

**BPER:**

Banca

La **Galleria**

Collezione e Archivio Storico

# Ospiti illustri in Galleria

Maestro dei Polittici Crivelleschi  
e Cola dell'Amatrice



*La Galleria. Collezione e Archivio Storico* festeggia il suo primo anniversario offrendo al pubblico la possibilità di ammirare tre capolavori provenienti dal nucleo abruzzese della collezione di BPER Banca in una mostra dedicata dal titolo *Ospiti illustri in Galleria. Maestro dei Polittici Crivelleschi e Cola dell'Amatrice*. Un anno fa affermammo che l'apertura de La Galleria era solo il punto di partenza di un progetto culturale più ampio. Così è stato, grazie a una serie di iniziative volte a valorizzare dipinti della collezione e a sottolineare l'importanza del patrimonio custodito dall'Archivio Storico.

Raggiunti questi obiettivi, ora confermiamo e rafforziamo il nostro impegno. Le tavole di Cola dell'Amatrice e il fondo oro del Maestro dei Polittici Crivelleschi, attualmente in esposizione, sono esempi altissimi della "scuola aquilana", il momento più importante del Rinascimento abruzzese.

Questa mostra è dunque una nuova opportunità per l'Istituto di testimoniare i legami profondi con i territori di cui è espressione, affermando al contempo la volontà di promuovere la tutela e valorizzazione di una collezione straordinaria. Con l'occasione è stato anche eseguito il restauro delle due tavole di Cola dell'Amatrice e avviato quello del Polittico: attività, queste, che dimostrano l'attenzione di BPER Banca per una gestione consapevole e professionale del suo patrimonio artistico.

**Pietro Ferrari**  
Presidente BPER Banca



## RAGIONI DI UNA MOSTRA

Nel filo rosso della cultura artistica diffusa tra l'Abruzzo e le Marche rinascimentali dalla fine del XV secolo all'inizio del XVI è stata pensata questa occasione espositiva fatta di soli tre dipinti, ma preziosissima in quanto costituita da capolavori scelti nelle raccolte ex Carispaq dell'Aquila. Seguendo la vocazione della Galleria a valorizzare l'intero patrimonio che si è andato costituendo nel corso degli anni intorno all'istituto bancario, e quindi a includere, accanto ad opere di area emiliano-romagnola facenti parte della cospicua raccolta collocata nella sede di Modena, opere per così dire non autoctone provenienti da altri nuclei collezionistici, è stato doveroso accendere i riflettori su queste straordinarie pale d'altare che arrivano da un territorio ricchissimo di arte ma gravemente segnato dai danni del sisma del 2009. Questa esposizione inoltre dà la rara possibilità di incontrare Cola dell'Amatrice, artista che oggi purtroppo è diventato più noto di un tempo al grande pubblico non tanto per le sue opere quanto piuttosto per essere legato con il nome alla città natale, Amatrice, distrutta dall'ennesimo forte terremoto che ha sconvolto la catena appenninica. Da un lato su questa scelta ha certamente pesato il desiderio di poter fruire nuovamente, facendoli ammirare anche al pubblico modenese, di questi capolavori di proprietà di BPER Banca, da tempo ricoverati in modo precario nei depositi; dall'altro si è rivelata impellente la necessità di prendersi cura del loro stato di salute molto deteriorato e di intervenire con un attento e delicato restauro, ancora da mettere in atto per quanto riguarda il grande polittico crivellesco, sottoposto al momento solo a dei piccoli saggi di pulitura. Alle questioni concrete legate al recupero conservativo e alla salvaguardia fisica delle opere si sono aggiunte poi questioni non secondarie legate alla riflessione scientifica finalizzata alla ricostruzione e alla valorizzazione della "memoria storica" di questo patrimonio aquilano, in attesa di poterlo restituire al proprio contesto.

Maestro dei Polittici Crivelleschi, *Madonna con il Bambino, il Cristo in pietà e santi* (particolare), Collezione BPER Banca



Opere straordinarie dunque. I due nomi presenti in mostra sono infatti di primo piano: il Maestro dei Polittici Crivelleschi e, come abbiamo anticipato, Cola dell'Amatrice, ai quali si aggiunge idealmente Saturnino Gatti, già da un anno ospite prestigioso in Galleria; tutti artisti comprimari nella grande stagione di splendore dell'Aquila nel momento più alto del Rinascimento abruzzese. Lo straordinario e monumentale polittico attribuito da Ferdinando Bologna ad un'anonima personalità artistica, identificata appunto come Maestro dei Polittici Crivelleschi (denominazione riferita alla diretta discendenza dalla scuola che ebbe origine dal pittore Carlo Crivelli, di fatto a metà del XV secolo il più importante artista attivo nel bacino dell'Adriatico), costituisce un momento di incontro fondamentale per comprendere il clima culturale che si respirava all'Aquila alla fine del Quattrocento. Questo clima vivace e fecondo richiamò nella città Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice, artista rinascimentale a tutto tondo, umanista, pittore e architetto, che nel secondo decennio del XVI secolo ottenne proprio all'Aquila una delle sue commissioni più prestigiose: la progettazione della facciata della grande basilica dedicata a San Bernardino da Siena, che era morto nella città abruzzese nel 1444. Di questo artista vengono esposte due tavole eseguite per il territorio ascolano a distanza di un decennio l'una dall'altra, la prima delle quali, la sontuosa pala per l'altare maggiore della chiesa di San Gennaro a Folignano, si distingue per l'altissima qualità pittorica e la provenienza prestigiosa avendo fatto parte della ricchissima collezione del cardinale Fesch. Messe a confronto l'una accanto all'altra, ben evidenziano all'interno dell'itinerario artistico di Cola il passaggio da una cultura formatasi sul classicismo dolce di Perugino e Pinturicchio, ma imbevuta di fantasiose citazioni archeologiche e antiquarie, a un classicismo più tranquillo e pacato aggiornato sulla grande cultura romana, specie raffaellesca.

