
ARTE

MARCHIGIANA

2

TAMARA DOMINICI, Sul ritorno “a casa” degli *Uomini illustri*: analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata / VALERIO MEZZOLANI, *L'Andata al calvario* di Nikolaus Tzafouris già nella collezioni Matterozzi di Urbania: un'opera ritrovata / MATTEO PROCACCINI, La vicenda dei dipinti per Isabella Della Rovere, Principessa di Bisignano / BONITA CLERI, *Il Cristo alla colonna* di Federico Zuccari, originali, repliche, copie / DUCCIO K. MARIGNOLI, Un inedito ritratto di Bernardino Bini pittore anconetano / RICCARDO GANDOLFI, La Porta Braschi e il “magnifico busto” di Pio VI. Francesco Maria Ciaraffoni, Luigi e Giuseppe Valadier a Recanati / LORETTA VANDI, Carlo Ceci: la soggezione della Pittura.

ARTE

MARCHIGIANA

2/2015



EDIZIONI
CENTRO STUDI "G. MAZZINI"

Arte marchigiana pubblica ogni anno due numeri a stampa
Arte marchigiana publishes two print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima
All articles are subject to anonymous peer-review

Direttore responsabile e Direttore scientifico
Managing Editor and Scholarly Editors-in-Chief
Bonita Cleri (bonitacleri@libero.it)

Comitato scientifico / Advisory Board

Anna Maria Ambrosini Massari
Robert G. La France
Massimo Moretti
Carol Plazzotta
Anna Tambini
Alessandro Zuccari

Comitato di redazione / Editorial Board

David Kerr
Maria Maddalena Paolini
Laura Vanni

Progetto grafico / Design and layout: Romina Rossi

Stampa / Print: Guerrino Leardini, Macerata Feltria (PU)

Distribuzione / Distribution: Editoriale Umbra, Foligno (PG) info@editorialeumbra.it

Editore / Publisher: Centro Studi G. Mazzini, Fermignano (PU) centrostudimazzini@gmail.com

Autorizzazione Tribunale di Urbino/*Permission of the court of Urbino* n. 1/2014

ISSN 2385-0523

indice

7

editoriale

9

TAMARA DOMINICI

Sul ritorno “a casa” degli *Uomini illustri*: analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata

31

VALERIO MEZZOLANI

L’Andata al calvario di Nikolaus Tzafouris già nella collezioni Matterozzi di Urbania: un’opera ritrovata

43

MATTEO PROCACCINI

La vicenda dei dipinti per Isabella Della Rovere, Principessa di Bisignano

59

BONITA CLERI

Il Cristo alla colonna di Federico Zuccari, originali, repliche, copie

81

DUCCIO K. MARIGNOLI

Un inedito ritratto di Bernardino Bini pittore anconetano

91

RICCARDO GANDOLFI

La Porta Braschi e il “magnifico busto” di Pio VI. Francesco Maria Ciaraffoni, Luigi e Giuseppe Valadier a Recanati

105

LORETTA VANDI

Carlo Ceci: la soggezione della Pittura

Referenze fotografiche

TAMARA DOMINICI: fig. 1, fig. 3 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; fig. 2 <http://de.academic.ru>; fig. 4 <http://www.royalcollection.org.uk>; fig. 5 <http://commons.wikimedia.org>; figg. 6 e 8 <http://www.wga.hu>; fig. 7 AA.VV., Il Prado, Londra, Scala Publishers Ltd 2000, p.22; fig. 9 da L. Gaeta, *Juan de Borgoña e gli altri: relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*, Congedo Ed., Galatina 2012; fig. 10 <http://cav.unibg.it>; fig. 11 <http://commons.wikimedia.org>.

VALERIO MEZZOLANI: fig. 2 da M. Bianco Fiorin, *Nicola Zafuri, cretese del Quattrocento, e una sua inedita "Madonna"*, in «Arte Veneta», XXXVII, 1983, p. 166.

MATTEO PROCACCINI: fig. 1 Madrid, Biblioteca Nazionale; fig. 2 da A. Emiliani, *Federico Barocci*, Ancona 2008; figg. 3-4 foto dell'autore; fig. 5 Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Biblioteca umanistica: foto Paolo Bianchi; fig. 6 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

BONITA CLERI: figg. 1, 4, 6 Curia arcivescovile Urbino-Urbania-Sant'Angelo in Vado; fig. 3 da C. Acidini Lucchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Roma, Jandi Sapi 1999, p. 165; fig. 6, Pesaro, Collezione privata; fig. 7 dell'autrice; fig. 8 Bastia, Musée de Bastia; fig. 9 Napoli, Collezione privata; fig. 10 Dorotheum Vienna, catalogo di vendita all'asta 24.6.2015.

DUCCIO K. MARIGNOLI: figg. 1-4 foto Marcello Fedeli; figg. 5-6 Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, Quadreria.

RICCARDO GANDOLFI: figg. 1-2-4 Roma, Archivio di Stato; fig. 3 foto dell'autore; fig. 5 Londra, Sotheby's.

LORETTA VANDI: figg. 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 12, 13, 14 da G. Cucco (a cura di), *Carlo Ceci: le tempere e le litografie (1936-1989)*, Urbino, Quattro Venti 1990; fig. 5 da M. Baxandall, *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*, New Haven, Yale University Press 1985; figg. 6, 7, 8: foto dell'autrice.

L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto non individuati.

Arte marchigiana numero due: è noto come sia entusiasmante pubblicare il primo numero di una testata, al contrario più impegnativo mantenere le scadenze, rappresentare i territori regionali e la qualità dei contenuti.

Siamo al secondo numero: il primo ha trovato buona accoglienza presso gli studiosi e gli appassionati, pertanto ci auguriamo di poter mantenere il passo secondo le finalità che ci siamo prefissati.

Questo numero esce in concomitanza con la mostra organizzata nella Galleria Nazionale delle Marche relativa alla ricostituzione temporanea dello studiolo di Federico da Montefeltro, uno degli ambienti più intriganti del Palazzo ducale di Urbino: come è noto dopo la devoluzione roveresca vi erano rimasti il soffitto di fiabesco sapore e le pareti lignee sapientemente intarsiate da maestranze fiorentine, mentre i ritratti degli uomini illustri che ornavano la parte alta furono alienati dal cardinal legato Antonio Barberini, una parte acquistata dal cardinale Joseph Fesch poi destinata al Museo del Louvre, altra rimasta nella raccolta di famiglia fino al XX secolo ed acquistata ad inizio anni cinquanta dallo Stato italiano quindi destinata al suo ambiente originario.

Si è trattato di una felice iniziativa finalizzata alla ricostruzione dell'ambiente ducale che offre l'opportunità per una riflessione attorno al fenomeno delle esposizioni, argomento tornato centrale recentemente circa i benefici e le finalità delle mostre il cui successo è a volte determinato dal martellamento pubblicitario non sempre direttamente proporzionale alla qualità delle proposte espositive valutate oramai quasi esclusivamente per il numero di visitatori che riescono a veicolare e per l'impatto economico sulle città.

Con un minimo di progettualità deve essere considerata dirimente la capacità di condividere con i territori e le comunità i valori culturali delle opere d'arte che spesso si trovano ad essere decontestualizzate e bisognose di letture che ne permettano la migliore comprensione: di questo in alcuni casi non ci si preoccupa e ancora più grave è che talvolta gli stessi studiosi non colgano l'occa-

sione per ulteriori ricerche e approfondimenti rispetto a quanto già è noto. La conoscenza promuove la crescita civile nella consapevolezza che il patrimonio storico ed artistico, relazionato al contesto nel quale per un insieme di circostanze è nato, è da condividere pienamente come facente parte della propria storia.

Bonita Cleri

Presidente Centro Studi G. Mazzini

Sul ritorno “a casa” degli *Uomini Illustri*:
analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata

Tamara Dominici

Opinione diffusa è che le opere d'arte dovrebbero sempre rimanere nel loro contesto originale, per il quale sono state concepite, ideate, realizzate e invece il più delle volte questo non accade; un caso eclatante è la Grecia, che non si arrende e continua a tutt'oggi la sua battaglia per tornare in possesso dei marmi del Partenone, custoditi nel British Museum da oltre 200 anni e rivendicati dal 1981¹. È fatto poi noto, per citare un esempio che ci riguarda più da vicino, lo smembramento del ciclo degli *Uomini Illustri* dello studiolo urbinata di Federico da Montefeltro, che ha portato quattordici delle ventotto tavole lontano dalla sede originaria, per la precisione al Louvre dove sono sistemate ormai dal 1863. Al loro posto trovano spazio riproduzioni fotografiche, a grandezza naturale, ma in color seppia, in quella che appare oggi essere così una visione incompleta del piccolo ambiente. Riunirle, come peraltro è stato fatto, anche se solo in occasione di una mostra temporanea, seguendo l'esempio di quanto avvenuto per la mostra ferrarese del 2006 che ha visto il rientro dall'India dell'*Arrivo di Bacco nell'isola di Nasso*, attribuito al pittore lombardo Dosso Dossi², rappresenta un'opportunità importante per meglio comprendere le dinamiche della corte federiciana intorno agli anni Settanta del Quattrocento, facilitando la risoluzione di alcune questioni ancora aperte. L'evento di non semplice realizzazione, che pure ha visto un forte impegno ad opera *in primis* della Soprintendente Maria Rosaria Valazzi³, impegno finalmente ripagato dall'inaugurazione della mostra tenutasi al Palazzo Ducale di Urbino l'11 marzo scorso⁴, fornisce lo spunto in questo articolo per riconsiderare la figura del pittore fiammingo Giusto di Gand e le opere a lui storicamente attribuite. Come spiega la stessa Valazzi «dopo quattro secoli, potrà essere rivisto, nella sua completezza, il luogo che Federico da Montefeltro volle quale spazio intimo, e privilegiato ove attingere alla propria interiorità e ove comunicare tale interiorità, da “apprendersi” nell'immediata percezione delle immagini»⁵. Le tavole degli *Uomini Illustri* nel loro contesto originale, anche se solo temporanea-

mente, potenziano decisamente la loro capacità di suggestione, inserendosi in un'atmosfera che permette di ammirarle con occhio diverso, a tutto vantaggio dell'arte e dunque della collettività. Se è vero che ogni opera d'arte è tanto più grande quanto maggiori sono le sensazioni che suscita e che l'artista riesce a trasmettere, si possono mai paragonare le emozioni che può provare il visitatore della mostra trovandosi ad ammirare lo studiolo così come lo stesso Federico lo vedeva, rispetto ad una percezione 'mutila' di ben quattordici dei ventotto pannelli? E c'è di più: è l'arte che dà forma alle città e ai cittadini ed in questo senso che dovrebbe essere difesa e tutelata, è proprio in essa che si deve ritrovare un'identità civile. Una mostra di questo tipo è in linea con quanto espresso da Tomaso Montanari e pienamente condivisibile riguardo al fatto che la storia dell'arte dovrebbe «educare alla lettura di contesti storici e figurativi, cucire i grandi nomi degli artisti superstar al tessuto che tendiamo a non vedere»⁶. Pertanto è proprio partendo dall'ambiente storico urbinato che possono essere compresi meglio alcuni punti ancora avvolti da una fitta rete di dubbi e misteri come la problematica identificazione di Giusto di Gand con Joos van Wassenhove, enigma intrecciato alla presenza a corte del pittore Pietro Spagnolo.

Con Federico da Montefeltro (1444-82), conte e poi duca, Urbino divenne una delle capitali artistiche e culturali d'Europa. Egli, esperto conoscitore di letteratura, matematica e architettura, nonché collezionista di manoscritti rari, fu uno dei mecenati più attenti dell'arte fiamminga. Intorno agli anni Trenta del Quattrocento, come si evince anche dai documenti, la componente nordica nel territorio urbinato appariva non certo occasionale e sporadica, ma parte di un progetto culturale che si stava formando ed ampliando⁷. I «teutonici» trovarono in Urbino, come del resto in diverse altre corti italiane⁸, terreno fertile per lo sviluppo delle proprie specificità che andavano dall'arazzo⁹ alla pittura ad olio. L'apprezzamento del Montefeltro per l'arte nordeuropea era anche conseguenza degli intensi scambi politici e diplomatici instaurati con le corti d'oltralpe e degli stretti legami, a volte anche familiari, con le corti italiane nelle quali le novità dell'arte fiamminga erano già oggetto di appassionato collezionismo. Federico non era il solo a propagandare questa campagna di rinnovamento artistico, la sua esterofilia e passione per l'arte fiamminga si ispiravano ai gusti artistici del consigliere - nonché quasi certamente fratello - Ottaviano Ubaldini¹⁰, il quale stando a Bartolomeo Facio possedeva in quegli anni il celebre *Bagno muliebre*, dipinto profano del pittore Jan van Eyck¹¹.

È nota poi la profonda attenzione di Battista Sforza¹² per i maestri arazzieri fiamminghi; la seconda moglie di Federico era anche cugina di Galeazzo Maria Sforza, grazie alla cui mediazione è probabile che Giusto di Gand sia stato chiamato per trasferirsi intorno al 1473 nel capoluogo marchigiano¹³. Il bibliotecario fiorentino Vespasiano da Bisticci ricorda infatti in un ormai pluricitato passo che Federico:

per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole ad olio, mandò in fino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire in Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime e maxime in uno suo estudio, dove fece dipingere i filosofi e i poeti e tutti i dottori della chiesa così greca come latina, fatti con meraviglioso artificio; e ritrassevi la sua Signoria al naturale che non gli mancava nulla se non lo spirito¹⁴.

