

CONCORSO

arti e lettere



IX
2016

Direttori editoriali

Agostino Allegri, Giovanni Renzi

Direttore responsabile

Maria Villano

Redazione

Patrizio Aiello, Agostino Allegri, Chiara Battezzati, Serena Benelli, Giulio Dalvit, Elisa Maggio, Giovanni Renzi, Massimo Romeri

Comitato scientifico

Elisabetta Bianchi, Marco Mascolo, Antonio Mazzotta, Federica Nurchis, Paolo Plebani, Paolo Vanoli

e-mail: concorsorivista@gmail.com

web: <http://riviste.unimi.it/index.php/concorso>

Crediti fotografici: Worcester Art Museum: p. 28, fig. 2; Museo Diocesano, Genova: p. 29, fig. 3; Studio Perotti, Milano: p. 38, fig. 1; Confraternita del Santissimo Sacramento, Mogliano: p. 41, fig. 2; Francesco Benelli, Bologna: p. 43, fig. 3; Veronica Cassini: p. 48, fig. 1.

La redazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni o imprecisioni nelle citazioni delle fonti fotografiche.

© 2016 Lubrina Editore Srl

via Cesare Correnti, 50 - 24124 Bergamo - cell. 3470139396

e-mail: editorelubrina@lubrina.it - web: www.lubrina.it

ISSN: 2421-5376

ISBN: 978-88-7766-609-3

Aut. del Tribunale di Milano n° 223 del 10 luglio 2015

Questa rivista è realizzata con il finanziamento dell'Università degli Studi di Milano ai sensi della legge 3 agosto 1985, n° 429.

Sommario

Editoriale	5
Chiara Battezzati, <i>Per Leonardo da Besozzo a Napoli, circa 1835</i>	7
Claudio Gulli, <i>La «Madonna Greca» di Pier Francesco Sacchi ad Alcamo: contesto lombardo e via ligure</i>	29
Stefano Martinella, <i>Appunti per l'attività marchigiana di «Petrus Franciscus Renulfus Novariensis»</i>	41
Veronica Cassini, <i>Giuseppe Vismara a Roma e un sonetto sul Longino di Bernini</i>	51



1. Pier Francesco Renolfi, *Natività*, Prato Sesia, San Bernardo

Stefano Martinella

Appunti per l'attività marchigiana di «Petrus Francescus Renulfus Novariensis»

Il 28 ottobre 1578 «messer Pietro Francesco Rinolfo da Romagnano, pittore» risulta presente presso il Duomo di Novara: l'occasione è il battesimo del figlio Bartolomeo, avuto con la moglie Caterina Balestrazza e nato il giorno prima.¹ Questa, al momento, l'unica emergenza documentaria dell'artista in terra novarese. Una sola opera è riconducibile a questa fase della sua vita: la tavola raffigurante l'*Adorazione del Bambino* (fig. 1) che si trova all'interno della chiesa di San Bernardo a Prato Sesia, collocata sull'altare della cappella sede della confraternita di San Giuseppe. Il dipinto, che reca la firma dell'artista ma non la data, si segnala innanzitutto poiché appartiene a una serie di copie tratte da un modello perduto: la pala, raffigurante appunto un'*Adorazione del Bambino*, commissionata a Tiziano nel 1540 dai confratelli della compagnia di San Giuseppe a Novara e destinata a ornare la cappella di rappresentanza posta all'interno della vecchia cattedrale, andata distrutta in un incendio nel 1642.²

Difficile ricostruire, sulla scorta della sola analisi stilistica, il percorso di formazione del Renolfi, aldilà del riconoscerne il fondamentale sostrato gaudenziano (appreso, secondo la proposta di Agnese Vastano, dal contatto con la bottega di Giuseppe Giovenone il giovane), sul quale il pittore tenta di innestare spunti e suggestioni del Manierismo centroitaliano.³ All'artista di Romagnano è stata a lungo riferita un'altra *Adorazione del Bambino*, conservata presso la chiesa di San Martino a Vignone, sulle alture del Verbanco, che rappresenta l'unico elemento superstite di un complesso polittico a due registri, del quale costituiva lo scomparto centrale. Recenti indagini archivistiche di Rossana Sacchi consentono tuttavia di stornare quest'opera dal catalogo del Renolfi, riconducendone la realizzazione a Cristoforo e Gabrio Bossi.⁴