Lucia Peruzzi

Maestro dei Polittici Crivelleschi, *Madonna con il Bambino, il Cristo in pietà e santi* (particolare di san Michele e il drago), Collezione BPER Banca



## IL MAESTRO DEI POLITTICI CRIVELLESCHI : UN ESEMPIO DI ISOLATO CRIVELLISMO DEL TARDO QUATTROCENTO IN ABRUZZO

Rossana Torlontano

È questo il nome convenzionale adottato per indicare l'anonimo maestro al quale Ferdinando Bologna nel 1948 ha attribuito per la prima volta un polittico nel quale erano rappresentati la *Madonna col Bambino e Santi* datato 1489, riuscendo ad individuare tutte le diverse parti in cui era stato smembrato e diviso tra i musei dell'Aquila, Chieti e Assisi. Con la ricostruzione del polittico è stato possibile iniziare a delineare il corpus di questo artista di cui erano già note due opere, conservate presso il Museo Nazionale d'Abruzzo dell'Aquila, attribuite a Cola dell'Amatrice nel 1936 da Bernard Berenson nelle sue *Pitture italiane del Rinascimento* (p. 136) e poi nel 1939 da Andrea Massimi (*Cola dell'Amatrice*, Amatrice 1939, p. 78, tav. 35). Ancora nel 1936 Tancred Borenius (*Catalogue of the pictures and drawings at Harewood House in the collection on the Earl of Harewood*, Oxford 1936, p. 12) aveva continuato a mantenere l'attribuzione a Cola anche per un altro polittico, appartenuto alla collezione Dowdeswell, acquistato in seguito dal Conte di Harewood per la sua residenza di Knaresborough. Attualmente è entrato a far parte della Collezione di BPER Banca. A questa articolata vicenda storiografica va aggiunto che Enzo Carli nel 1942 pensò di attribuire la paternità di questi dipinti a Giacomo da Campi, che però fu giudicata insostenibile per le evidenti diversità di carattere stilistico. Dunque l'impostazione critica data da Bologna nel suo saggio del 1948 è quella che a tutt'oggi resta centrale per l'interpretazione dell'arte di questo maestro, al quale non è stato possibile ancora dare un nome, e che è stata peraltro condivisa anche da Bernard Berenson nel 1968 (*Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, Londra 1968, vol. I, pp. 250-251). Il Maestro dei Politici Crivelleschi ha operato esclusivamente in Abruzzo, tra L'Aquila e Chieti, come si deduce dall'ubicazione originaria delle sue opere, entro un arco temporale non troppo distante dalla sola data certa del 1489,

Maestro dei Politici Crivelleschi, *Madonna con il Bambino, il Cristo in pietà e santi*, Collezione BPER Banca



riportata sull'opera che è stata ricostruita da Bologna.

La sua produzione finora conosciuta si iscrive per lo più nell'ambito di una committenza Mendicante: le sue opere provengono infatti dai conventi francescani di Ocre, di Tocco Casauria e Chieti, come quella esposta in mostra.

Inoltre la perfetta identità stilistica delle immagini rappresentate, unita ad una corrispondenza quasi esatta del loro impianto compositivo in cui solo nella tavola centrale - dove è raffigurata la Madonna col Bambino - vengono introdotte piccole varianti tra un esempio e l'altro, hanno consentito di arricchire e completare finora la serie dei dipinti di questo maestro con la tavola raffigurante la *Madonna del Suffragio* della Pinacoteca di Chieti e con i due pannelli di polittico, conservati nel Museo di Teramo, i quali peraltro si accordano, anche temporalmente, a quelli già citati.

La formazione culturale di questo pittore risale ad una fase in qualche modo ancora tardogotica perché basata più che altro sulla cultura di Antonio Vivarini elaborata attraverso i modelli di Carlo e di Vittore Crivelli e di Pietro Alemanno. La combinazione "indifferente ed epidermica" di modi contemporanei con altri più ricchi conosciuti approssimativamente, che si riscontra nella sua pittura, induce a ritenere che egli non abbia operato in centri di viva cultura marchigiana ma sia rimasto nell'ambito appartato del territorio nel quale le sue opere erano richieste, divenendo un isolato episodio di cultura crivellesca nella regione.

Il livello qualitativo della sua pittura è comunque molto alto e questo maestro deve essere considerato come una delle espressioni più significative rispetto a quanto sia stato prodotto in Abruzzo durante il penultimo decennio del XV secolo.

Recentemente è stato tentato un riesame della cronologia delle opere del maestro basata su alcune nuove notizie storiche emerse dai documenti riguardanti il convento di Ocre, dove uno dei polittici pare essere stato presente già dal 1482-1483. Secondo tale ipotesi l'esemplare della banca, esposto in mostra, andrebbe considerato l'ultimo della serie anche per la maggiore spontaneità nell'atteggiamento delle figure che si presentano con proporzioni più allun-

gate (E. Ludovici, *Il maestro dei polittici crivelleschi rivisitato*, in "Arte cristiana", 91.2003, pp. 252-266).

Anche qui il maestro ripropone nella veste della Vergine il prezioso motivo decorativo del fiore del cardo, che aveva utilizzato in tutti gli altri esempi.

Conclusivamente si può dire che la difficoltà che ancor oggi permane di collocare lo stile di questo maestro nell'ambito di una precisa cultura di riferimento, ricorrendo ad argomentazioni non sempre calzanti, dimostra come il panorama artistico sviluppatosi intorno alla fine del Quattrocento all'interno di un ambito geografico ampio compreso tra Marche, Umbria, alto Lazio e Abruzzo sia stato caratterizzato da una pluralità di stili e correnti che si intrecciano e si sovrappongono, a volte con esiti paralleli, dando vita ad una cultura sorprendentemente varia e ricettiva come stanno dimostrando gli orientamenti di alcuni degli studi più recenti e il caso "isolato" del nostro maestro.