In realtà il testo, che non risulta essere mai stato messo in dubbio e che tutta la critica collega alla figura di Giusto, riporta un’insolita omissione, quella del nome dell’artista fiammingo, descritto quale “maestro solenne”. A questo punto verrebbe da chiedersi se l’autore degli *Uomini Illustri* dello studiolo urbinato, stando al passaggio sopracitato sia proprio il nostro Giusto, lo stesso Giusto, dai più identificato con Joos van Wassenhove, che Vasari sostiene “fece la tavola della Comunione del duca d’Urbino”¹⁵, unico quadro certo attribuito al pittore di Gand. La questione, affatto semplice, lascia aperti ancora tutta una serie di interrogativi e ipotesi quale quella sulla possibile, e aggiungerei molto probabile, esistenza di un cantiere urbinato che mettesse in stretta collaborazione artisti italiani e non.

L’obiettivo qui è quello di analizzare e rivedere la figura del fiammingo Giusto di Gand in rapporto all’area urbinata seguendo il filo della storia dei diversi giudizi critici espressi in proposito, senza pregiudizi e condizionamenti. Capire le modalità con cui il pittore è stato studiato ed interpretato nel corso del tempo non può che aiutare nella ricostruzione, una ricostruzione in gran parte storiografica e critica che permetta di orientarsi nel difficile equilibrio tra fatti ed interpretazioni.

Dubbi non pochi quelli sull’identità di Giusto, non essendoci alcun documento o fonte scritta che lo ponga in rapporto con Joos van Wassenhove, questione che ci preoccuperemo di trattare a breve; l’unico dato sicuro a tutt’oggi è invece l’accertata presenza in Urbino di Giusto per l’esecuzione della *Comu-*

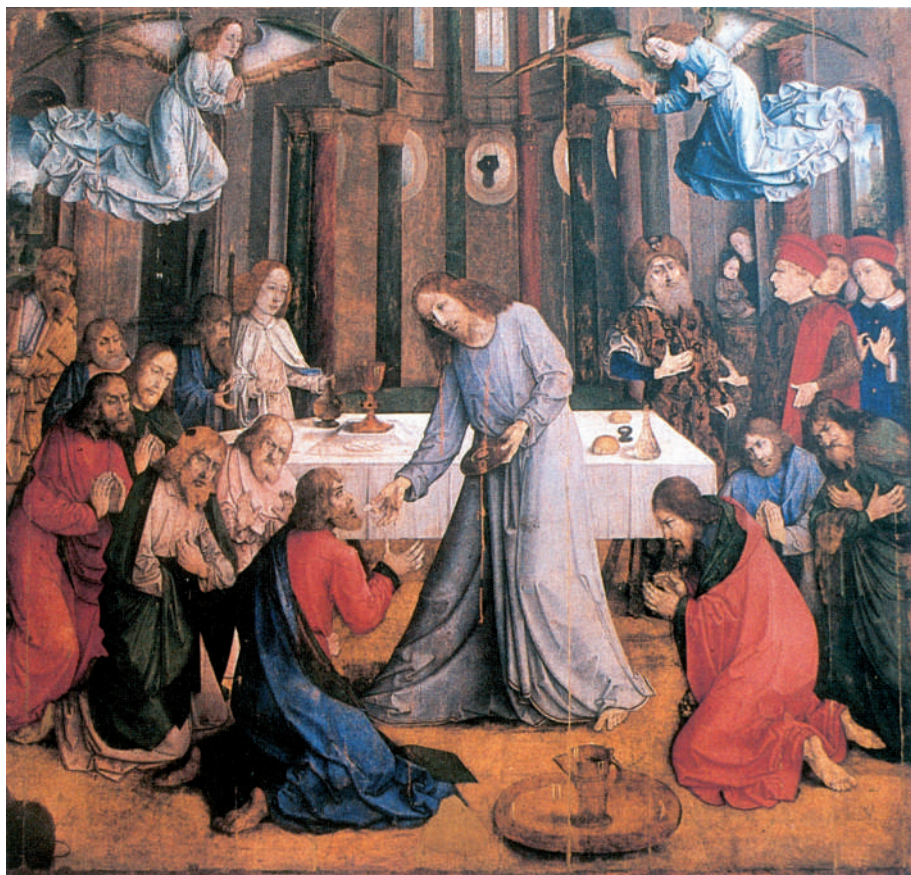


fig. 1 Giusto di Gand, *Comunione degli Apostoli*, 1473-75, olio su tavola, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

nione degli Apostoli (fig. 1), commissionatagli dalla locale confraternita del Corpus Domini. La prima citazione di “maestro Giusto depintore” è conservata nel Libro B 1 delle spese dell’Archivio della confraternita e risale al 12 febbraio del 1473¹⁶. Nella primavera del 1465 era stato chiamato ad eseguire la pala, la cui predella fu dipinta dal fiorentino Paolo Uccello¹⁷, Piero della Francesca¹⁸. In questa occasione l’artista originario di Borgo Sansepolcro fu ospitato da Giovanni Santi, padre di Raffaello. A Piero, non se ne conosce il motivo, subentrò nell’incarico Giusto di Gand. Nei documenti, i pagamenti e le registra-

zioni, dove viene definito “Giusto da Guanto” si susseguono fino al 23 novembre 1475. Nell’ottobre 1474 la confraternita pagava «fiorini 300... a Mtro Giusto da Guanto depintore per fiorini 250 d’oro a lui promessi per la sua fatica, per dipingere la tavola della Fraternita». Già il 7 marzo si trovava la registrazione «Fiorini 15 d’oro dati dal Conte Federico per aiuto delle spese della tavola a Guido di Mengaccio per la Fraternita». Infine in occasione dell’ultimo pagamento deve essersi verificata una controversia fra la confraternita e l’artista, poiché la nota di saldo contiene un’osservazione: «non fece el dovere, et da noi fo intieramente pagato»¹⁹. La presenza del fiammingo ad Urbino è sostenuta poi oltre che da Vasari anche da Ludovico Guicciardini nella sua *Descrittione di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore* e nelle volgarizzazioni fiamminghe del 1612²⁰.

Il soggetto della pala, in realtà mai specificato nelle carte, ma da sempre messo in relazione con il passo di Vasari e plausibilmente in rapporto con gli interessi della confraternita, appunto quello della Comunione degli Apostoli, è un soggetto raro in Italia e ancor più nelle Fiandre. Unico precedente di questa inconsueta iconografia è l’opera di Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze²¹ ed è sempre a Firenze che in quegli anni risulta attestata la presenza di un certo Giusto di Gualtieri da Guante, iscritto nel 1445 alla confraternita di Santa Barbara dei Fiamminghi e firmatario tre anni dopo dell’atto ufficiale di costituzione della confraternita. Se Giusto fiorentino fosse lo stesso che lavorò ad Urbino sarebbe veramente difficile identificarlo con Joos van Wassenhove, attivo in quegli anni in Belgio. Joos risultava infatti, iscritto alla gilda di Anversa nel 1460 e a quella di Gand nel 1464; un documento del 1475 lo dice invece partito per Roma ben prima di tale data. Da questo momento in poi, gran parte della critica ed *in primis* Hulin de Loo ritiene che la sua attività sia proseguita sotto il nome di Giusto di Gand. L’identificazione Joos-Giusto è stata risolta il più delle volte basandola proprio sulle concordanze stilistiche esistenti tra il *Trittico della Crocifissione* (Gand, Chiesa di San Bavone) (fig. 2) di tradizionale benché non certa attribuzione a Joos e la *Comunione degli Apostoli* di Urbino, opera documentata di Giusto²². Ma se non poche sono le relazioni stilistiche tra il trittico di San Bavone e l’opera pittorica di Hugo van der Goes, con cui sappiamo Joos van Wassenhove essere in rapporto di stretta amicizia, meno evidenti sono quelle del Giusto urbinato il cui stile appare sicuramente più vicino alla pittura di Dierick Bouts²³. Principale detrattore del binomio Giusto-Joss, Eeckhout²⁴ sostiene che la *Comunione degli Apostoli* sia

opera di un arazziere e che Giusto dopo un periodo di formazione in patria sia giunto nel '45 a Firenze per poi spostarsi ad Urbino. La confraternita di Santa Barbara contava in effetti tessitori ed arazzieri, però proprio per questo, fosse stato il Giusto fiorentino un pittore “solenne” sarebbe stato specificato nei documenti. Di contro, spiega Francesca Bottacin, fosse valida l'identificazione di Eeckhout del Giusto fiorentino con quello urbinato, questi sarebbe dovuto essere in Italia da circa trent'anni al momento dell'esecuzione della *Comunione*,



fig. 2 Giusto di Gand (?), *Trittico della Crocifissione*, olio su tavola, Gand, San Bavone.

ma nessuna forte influenza italiana appare evidente nell'opera, come invece sarebbe ragionevole supporre²⁵. Il dipinto mantiene un notevole carattere fiammingo, in cui emergono tuttavia, piuttosto evidenti, le difficoltà incontrate dall'artista nel rapportarsi con un grande formato e con una superficie di legno di pioppo tagliata e levigata grossolanamente, condizioni del tutto inusuali per un artista nordico. Per non parlare del soggetto, completamente estraneo alla tradizione fiamminga che rende l'opera debole sotto un profilo stilistico, come non mancarono di sottolineare anche i due pionieri dell'arte fiamminga John Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle²⁶.

La *Comunione* nel 1703, anno della demolizione dell'oratorio della confrater-

nita che l’aveva commissionata, era passata nella Chiesa di Sant’Agata²⁷. Vedendola qui Innocenzo Ansaldo ne trae una delle descrizioni più corrette e complete se messa in relazioni con le fonti locali sei-settecentesche, per la sua guida urbinata²⁸. La citazione di Ansaldo ne conferma l’attribuzione a Giusto di Gand, definendolo con una sorta di fiero provincialismo «pittore urbinata, o piuttosto dimorante in Urbino»²⁹. Più di un autore assegna la tavola fiamminga a Jan van Eyck e ancora Oretti la menziona attribuendola addirittura a «Giovanni Santi, padre di Raffaello»³⁰. In verità questa profonda affinità stilistica con Santi, evidenziata ripetutamente da Cavalcaselle nei fogli 38r e 37v, da cui si ottiene l’intera composizione della *Comunione*, non può farci che riflettere³¹. Se è innegabile l’apporto della pittura fiamminga sull’attività del padre di Raffaello³², basti pensare alla copia della figura del Cristo, ci si chiede perché mai il maestro di Gand non sia stato citato nella *Cronaca rimata* di Giovanni Santi³³. Forse la causa è da vedersi in una semplice gelosia nei confronti del pittore fiammingo preferito dal duca agli urbinati. Giusto fu richiesto molto probabilmente da Federico per la decorazione dello studiolo già prima dell’agosto 1474 ed è forse questo il motivo dell’incompletezza della pala del Corpus Domini, a cui deve aggiungersi il cattivo stato di conservazione dovuto anche a screpolature premature causate dalla fretta. Escludendo l’antico testo di Vespasiano da Bisticci, che attribuisce all’innominato artista fiammingo “molte pitture di sua mano solennissime” tra cui pro-



fig. 3 Artista anonimo, *Ritratto di Federico da Montefeltro e del figlio Guidobaldo*, 1475-77, dipinto su tavola, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

prio filosofi, poeti e dottori della chiesa greca e latina, l'opera di Giusto ad Urbino viene ad esaurirsi nella *Comunione*. Lo stesso Bernardino Baldi che aveva ampiamente descritto la tavola fiamminga e da cui prenderanno poi le mosse gran parte delle citazioni successive, accenna solo velocemente allo studiolo³⁴. Gli *Uomini Illustri* effigiati nelle ventotto tavole ad olio sono quindi insieme al *Ritratto di Federico di Montefeltro e Guidobaldo* (fig. 3) tradizionalmente attribuiti a Giusto, alcuni critici vi aggiungono le *Arti Liberali* forse eseguite



fig. 4 Artista anonimo, *Federico e Guidubaldo che ascoltano un'orazione di Antonio Bonfini*, 1480 ca., olio su tavola, Londra, Hampton Court.

per lo studiolo del palazzo di Gubbio³⁵, il *Federico e Guidobaldo* di Hampton Court (fig. 4) e infine l'*Adorazione dei Magi* del Metropolitan. Tutte opere poi variamente assegnate tra Giusto, Pedro Berruguete, Donato Bramante, Giovanni Santi e Melozzo da Forlì³⁶, a cui è stata dedicata proprio nella città romagnola una mostra nel 2011, purtroppo dimostratasi un'occasione di studio mancata per approfondire meglio i legami tra il pittore forlivese e Giusto di Gand³⁷.