Nessun dato ci consente, allo stato attuale delle ricerche, di ricostruire con esattezza le successive tappe dell'esperienza del pittore, che risulta coinvolto in una serie di imprese artistiche nelle Marche. La firma dell'artista ricompare infatti per la prima volta, accanto alla data del 1592, su una tela ora conservata presso il Museo parrocchiale della chiesa di Santa Maria di Piazza a Mogliano, in provincia di Macerata, ma proveniente dal Santuario del Santissimo Crocifisso d'Ete.⁵ Il dipinto raffigura nella parte alta la Vergine con il Bambino che si affaccia dalle nubi attorniata da quattro angeli (due dei quali musicanti), mentre in basso in primo piano sono presenti i Santi Bonaventura, Lucia e

Francesco inginocchiati: la qualità della pittura, purtroppo pregiudicata dal cattivo stato di conservazione, rivela comunque una significativa evoluzione dell'artista, lontana dalle pose statiche e impacciate della *Natività* di Prato Sesia. Notevole è l'attenzione alla resa del paesaggio che fa da sfondo alle figure (che si delinea d'ora in avanti come una costante delle opere marchigiane del pittore), qui rappresentato da una serie di monti digradanti verso uno specchio d'acqua in cui si riflettono una chiesa e alcuni edifici.

Sempre a Mogliano, risulta di maggiore respiro l'intervento dell'artista nella decorazione del tempietto nella chiesa del Santissimo Crocifisso.⁶ L'edificio sorge, a partire dal 1579, a poca distanza dal borgo, sulla strada che conduce a Fermo in prossimità di un'ansa del torrente Ete, sul luogo dove sorgeva una piccola edicola ornata da un affresco trecentesco, divenuto oggetto di venerazione, raffigurante *Dio Padre che sostiene Cristo crocifisso, affiancato da San Giacomo Apostolo, da Santa Caterina d'Alessandria e da una coppia di angeli*. Nella nuova chiesa l'antica pittura è incastonata in una piccola costruzione a forma di tempietto, posta al centro del transetto, secondo un modello che richiama in maniera inequivocabile il prototipo lauretano della Santa Casa. Il lato ovest, su cui esternamente si appoggia l'altar maggiore, presenta un'arcata chiusa da una grata che permette dall'esterno la visione dell'affresco miracoloso, collocato sul lato interno della parete est, mentre sulle pareti laterali nord e sud si aprono due accessi che permettono al pellegrino di entrare e uscire dal sacello. La decorazione affrescata si estende sui lati interni ed esterni delle pareti nord e sud, sul lato esterno della parete est e nei nove scomparti in cui è divisa la volta. I lati esterni del tempietto raffigurano episodi della Passione di Cristo, realizzati in spazi centinati delimitati da cornici marmoree; negli angoli alti, i pennacchi sono decorati da angeli dipinti. La narrazione ha inizio sul lato sud, con la rappresentazione di *Cristo nell'orto* (fig. 2): in primo piano in basso sono dipinti tre Apostoli addormentati – quello più a sinistra in posizione più elevata per sovrastare il vano di accesso al sacello – mentre Cristo si trova nella parte alta, inginocchiato e rivolto verso l'angelo che appare recando la croce e il calice. Sul lato est si trova invece la *Flagellazione*. Il Renolfi pone le figure di Cristo e dei tre flagellatori in primo piano, destinando tutto il resto dello spazio a un complesso gioco di architetture, risolto con qualche impaccio: immediatamente dietro i personaggi si trova un loggiato sorretto da colonne, reso con un'ardita prospettiva scorciata, oltre il quale una serie di edifici delimita una grande piazza. Segue, sul lato nord, l'*Andata al Calvario*, costruita su una diagonale che a partire dall'angolo in basso a sinistra, dove si trova il Cristo che soccombe sotto il peso della croce, sale – seguendo il corpo di un cavallo ripreso di schiena – sino alla cima del Golgota su cui sono già state alzate le