### **Maestro dei Polittici Crivelleschi**

Pittore attivo in Abruzzo nel tardo XV secolo

#### ***Madonna con il Bambino, il Cristo in pietà e santi***

Polittico, tempera su tavola

All'interno di una sontuosa cornice lignea intagliata e dorata, il polittico si articola in cinque scomparti. Al centro la Vergine in preghiera volge lo sguardo verso il Bambino sulle sue ginocchia. Negli scomparti laterali sono rappresentati, a sinistra, san Bonaventura da Bagnoregio con piviale e cappello cardinalizio e san Michele nell'atto di uccidere Lucifero nelle sembianze di un drago; a destra trovano posto san Francesco d'Assisi con un crocifisso e un libro e san Bernardino da Siena con un cartiglio e il trigramma. Nella cuspide centrale Cristo tra i simboli della passione emerge dal sepolcro; nei pinnacoli laterali lo affiancano santa Chiara e san Luigi a sinistra, san Ludovico di Tolosa e san Giovanni da Capestrano a destra. Nella predella sono raffigurati i dodici Apostoli. Il polittico proviene da un convento francescano di Chieti. Nei primi anni del Novecento entrò a far parte della raccolta inglese Dowdeswell, per poi passare in quella del conte di Harewood, parente della casa regnante inglese, che acquistò l'opera in un'asta del 1916 presso Christie's e la trasferì nella sua residenza di Knaresborough. Dopo essere appartenuta a un antiquario di Los Angeles, venne venduta nel 1972 alla Cassa di Risparmio dell'Aquila; attualmente è entrata a far parte della Collezione BPER Banca.

L'opera è stata riferita al Maestro dei Polittici Crivelleschi da Ferdinando Bologna nel fondamentale intervento del 1948. Lo studioso riuniva sotto questo nome convenzionale un corpus omogeneo di opere, caratterizzate dall'identica cifra stilistica e dalla corrispondenza dell'impianto compositivo e riferibili a un anonimo artista di cultura ancora tardogotica legata ad Antonio Vivarini, ma rielaborata attraverso i modelli di Carlo e Vittore Crivelli. In base alla produzione finora conosciuta, questo anonimo artista ha lavorato limitatamente alle province dell'Aquila e di Chieti e in un arco temporale che si colloca intorno all'anno 1489, unica data certa indicata da Bologna.

R. T.

T. Borenius, *Catalogue of the pictures and drawings at Harewood House in the collection on the Earl of Harewood*, Oxford 1936, p. 12;

E. Carli, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in “Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell’arte”, 1942, I-IV, p. 184;

F. Bologna, *La ricostruzione di un Polittico e il “Maestro dei Polittici Crivelleschi”*, in “Bollettino d’Arte”, 1948, IV, pp. 367-370;

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, Londra 1968, vol.I, pp. 250-251;

R. Torlontano, *La pittura in Abruzzo nel 1400*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, p. 674;

E. Ludovici, *Il maestro dei polittici crivelleschi rivisitato*, in “Arte cristiana”, 91.2003, pp.252-266.

## **COLA DELL’AMATRICE. UN PROTAGONISTA ‘ECCENTRICO’ DEL CLASSICISMO RINASCIMENTALE**

### **L’attività pittorica dagli esordi fino al viaggio a Roma**

Rossana Torlontano

L’artista noto come Cola dell’Amatrice è il pittore di maggior rilievo a cui la cittadina ha dato i natali e nella quale sorprendentemente si conservava nel locale Museo Civico, a lui stesso intitolato, soltanto la *Sacra Famiglia con san Giovannino* del 1527 (1). Ora la tavola è momentaneamente custodita nel deposito allestito presso la caserma del Corpo Forestale di Cittaducale dove sono conservati tutti i beni danneggiati dal terremoto del 24 agosto 2016.

Nonostante che negli ultimissimi tempi si sia registrato un vero risveglio di interesse da parte degli studi, con l’uscita quasi contemporanea di una monografia e di una mostra a lui dedicata, che seguono ormai di parecchi decenni i fondamentali studi di Federico Zeri e la prima monografia del 1991, non sono ancora emersi elementi di novità sui suoi primi anni in patria.

Da quello che è considerato il documento più antico che lo riguarda, stipulato per l’abbazia di Farfa il 25 novembre 1508, e nel quale Cola si firma “magistro Cola Petri Gentilis de Amatrice”, si ricava certamente la sua origine nel borgo laziale e l’ipotesi dell’anno di nascita, intorno al 1480.

Inoltre proprio la preziosa tavola eseguita per l’altare maggiore della chiesa di San Gennaro a Folignano, che viene esposta in questa occasione, ci dà l’indicazione precisa del suo



(1) Cola dell’Amatrice, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, già Amatrice, Museo Civico



luogo di nascita: Cola "De Philectistis", ovvero di Filetta, una delle numerose frazioni che circondano il centro di Amatrice.

Nonostante tali espliciti riferimenti, non si è particolarmente insistito sul momento dei suoi esordi in patria, perché non pare abbia dato un contributo pari a quello dei precoci viaggi romani per la creazione di quella che è una delle caratteristiche più singolari e apprezzate della sua arte: l'originale rielaborazione del linguaggio classico. Se fino ad ora non sono emerse opere giovanili lasciate nel territorio amatriciano, potrebbe però far riflettere la circostanza che l'artista si sia allontanato da Amatrice ad un'età ormai adulta quando già doveva avere conclusa la fase sperimentale della sua formazione, come sembrano confermarci con evidenza le prime opere conosciute e la data 1508 del primo documento noto.

Senza forzare troppo i termini del ragionamento, negli orientamenti delle sue prime scelte pittoriche non andrebbe escluso del tutto il ruolo della congiuntura figurativa che caratterizzava il territorio amatriciano di quei decenni.