La situazione si è venuta in parte chiarendo per gli *Uomini illustri* i cui studi tecnici hanno rivelato un unico disegno soggiacente molto omogeneo, tipica-



fig. 5 Giusto di Gand, *San Girolamo*, 1474-75, olio su tavola, Parigi, Musée du Louvre.



fig. 6 Giusto di Gand, *Sant'Agostino*, 1474-75, olio su tavola, Parigi, Musée du Louvre.

mente fiammingo, perfettamente in linea con quello della *Comunione*, lo stesso non può dirsi per lo strato pittorico, tanto da far presupporre più mani in tempi diversi, evidentemente a completamento dell'opera iniziata da Giusto e non terminata a causa della morte. Il programma iconografico dello studiolo, elaborato probabilmente dallo stesso duca individuava Padri della Chiesa, scienziati, poeti e filosofi antichi, ma anche personaggi contemporanei. Seduti e leggermente ruotanti verso il rispettivo vicino, essi traspongono visivamente il *topos* letterario del dialogo con gli autori antichi in cui si viene ad inserire per cultura e saggezza lo stesso Federico³⁸. Solo due i ritratti che sembrerebbero interamente eseguiti dalla mano di Giusto, *San Girolamo* e *Sant'Agostino* (fig. 5-6), gli altri furono parzialmente o completamente ridipinti tanto da sug-

gerire l'intervento di un Pietro Spagnolo, la cui iscrizione-firma compare nel disegno della *Comunione* eseguito dal bibliotecario Gabriel Naudé nel 1632³⁹. Oltre alla nota scoperta del disegno d'*après* della *Comunione*, Corradini, come fa notare Bottacin, riporta anche nella "cappella" di San Giovanni Battista in San Domenico una tavola raffigurante San Giovanni Battista nel deserto, di mano di "Pietro Spagnoli", citazione questa, ripresa anche dall'Anonimo nel 1744 che però parlava di un "altare di San Giovanni Battista"⁴⁰. Si faceva quindi riferimento a quel Pietro Spagnolo che molti critici ritengono sin dal 1927 potersi identificare con Pedro Berruguete⁴¹. In realtà stando ai documenti sembra sì innegabile che un certo "Petrus Hispanus" sia presente ad Urbino in quegli anni e sia intervenuto nella realizzazione degli *Uomini Illustri*, più complesso è però affermare si tratti proprio di Berruguete. Nello specifico è Mauro Lucco in due saggi ad aver evidenziato chiaramente come non vi siano basi sicure circa la presenza di Berruguete in Italia⁴². Il recupero e la pubblicazione ad opera di Marias e Pereda⁴³ del documento notarile del marzo 1477, citato da Luigi Pungileoni nel 1822⁴⁴ e segnalato da Allende-Salazar a Roberto Longhi, ha portato infatti a riconoscere come sia troppo semplicistico e meccanico vedere in "Pietro Spagnolo", Pedro Berruguete. Ma il mistero sull'identità del pittore spagnolo, lungi dall'essere chiarito con il recupero materiale del documento notarile, si complica con l'interpretazione delle parole del trattatista spagnolo Pablo de Céspedes (1538-1608 ca.) che soggiornò in Italia per ben due volte nella seconda metà del XVI secolo. Nel *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura* Pablo menziona maestri spagnoli della fine del Quattrocento tra i quali ricorda anche Pedro Berruguete senza però collegarlo al "pintor español, que en el palacio de Urbino, en un camarín del duque, pintó unas cabezas a manera de retratos de hombres famosos, buenas a maravilla"⁴⁵. A riprova si aggiunge inoltre il confronto visivo tra le opere urbinatane e quelle castigliane di sicura appartenenza alla mano di Berruguete⁴⁶.

La questione appare dunque piuttosto spinosa, ma si fa sempre più strada l'ipotesi della probabile esistenza di un cantiere e quindi della presenza di più pittori verosimilmente ruotanti attorno alla figura di Giusto di Gand. Se come spiega Albert Chatelet, il primo ad operare una serie di immagini riflettografiche all'inizio degli anni Sessanta⁴⁷, il disegno sottostante gli *Uomini Illustri* è frutto di una sola mano, probabilmente quella di Giusto, non vale lo stesso per la fase esecutiva. I restauri eseguiti tra il 1984 ed il 1989 hanno portato da parte di Nicole Reynaud e Claudie Ressort ad avanzare ulteriori ipotesi in merito⁴⁸.



fig. 7 Pedro Berruguete (?), *Madonna con Bambino*, 1483-85 ca., tavola, Madrid, Museo del Prado.



fig. 8 Artista anonimo, *La Musica*, 1475 ca., olio su tavola, Londra, National Gallery, particolare.

Le studiose francesi sono giunte, sulla base delle indagini condotte sui quattordici dei ventotto pannelli, oggi al Louvre, all’idea che abbiano avuto luogo due diverse campagne di lavoro. Una prima in discreto stato di avanzamento anteriore all’estate del 1474 e una seconda conclusa nel 1476 che avrebbe portato a variazioni anche consistenti, tanto da far supporre più che una collaborazione, un intervento successivo, ad opera di un secondo artista anche autore del *Ritratto di Federico da Montefeltro e del figlio Guidobaldo*⁴⁹, della tavola a Hampton Court⁵⁰ e delle *Allegorie delle Arti Liberali*. Giudizio quest’ultimo forse troppo sbrigativo che risiede esclusivamente nel vedere in tutte queste opere tratti comuni come la mancanza di un disegno sottostante, che ritroviamo però nel ritratto di Urbino, e la presenza insistita di incisioni, tracciate a riga e compasso, per oggetti e parti architettoniche⁵¹. Troppo poco soprattutto se pensiamo che Pedro Berruguete doveva essere un pittore un po’ digiuno da quella pratica prospettiva tipicamente italiana che in quegli anni vede in Melozzo da Forlì uno dei suoi massimi rappresentanti. È nelle opere di quest’ultimo che si

nota accanto ad una fisionomia di tipo mantegnesco, una resa monumentale delle figura, frutto dell'influenza di Piero della Francesca che ad Urbino raggiunse quell'insuperato equilibrio tra l'uso di rigorose regole geometriche e una resa serenamente imponente. Tutto porta verso l'idea di un'opera di collaborazione, tuttavia se è pur vero che è difficile credere alla presenza urbinata di Berruguete, come non notare la stretta somiglianza tra il volto della *Madonna con Bambino* del Prado (fig. 7), quello della Salomè nella *Decollazione*



fig. 9 Pedro Berruguete, *Decollazione del Battista*, olio su tavola, Santa Maria del Campo (Burgos), Chiesa parrocchiale, particolare.

del Battista di Santa Maria del Campo a Paredes de Nava⁵² e quello dell'*Allegoria della Musica* (fig. 8). Il volto bellissimo della Vergine del Prado, evocando tipologie femminili individuabili nella produzione di Berruguete, conserva anche una certa rintracciabilità ritrattistica, evidente nel naso leggermente schiacciato e rivolto all'ingiù, il mento ben marcato e la forma della bocca un po' stretta, tutti particolari che compaiono sia nel volto dell'*Allegoria* che in quello della Salomè. Fu Post per primo a confermare l'attribuzione dell'opera del Prado al pittore palentino e sempre allo studioso si deve il confronto con la Salomè della *Decollazione del Battista*⁵³ (fig. 9). Solo i recenti studi di Silva Maroto hanno escluso che la tavola del Prado potesse appartenere direttamente al pittore spagnolo, appartenenza poi invece ribadita in occasione

della mostra su Melozzo, in cui la *Madonna con Bambino* veniva iscritta senza esitazioni fra le opere del percorso italiano di Berruguete⁵⁴. Ancora, il dipinto messo a confronto con il *Ritratto di Sisto IV*, oggi a Cleveland (fig. 10) e sempre attribuito a Pedro Berruguete, ne rivela concordanze di modi e stile, evidenti nella pennellata densa e preziosa, ma soprattutto come non notare la stretta somiglianza tra questo ritratto papale e il pannello urbinata, ora al Lou-



fig. 10 Pedro Berruguete, *Ritratto di Sisto IV*, olio su tavola trasportato su tela, Cleveland, Museum of Art, Holden Collection.

vre, raffigurante proprio Sisto IV (fig. 11).

A esprimere perplessità riguardo all'attribuzione al pittore palentino e per quanto concerne le *Arti Liberali* a cui si aggiunge poi il *Ritratto di Federico da Montefeltro e del figlio Guidobaldo*, era già nel 1966, Chastel, secondo cui tutto si giustificerebbe nella pre-

senza ad Urbino di un “terzo uomo”⁵⁵, che Gaeta individua con un'ipotesi suggestiva, ma alquanto azzardata in Juan de Borgoña⁵⁶. Per quale motivo a questo punto allora non si possa ritrovare in un pittore come Pedro Fernandez la vera identità del nostro Berruguete, vista la risaputa presenza in Italia dello spagnolo facente parte della cerchia di Juan de Borgoña non è dato sapere. Fare affermazioni di questo tipo infatti significherebbe semplicemente avanzare teo-



fig. 11 Artista anonimo, *Sisto IV*, 1474-76, olio su tavola, Parigi, Musée du Louvre.

rie in alcun modo confermate ed allontanarsi in maniera netta dai documenti e dalle fonti a nostra disposizione. Più sensato sarebbe invece sostenere, come già più volte sottolineato, l'esistenza di un cantiere ad Urbino, esistenza rafforzata anche dalle recentissime indagini tecniche svolte sugli *Uomini Illustri* che hanno individuato ben tre differenti gruppi stilistici. Studi questi ultimi condotti mediante un lavoro di *équipe* tra Italia e Francia che ha permesso di vedere i pannelli dello studiolo come il frutto di una cooperazione tra l'ambito fiammingo e quello italiano⁵⁷. Del resto si tratta di un caso di studio interessante e complesso allo stesso tempo che ha coinvolto molti e nello specifico la stessa Università degli Studi di Urbino che attraverso articoli, lavori bibliografici e tesi di laurea si è spesa tanto e continua a farlo, avanzando sempre nuovi risultati nelle ricerche. Attendendo dunque, come si diceva in apertura dell'articolo, gli esiti di una mostra mai realizzata finora e che, se anche per pochi mesi, ha riportato a "casa" i dipinti del Louvre, seguendo così l'esempio di ritorni recenti come quello della *Madonna di Foligno* di Raffaello, seppur solo per qualche giorno, restituita alla città di cui porta il nome⁵⁸: perché non riconoscere proprio in Giusto di Gand la mente organizzativa di tutti questi lavori, mente a cui si devono ovviamente aggiungere gli importanti contributi di artisti italiani riconoscibili nella mano di Giovanni Santi e di Melozzo da Forlì? Viene infatti difficile credere che un pittore come Santi, in buoni rapporti con il duca Federico non sia stato coinvolto attivamente nei lavori, così pure non possiamo che pensare sia intervenuto nel cantiere urbinato anche un artista a conoscenza di quella tecnica prospettica, poco familiare invece ai modi di Giusto o ancora di un pittore spagnolo, quale poteva essere lo stesso Berruguete. Che in quest'ultimo caso si tratti di Melozzo o di un suo allievo come Marco Palmezzano, autore tra l'altro di una *Comunione degli Apostoli*, oggi alla Pinacoteca Civica di Forlì, è difficile dire in mancanza di documenti scritti; ma se è vero che spesso l'immagine è il primo e più importante documento a nostra disposizione, perché allora non sostenere un'ipotesi di questo tipo? L'idea sarebbe poi in linea con quanto già affermato da Crowe e Cavalcaselle nella *Storia dell'antica pittura fiamminga* dove si riporta:

L'Ultima cena mostra un pittore puro fiammingo ed ancora scevro dalle influenze italiane, laddove i ritratti della biblioteca d'Urbino palesano un artista che già univa ai metodi ed ai tipi fiamminghi una leggiadra tinta dello spirito italiano⁵⁹.

Abstract

The starting point for the essay is the fascinating recent exhibition marking the return of fourteen of the twenty-eight panels with Famous Men to the Palazzo Ducale in Urbino. The arrival of the panels – In the Louvre since 1863 – has restored Federico da Montefeltro’s studiolo to its original splendour. Moreover, it has provided the opportunity to recapitulate and in some cases shed new light on what has been said so far concerning the Flemish painter Giusto di Gand (Justus van Gent) and the works historically attributed to him. Understanding how the artist has been studied and interpreted over time inevitably contributes to a historiographical and critical reconstruction, enabling us to strike a balance between facts and interpretations. And it is by beginning from the historical background of Urbino that we can gain better insight into some points still shrouded in doubt and mystery, such as the problematic identification of Giusto di Gand as Joos van Wassenhove, an enigma interwoven with the presence at court of the painter Pietro Spagnolo. In fact, if we exclude the Communion of the Apostles, the only work firmly attributed to Giusto, and consider other works, such as the Famous Men, the Portrait of Federico di Montefeltro and Guidobaldo, the Liberal Arts, and Frederico da Montefeltro, His Son Guidobaldo and Others Listening to a Discourse (now in Hampton Court), we are dealing with paintings variously assigned to Giusto, Pedro Berruguete, Donato Bramante, Giovanni Santi and Melozzo da Forlì. Summarising what has previously been said by scholars about the two foreign painters in the service of Duke Federico, it may be increasingly convincingly argued that there was a cantiere (on-site workshop) in the Palazzo Ducale headed by Giusto, which brought together in close collaboration Italian and other artists. The existence of the cantiere is also corroborated by the very recent technical studies on the Famous Men.