2. Pier Francesco Renolfi, *Orazione nell'orto*, Mogliano, Santuario del Santissimo Crocifisso d'Ete

croci dei due ladroni. Grande, anche in questo caso, la cura nella resa dei paesaggi sullo sfondo e in particolare degli elementi vegetali (specie nella prima scena); notevole altresì è l'effetto cromatico complessivo, giocato anche con il ricorso a tinte acide e cangianti.

All'interno del tempietto sono presenti altri due pannelli affrescati, collocati sui lati nord e sud, racchiusi da cornici in stucco. L'affresco di destra rappresenta una *Sacra Famiglia con San Giovannino*, ambientata in un interno domestico con una finestra aperta sul lato destro che offre lo spunto per un ulteriore apprezzabile brano di paesaggio: interessante è notare come l'attenzione dei protagonisti sembri attratta in particolar modo dal piccolo agnello del Battista, accoccolato nell'angolo in basso a destra, con una soluzione che evidenzia il tono intimo della scena. Sulla parete di fronte è invece raffigurato un gruppo di Santi: sulla sinistra si trova San Martino a cavallo intento a tagliare il mantello e a offrirlo al povero, cui si affianca San Biagio benedicente che occupa la parte destra del dipinto, mentre dal lato inferiore destro fa

capolino la figura di Santa Lucia, ritratta a mezzo busto. Accanto a lei, sulla sinistra, compare una pietra su cui il pittore ha riportato la propria firma *PETR.S FRANC.S RENVLFVS NOVARIENSIS* e la data 1594. La volta del sacello è ornata da una ricca decorazione a stucco, composta da cornici, putti tridimensionali e teste di cherubini, festoni ed erme: al centro domina il tondo con la figura di Dio Padre, circondato sull'intradosso dalle raffigurazioni – identificabili grazie ai cartigli – di Davide, Salomone, Mosè e Giona e dalle Sibille Eritrea, Tiburtina, Cumana e Delfica.

Di tre anni successiva è un'ulteriore attestazione (purtroppo soltanto letteraria) dell'artista, coinvolto nella decorazione del chiostro del convento dei Minori Osservanti di Corridonia, ancora in provincia di Macerata. Nel 1833 lo storico Pier Paolo Bartolazzi riporta una testimonianza di fine Settecento, che registrava la presenza di affreschi con soggetto francescano all'interno del chiostro del cenobio: una di queste lunette, ornate da numerosi stemmi gentilizi, sarebbe stata finanziata dal nobile Gian Girolamo Foglietta e avrebbe riportato la firma del Renolfi, insieme alla data del 1597. All'epoca di Bartolazzi, tuttavia, le pitture erano già «tutte coperte di calce e distrutte», né è possibile procedere ora a una verifica dal momento che il complesso religioso, dopo alterne vicende, versa in uno stato di profondo degrado.⁷