Sicuramente non può aver mancato di vedere, proprio nel borgo di Filetta, dove era nato, i sontuosi affreschi dipinti da Pierpalma da Fermo nell'abside del santuario di Santa Maria dell'Ascensione. Gli affreschi sono databili intorno al 1475-76 e sono la testimonianza più alta di come quell'area geografica fosse caratterizzata all'epoca dalla prevalenza di una cultura figurativa adriatica, tanto da divenire il monumento simbolo della pittura marchigiana ad Amatrice. Allo stesso tempo gli affreschi della Filetta sono anche il punto terminale di quella civiltà pittorica, dal momento che proprio sui suoi ponteggi avverrà il passaggio di testimone dal crivellesco Pierpalma da Fermo a Dionisio Cappelli, maestro anch'egli nativo di quella terra, che diversamente dal primo è influenzato dalla più moderna cultura umbra e romana. Ed è significativo che la vicenda artistica di Cola può aver visto il suo inizio, sul crinale del secolo, verosimilmente all'interno di una più aggiornata variante di cultura appenninica importata in un altro cantiere pittorico, distante solo qualche chilometro dalla Filetta - un altro santuario, quello dell'Icona Passatora - dai diversi maestri che erano stati chiamati a decorarlo, tra i quali figura ancora una volta quel Dio-



nio Cappelli più sopra richiamato. Superata la tradizione storiografica che voleva istituire improbabili rapporti di allunato tra i due, è ormai prevalente la convinzione che fossero coetanei, come aveva individuato già nel 1991 Cannatà. I primi dipinti sicuri di Cola, infatti, mostrano l'influenza di altri maestri, uno dei quali è Saturnino Gatti. Questi è uno tra i maestri di maggiore riferimento per la produzione di questo momento e ha sicuramente avuto una parte importante nella caratterizzazione di molte delle scelte stilistiche dell'amatriciano, per l'intrecciarsi e il prolungarsi dei loro rapporti anche in terra marchigiana, come ha ben dimostrato Lorenzo Principi in un denso saggio sull'attività scultorea dell'abruzzese (L. Principi, *Il sant'Egidio di Orte: aperture per Saturnino Gatti scultore*, in "Nuovi Studi", XVIII, 2012, pp. 107-109). Sicuramente per Cola saranno state

importanti le belle opere di scultura lasciate da Saturnino nella parrocchiale di Sant'Antonio Abate a Cornillo Nuovo, nei pressi di Amatrice, ma forse ancor di più i dipinti come *la Madonna del davanzale*, apparsa sul mercato antiquario nel 2002 e attribuita da Andrea De Marchi al Gatti sulla base dell'identità di carica espressiva nel volto della Madonna e nel toscanismo del paesaggio che si può ritrovare nei passaggi salienti degli affreschi del catino absidale di San Panfilo a Tornimparte, la sua opera maggiore, eseguita negli anni tra il 1490 e il 1494, ovvero prossimi alla tavola citata. L'interesse per l'accentuata caratterizzazione espressiva dei volti di Saturnino è ripetutamente presente nelle prime opere lasciate dal maestro amatriciano a Farfa e al Sacro Speco di Subiaco, corrispondenti agli anni di committenza benedettina dei primi del Cinquecento. La fortunata circostanza della presenza della tavola di Saturnino

(2) Saturnino Gatti, *Madonna e il Bambino in piedi sul davanzale*, Modena, Collezione BPER Banca

con la *Madonna e il Bambino in piedi sul davanzale* nelle collezioni della Banca (2) può, seppure solo idealmente, ricreare quel particolare clima di dialogo tra l'arte dei due artisti. Il prezioso dipinto di Saturnino, poco noto agli studi ed esposto solo nel 2009 in occasione della mostra dedicata a Piermatteo d'Amelia, è infatti in anticipo di qualche tempo rispetto alle opere più mature che venivano richiamate più sopra e va riferito piuttosto al periodo della giovanile formazione fiorentina del maestro, intorno al 1485. (F. Bologna, *Saturnino Gatti: pittore e scultore nel Rinascimento aquilano*, L'Aquila 2014; F. Marcelli, *Madonna col Bambino*, in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Milano 2009)

Tornando dunque a Cola, i primi dipinti sicuri lasciati nel corso del suo iniziale peregrinare tra la valle del Tevere e quella dell'Aniene, ovvero le tavole dell'abbazia di Farfa e il ciclo del Sacro Speco di Subiaco, mostrano che la sua pittura si pone al centro di un ampio crocevia culturale dove sono evidenti apporti della pittura romana di Antoniazio e Melozzo e di quello che Longhi definiva "protoclassicismo dolce degli umbri", vale a dire Perugino e Pinturicchio, accanto agli influssi più specificatamente abruzzesi, di cui si è detto, e ai quali si possono aggiungere anche quelli di altri protagonisti della stessa temperie come Giovanni Antonio Percossa, Francesco da Montereale, e Silvestro dell'Aquila. Nel 1510 licenzia alcune opere importanti per quelli che saranno poi gli orientamenti successivi. Una è la pala per la chiesa di San Bartolomeo alle Piagge commissionatagli per concludere il lavoro lasciato incompiuto da Paolo da Imola, un maestro ancora pienamente inserito nell'orbita di un'attardata cultura quattrocentesca. I perspicaci elementi di novità introdotti da Cola nelle parti sicuramente ascrivibili alla sua mano – ovvero il San Bartolomeo e la tavola centrale con la Madonna e il Bambino - sono immediatamente percepibili ma anche destabilizzanti rispetto all'attardata cultura quattrocentesca del resto della composizione.

Con la pala per l'altare maggiore della chiesa di San Pietro ad Appignano del Tronto introduce insieme al bel trono marmoreo anche l'interessante espediente compositivo del parapetto che corre unico dietro ai personaggi, funzionale

per cercare di superare la tradizionale partizione spaziale dei polittici gotici e introdurre un primo sperimentale tentativo di sacra conversazione.

La cifra stilistica caratterizzante della sua pittura, già presente, come si è detto, nel polittico delle Piagge, si precisa nel serrato intreccio di sguardi dei più compositi pannelli di Santa Maria in Platea a Campi con i *Santi Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria, Maria Maddalena, Orsola e Gregorio Magno, Giuseppe, Sebastiano e Chiara* (3). I pannelli, eseguiti sempre nel 1510, erano originariamente destinati per un altare andato distrutto e vennero poi ricomposti, nel 1523, nell'altare del Santissimo Sacramento della stessa chiesa, dove venne collocata al centro la *Madonna dei Lumi*, scolpita da Silvestro dell'Aquila. Ancora a Campi dovette lasciare, sempre alla stessa data, la pala con la *Madonna del latte tra i Santi Francesco d'Assisi, Caterina d'Alessandria, Chiara e Antonio da Padova*, destinata forse alla chiesa

di San Francesco e ora scomposta in tre tavole distinte. Nella bella inquadratura architettonica classicheggiante, che incornicia la sacra conversazione centrale, dimostra di aver acquisito una padronanza maggiore nell'utilizzo di quel ricco repertorio antiquariale che era comune all'epoca sia ai pittori che agli scultori che l'avevano largamente diffuso in tutta la penisola. D'altra parte la svolta che Cola mostra di avere avuto dopo il suo ingresso ufficiale nel Piceno nel 1509 soprattutto in quelle opere del 1510 appena esaminate, insieme alle quali metterei anche la pala di Folignano del 1512 come si dirà, può