NOTE

- 1 Lontani dalla loro terra natia, i marmi del Partenone, esempio più alto della Grecia classica, sono rimasti al British Museum per oltre 200 anni. Ciò ha significato continue trattative tra il governo greco, che ne chiede la restituzione, e il governo inglese che, insieme all'amministrazione del British Museum, continua a rifiutarla. Nello specifico le Olimpiadi tenutesi in Grecia nel 2004, hanno alimentato il fuoco, mai spento, ma a tratti dimenticato, che arde intorno alla questione di grande importanza per il popolo greco e non solo per loro: la restituzione dei fregi del Partenone. Sull'argomento sono stati spesi fiumi di parole, sono stati scritti libri, sono nati comitati, siti internet e ultimamente il caso si è riaperto anche per via del sostegno dato alla causa greca dall'attore statunitense George Clooney.
- 2 Il capolavoro, oggi in India, ed esattamente al Prince of Wales Museum di Mumbai è rientrato a Ferrara insieme ad altre opere di Dosso Dossi per essere esposto dal 13 aprile al 18 giugno 2006 nella mostra "I camerini del principe", allestita nel Castello in occasione dell'inaugurazione dell'appartamento di Alfonso I, scrigno delle collezioni degli Este, finalmente restaurato.
- 3 Colgo l'occasione per ringraziare l'allora Soprintendente per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Regione Marche Maria Rosaria Valazzi per la disponibilità e gentilezza concessa nel ricevermi. Un ulteriore ringraziamento va poi alla prof.ssa Bonita Cleri ed in particolare alla prof.ssa Francesca Bottacin, relatrice della mia tesi di laurea magistrale, per essere stata costante punto di riferimento nel mio lavoro e per avermi incoraggiato continuamente nella ricerca.
- 4 La mostra dal titolo "Lo studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla corte di Urbino" inaugurata presso la sede del Palazzo Ducale urbinato l'11 marzo durerà fino al 4 luglio 2015. L'evento curato da Maria Rosaria Valazzi, Carlo Bertelli e Alessandro Marchi è stato promosso dalla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Regione Marche con la generosa adesione del Musée du Louvre e la collaborazione del Comune di Urbino. Cfr. A. MARCHI (a cura di), *Lo studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla corte di Urbino*, cat. della mostra, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche 12 marzo-4 luglio 2015, Milano, Skira 2015.
- 5 M. R. VALAZZI, *Gli Uomini Illustri dello studiolo di Federico da Montefeltro: Gli studi. La mostra*, in A. MARCHI (a cura di), *Lo studiolo del Duca*, cit.
- 6 T. MONTANARI, *Le pietre e il popolo: restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma, Minimum Fax 2013, p. 81. Per una riflessione sul ruolo del patrimonio culturale e paesaggistico nella Costituzione, nell'identità e nella storia nazionale si veda S. SETTIS, *Italia S.p.A. L'assalto del patrimonio culturale*, Torino, Einaudi 2007.
- 7 In particolare i documenti sia notarili che diplomatici che ci forniscono un quadro storico provengono dal Fondo Notarile della Sezione Archivio di Stato di Urbino, dall'Archivio di Stato di Firenze e da quello di Modena. Mentre sulla lungimiranza di Federico quale committente di opere d'arte cfr. R. DE LA SIZERANNE, *Federico da Montefeltro: capitano, principe, mecenate. 1422-1482*, Urbino, Argalia 1972.
- 8 Sull'influenza della cultura fiamminga in Italia si veda P. LIEBAERT, *Artistes Flamands en Italie pendant la Renaissance*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», I, 1919, pp. 1-103; L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano, Jaca Book 1983; M. LUCCO, *Burgundian Art for Italian Courts: Milan, Ferrara, Urbino*, in T. BORCHET (a cura di), *The Age of Van Eyck 1430-1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, cat. della

- mostra, Bruges, Groeninge Museum 15 marzo-30 giugno 2002, Ghent-Amsterdam, Ludion 2002. Nello specifico sulla presenza fiamminga ad Urbino cfr. B. MONTEVECCHI, *Giusto, Berruguete e i fiamminghi a Palazzo*, in P. DAL POGETTO (a cura di), *Piero e Urbino. Piero e le Corti rinascimentali*, cat. della mostra, Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista 24 luglio-31 ottobre 1992, Venezia, Marsilio 1992, pp. 338-342.
- 9 Ricorda Vespasiano da Bisticci che Federico avrebbe impiantato ad Urbino un'arazzeria e che avrebbe fatto eseguire dei cicli di arazzi da maestri fiamminghi, probabilmente raffiguranti le *Storie di Troia*, andati perduti, nonché una *Caccia* e un' *Annunciazione*, il cui cartone proveniente quasi certamente dalle officine di Bruxelles e databile tra 1470 e 1480 è riconducibile allo stile di Rogier van der Weyden. Per maggiore chiarezza sull'argomento si veda I. PERLINI, *Artigiani nordici alla corte di Federico da Montefeltro: una proposta per "Rigo de Alemagna" arazziere tra Ferrara e Urbino?*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXIX, 2010/11 (2012), pp. 29-39.
 - 10 Per un'interessante riconsiderazione sulla figura di Ottaviano Ubalдини cfr. F. BOTTACIN, *Federico e Ottaviano Montefeltro Ubalдини collezionisti di dipinti fiamminghi: una proposta per il bagno muliebre di Jan van Eyck*, in G. PERINI (a cura di), *Riflessi del collezionismo tra bilanci critici e nuovi contributi. Reflections of/on Art Collecting, between Critical Assessments and New Contributions*, Atti del convegno internazionale, Urbino 3-5 ottobre 2013, Firenze, Leo S. Olschki 2014, pp. 91-102. Mentre per uno studio monografico su Ottaviano si veda L. MICHELINI TOCCI, *Storia di un Mago e di Cento Castelli*, Urbino, Cassa di Risparmio di Pesaro 1986.
 - 11 Cfr. B. FACIO, *De viris illustribus*, [1454-55], in O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Napoli, F. Fiorentino 1958 e P. TORRESAN, *Il dipingere di Fiandra: la pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattro e Cinquecento*, Modena, Mucchi 1981, pp. 26-27.
 - 12 Su Battista Sforza M. BONVINI MAZZANTI, *La politica culturale di Battista Sforza*, in B. CLERI (a cura di), *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo*, Atti del convegno, Urbino, Chiesa di San Cassiano, Castelcavallino 11-12 ottobre 2002 in «Quaderni di Notizie da Palazzo Albani», Sant' Angelo in Vado (PU) 2004, pp. 45-68.
 - 13 Secondo Lavalleye Galeazzo Maria Sforza avrebbe suggerito il nome di Giusto a Federico, questo a seguito di una visita degli ambasciatori dello Sforza a Gand nel giugno 1469 cfr. J. LAVALLEYE, *Juste de Gand peintre de Federic de Montefeltre*, Louvain, Bibliothèque de l'Université 1936, pp. 40-41. Sui rapporti con Pesaro e gli Sforza si veda M. R. VALAZZI, *Federico da Montefeltro e Battista Sforza: le altre vie del Rinascimento urbinata*, in A. MARCHI, M. R. VALAZZI (a cura di), *Il Rinascimento a Urbino. Fra' Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, cat. della mostra, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche 20 luglio-14 novembre 2003, Milano, Skira 2005, pp. 35-47. Ricordiamo appunto che nella corte, che un ramo della famiglia Sforza tenne a Pesaro, le opere fiamminghe erano ricercate appassionatamente. Alessandro Sforza torna nel 1458 da un soggiorno in Borgogna e nelle Fiandre e probabilmente porta con sé opere che aveva commissionato a Rogier van der Weyden (sempre che alcune di esse non fossero state precedentemente eseguite dall'artista durante una possibile sosta a Pesaro del suo «iter italicum»). Tra queste è il cosiddetto Trittico Sforza, oggi a Bruxelles, la cui attribuzione a van der Weyden è però ancora incerta, ed altre oggi perdute.
 - 14 VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite de Uomini illustri del Secolo XV*, (circa 1480-98), Milano, ed. P. D'Ancona-E. Aeschliemann 1951, p. 209.
 - 15 G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, (1550-68), Firenze, ed. a cura di G. Milanesi 1978, I, p. 185.

- 16 Cfr. L. MORANTI, *La Confraternita del Corpus Domini di Urbino*, Ancona-Bologna, Il lavoro editoriale 1990.
- 17 Anche a Paolo Uccello era stata offerta la possibilità di eseguire la pala, ma alla fine farà solo la predella.
- 18 Per approfondimenti sull'attività urbinata di Piero si veda D. PIERMATTEI, *Piero e Urbino. La Flagellazione. Metafisica di una morte annunciata*, Ancona, Il lavoro editoriale 2008.
- 19 Si faccia particolare riferimento per i documenti citati a A. DE CELUNEER, *Justus van Ghent (Joos van Wassenhove)*, Gent, Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde 1910, dove vengono riportati i passi con relativi riferimenti d'archivio. Si veda anche W. BOMBE, *Intorno alla Comunione degli Apostoli di Giusto di Gand*, in «Rassegna Marchigiana», VII (1928-29), pp. 209-223 e ancora J. LAVALLEYE, *Le Palais Ducal d'Urbino in Corpus des Primitifs flamands*, Bruxelles, Centre national de recherches Primitifs Flamands 1964, vol. 16, VII.
- 20 Cfr. A. DE CELUNEER, *Justus van Ghent*, cit., p. 64.
- 21 L'affresco potrebbe essere stato dipinto sotto l'influsso dogmatico del Concilio di Firenze (1437-39) in cui era stato dibattuto il problema eucaristico. Lo stesso raro soggetto è presente anche nell'opera del 1512 oggi a Cortona di Luca Signorelli. Cfr. D. KATZ, *The contours of tolerance: Jews and the Corpus Domini in Alterpiece in Urbino*, in «The Art Bulletin», LXXXV, 2003, pp. 646-661 dove si sostiene la tesi che la *Comunione degli Apostoli* di Giusto di Gand abbia a che fare con la linea politica adottata da Federico da Montefeltro nei confronti degli ebrei. L'inserimento di un fatto contemporaneo e cioè l'ingresso del duca nel momento dell'istituzione dell'Eucarestia ha motivazioni di tipo politico, oltre che religioso. Federico si rivolge infatti ad un personaggio riconosciuto come essere il medico ebreo Isaac, convertitosi al cristianesimo e in visita ad Urbino quale ambasciatore dello scià di Persia. Si veda anche M. ARONBERG LAVIN, *The altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Ghent, Piero della Francesca*, in «The Art Bulletin», XXIV, 1967, pp. 1-23 dove nello specifico lo spiccato spirito antiebraico della predella di Paolo Uccello, raffigurante il miracolo dell'ostia profanata, viene messo in relazione con l'istituzione a Urbino del Monte di Pietà cui contribuì in maniera determinante la duchessa Battista. Diversa è l'interpretazione in J. VAN WAADENOIJEN, *The altarpiece of Corpus Domini in Urbino reinterpreted*, in «Arte Cristiana», LXXIX, 1991, pp. 90-98.
- 22 È stato avanzato in particolare da Eeckhout l'attribuzione ad Hugo van der Goes sia per l'altare di San Bavone che per l'*Adorazione dei Magi* del Metropolitan. Si veda poi G. HULIN DE LOO, *Une note relative au peintre Juste de Gand*, in «Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archeologie de Gand», VII, 1900, pp. 64-67. Per l'identificazione Joos-Giusto cfr. anche M. L. EVANS «*Uno maestro solenne*» *Joos van Wassenhove in Italy*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», XLIV, 1993, pp. 403-413. Evans suppone che Giusto sia arrivato prima a Milano e che però già nel 1471 si trovasse a lavorare a Roma.
- 23 Cfr. C. LIMENTANI VIRDIS, *Dirck Bouts: quelques cas de reception ou le charme de la narrativité*, in C. BARDON, M. SMEYERS, R. VAN SCHOUTE, H. VEROUGSTRAETE (a cura di), *Bouts studies*, Atti del convegno, Leuven, 26-27 novembre 1998, Leuven-Paris-Sterling, Virginia 2001, pp. 345-353.
- 24 Cfr. P. ECKHOUT, *De Justus de Gand à Hugo van der Goes: ou le mythe de Joos van Wassenhove*, in «Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique», XLI-XLII, 1992-93, (1997), pp. 9-33; Id., *Juste de Gand*, in B. DE PATOUL, R. VAN SCHOUTE (a cura di), *Les Primitifs Flamands et leur temps*, Louvain-Italia 1994, pp. 403-413.
- 25 Cfr. F. BOTTACIN, *Riflessioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata* in B. CLERI (a cura di), *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo*, Atti del convegno, Urbino,