Di maggiore respiro e conservata in maniera decisamente più leggibile è la decorazione di altri chiostri francescani, quelli del convento di Santa Maria delle Grazie a Senigallia, ricondotta al Renolfi soltanto una ventina d'anni fa da Mariella Bonvini Triani, che per prima ha riconosciuto la firma dell'artista. Il complesso è edificato, a un paio di chilometri dalla città, a partire dal 1491 per volere di Giovanni Della Rovere, a seguito della nascita del figlio Francesco Maria, futuro duca di Urbino, ed è noto soprattutto perché ospita, all'interno dell'abside della chiesa, una pala di Perugino.⁸ Il convento comprende due chiostri. In quello maggiore sono presenti ventotto lunette, decorate con episodi della vita di San Francesco, svolti in ordine cronologico a partire dal lato sinistro della parete orientale, dalla nascita (fig. 3) sino alla morte del Santo, per concludersi con un'immagine allegorica di Francesco che intercede per le anime purganti presso la Vergine. Ciascuna lunetta è circondata nella parte curva da una cornice decorata da un festone vegetale, mentre sul lato inferiore della cornice si trovano delle tabelle originariamente destinate a contenere didascalie in versi che illustravano le scene sopra dipinte, ora perlopiù illeggibili. Alla base di alcune lunette si trovano ancora, a diversi stadi di conservazione, blasoni appartenenti alle più importanti famiglie patrizie locali, coinvolte anche in questo caso nel finanziamento dell'impresa. Otto delle ventotto lunette sono gravemente danneggiate, al punto che è impossibile riconoscerne le scene dipinte; si distingue poi la settima lunetta,



3. Pier Francesco Renolfi, *Nascita di San Francesco*, Senigallia, Santa Maria delle Grazie

di dimensioni più estese, che interrompe il racconto cronologico e raffigura la *Deposizione di Cristo con San Francesco*. Ancora una volta sono i paesaggi che fanno da sfondo agli episodi ad attrarre maggiormente l'attenzione: nella decima lunetta, nella quale i frati hanno la visione di Francesco portato in cielo sul carro di fuoco, stupisce la precisa rappresentazione del golfo di Ancona; una città turrata fa da quinta all'episodio della convocazione di un capitolo generale nella diciannovesima lunetta, mentre curiosamente compare Venezia sullo sfondo della ventunesima, nella quale è dipinto l'episodio in cui Francesco, di ritorno dalla predicazione in Puglia con un confratello, trova sulla strada una borsa di denari che si trasformano poi in serpenti. La firma dell'artista, abbreviata nella formula PET. FR. NOVARENSIS, compare su un gradino nella ventiseiesima lunetta, in cui è rappresentato il Santo morente che ha chiesto di essere deposto sulla nuda terra.

Il secondo chiostro del complesso, di forma irregolare e di minori dimensioni, presenta soltanto venti lunette (tre delle quali ormai illeggibili). In ben tre occasioni è possibile riscontrare la firma dell'artista, accompagnata dalla data 1598. Le lunette presentano la medesima decorazione e anch'esse sono dotate di tabelle destinate a ospitare le varie didascalie e ornate da stemmi gentilizii, conservati in misura maggiore rispetto al primo chiostro. I soggetti di questo secondo ciclo riguardano miracoli compiuti da Francesco o legati alla sua figura, con l'eccezione della diciottesima lunetta che presenta Santa Barbara. In molti casi gli episodi sono raggruppati a coppie, o è comunque

presente una qualche divisione spaziale, che consente all'artista di svolgere la narrazione su due livelli: i personaggi dell'episodio principale sono presentati in primo piano e di maggiori dimensioni, mentre sullo sfondo si svolgono antefatti dell'azione, altri eventi minori o piccole scene di genere. Sono da notare, per esempio, la veduta di Roma che fa sfondo all'incontro tra San Francesco e San Domenico, nella sesta lunetta, o quella di Gaeta dipinta nella dodicesima, in cui è raffigurato Francesco mentre predica in quella città. Merita poi attenzione la frequente raffigurazione di animali: nella quarta lunetta il Santo predica agli uccelli che volano in stormi sopra un mare, da cui fanno capolino numerosi pesci e alcuni delfini. Alle spalle di Francesco è dipinto un confratello intento nella lettura, seduto ai margini di un bosco in cui si riconoscono tra gli altri un orso, un cinghiale, un cervo, un ermellino e un airone che tiene nel becco un serpente. Nella nona e nella quattordicesima, in cui sono raffigurate rispettivamente una guarigione miracolosa e la resurrezione di un bambino annegato, il Renolfi dipinge un cane fulvo e un gatto bigio, apparentemente gli stessi: nella prima delle due lunette gli animali paiono guardarsi con circospezione sino a quando, nella seconda, il cane mette in fuga e si appresta a rincorrere il gatto, attirando così l'attenzione di alcuni degli astanti. La scelta dei soggetti rappresentati nelle lunette dei due chiostri e alcune iconografie derivano dalla conoscenza di cicli di incisioni dedicate alla vita e ai miracoli di San Francesco, la cui diffusione è favorita dall'Ordine francescano a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento.⁹