(3) Cola dell'Amatrice, *Santi Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria, Maria Maddalena e Orsola e Santi Gregorio Magno, Giuseppe, Sebastiano e Chiara*, Campi, Museo di Arte Sacra

considerarsi comune e riscontrabile nel percorso di altri artisti attivi nelle Marche tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, a dimostrazione di quanto fosse straordinariamente ricettiva e permeabile a correnti nuove e diverse, la cultura sviluppata nei passi appenninici. (A. Del Priori, *Montagne che uniscono: appunti d'arte tra Umbria e Marche al tempo di Cola dell'Amatrice*, in *Cola dell'Amatrice. Da Pinturicchio a Raffaello*, catalogo della mostra, Milano 2018, pp. 91-93).

La pala per l'altare maggiore della chiesa di San Gennaro a Folignano - che appartiene alla collezione BPER Banca ed è una delle protagoniste di questa preziosa esposizione - venne dipinta tra febbraio e la fine di maggio del 1512, come dicono con precisione i mandati di pagamento da poco ritrovati. Nel giugno successivo Cola parte per Roma dove rimane fino al 1514. Al suo ritorno la pala di San Vittore di Ascoli del 1514 (4) attesta il salto, evidenziato con enfasi dalla critica, "della forza erompente dell'acculturazione raffaellesca" (A. De Marchi, *Figure dialoganti di Cola dell'Amatrice: a partire da alcuni inediti*, in *Cola dell'Amatrice. Da Pinturicchio a Raffaello*, catalogo della mostra, Milano 2018, p. 45).

Nel dipinto di Folignano il maestro ripropone il sistema dell'incorniciatura architettonica classicheggiante per inquadrare l'iconografia tradizionale della sacra conversazione. La smagliante accentuazione cromatica la rende sicuramente vibrante rispetto alla scelta monocroma dei precedenti esempi.

E comunque non è da escludere che l'accurata eleganza ostentata da quest'opera, in cui si legge con evidenza in più parti ancora l'influenza dello stile pittorico di Crivelli, possa essere spiegata anche con una specifica esigenza della committenza, come peraltro è stato pure ipotizzato. Il borgo di Folignano, infatti, e verosimilmente anche la sua comunità religiosa, erano impegnati in quel momento a ridare un volto al loro borgo danneggiato dal passaggio dell'esercito di Carlo V. Al polittico di Folignano, dunque, non sembra che si possa ancora attribuire, a mio parere, la pienezza di quella "radicale differenza di passo, e non solo di qualità in termini assoluti" (De Marchi 2018 p. 45) delle opere composte dopo il soggiorno romano del 1512-1514, che è avvenuto, come si ricordava, appena dopo la consegna al committente del dipinto.

(4) Cola dell'Amatrice, *Pala di san Vittore*, Ascoli Piceno, Museo Diocesano

## Gli anni della maturità

Lucia Peruzzi

La conoscenza diretta delle novità raffaellesche conseguente al soggiorno romano, circoscritto, grazie agli studi di Luca Pezzuto, tra il 1512 e il 1514, determina nel pittore un cambiamento radicale. Quello che Cola vede a Roma in quel fervido biennio, dagli affreschi nella Stanza della Segnatura in Vaticano alla cappella Chigi in Santa Maria della Pace fino all'episcopio ostiense di Raffaele Riario, dove è documentato al lavoro nel 1512, cambia fortemente il suo orizzonte mentale dando avvio alla fase più eccentrica e intensa della sua pittura. L'intervento di Zeri del 1971 costituisce un vero e proprio punto di svolta per l'inquadramento critico del pittore e la comprensione della sua accensione anticlassica, "con un affondo in quel secondo decennio del Cinquecento allorché si addensano variegata e talora scomposte reazioni alla sublime ma globalizzante formula rinascimentale, specialmente raffaellesca, con la sua distillata compostezza e il razionalistico decoro" (Ambrosini Massari, *La sor-*





tita anticlassica di Cola dell'Amatrice, in Federico Zeri. *Dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra, Bologna 2009/2010, p. 50). Cola dell'Amatrice, autentico *outsider* nel panorama del dominante classicismo italiano, diviene il protagonista della scena pittorica delle Marche dei primi decenni del Cinquecento e figura guida dell'arte nel luogo principale della sua attività, Ascoli Piceno.

La pala di san Vittore di Ascoli, oggi nel Museo Diocesano, datata 1514 (4), apre la stagione più alta di Cola; immediatamente a ridosso si pone il grande

(5) Cola dell'Amatrice, *Assunzione della Vergine*, Roma, Pinacoteca Vaticana

trittico della Pinacoteca Vaticana del 1515 con l'*Assunzione della Vergine* e ai lati i *Santi Benedetto e Lorenzo* e le *Sante Maria Maddalena e Scolastica* (5). Le opere di questo tempo ci raccontano dei suoi intensi giorni romani che lasciano una traccia suggestiva anche nei fogli del Taccuino di disegni autografi conservato presso la Biblioteca comunale di Fermo, sui quali l'artista annota con rapidi schizzi i motivi, le figure e le composizioni tratte dai modelli della Roma antica e da Raffaello. Dalle pagine di Zeri emerge il nodo cruciale nell'attività dell'artista costituito dal polittico eseguito per la chiesa di San Salvatore in Aso, presso Force, oggi smembrato, e ricostruito idealmente dallo studioso connettendo agli scomparti della Pinacoteca Vaticana il *Redentore e i profeti* (6) -oggi Cassa di Risparmio di Rieti- e una tavola di soggetto simile dello Spencer Museum of Art di Lawrence. Questo poderoso polittico acquista un posto di primissimo piano nel pensiero dello studioso, espressione di una cultura profondamente meditata sulla Stanza della Segnatura; ma si tratta di una parlata eccentrica, "di un raffaellismo caratterizzato e stralunato, e quanto mai anticlassico si possa concepire". La lettura di Zeri spalanca quindi nuovi e complessi scenari con episodi che toccano il culmine nel terzo decennio del Cinquecento e che attestano un'acculturazione romana sui testi di Raffaello, potente ma non ortodossa, "anticlassica" appunto. Ma "tale resistenza mentale ha più a che fare con la dialettica centro/periferia, che non con quella classico/anticlassico", puntualizza finemente nel saggio del catalogo di mostra Andrea De Marchi, per il quale Cola diventa "la chiave per inquadrare una folta schiera di *petits maitres* annidati nel cuore aspro dell'Appennino o vaganti lungo il litorale adriatico, ostinatamente ritardatari e contrad-