- Chiesa di San Cassiano, Castelvallino 11-12 ottobre 2002 in «Quaderni di Notizie da Palazzo Albani», Sant'Angelo in Vado (PU) 2004, pp. 69-84. Per avere poi una bibliografia più ampia sull'argomento è possibile consultare il «Fondo Giusto di Gand» a cura di F. BOTTACIN, T. DOMINICI, L. LAMONACA e I. PERLINI presso l'Istituto di Storia dell'Arte e di Estetica dell'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo".
- 26 J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *Storia dell'antica pittura fiamminga. Con ritratto e biografia dell'artista*, trad. it. di L. Cinotti, a cura di A. Taklak Firenze, 1899 [1857].
 - 27 Da qui verrà trasferita nel 1881 nelle collezioni di Palazzo Ducale, ove è attualmente esposta affiancata alla nota predella di Paolo Uccello.
 - 28 F. BOTTACIN, *La Comunione degli apostoli di Giusto di Gand nella tradizione urbinata settecentesca*, in G. PERINI, G. CUCCO (a cura di), *La Guida di Urbino di Innocenzo Analdi e altri inediti di periegetica marchigiana*, in «Quaderni di Notizie da Palazzo Albani», II, Sant'Angelo in Vado (PU) 2004, pp. 123-127 e Ead., *Frammenti di ponentini e foresti nella lettura artistica urbinata tra Sei e Settecento*, in B. CLERI, G. PERINI (a cura di), *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, Atti del convegno, Urbino 26-27 ottobre 2004 in «Quaderni di Notizie da Palazzo Albani», Urbino 2006, pp. 69-92.
 - 29 I. ANSALDI, *Descrizione delle pitture più ragguardevoli che si osservano nelle chiese della città di Urbino*, in *La Guida di Urbino di Innocenzo Analdi...*, cit., pp. 82-83.
 - 30 Questa costante presenza di elementi di matrice fiamminga nell'opera di Giovanni Santi ha portato anche a ritenere le sei tavolette raffiguranti i cosiddetti "Apostoli" opera di Giusto di Gand (Bombe 1929). Nonostante i dubbi di Venturi e Serra sarà poi Cesare Gnudi a restituirli definitivamente nel 1938 al pittore urbinato. Per approfondimenti sull'attività di Giovanni Santi si veda R. VARESE, *Giovanni Santi*, Fiesole (FI), Nardini ed. 1994.
 - 31 Sull'argomento si veda F. BOTTACIN, *Giusto di Gand e Giovan Battista Cavalcaselle: both "on the road again"*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXIV-XXXV, 2005-2006 (2007), pp. 257-269.
 - 32 Cfr. ad esempio S. URBACH, *Joos van Ghent and Giovanni Santi revisited: a case of study on a "fiamminghismo" in Italian painting*, in H. PAUWELS, A. VAN DEN KERKHOVE, L. WUYTS (a cura di), *Liber memorialis Erik Duverger*, Wetteren, Universa Press 2006, pp. 375-407.
 - 33 G. SANTI, *Cronaca rimata* (1482), ed. a cura di L. Michelini Tocci, Roma 1985.
 - 34 B. BALDI, *Memorie concernenti la città di Urbino* [1587], ed. cons. Roma 1724. Per approfondimenti sullo studiolo urbinato W. BOMBE, *Una ricostruzione dello Studiolo del Duca Federico ad Urbino*, in «Rassegna Marchigiana», VII, 1928-29, pp. 73-88. Una ricostruzione dello studiolo fu proposta da Pasquale Rotondi nel 1973, ricostruzione poi accettata da Luciano Cheles ed infine dalle studiose francesi Reynaud e Ressort. Cfr. P. ROTONDI, *Ancora sullo studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino*, in «Restauro nelle Marche, 1. Testimonianze, acquisti e recuperi», Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte delle Marche; Comitato Manifestazioni Artistiche Urbinati, Urbino 1973, pp. 561-604 e L. CHELES, *La decorazione dello studiolo di Federico di Montefeltro a Urbino: Problemi ricostruttivi*, in «Notizie da Palazzo Albani», X, 1981, pp. 15-21. In diversi suoi studi Luciano Cheles evidenzia come la scelta dei personaggi per gli *Uomini Illustri* non sia stata casuale, ma legata ad un preciso programma didattico-enciclopedico che rifletteva la cultura dell'epoca e le personali inclinazioni intellettuali del duca Federico.
 - 35 Altra ipotesi è che le sette *Allegorie delle arti liberali* fossero state eseguite per la biblioteca del Palazzo Ducale di Urbino. Di esse oggi rimangono solo le due tavole con la *Musica* e la *Retorica* della

National Gallery di Londra, le altre due opere note, l'*Astronomia* e la *Dialettica*, un tempo al Kaiser Friedrich Museum di Berlino sono infatti andate distrutte a seguito dei bombardamenti della seconda guerra mondiale e sono note solo attraverso alcune fotografie d'epoca. Le analisi hanno dimostrato inoltre una sostanziale differenza tra il disegno dei due pannelli della National Gallery e quello degli *Uomini Illustri*. A questo si devono aggiungere le indagini riflettografiche che mostrano esiti completamente discordanti e non assimilabili tra i due dipinti e il disegno soggiacente la *Comunione degli Apostoli*. Cfr. L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogue. The Fifteenth Century Netherlandish School*, London 1998, pp. 267-292. L'autore nella sua minuziosa indagine riguardante le *Arti Liberali* rileva anche strette somiglianze con il *Trittico della Crocifissione* di San Bavone, ritenuta opera di Giusto di Gand prima del suo arrivo in Italia.

- 36 Particolare riferimento all'eventuale contributo di Melozzo da Forlì si ha in A. SCHMARSOW, *Joos van Ghent und Melozzo da Forlì in Rom und Urbin*, Leipzig, B. G. Teubner 1912 e ancora in J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, III, Bruxelles-Leyden, New York 1986 (ed. inglese aggiornata e ampliata di *Die Altniederländische Malerei*, III, Berlin 1925).
- 37 D. BENATI, M. NATALE, A. PAOLUCCI (a cura di), *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, cat. della mostra, Forlì, Musei di San Domenico 29 gennaio-12 giugno 2011, Milano, Silvana Editore 2011.
- 38 A causa delle spoliazioni cui il Palazzo Ducale fu sottoposto, allorché diventò proprietà della Chiesa (1631), la decorazione dello studiolo conserva oggi, come già accennato, solo quattordici dei ventotto pannelli raffiguranti gli *Uomini Illustri*. I rimanenti quattordici furono invece acquistati da Napoleone III per il Museo del Louvre (1863). Si tratta dei ritratti di Sisto IV, il medico Pietro d'Abano, Vittorino da Feltre, Dante, San Girolamo, Sant'Agostino, San Tommaso, Aristotele, Platone, Solone, Seneca, Virgilio, Tolomeo e del cardinale Bessarione, tutti oggetto di una campagna di restauro e di indagini chimiche e riflettografiche che hanno permesso di giungere a risultati importanti.
- 39 V. JUREN, *Pietro Spagnolo et Juste de Gand. Un dessin inédit d'après le tableau d'autel du Corpus Domini à Urbin*, in «l'Art», CXVII, 1997, pp. 48-53.
- 40 F. BOTTACIN, *Frammenti di ponentini e foresti*, cit., p. 87.
- 41 La questione a tal proposito risulta ancora piuttosto incerta. Cfr. G. GAMBA, *Pietro Berruguete*, in «Dedalo», VII, 1927, pp. 638-662, J. ALLENDE SALAZAR, *Pedro Berruguete en Italia*, in «Archivo español de arte y arqueología», III, 1927, pp. 133-138, R. LONGHI, *Per Juan de Borgoña*, in «Paragone», CLXXXIX, 1965, pp. 65-71. A dissentire, rilevando l'ambiguità del testo di Pablo de Céspedes del 1604, sono invece Chatelet e Clough si veda infatti C. H. CLOUGH, *Pedro Berruguete and the Court of Urbino: a case of wishful thinking*, in «Notizie da Palazzo Albani», III, 1, 1974, pp. 17-24. In particolare quest'ultimo mostra gravi riserve riguardo al soggiorno urbinato dello spagnolo, riserve motivate dall'accertata esistenza ad Urbino di un gruppo familiare citato con l'appellativo di «Spagnolo», documentato tra i «famigliari» di Guidobaldo da Montefeltro nel penultimo decennio del secolo. Altro articolo è quello di Garriga in cui si evidenzia come studiando la prospettiva di Piero della Francesca, quella di Pedro Berruguete non abbia nulla a che vedere con la conoscenza intellettuale e geometrica di questo strumento artistico. L'autore pur ritenendo poco plausibile il soggiorno urbinato di Berruguete però non lo esclude, ipotizzando comunque che il giovane spagnolo possa avere dipinto per sei o otto anni nel capoluogo marchigiano senza imparare niente di consistente sulla prospettiva rinascimentale. Cfr. J. GARRIGA RIERA, *Dipingere lontano da Piero: la resa spaziale di Pedro Berruguete e i modi "prospettici" artigianali*, in M. DALAI EMILIANI, V. CURZI (a cura di), *Piero della Francesca tra arte*

- e scienza, Atti del convegno internazionale di studi, Arezzo 8-11 ottobre 1992, Sansepolcro, 12 ottobre 1992, Venezia, Marsilio 1996, pp. 475-512. A pensarla diversamente è invece l'autrice dell'ultima monografia sull'artista, in accordo con il riconoscimento del "Pietro Spagnolo" con Pedro castigliano cfr. P. SILVA MAROTO, *Pedro Berruguete*, Valentia- Salamanca, Junta de Castilla y León 2001.
- 42 Per una lettura critica della storiografia artistica e delle vicende attributive intorno al "caso Berruguete" a cui si aggiunge una sintesi dei contributi più rilevanti si rimanda a M. LUCCO, *Un caso historiográfico: Pedro Berruguete e Italia*, in P. SILVA MAROTO (a cura di), *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, cat. della mostra: Iglesia de Santa Eulalia, Paredes de Nava (Palencia) 4 aprile-6 agosto 2003, Valladolid, Junta de Castilla y León 2003, pp. 51-81; Id., *Pedro Berruguete in Italia: leggenda non storia*, in P. DAL POGETTO (a cura di), *Urbino 1470-80 circa. "Omaggio a Pedro Berruguete" e altro*, Urbino, Quattroventi 2003, pp. 11-22.
- 43 Si veda F. MARÍAS, F. PEREDA, *Petrus Hispanus en Urbino y el bastón del Gonfaloniere: el problema Pedro Berruguete in Italia y la historiografía Española*, in «Archivo Español de Arte», 2002, pp. 361-380; Id., *Petrus Hispanus pittore in Urbino*, in F. P. FIORE (a cura di), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, Atti del convegno, Urbino 11-13 ottobre 2001, Città di Castello (PG) 2004, pp. 249-267.
- 44 L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta, padre del grande Raffaello di Urbino*, Urbino, V. Guerrini 1822.
- 45 P. DE CÉSPEDES, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura...*, 1604, in appendice a Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, V, Madrid 1800, pp. 304-305.
- 46 Cfr. G. POLDI, G. F. VILLA, *Una curiosa omonimia: "Pietro Spagnolo, pittore" e Pedro Berruguete*, in «Analisi non invasive per le opere d'arte. Casi esemplari e repertorio iconografico» (dispensa per l'anno accademico 2003-2004), pp. 209-223. Nel testo si spiega come relativamente al disegno, Berruguete prima di giungere in Italia faccia bozzetti in un determinato modo, poi una volta qui si dedichi semplicemente alla rappresentazione di alcuni oggetti e particolari architettonici, tornato in patria riprende invece un disegno più simile agli esordi. Riguardo alla pittura l'artista palentino utilizza prima del soggiorno italiano colori smaltati, durante il soggiorno modifica radicalmente la sua tecnica pittorica, questo almeno nelle tre opere prese in esame nello scritto (il *Ritratto di Federico da Montefeltro e di suo figlio Guidobaldo* e il *San Sebastiano* della Galleria Nazionale delle Marche, il *Cristo morto sorretto da due angeli* della Pinacoteca Nazionale di Brera), tornato in Spagna invece la pennellata è nuovamente contraddistinta da una superficie relativamente lucida con strati sottili di colore.
- 47 A. CHÂTELET, *Pedro Berruguete et Juste de Gand*, in *España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, Universidad de Granada 1976, pp. 335-343.
- 48 Cfr. N. REYNAUD, C. RESSORT, *Les portraits d'hommes illustres du studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete*, in «Revue du Louvre», XLI, 1991, 1, pp. 82-116.
- 49 È necessario precisare che se per gli *Uomini Illustri* si possono trovare alcune similitudine con le opere del Berruguete dopo il suo ritorno in patria (ad esempio con i *Re* del retablo della Chiesa di Santa Eulalia di Paredes de Nava), difficilmente invece si può riconoscere nel percorso artistico dello spagnolo un'opera come il *Ritratto di Federico da Montefeltro e del figlio Guidobaldo*, specialmente per quanto riguarda i concetti di spazio e prospettiva.
- 50 Si tratta del pannello con *Federico e Guidobaldo che ascoltano un'orazione di Antonio Bonfini*, pro-