Dal punto di vista stilistico, la qualità della pittura si presenta di difficile lettura a causa della presenza di numerose manomissioni, da imputare probabilmente a un antico intervento di restauro (o, per meglio dire, di vera e propria ridipintura): è infatti probabile che la non esemplare esecuzione tecnica delle pitture – realizzate a mezzo fresco con l'aggiunta di numerosi particolari a secco – e i problemi ambientali del chiostro, evidenziati anche nel corso degli ultimi restauri compiuti intorno al 2000, abbiano posto già in tempi remoti il problema della conservazione del ciclo.¹⁰ La Bonvini Triani propone di collocare questo importante intervento ai primi anni del Settecento: nel 1701 è infatti presente un pittore, frate Ortensio di Soriano, cui i frati hanno affidato la decorazione ad affresco di una piccola cappella, ancora esistente al primo piano del convento, e di altre pitture collocate in diversi spazi del complesso.¹¹

I due cicli di Corridonia e di Senigallia testimoniano chiaramente il legame del Renolfi con l'universo francescano, al punto che pare lecito chiedersi se tali contatti non possano in qualche modo aver giocato un ruolo nel trasferimento dell'artista dal Novarese alle Marche.

Pochi anni dopo Senigallia, il pittore risulta coinvolto in una nuova impresa a Mogliano, ancora legata al contesto francescano: la firma dell'artista è infatti stata rintracciata sempre dalla Bonvini Triani, accanto alla data del 1603, in una delle ventidue lunette che decorano il chiostro dell'ex convento di Santa Colomba, realizzate dal pittore tra l'aprile e il giugno di quell'anno e pesantemente ridipinte nel corso dei secoli successivi.¹² Di nuovo a essere raffigurati sono episodi della vita di San Francesco: anche in questo caso la decorazione è finanziata dal patriziato locale, che chiede di inserire i propri blasoni alla base di alcune lunette. Mentre lavora al chiostro il Renolfi è attivo anche all'interno della chiesa conventuale, su incarico della comunità di Mogliano che intende sciogliere un voto legato a un'epidemia di peste: lungo la parete sinistra del presbiterio si trova infatti un affresco che raffigura il beato francescano Pietro da Mogliano (originario del borgo e oggetto di particolare venerazione da parte delle popolazioni locali) nell'atto di benedire i propri concittadini.¹³

L'ultima attestazione del pittore, a quanto mi risulta trascurata dalla bibliografia più recente, riporta la data del 13 ottobre 1610: «Pierfrancesco Renolfi pittore da Novarra abitante in Ancona» compare di fronte a un notaio di Camerino, per redigere una testimonianza. L'artista afferma di essere miracolosamente guarito da una gravissima infermità, che lo aveva colpito nel mese di marzo del 1607, grazie all'intercessione di San Venanzio di Camerino, apparso in sogno al pittore per ridonargli la salute.¹⁴ In mancanza di ulteriori precisazioni, ritengo probabile che anche nel 1607 l'artista risiedesse ad Ancona: proprio in questa città potrebbe rinvenirsi qualche ulteriore attestazione – almeno documentaria, se non artistica – del pittore, in attesa che anche sul fronte novarese qualche novità aiuti a comprendere con maggiore chiarezza l'esordio dell'artista e magari a spiegare il così singolare spostamento nelle terre marchigiane.