(6) Cola dell'Amatrice, *Redentore e profeti*, Rieti, Collezione Cassa di Risparmio di Rieti

dittori, ma assai accattivanti anche nei loro anacronismi e spesso di notevole qualità” (A. De Marchi 2018, pp. 42-49).

Dopo la crescita “tanto veemente e rapida” (Volpe 1984) che caratterizza il primo tratto della sua carriera, il pittore è coinvolto, a partire dalla grande pala di San Francesco ad Ascoli, in un declino che in qualche modo è già manifesto nello schema arcaico della tavola ex Kinnaird con la *Madonna tra san Sebastiano e san Rocco* oggi di proprietà di BPER Banca. L’ultima virata di stile sarà costituita dagli affreschi staccati dall’oratorio del *Corpus Domini* e conservati nella chiesa di San Francesco a Ascoli, che vedono l’artista sfoggiare una nuova linfa raffaellesca che lascia trasparire l’eco delle Logge Vaticane ammirate durante l’altro breve soggiorno romano nel 1525, quando lo immaginiamo “riportare sull’Appennino – come già aveva fatto nel 1512 - 1513 - un nuovo carico di disegni e stampe, ricordi e memorie dall’Urbe” (Pezzuto 2018); o ancora il tondo con la bellissima *Sacra Famiglia con san Giovannino e san Francesco* del Museo Nazionale d’Abruzzo all’Aquila, che racconta un’altra volta di Raffaello, reincontrato dopo l’arrivo alle pendici del Gran Sasso della *Visitazione Branconio* del maestro urbinato, oggi al Prado di Madrid ma un tempo nella chiesa di San Silvestro all’Aquila. D’altra parte dal terzo decennio del secolo per l’artista diviene catalizzante l’attività di architetto che prende le mosse dalla conoscenza di Alberto da Piacenza. L’impresa del Palazzo del Popolo ad Ascoli (7), dove si firma per la prima volta “pic(tor) et architec(tor)”, gli apre le porte per nuovi successi, tra cui il portale laterale della chiesa ascolana di San Pietro Martire, dove il monumentale ordine dorico si ispira alla lezione vitruviana rielaborata anche su ricordi di Bramante, la facciata della basilica di San Bernardino all’Aquila e la facciata del duomo di Ascoli, per la quale lo schema compositivo è tratto dagli archi trionfali romani: imprese tutte sostenute da una notevole personalità capace di declinare con originale disinvoltura i modelli incontrati a Roma. Al di là della radicale condanna da parte di Zeri dell’attività del pittore dopo il 1520, certamente condivisibile ma in qualche modo da smussare nella sua durezza, emerge dunque una figura poliedrica, capace di esprimere una vivace curiosità culturale e una profonda sapienza antiquaria e tecnica che si avvale, oltre che

(7) Cola dell’Amatrice, *Duomo*, Ascoli Piceno

della conoscenza del latino, dei rapporti con cerchie intellettuali di stampo umanistico, raffinate e di ampio respiro, che travalicano i confini ascolani: “non un semplice pittore, ma un artefice poliedrico, pienamente rinascimentale, che grazie alla sua personalità e attraverso i suoi disegni avrebbe potuto orientare le principali scelte artistiche municipali” (Pezzuto)





### **Cola dell'Amatrice**

Amatrice 1480 circa- dopo il 1547

***Madonna con il Bambino tra i santi Pietro, Gennaro, Francesco d'Assisi***

Tempera su tavola, cm 180x158

L'opera è composta dall'unione di due tavole lignee separate. Entro un'elegante inquadratura architettonica di ordine classico con paraste corinzie e capitelli di porfido rosso, sulla quale corre una raffinata decorazione a grottesche su sfondo rosso, fortemente caratterizzata, sono rappresentati i Santi Pietro, Francesco, in ginocchio, e Gennaro, il cui nome è scritto sul basamento, ai lati della Madonna col Bambino assisa su un elegante trono marmoreo timpanato, sul cui fondo è teso un drappo damascato, tenuto da due angioletti seduti ai bordi del timpano superiore.

Il dipinto datato al centro 1512, è firmato su un cartiglio ai piedi della figura di san Gennaro "De philoctischis Excellens Cola Magister/ pictor amatricius pinxit opus" (Pezuto 2018, p. 36)

Originariamente era collocato sull'altare maggiore della chiesa di San Gennaro a Folignano, in provincia di Ascoli Piceno, fino al momento in cui la chiesa fu distrutta in seguito ai gravi danni subiti dal terremoto del 1798.

Il noto studioso Giacinto Cantalamessa Carboni nelle sue fondamentali *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno* del 1830, già lodava l'opera per la qualità delle decorazioni architettoniche e del trono della Vergine. Questa rimase nelle stanze dell'archivio parrocchiale durante il periodo di ricostruzione dell'edificio che originariamente la ospitava, fino a quando fu venduta dal parroco a Ignazio Cantalamessa. Nella documentazione rinvenuta negli archivi ascolani e pubblicata nella monografia del 1991, si può agevolmente seguire la vicenda ottocentesca dell'opera. Nel dicembre 1825 Cantalamessa richiedeva l'autorizzazione a trasportare a Roma dieci opere tra cui "un quadro alto palmi otto, largo palmi sette e mezzo in tavola diviso in due pezzi con il sottoscritto nome di Cola dell'Amatrice del prezzo di scudi novanta". In uno dei quaderni manoscritti di Giulio Gabrielli, che riportano

l'elenco delle opere vendute a Roma tra il 1826-27 dallo stesso Cantalamessa, la nostra tavola figura al numero 38 e, sempre nelle stesse carte, viene detto che la maggior parte di quelle opere furono acquistate dal cardinale Joseph Fesch, entrando a far parte della ricchissima collezione di Palazzo Falconieri. Dalla *Storia della pittura italiana* del Rosini sappiamo che fino al 1845 figurava ancora nella collezione del Cardinale, morto nel frattempo nel 1839, prima della dispersione effettuata dagli eredi. Successivamente Zeri ne ipotizzò l'appartenenza, in Inghilterra, alla collezione del famoso critico e mercante Robert Langton-Douglas.