- tabilmente di qualche anno posteriore al *Ritratto di Federico da Montefeltro e del figlio Guidobaldo* (Urbino, Palazzo Ducale) datato 1476-77, in base all'apparente età del piccolo erede e alla meticolosa esposizione di emblemi ed insigne del padre.
- 51 Si veda G. POLDI, G. C. F. VILLA, *Pedro Berruguete: verifiche analitiche*, in G. POLDI, G. C. F. VILLA, *Dalla conservazione alla storia dell'arte: riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*, Pisa, Edizioni della Normale 2006, pp. 481-506.
- 52 L'opera riporta sullo sfondo il portale del palazzo di Erode, qui sulla trabeazione compaiono le iscrizioni in lettere capitali "FC" a sinistra e "DX" a destra, rievocando ciò che era avvenuto sui portali del Palazzo Ducale di Urbino quando Federico ottenne il titolo di duca. Tale memoria costituisce secondo alcuni una prova dell'arrivo di Pedro ad Urbino prima che Federico diventasse duca e cioè prima dell'agosto 1474 e che vi si trovava quando Federico fece sostituire le iscrizioni "FC" con "FD". Cfr. M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Un'ipotesi su Pedro Berruguete in Italia e sulla sua attività quale miniatore*, in «Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori», Milano 1994, pp. 56-63. Le somiglianze del portale dipinto da Berruguete con quelli di Urbino sono in realtà solo generiche e potrebbero ugualmente riferirsi a innumerevoli altri portali quattrocenteschi, anche a quelli diffusi un po' dappertutto dalle incisioni e dalle stampe. Inoltre come suggerisce Lucco i chiari segni di interpunzione dopo ogni lettera indicano che si tratta delle iniziali di parole diverse; lo stesso studioso si chiede poi a chi potesse mai interessare nella lontanissima parrocchia di Santa Maria del Campo l'esistenza in Italia del duca Federico. Si veda a riguardo M. LUCCO, *Pedro Berruguete in Italia*, cit., p. 16.
- 53 Cfr. C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press 1947, vol. IX e F. SRICCHIA SANTORO, *Tra Aragona e Napoli: ricerche sul "Maestro di Bolea"*, in «Prospettiva», CXXXIII, 2009, pp. 3-62.
- 54 Per approfondimenti P. SILVA MAROTO, *Pedro Berruguete*, cit., e D. BENATI, M. NATALE, A. PAOLUCCI (a cura di), *Melozzo da Forlì*, cit.
- 55 A. CHASTEL, *La grande officina. Arte italiana 1460-1500*, Milano, Rizzoli 1966, pp. 281-284.
- 56 L. GAETA, *Juan de Borgoña e gli altri: relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*, Galatina (LE), Mario Congedo Editore 2012. La studiosa all'interno del testo revisiona anche la complessa questione legata a Pedro Berruguete, ritenendo fondamentale nella sua ricerca una discussione di carattere critico.
- 57 Si vedano le ultime analisi tecniche realizzate dal Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) nel 2008, grazie ad una collaborazione italo-francese, M. MENU, E. ITIÉ, E. RAVAUD, M. EVENO, E. LAMBERT, E. LAVAL, I. REICHE, R. MAZZEO, M. L. AMADORI, I. BONACINI, E. JOSEPH, S. PRATI, G. SCIUTTO, *Examination of the Uomini Illustri: looking for the origins of the portraits in the Studiolo of the Ducal Palace of Urbino. Part I*, in «Studying Old Master Paintings: Technology and Practice», London, Archetype Publications 2011, pp. 37-43 e R. MAZZEO, M. MENU, M. L. AMADORI, I. BONACINI, E. ITIÉ, M. EVENO, E. JOSEPH, E. LAMBERT, E. LAVAL, S. PRATI, E. RAVAUD, G. SCIUTTO, *Examination of the Uomini Illustri: looking for the origins of the portraits in the Studiolo of the Ducal Palace of Urbino. Part II*, in «Studying Old Master Paintings: Technology and Practice», London, Archetype Publications 2011, pp. 44-51.
- 58 Dal 18 al 26 gennaio 2014, grazie ad una collaborazione che ha visto impegnati vari soggetti tra cui i Musei Vaticani, il Comune e la Diocesi di Foligno, la *Madonna di Foligno* è stata riportata nella Chiesa del Monastero di Sant'Anna, luogo che ospitò l'opera per 217 anni prima di essere requisita dai francesi che nel 1797 la portarono a Parigi.
- 59 J. A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *Storia dell'antica pittura*, cit., pp. 209-210.

L'Andata al Calvario di Nikolaos Tzafouris già nella collezione Matterozzi di Urbania: un'opera ritrovata.

Valerio Mezzolani

Nel contesto settecentesco metaurensese la raccolta d'arte del conte Alessandro Matterozzi (1713-1783)¹, nobile durantino erede di una casata che aveva i suoi possedimenti fra Urbania e Piobbico, rappresenta un caso singolare per vastità e qualità delle scelte collezionistiche. Purtroppo il nucleo è stato disperso fin dal primo Ottocento, in alcuni casi lasciando traccia soltanto nei documenti grazie ai quali tuttavia oggi si possono ricostruire almeno in parte le vicende della collezione collocandola nel posto che le spetta nella storia del collezionismo marchigiano.

La famiglia Matterozzi, originaria del territorio della Carda situato alle pendici del complesso di Monte Nerone nell'odierno comune di Apecchio, trasferitasi a Urbania nel XVII secolo, acquisì per vie matrimoniali il nome e le sostanze della durantina famiglia Allegrini² e poi nel 1744 l'ancor più prestigioso nome e feudo dei Brancaleoni di Piobbico, a seguito dell'unione di Alessandro con Maddalena, figlia della contessa Anna Giulia Brancaleoni³.

Il conte Alessandro, forse interpretando le proprie fortune dinastiche, allestì nel palazzo di famiglia a Urbania un vero e proprio museo di arte sacra. Lungo il corso della vita riuscì a raccogliere un'importante collezione di centinaia di reliquie di antichi martiri nella cappella del palazzo, appositamente edificata e corredata di testimonianze dell'arte cristiana quali lapidi sepolcrali e vetri graffiti dorati provenienti dalle catacombe, tavole a fondo oro e una pala di Giovanni Santi. Il conte costruì e decorò un'ala apposita destinandola a "Museo sacro [...] nel quale traspira da tutto egualmente la sua pietà, grandezza d'animo ed erudizione", per usare le parole di Giovan Battista Passeri indirizzate allo stesso Alessandro Matterozzi⁴.

Quanto resta della collezione è oggi diviso fra vari musei del mondo⁵, solo una parte è conservata presso il Museo Leonardi di Urbania in seguito al lascito al Capitolo della cattedrale dell'ultima erede dei Matterozzi, la contessa Anna, morta nel 1918⁶. L'inventario testamentario, redatto nel 1828, di Apollinare fi-

glio di Alessandro è ad oggi il documento più utile a ricostruire il complesso disperso.

Insieme alle centinaia di arredi sacri vengono inventariate le opere d'arte ancora *in loco* nel 1828; tale lista, pur non fornendo notizie dettagliate sui singoli oggetti, costituisce un valido punto di partenza nelle ricerche d'archivio. Conservato nel vestibolo della cappella di palazzo, viene ricordato un “Quadro grande a legno rappresentante il Nazzareno, che v'è al Calvario, ed entro Figure con Cornigie a velatura”⁷. Un'altra lettera di Giovan Battista Passeri⁸ indirizzata a Giovanni Battista Leonardi, arciprete della cattedrale durantina, fornisce una descrizione tecnicamente accurata di quest'opera dispersa e fino a poco tempo fa di ubicazione ignota. Il Passeri parla di un'icona firmata da un artista cretese della seconda metà del Quattrocento, Nikolaos Tzafouris detto Nicola Zafuri,⁹ per la quale si pone anche l'irrisolto quesito della provenienza precedente l'entrata nella collezione Matterozzi, da mettere in relazione con Venezia e col mercato artistico dell'area adriatica.

Documenti conservati nell'Archivio di Stato di Venezia di provenienza cretese¹⁰ ci restituiscono alcune notizie sulla vita dello Tzafouris, “personalità poco nota” eppure “di primissimo piano nella storia della pittura post-bizantina, di matrice veneto-cretese”¹¹; fu attivo a Creta nella seconda metà del Quattrocento, già sposato nel 1487, ebbe piccole controversie giuridiche e contratti di lavoro tra il 1487 e il 1494, ancora vivente nel 1500 mentre appare già deceduto in un documento dell'anno successivo, presumibilmente in età non troppo avanzata perché lasciò la vedova con figli minorenni¹². Un pittore di icone sacre vissuto nella Creta veneziana, con una formazione pittorica che mostra nella “suggerione belliniana” un “contatto con la grande civiltà figurativa veneta”¹³.

L'ordinatore della raccolta Matterozzi, così come ci si presenta alla lettura dell'inventario del 1828, pur mostrandosi in qualche modo sensibile a tali valori formali, diede ampio risalto soprattutto a quelli devozionali. Vi era infatti un preciso percorso da compiere per giungere alla cappella, una sorta di iniziazione insieme mistica ed erudita: la rampa d'accesso era dedicata all'antichità paleocristiana con le epigrafi, il vestibolo alle immagini sacre medievali e quattrocentesche, mentre alla cappella erano riservati i dipinti commissionati direttamente dal conte Alessandro agli artisti Giovan Francesco Ferri, Pietro Ugolini e Carlo Spiridione Mariotti: la *Via Crucis*¹⁴ e la pala d'altare con l'*Immacolata concezione, Trinità e santi*¹⁵ oggi nel duomo di Urbania e le *Beati-*

tudini¹⁶ nel Museo Leonardi. Tali “Monumenti Cristiani”¹⁷ dunque erano in qualche modo ordinati secondo un sistema tassonomico espressione dei nuovi indirizzi collezionistici¹⁸, sussistendo però sempre un forte legame con il nucleo sacro della collezione: le reliquie dei santi nella cappella.

In un'Italia ancora dominata dall'universale culto dell'antico Alessandro Matteredozi fece dunque parte di quel “ristretto quanto eterogeneo gruppo di collezionisti” che “seppe consacrare uno spazio più o meno rappresentativo [...] anche alle testimonianze figurative dei Primitivi” condividendo un “non superficiale interesse per le arti del Medioevo e del Quattrocento [...] che agli occhi dei più convinti assertori della supremazia dell'antico doveva assumere i connotati di una vera trasgressione”¹⁹. La trasgressione, nel caso durantino, fu mossa principalmente da istanze devozionali.

Il “Quadro grande a legno rappresentante il Nazzareno, che v'è al Calvario”²⁰ e gli altri Primitivi nel museo matterozziano dovettero infatti essere tasselli di un racconto iconografico che, fondandosi su testimonianze antiche, potesse valorizzare una pratica di devozione nuova legata alla Passione, quella della *Via Crucis* a quattordici stazioni promossa dalla predicazione del minorita Leonardo da Porto Maurizio²¹. Il conte Alessandro infatti in tempi abbastanza precoci, sin dal “1738 sotto il dì 23 luglio ottenute le debbite licenze [...] fece erigere nel suo Domestico Oratorio [...] le Stazioni della Via Crucis”²².

Gli scritti di Giovan Battista Passeri, nel parlare di un “Museo sacro”, riflettono questa duplice sensibilità; ammirando la “pietà” del collezionista egli infatti non mancò di annotare gli aspetti più tecnici dell'opera in collezione: “*Graeca tabula bipedalis longitudinis in qua Salvator noster expressus est, stipatus militibus, Crucem suam ad Calvarium*”. L'elemento più importante per l'identificazione è il “*supra scripto titulo*”: ΕΑΚΟΜΕΝΟΣ ΕΙΤΙ CPOY da estendere in ΕΙΤΙ ΣΤΑΟΥΡΟΥ, ossia, “*ut sensus emergat, qui trahitur ad Crucem*”, colui che è condotto alla croce. In corrispondenza del bordo inferiore, “*In infimo vero tabulae limbo*”, si legge, “*latinis literis*”, ΝΙΟΛΑΟΣ ΖΑΦΟΥΡΙ ΠΙΝΧΙΤ²³.

In base a queste descrizioni si può identificare la tavola dispersa dopo il 1828 con quella (fig. 1) conservata oggi al Metropolitan Museum of Art di New York, dove si trova sin dal 1929 come frutto di una donazione ad opera di privati²⁴. Nella lettera del Passeri è verificabile la corrispondenza delle misure della tavola di New York (70 centimetri circa sul lato lungo, all'incirca due piedi, per 50 circa sul lato corto) con quella già a palazzo Matterozzi; così



fig. 1 Nikolaos Tzafouris, *Andata al Calvario*, 1487?-1501, New York, Metropolitan Museum of Art.

come vi è corrispondenza per la descrizione iconografica e le iscrizioni sul dipinto, l'una in latino e l'altra in greco, rispettivamente firma e titolo. Il bilinguismo delle due iscrizioni che colpì la curiosità dell'erudito settecentesco riflette la situazione politica e sociale di Creta all'epoca dello Tzafouris; l'isola fu veneziana dal 1204 al 1669, anno in cui passò all'Impero Ottomano. Dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453 divenne il rifugio dell'arte e della cultura bizantina in ritirata, sviluppando una produzione artistica che era in grado di soddisfare sia le esigenze e il gusto orientale (la "maniera greca") che quello occidentale (la "maniera latina"). Non è un caso che pochi decenni dopo proprio da qui sarebbe partito per Venezia il candiota Domenico Theotokopoulos, poi noto come El Greco.