1 Il documento è segnalato in P.G. Longo, «*Ex pictura Gaudentii*». *Il politico di Pratosesia*, in «De Valle Sicida», 3, 1992, p. 78, nota 1. Segnalo un mio errore nel riportare il nome della moglie del pittore, che ho confuso con quello della madrina del figlio (Cornelia De Pernati), in S. Martinella, *La Natività di Petrus Renulfus*, in *Il complesso monumentale di San Martino di Vignone: raccolta di studi di storia e d'arte in occasione dei quattrocento anni di riedificazione della chiesa (1615-2015)*, a cura di M. Cerutti, E. Poletti Ecclesia, Verbania, Associazione La Degagna, 2015, pp. 162-168.

2 La prima attestazione del dipinto di Prato Sesia è legata alla visita pastorale di Carlo Bascapè del 1594: Pier Giorgio Longo («*Ex pictura Gaudentii*», p. 78, nota 1) propone una datazione della tavola agli anni immediatamente precedenti (1590-1594) che credo vada però anticipata, dato che nel 1592 il Renolfi risulta già presente nelle Marche con un'opera – la tela ora nel Museo Parrocchiale di Santa Maria di Piazza – stilisticamente abbastanza lontana dal dipinto di Prato Sesia. Per la pala di Tiziano si possono vedere M. Dell'Omo, *Pietà e prestigio nel duomo di Novara nella prima metà del Cinquecento. Con dati inediti su Tiziano e Gaudenzio*, in «Arte lombarda», 101, 1992, pp. 32-40; Ead., *La cattedrale di Novara. Arredi e decorazioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Eda, 1993, pp. 107-113; M. Albertario, *Attorno a un Tiziano perduto. Riflessioni sulla pala d'altare del duomo di Novara (1540-42)*, in «Novarien», 31, 2002, pp. 245-256; G. Agosti, *Una cartellina tizianesca*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 122-131. Esistono almeno altre due copie del dipinto tizianesco, oltre alla *Natività* del Renolfi: una, firmata da Giovanni da Varallo e datata 1556, è passata nel 2001 sul mercato antiquario milanese (Albertario, *Attorno a un Tiziano*, p. 248), mentre una seconda tavola, seicentesca, fa parte delle collezioni civiche novaresi: P. Venturoli, in *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, 22 giugno – 22 novembre 1987), a cura di M.L. Tomea Gavazzoli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, p. 258; l'autore immaginava l'esistenza di un modello comune per la tavola di Prato Sesia e quella di Novara, ipotizzando potesse corrispondere a un dipinto di Giovanni Demio.

3 A. Vastano, *Il tempio nella Chiesa del Santissimo Crocifisso d'Ete a Mogliano*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Palazzo Municipale, 13 giugno – 31 ottobre 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, p. 177. Per l'ambito di Giuseppe Giovenone il giovane si veda P. Astrua, *Giuseppe Giovenone il giovane e la sua bottega*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina, 22 marzo – 30 maggio 1982), a cura di G. Romano, Torino, Ages, 1982, pp. 183-186.

4 La tavola di Vignone è avvicinata a Renolfi da Giovanni Romano (*Per la salvaguardia del patrimonio artistico: lavori in corso*, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Società promotrice di belle arti al Valentino, 1 settembre – 15 ottobre 1978), a cura di G. Romano, Torino, Tipografia Impronta, pp. 17-19) che la accosta a un politico già nella chiesa di San Maurizio a Viggiona, sempre sul lago Maggiore, oggetto di furto in anni recenti (per il quale si può vedere E. Mariani, *Trarego e Viggiona. Chiesa e popolo*, Verbania, Alberti, 2002): l'opinione è ribadita in G. Romano, *Novara*, in *Guida breve al patrimonio artistico delle provincie piemontesi. Strumenti per la didattica e la ricerca*. 1, a cura di G. Romano, Torino, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, 1979, p. 65 e generalmente accolta (si veda la ricostruzione critica in Martinella, *La Natività*, pp. 166-167) sino a R. Sacchi, *Tornare su Gaudenzio*, in Ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 148-151.