Il Novecento non dedicò grande attenzione all'opera che venne pubblicata nel 1968 all'interno degli *Indici* di Bernard Berenson e ricordata nel 1984 da Volpe solo come "mirabile paletta". Nel 1973 Ferdinando Bologna ne promosse il suo acquisto alla Cassa di Risparmio dell'Aquila, dove è rimasta fino ad oggi. I numerosi passaggi descritti hanno indubbiamente contribuito a rendere delicato lo stato di conservazione della pala nonostante che essa continui ancora a conservare nell'insieme l'aspetto che l'aveva tanto fatta apprezzare in passato. Era però necessario un intervento conservativo, effettuato in occasione della mostra, e richiesto dagli spostamenti di sede, avvenuti purtroppo dopo il terremoto del 2009, che hanno determinato la variazione delle condizioni microclimatiche di umidità e temperatura dell'opera. La tavola lignea presentava sollevamenti di pellicola pittorica diffusi e rigonfiamenti di stucature appartenenti a restauri precedenti, nonché fenomeni di opacizzazione della vernice e microfessurazioni, principalmente nelle zone perimetrali. Una lunga fessurazione verticale, già oggetto di restauri precedenti, si era inoltre riaperta a causa dell'inadeguato sistema di supporto di traverse lignee presente sul retro. Una prima fase di velinatura a colla animale della superficie è stata seguita da consolidamenti localizzati alla superficie pittorica interessata dai sollevamenti, tramite iniezioni di resina e utilizzo di spatola calda. La fessurazione principale, analogamente alle piccole altre diffuse, è stata risanata con inserti di legno di balsa stuccati e ritoccati poi ad acquerello, con tecnica a tratteggio.

R. T.

- G. Cantalamessa Carboni, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli 1830, pp. 153-154;
- A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata 1834, p. 87;
- G. Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa 1845, vol. V, p. 38;
- A. Leosini, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni*, L'Aquila 1648, p. 195;
- A. Massimi, *Cola dell'Amatrice (Nicola Filotesio)*, Amatrice 1939, pp. 34-35;
- L. Mortari, *Opere d'arte in Sabina*, Roma 1957, p. 47;
- G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian School of painting*, Firenze 1965, p. 591;
- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central and North Italian School*, a cura di L. Vertova, Londra 1968, vol. I, p. 91;
- R. Cannatà, *L'esordio giovanile in Sabina di Cola dell'Amatrice*, in *Aspetti dell'arte del '400 a Rieti*, a cura di A. Costamagna e L. Scalabroni, catalogo della mostra, Roma 1981, p. 64;
- M. R. Valazzi, *Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice in Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra a cura di M.G. Ciardi Duprè e P. Dal Poggetto, Firenze 1983, p. 346;
- C. Volpe, *Un momento bolognese e raffaellesco di Cola dell'Amatrice*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, vol. II, Napoli 1984, p. 382;
- L. Arcangeli, *La pittura del Cinquecento nelle Marche*, in *La pittura, in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, vol. I, p. 392 e vol. II p. 683;
- R. Cannatà, *La pittura e il disegno*, in R. Cannatà, A. Ghisetti Giavarina, *Cola dell'Amatrice*, Firenze 1991, pp.55,71;
- L. Pezzuto, *Cola dell'Amatrice pittore*, Milano 2018, pp. 40, 88-90;
- S. Papetti, *Cola dell'Amatrice: la dispersione e la musealizzazione*, in *Cola dell'Amatrice da Pinturicchio a Raffaello*, catalogo della mostra a cura di Stefano Papetti e Luca Pezzuto, Ascoli Piceno 2018, p. 28;
- L. Pezzuto, *Cola dell'Amatrice: pittore e architetto*, ibidem, p. 36;



### Cola dell'Amatrice

Amatrice 1480 circa - dopo il 1547

#### **Madonna che allatta il Bambino con i santi Sebastiano e Rocco**

Tempera su tavola, cm 147 x 81

L'opera è costituita da due tavole lignee separate. La parte inferiore, dove in caratteri piccoli, sotto il gradino del trono, compare la firma COLA DE AMATRICI FACIEBAT, è dominata dall'iscrizione HEC FRANCISCO ET BERNARDINO DE/ CORVIS LACTANTIOQUE TROILI ET SIBI/ LEGATIS ET SUA DEVOTIONE MDXXII. Nella parte superiore la figura della Madonna, affiancata da san Sebastiano e san Rocco e raffigurata secondo l'iconografia della *Virgo lactans*, siede su un trono dorato ed è scenograficamente incorniciata da un arco a tutto sesto che si apre su un azzurro paesaggio collinare. La pala, come indica la scritta dedicatoria, fu commissionata alla data 1522 dai patrizi Francesco e Bernardino Corvi e Lattanzio Troili per la cappella di famiglia nella chiesa di san Francesco di Ascoli Piceno, probabilmente come ex voto in occasione di una epidemia di peste. E' citata da Berenson nell'attenta lista del 1932 presso la raccolta di Lord Kinnaid a Rossie Priory in Scozia, dove figura anche un'altra tavola di Cola, *Il ritrovamento della vera Croce*, in origine collocata nel registro superiore del monumentale polittico dipinto da Cola sempre per la chiesa ascolana di san Francesco e oggi conservata presso il museo di Melbourne. Nel catalogo della mostra sul pittore tenuta lo scorso anno ad Ascoli Piceno Papetti dedica un denso saggio alle vicende di dispersione delle opere di Cola e suggerisce che l'immissione sul mercato antiquario delle due tavole, provenienti dalla stessa chiesa di Ascoli e giunte poi nella medesima raccolta inglese, possa essere avvenuta contemporaneamente e ricondotta all'attività di Ignazio Cantalamessa, il principale responsabile intorno alla metà del XIX secolo della dispersione di numerosi dipinti tardogotici e rinascimentali a favore di collezionisti che in quegli anni orientavano le proprie scelte verso i "primitivi". Lo studioso sottolinea come il Cantalamessa con questa sua attività di ricercatore "in un terreno di caccia" piuttosto ampio, "con estrema facilità