Nell'icona di New York, una tavola dipinta a tecnica mista di olio e tempera con fondo oro, si osserva il Cristo portacroce circondato dai soldati, di cui uno a destra indossa una moderna e occidentale armatura ferrea a piastre recando un vessillo con la sigla "SPQR", mentre gli altri sette, di cui solo i tre in primo piano visibili nella totalità, indossano calzari e protezioni di foggia più antica e probabilmente costantinopolitana. Stagliato sul cielo a foglia d'oro il profilo di un edificio, forse un riferimento al Santo Sepolcro, presenta una porta sovrastata da una torre, mentre le tre aspre e ripide balze sovrastano i personaggi in primo piano. L'insieme del paesaggio e le sue caratteristiche "greche" e "latine" richiamano un'altra opera del cretese, il *Cristo e la Samaritana* del Cannelopoulos Museum di Atene; qui le stesse balze tipicamente bizantine si associano ad un paesaggio con città turrette che si rifà esplicitamente all'arte italiana: "[...] lush vegetation alternate with bare rocks of Byzantine style. [...] Two walled towns with latin inscriptions above their gates recall Ambrogio Lorenzetti's art [...] a painter who was an expert miniaturist and whose art is deeply rooted in the Italian tradition"²⁵.

La tecnica, pur bizantina, è ammorbidita da "una certa scioltezza tardogotica nelle linee curve che scompongono i canoni della rappresentazione dei soggetti, come fuori dai canoni sono i soggetti stessi, impensabili senza l'apporto di Venezia e della pittura occidentale"²⁶. Una conoscenza approfondita dell'arte d'Occidente che comunque va ben oltre il medioevo. Pur non essendo documentati viaggi dello Tzafouris a Venezia²⁷, certo però è che egli conobbe l'opera di Giovanni Bellini, forse attraverso copie o stampe, come si evince da icone quali quella della *Pietà* di San Pietroburgo²⁸.

Attraverso la lettura comparata dei quattro Vangeli si rivelano ancor più le ca-

ratteristiche di un contatto culturale fra Oriente e Occidente. L'iconografia tipica della tradizione bizantina dell'andata al Calvario prediligeva le versioni riportate dai Vangeli sinottici e rappresentava la croce portata da Simone di Cirene con a fianco il Cristo. L'*Andata al Calvario* però mostra domestichezza anche con la tradizione iconografica occidentale dove si prediligeva la versione giovannea, con il Cristo solitario verso il Golgota come in questo caso²⁹. Sorprende sapere che Alessandro Matterozzi fosse in grado di comprendere il valore di quest'opera d'arte e acquistarla senza spostarsi da Urbania: "Tutto vi è scelto e collocato con magnificenza" scrive il Passeri rivolto al conte "a che difficilmente potrebbe unirsi insieme da chi risiedesse in Roma, e sorprende moltopiù il sapere, che ella senza muoversi di Patria hà saputo unire tanta rarità, il che non succede a verun'altro"³⁰. Per quanto le motivazioni dell'acquisto fossero principalmente guidate dal contenuto morale, Passeri riconobbe la lungimiranza e il gusto del Matterozzi.

Per quanto riguarda i dettagli dell'acquisizione nella raccolta dell'icona dello Tzafouris, le fonti sono purtroppo mute; dunque le supposizioni si basano su dati storici generali. Essendo stata Venezia per secoli centro di scambio fra Oriente e Occidente verosimilmente una relazione col mercato veneziano e adriatico deve essere valutato. Tale è, ad esempio, il caso simile di un'opera del pittore cretese oggi conservata ai Musei Civici di Pesaro, il *Cristo nel sarcofago*³¹ che raffigura un Cristo *vir dolorum*: l'iconografia è di tradizione tipicamente bizantina ma anche in questo caso, almeno per quanto riguarda l'aspetto formale, ci troviamo di fronte ad una traslazione di memorie occidentali, con ricordi della pittura gotica che possono farsi risalire "fino a Paolo Veneziano e perfino ai senesi, i cui influssi arrivavano via mare fino in Dalmazia"³².

Pur arrivando a Pesaro solo nel 1880 con l'eredità di Gioachino Rossini il *Cristo nel sarcofago* ha provenienza certamente adriatica, dal momento che Rossini la ebbe dal principe bolognese Astorre Hercolani³³ e la galleria Hercolani fu costituita a partire dal 1740 su pale d'altare provenienti da città come Faenza, Pistoia, Cesena, Lugo, Modena, Pesaro, Ancona e Bologna³⁴.

L'*Andata al Calvario* nella collezione Matterozzi dunque potrebbe aver visto una storia simile entrando dalla porta di Venezia, passando poi al mercato alimentato dal declino delle collezioni nobiliari, giungendo infine in America. Nota è la vicenda parallela della raccolta di reliquiari bizantini e fiamminghi di Sassoferrato, denominata Perottiana perché dono alla città dell'umanista Niccolò Perotti³⁵, segretario personale del Bessarione.



fig. 2 Nikolaos Tzafouris, *Andata al Calvario* con cornice fine XIX-inizio XX secolo, fotografia già pubblicata in BIANCO FIORIN, 1983, p. 166.

Altrettanto poco documentata è la storia dell'icona successivamente alla redazione dell'inventario del 1828. L'unico documento su cui si può costruire un'ipotesi di alienazione consiste in una lettera datata 25 giugno 1901, firmata dall'antiquario fiorentino Nello Nelli³⁶ e indirizzata al suo corrispondente durantino, il pittore Claudio Rinaldi. La missiva riguarda la compravendita del dossale d'altare di Giuliano da Rimini raffigurante la *Madonna col Bambino e santi*, del 1307; l'antiquario riuscì dopo una lunga contrattazione col proprietario, il Capitolo della cattedrale di Urbania, ad accaparrarsi l'opera e a trasferirla a Firenze violando la legge 286 del 1871, con la quale erano state ripristinate, nei confini anteriori all'Unità d'Italia, le legislazioni preunitarie inerenti il protezionismo artistico³⁷. Il dipinto infatti non fu dichiarato alle autorità e insieme ad esso viaggiarono forse oggetti provenienti dalla collezione Matterozzi, purtroppo non meglio specificati: "Nel riguardare con calma la nota della merce da ritirare risulta in quella parte che riguarda il conte Mattarozzi che abbiamo ommesso due cornici in legno intagliate e dorate"³⁸. L'interesse del Nelli per le cornici forse potrebbe ricondurre ad attribuire a tale passaggio piuttosto che alla committenza Matterozzi l'apposizione della cornice in forme gotiche (fig. 2), oggi eliminata, che un tempo inquadrava l'icona nel museo newyorkese³⁹.

Lo spartiacque appenninico, già confine fra il Granducato di Toscana e lo Stato della Chiesa, rappresentava il limite di applicazione della legge del 1871 che riproponeva solo per le Marche gli effetti dell'editto Pacca. Purtroppo le disposizioni protezionistiche non sortirono effetto e le opere emigrarono verso Firenze, "luogo cruciale negli avvenimenti legati allo sviluppo e alla diffusione del collezionismo di Primitivi, nonché al relativo mercato antiquario"⁴⁰. Oggi il dossale trecentesco si trova negli Stati Uniti, conservato presso la casa-museo di Isabella Stewart Gardner a Boston⁴¹. L'icona dello Tzafouris entrò invece come detto al Metropolitan Museum nel 1929, non è pertanto peregrino ipotizzare una alienazione non troppo diversa da quella subita dall'opera di Giuliano da Rimini.

Abstract

The collection of sacred art works belonging to Count Alessandro Matterozzi (1713-1783) from Casteldurante (Urbania) was dispersed in the late nineteenth and early twentieth centuries. The historical sources mention the significant presence of a group of works in the collection by the "Italian Primitives", including an icon with a gold background depicting Christ Bearing the Cross (documented 1487-1500) by the Cretan artist Nikolaos Tzafouris. Previously only known through written documents, this work can now be identified as the panel preserved in the Metropolitan Museum of Art, New York, since 1929. In the eighteenth century the archaeologist Giovan Battista Passeri provided a description of the work, while in it is also recorded in the testamentary inventory of Apollinare Matterozzi, the son of the collector Alessandro, drafted in 1828. The history of the provenance and the ownership of the work in the hundred years from the last mention in the Matterozzi collection of 1828 and its acquisition by the Metropolitan Museum in 1929 has still to be reconstructed. The painting may have passed through the hands of the Florentine antiquarian Nello Nelli, who in 1901 acquired a Madonna and Child with Saints by Giuliano da Rimini (now in the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston) from the Chapterhouse of the Cathedral of Urbania, since the sale documents also mention some other unspecified objects acquired from the Matterozzi collection.

NOTE

- 1 Urbania, Archivio curia vescovile, Lib. VI Batt, n. 2197; Urbania, Archivio curia vescovile, Lib. III Def. N. 375.
- 2 Antonio Francesco Matterozzi, gonfaloniere di Urbania nel 1708, sposò Porzia, ultima discendente degli Allegrini (A. TARDUCCI, *Piobbico e i Brancaleoni*, Cagli, Balloni 1897, p. 164).
- 3 Urbino, Biblioteca Universitaria centrale area umanistica, *Miscellanea storica della famiglia Brancaleoni*, ms. 156, p. 144. Manoscritto di Pietro Paolo Torelli, biografo di casa Matterozzi- Brancaleoni.
- 4 Giovan Battista Passeri (Viterbo, 1694 - Pesaro, 1780) nel 1724 fu Commissario di Massa Trabaria (E. ROSSI, *Memorie civili di Casteldurante - Urbania*, Urbania, Tip. Bramante 1945, p. 139) e forse in quella occasione ebbe modo di conoscere il conte Alessandro cui anni dopo, nel 1759, inviò la lettera in cui definì la collezione di palazzo Matterozzi "Museo sacro". (Urbania, Archivio curia vescovile, b. 66, int. 12).
- 5 I vetri graffiti e dorati al British Museum di Londra, inventariati sin dal 1863 come provenienti da casa

- Matterozzi di Urbania (O. IOZZI, *Vetri cimiteriali con figure in oro conservati nel Museo Britannico*, Roma, Spada 1900); la pala d'altare di Giovanni Santi al Kaiser Friedrich Museum di Berlino dove fu distrutta nella Seconda guerra mondiale (B. CLERI, *La collocazione originaria della pala Matterozzi di Giovanni Santi*, in F. CAPPELLETTI, A. CERBONI BAIARDI, V. CURZI, C. PRETE (a cura di), *Le due Muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, Ancona, Il lavoro editoriale 2012, pp. 139-144).
- 6 C. LEONARDI, *Guida per le chiese di Urbania e Museo arcidiocesano*, Urbania, Fondazione Istituto culturale arcidiocesano 2005, p. 15.
 - 7 Urbania, Archivio curia vescovile, b. 66, f. 14, Cappella Matterozzi. Allegato 7, c. 9r
 - 8 G.B. PASSERI, *De veteri Euchologio eugubino nunc san-severinate eburneis, et argenteis tegumentis adornato, Io. Baptistae passerii nobilis eugubini ad clariss. et nobiliss. Virum Io. Baptistam Leonardum sanctae urbane ecclesiae archiepiscopum epistola*, in A.F. GORI, *Thesaurus veterum diptychorum, con solarium et ecclesiasticorum tum eiusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus illustratus ac in tres tomos divisus, opus posthumum adcessere Io. Baptistae Passeri Pisaurensis nobilis eugubini in postremum addita menta et in tomos singulos praefationes*, Firenze, Caletani Albizini 1759, p. 5.
 - 9 M. CHATZIDAKIS, *Essai sur l'école dite "italo-greque"*, in A. PERTUSI (a cura di), *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Firenze, Olschki 1974, pp. 86-90; M. BIANCO FIORIN, *Nicola Zafuri, cretese del Quattrocento, e una sua inedita "Madonna"*, in «Arte Veneta», XXXVII, 1983, pp. 165-169.
 - 10 Archivi del Duca e dei notai di Candia (Cfr. M. CATTAPAN, *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500*, in *Pepragmena tou B' diethnoys Kritologhikoy Synedriuy*, vol. III, Atene, Technikon Epimeleterion tes Hellades 1968, p. 39; M. CATTAPAN, *Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500*, in *Thesaurismata*, vol. 9, Venezia, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Post-Bizantini 1972, pp. 208-210; M. CONSTANDODAKI, *I pittori di Candia della prima metà del xvi secolo attestati negli archivi notarili*, in *Thesaurismata*, vol. 10, cit. 1973, pp. 300-301; M. CATTAPAN, *I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopulo dalla Canea*, in *Thesaurismata*, vol. 14, cit. 1977, pp. 225-234).
 - 11 BIANCO FIORIN, cit., p. 165.
 - 12 CATTAPAN, *I pittori Pavia* [...], cit., pp. 231-233.
 - 13 BIANCO FIORIN, cit. p. 167.
 - 14 M. BALDELLI, A. ORADEI, *Giovan Francesco Ferri di Pergola*, Bologna, Poste Italiane 1993, p. 91; cfr. A. CERBONI BAIARDI, *Viae Crucis. Espressioni artistiche e devozione popolare nel territorio di Pesaro e Urbino*, Bologna, University press 2006, pp. 97-101.
 - 15 “[...] Quadro d'altare, che fu del Mariotti di Perugia [...]” (Urbino, Biblioteca centrale universitaria area umanistica, *Miscellanea* [...], cit. p. 149).
 - 16 M. BALDELLI, A. ORADEI, cit., pp. 68-69.
 - 17 “La Sagrestia oltre l'esser ben provvista di sacri arredi dei diversi colori conformi all'Ufficio corrente, quali più quali men nobili rapporto alle diverse Solennità della Chiesa, è arricchita di antichi Sacri Monumenti cristiani, quali vetri cemeteriali [...]” (Urbino, Biblioteca centrale universitaria area umanistica, *Miscellanea* [...], cit., pp. 146, 149). Così Pietro Paolo Torelli nel 1787 definisce gli oggetti nella raccolta di Alessandro Matterozzi.
 - 18 G. PREVITALI, *La fortuna dei Primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Torino, Einaudi 1989; G. TARTUFERI, G. TORMEN (a cura di), *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ot-*