5 Il dipinto è pubblicato per la prima volta in M. Bonvini Triani, *Petrus Franciscus Renulfus Novarensis a Senigallia*, in *Convento di Santa Maria delle Grazie. Gli affreschi dei Chiostri*, a cura di M. Bonvini Triani, Ostra Vetere, Tecnostampa, 1996, pp. 127-128. Sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria di Piazza si conserva l'*Assunta* dipinta da Lorenzo Lotto nel 1548.

6 Vastano, *Il tempietto*, pp. 177-179; A. Luchetti, *La confraternita del SS. Sacramento e la chiesa del Crocifisso d'Ete*, Recanati, Bieffe, 2010.

7 P.P. Bartolazzi, *Memorie francescane di Montolmo oggi Pausola raccolte da pubblici e privati monumenti*, Pausola, Tipografia Succ. Crocetti, 1883, p. 24: l'autore, che afferma di basarsi sulla testimonianza tardosettecentesca di Pietro Paolo Torelli, lascia supporre che la decorazione delle lunette fu sostenuta economicamente dal patriziato locale. Il testo tuttavia non permette di comprendere se tutte le lunette siano state realizzate in un'unica campagna, né se a Renolfi sia possibile attribuire l'intera decorazione.

8 L. Siena, *Storia della città di Sinigaglia*, Senigallia, Stefano Calvani, 1746, pp. 159-160; per le vicende storiche e architettoniche del complesso si può vedere A. Caldari, *Gli apparati decorativi e le opere d'arte mobili di Santa Maria delle Grazie: considerazioni e restauri*, in *La quercia dai frutti d'oro. Giovanni Della Rovere (1475-1501) e le origini del potere roveresco*, atti del convegno (Senigallia, Palazzo del Duca, 23-24 novembre 2001), a cura di M. Bonvini Mazzanti, G. Piccinini, Ostra Vetere, Tecnostampa, 2004, pp. 253-274.

9 Per le incisioni dedicate alla vita di San Francesco: S. Prosperi Valenti Rodinò, *La diffusione dell'iconografia francescana attraverso l'incisione*, in *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, 9 dicembre 1982 – 13 febbraio 1983), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, C. Strinati, Roma, Quasar, 1982, pp. 159-169; per un approfondimento monografico: K. Van Dooren, *La nascita di San Francesco d'Assisi nella grafica*, Istituto Storico dei Cappuccini, Roma, 2009.

10 Caldari, *Gli apparati decorativi*, p. 263.

11 Bonvini Triani, *Petrus Franciscus Renulfus*, pp. 139-140.

12 *Ivi*, p. 131. L'unica menzione precedente del ciclo di lunette in G. Lignini, *La Madonna del Buon Cuore ed il Convento di Santa Colomba*, Macerata, Stabilimento Cromo Tipografico Commerciale, 1927, p. 100. Per il ciclo di affreschi del chiostro e per la sua commissione si veda M. Meloni, *Gli Actus Beati Francisci ed il locus di Mogliano con la chiesa di S. Colomba*, in *Virtute et labore. Studi offerti a Giuseppe Avarucci per i suoi settant'anni*, a cura di R.M. Borraccini, G. Borri, Spoleto, Fondazione Cisam, 2008, pp. 729-730.

13 Vastano, *Il tempietto*, p. 179: l'autrice riporta la menzione, fornita da storici locali, di ulteriori affreschi dedicati al beato Pietro, realizzati da Renolfi in una cappella dedicata alla Madonna della Concezione collocata nei dintorni di Mogliano, distrutta nel 1712.

14 Il testo della dichiarazione del pittore è pubblicato in M. Pascucci, *Vita di S. Venanzio martire descritta da Matteo Pascucci*, Cesena, Gregorio Biasini, 1785, pp. 209-211.