riusciva a convincere inesperti parroci di campagna, depositari inconsapevoli di straordinarie opere d'arte, a vendergli dipinti su tavola spesso risultanti dallo smembramento di imponenti polittici che non soddisfacevano più il gusto dei sacerdoti e dei fedeli". Quando Zeri pubblica la paletta nel 1971, dopo averla vista negli anni cinquanta presso un antiquario di Londra, ne ignora l'ubicazione, mentre Cannatà nella fondamentale ricostruzione dell'attività del pittore lo cita in collezione privata bolognese.

Per Cola quest'opera è ancora una volta occasione di dialogo con il repertorio raffaellesco ma, "alla data del 1522, segnata nella scritta dedicatoria, il solo motivo che suoni moderno (o, almeno, non così fermo e tradizionale) è l'arco a tutto sesto che spezza la chiusura uniforme del fondo, e che, anche per la sua precisa posizione di centro, indica la conoscenza della Scuola di Atene" (Zeri). L'arco sostenuto da pilastri su cui si addossano semicolonne portanti la trabeazione può essere interpretato anche come una citazione archeologica dell'arco di trionfo a un solo fornice che esprime l'inclinazione per l'architettura maturata da Cola al ritorno dal viaggio romano. Questo nuovo interesse, oltre che nella direzione di cantieri prestigiosi, via via si manifesta in pittura, dove lo spazio comincia a essere chiaramente definito da strutture classiche: si veda l'ancona con l'*Istituzione dell'Eucarestia* della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno (1520 c.), che anche nella tessitura cromatica e nei pesanti panneggi dei protagonisti dai riflessi cangianti ricorda la nostra tavola. Rapporti ancor più stringenti si instaurano con altre opere del terzo decennio, dove Cola continua a riproporre i consueti prestiti raffaelleschi senza cambiamenti significativi. La pala Corvi, nella qualità pittorica degli incarnati e nell'aria assorta della Vergine col volto reclinato, si avvicina alla *Sacra Famiglia* già nel Museo di Amatrice (1), tratta dalla *Sacra Famiglia Spinola* eseguita da Giulio Romano su disegno di Raffaello (sull'argomento vedi G. Grumo, *Cola dell'Amatrice pittore. Gli esordi dell'artista e il suo rapporto con la città natale*, in *Amatrice. Forme e immagini del territorio*, a cura di A. Imponente, R. Torlontano, Milano 2015, pp. 84-97). Ma persino quando riprende un modello così illustre come questo, il pittore sembra svuotarlo della sua valenza profondamente classica per rein-

terpretarlo con quel gusto devozionale e conservatore che negli anni lo porta a semplificare la composizione in modo arcaico e a conferire alle figure una dimensione sempre più domestica e familiare.

Come sottolinea Cannatà, il fitto tratteggio a gradina, ossia a reticolato incrociato che rende vibrante la stesura pittorica della veste della Madonna, già usato da Cola per i manti eseguiti a lacca del San Lorenzo e del Redentore del polittico di Force e tipico della pittura quattrocentesca dell'Italia centrale, non è un accorgimento tecnico da ritardatario ma una citazione da Raffaello che se ne serve per il manto di un personaggio nella *Trasfigurazione*.

L. P.

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932, p. 152;

L. Serra, *L'arte nelle Marche*, Pesaro 1934, p. 427;

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi* a cura di E. Cecchi, Milano 1936, p. 131;

A. Massimi, *Cola dell'Amatrice (Nicola Filotesio)*, Amatrice 1939, p. 79;

F. Zeri, *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice*, in *Diari di lavoro I*, Bergamo 1971, pp. 74-75;

R. Cannatà, *L'esordio giovanile in Sabina di Cola dell'Amatrice*, in *Aspetti dell'arte del '400 a Rieti*, a cura di A. Costamagna e L. Scalabroni, catalogo della mostra, Roma 1981, p. 64;

M. R. Valazzi, *Cola dell'Amatrice*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche*, Firenze 1981, p. 156;

C. Volpe, *Un momento bolognese e raffaellesco di Cola dell'Amatrice*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, vol. II, Napoli 1984, p. 383;

R. Cannatà, *La pittura e il disegno*, in R. Cannatà, A. Ghisetti Giavarina, *Cola dell'Amatrice*, Firenze 1991, pp. 93, 107;

L. Pezzuto, *Cola dell'Amatrice pittore*, Milano 2018, p. 33;

S. Papetti, *Cola dell'Amatrice: la dispersione e la musealizzazione*, in *Cola dell'Amatrice da Pinturicchio a Raffaello*, catalogo della mostra a cura di Stefano Papetti e Luca Pezzuto, Ascoli Piceno 2018, p. 28;

M. G. Mazzocchi, *ibidem*, p. 188.

---

## Ospiti illustri in Galleria

Maestro dei Polittici Crivelleschi  
e Cola dell'Amatrice

A cura di  
**Lucia Peruzzi**

Testi di  
**Lucia Peruzzi** e **Rossana Torlontano**

Grafica del sistema visivo  
**Avenida**

Allattamento  
**Alberto Rodella** e **Franco Oddi**

## La Galleria

Collezione e Archivio Storico

Coordinamento  
**Sebastiano Simonini**

Assistente  
**Greta Rossi**

Curatela della Collezione dei dipinti antichi di BPER Banca  
**Lucia Peruzzi**

Curatela dell'Archivio Storico di BPER Banca  
**Chiara Pulini**