- to cento, cat. mostra, Firenze - Gallerie dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014, Firenze, Giunti 2014.
- 19 G. TORMEN, *Dipinti "sull'asse in campo d'oro": i Primitivi nelle collezioni italiane tra Sette e Ottocento. Un itinerario*, in G. TARTUFERI, G. TORMEN (a cura di), cit., p. 18.
 - 20 Urbania Archivio curia vescovile b. 66 int. 12.
 - 21 H. THURSTON, *The Stations of the Cross: an account of their history and devotional purpose*, Londra, Burns and Oates 1906; M. BIHL, *De historia Viae Crucis*, in «Archivum franciscanum historicum», 1, 1908, pp. 50-61; A. K. KNELLER, *Geschichte der Kreuzwegandacht von den Anfängen bis zur völligen Ausbildung*, Freiburg i. Br., 1908; E. KRAMER, *Kreuzweg und Kalvarienberg*, Strasbourg, Heitz 1957; A. STORME, *La voie dolorouse*, Gerusalemme, Franciscan Printing Press 1973; A. DA ZEDELGEM, *Saggio storico sulla devozione alla via crucis*, in *Saggio storico sulla devozione alla via crucis di Amédée (Teetaert) da ZEDELGEM. Evocazione e rappresentazione dei luoghi e degli episodi della Passione di Cristo. Saggi introduttivi*, Casale Monferrato, Atlas Piemme 2004, pp. 65-137; U. MAZZONE, *Nascita, significato e sviluppo della Via Crucis*, in CERBONI BAIARDI, cit., pp. 11-20.
 - 22 Urbania, Archivio curia vescovile, b. 66, int. 11.
 - 23 PASSERI, cit., p. 5; fra le tavole firmate dello Tzafouris si segnalano il *Cristo Passo tra la Vergine e san Giovanni* del Kunsthistorisches Museum di Vienna e la *Madre della Consolazione* in collezione privata a Trieste (BIANCO FIORIN, cit., p. 166).
 - 24 Numero di inventario 29.158.746, Bashford Dean Memorial Collection, Funds from various donors.
 - 25 N. CHATZIDAKIS, *Christ and the Samaritan woman*, in *Byzantine and post-byzantine art*, cat. mostra, Atene, Old University, 26 giugno 1985-6 gennaio 1986, Atene, Ministry of Culture 1985, p. 112.
 - 26 Fotografia pubblicata in BIANCO FIORIN, cit., p. 166.
 - 27 *Ibidem*, p. 167; C. GIARDINI, *La collezione Hercolani nella Pinacoteca civica di Pesaro, trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini*, Bologna, Nuova Alfa 1992, p. 67.
 - 28 Nicolaos Tzafouris (attribuito), *Pietà*, olio su tavola, San Pietroburgo, Museo statale Ermitage. Fu comunque certamente un soggetto diffuso, interpretato anche da altri greci (CHATZIDAKIS, cit.).
 - 29 A. LABATT, *The Religious Relationship between Byzantium and the West*, in *Heilbrunn Timeline of Art History New York*, The Metropolitan Museum of Art 2000.
 - 30 Urbania, Archivio curia vescovile, b. 66, int. 12.
 - 31 GIARDINI, cit., p. 67.
 - 32 *Idem*.
 - 33 *Ibidem*, p. 19.
 - 34 *Ibidem*, p. 26, nota 13; L. CIANCABILLA, *Filippo di Marcantonio Hercolani*, in TARTUFERI, TORMEN (a cura di), cit., pp. 197, 198.
 - 35 L. LABOWSKY, *Bessarione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9, Roma, Treccani 1967.
 - 36 «Carissimo Sig. Rinaldi [...] Nel riguardare con calma la nota della merce da ritirare risulta in quella parte che riguarda il conte Mattarozzi che abbiamo omesso due cornici in legno intagliate e dorate» (Urbania, Archivio curia vescovile, fondo Corrado Leonardi, fald. 74, cart. 1; C. LEONARDI, *Per una storia delle opere perdute, emigrate, conservate in Urbania del '300 riminese*, in «Notizie da Palazzo Albani», atti del convegno Mercatello sul Metauro 18-20 settembre 1987, I, pp. 84-96).
 - 37 M.B. MIRRI, *Per una storia della tutela del patrimonio culturale*, ed. 2009, Viterbo, Sette Città p. 52.
 - 38 Urbania, Archivio curia vescovile, fondo Corrado Leonardi, fald. 74, cart. 1.
 - 39 BIANCO FIORIN, cit., p. 166.

40 TORMEN, cit., p. 22.

41 G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*, vol. II, Firenze, Le Monnier 1897, p. 66; D. BENATI, *Giuliano da Rimini* in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Treccani 1995; A. TARTUFERI, *Giuliano da Rimini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma, Treccani 2001.

La vicenda dei dipinti per Isabella Della Rovere, Principessa di Bisignano

Matteo Procaccini

Sul volgere del XVI secolo, il Ducato di Urbino mostrava i primi segni dell'irreversibile crisi sociale e politica che porterà alla sua definitiva devoluzione, nel 1631, allo Stato Pontificio. In tale contesto, si spiegano le significative relazioni diplomatiche intessute dall'ultimo Duca Della Rovere, Francesco Maria II, con le più rilevanti corti europee del tempo. Gli stretti rapporti intrattenuti con la Corte spagnola di Filippo II e l'Impero di Rodolfo d'Asburgo segnarono, infatti, l'ultimo apogeo della storia del Ducato urbinato. Nell'ambito di quest'abile diplomazia politica, assume un'importanza fondamentale la figura della sorella minore di Francesco Maria II, Isabella Della Rovere.

La vicenda biografica di Isabella, personaggio dai contorni poco netti e definiti, è nota grazie ad una fonte manoscritta del 1637 redatta dal suo padre confessore, il gesuita Vincenzo Maggio, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli¹. Nata nel 1552 da Guidubaldo II, duca di Urbino, e Vittoria Farnese, nipote del Pontefice Paolo III, a soli tredici anni andò in sposa al Principe di Bisignano, Niccolò Bernardino di Sanseverino, uno dei più ricchi feudatari del meridione.

Il matrimonio con il Principe fu il frutto dell'attenta strategia politica intrapresa dal fratello Francesco Maria II: si trattava evidentemente di un più ampio progetto teso soprattutto a rinsaldare i rapporti con la Corte spagnola di Filippo II, che aveva nella penisola italiana una sua propaggine politica fondamentale rappresentata dal Viceregno partenopeo. La Duchessa Isabella, donna colta ed istruita nelle *humanae litterae*, trovò nella Corte di Bisignano un ambiente culturale ostile e lontano dalla sua formazione, dominato da giocatori d'azzardo e da uomini dediti ai piaceri più vili. Nell'arco dei primi anni di nozze, benché impegnata a riformare i rozzi costumi della Corte, i suoi sforzi si mostrarono sin da subito vani. Il Principe infatti, mostrandosi in disaccordo con le posizioni della consorte, continuò a sostenere i comportamenti dei propri sudditi e cortigiani, costringendola ad una condizione di isolamento sem-

pre più gravosa. All'età di trent'anni, Isabella diede alla luce Francesco Teodoro, duca di San Marco e di San Pietro in Galatina, unico erede della Casata dei Sanseverino.

Anche in questo caso, però, le possibili speranze di un riavvicinamento al consorte vennero presto infrante a causa del progressivo dissipamento delle fortune da parte del Principe, che portò alla definitiva rovina del suo dominio feudale. Isabella, esasperata e preoccupata anche per le sorti del figlio, decise quindi di fare ritorno al suo borgo natio per trovare conforto presso il fratello. Tuttavia, afflitta da tempo da una piaga ulcerosa incurabile al naso ed alla bocca, durante il viaggio le sue condizioni di salute si aggravarono. Decise quindi di fermarsi a Napoli per poter ricevere le migliori cure e far crescere il figlio in una Corte lontana dai vizi paterni. Maturando un forte senso di spiritualità, si spogliò dei suoi abiti nobiliari e, dopo essere entrata in contatto con la comunità Gesuitica, diede inizio ad un grande progetto di moralizzazione dei costumi presso la Corte partenopea. La giovane duchessa divenne così una delle personalità più influenti della società napoletana del tempo, arrivando ad essere una figura chiave nelle relazioni tra il Ducato d'Urbino ed il Regno di Napoli²: si spiega in questi termini il ruolo diplomatico di un assoluto rilievo ricoperto dalla Principessa per conto del fratello, basato su un fitto scambio d'interrelazioni con i Viceré e le loro consorti.

Numerosi furono, infatti, i rapporti epistolari intercorsi tra Francesco Maria e la sorella Isabella, in cui la giovane si faceva spesso tramite delle richieste di raffinati oggetti d'arte prodotti dalle famose maestranze del Montefeltro. Tra i preziosi doni commissionati dalla Duchessa rientrano le due credenze con ricchi corredi di maioliche, ordinate al ceramista urbinato Alfonso Patanazzi, per le due vicereine di Napoli, la contessa di Miranda e quella di Lemos. Fu proprio la stessa contessa di Lemos a richiedere, nel 1600, un dipinto di mano del più celebre artista del Ducato, Federico Barocci. A tale richiesta seguì la missiva di risposta del Duca d'Urbino, risalente al 13 ottobre dello stesso anno:

«Ho ueduto quello che V. Ecc.a mi scriue intorno al desiderio c'ha la Viceregina d'hauer da me un quadro del Barroccio, e come da una parte desidero infinitamente di poter seruire quella Signora alla quale tanto deuo per ogni rispetto, così mi dispiace c'habbia uoluto pigliar occasione di fauorirmi in materia che porta seco le difficoltà che sono note a V. Ecc.a, le quali con l'età e poca salute di quest'huomo son ite crescendo di maniera, ch'io diffido quasi di poter cauare opera

alcuna da lui, il quale quando ben la facesse, non sarebbe per condurla a fine, se non con lunghissimo tempo e però hauendo inteso che ue n'è una in mano di persona che la tiene sopramodo cara, ho pensato di fare ogni sforzo per hauerla, non sò però, se mi riescirà il pensiero, basta che da me non restarà di farci ogn' opera possibile con trapagarla di bonissima uoglia, il che dico, accio V. E. sia certa, che più della medesima Viceregina desidero di far quanto mi scriue, sarà però bene non dir di questo altro, essendo che facilmente il conto può uenirmi fallito...»³.

È evidente come il duca, per quanto rispetto mostrasse nei confronti della contessa, non riuscisse in alcun modo a «cauar opera alcuna» dal suo sempre più richiesto artista di Corte. Molto più singolare, invece, è il caso della grande commessa destinata a Donna Mencía de Requesens y Zúñiga, moglie del Conte-Duca di Benavente.

Discendente di due delle più illustri Casate della penisola iberica, Donna Mencía nacque nel 1557 da Jerómina de Sterlich y Gralla, di nobile famiglia aragonese, e da don Luis de Requesens, uomo di fiducia di Filippo II e suo ambasciatore a Roma, originario della Castiglia. Rimasta vedova all'età di ventitré anni, andò in sposa, in seconde nozze, per volere dello stesso Re di Spagna, a don Juan Alfonso Pimentel (fig. 1). Ella dovette seguire il marito in Italia, quando nel 1602 fu scelto per reggere il Vicereame di Napoli, rimanendovi fino al luglio del 1610. Durante gli anni del soggiorno napoletano, Donna Mencía condivise con il marito un grande interesse per il collezionismo di preziosi manufatti artistici: donna di grande ingegno, viene ri-



fig. 1 D.A. Parrino, *Juan Alfonso Pimentel de Herrera*, incisione, 1692, Madrid, Biblioteca Nacional.

cordata da tutte le fonti dell'epoca per aver svolto un determinato ruolo nell'attività di governo⁴. Sembra infatti che la commissione di un prezioso dipinto da inviare a Napoli fosse legata ad una vera e propria azione diplomatica voluta dalla stesso duca di Urbino, che si era avvalsa, anche in questo caso, del prezioso ruolo di Isabella presso la Corte partenopea. La duchessa, infatti, doveva aver colto il desiderio del Viceré di poter ingrandire la propria collezione d'arte con un'opera del più grande artista urbinato del tempo. Juan Alfonso Pimentel de Herrera, ottavo conte e quinto duca di Benavente, Viceré di Napoli dal 1603 al 1610, era infatti un noto mecenate e collezionista di preziose opere d'arte. Fu quindi proprio grazie alla sua attività di governo che, al ritorno in Spagna nel luglio del 1610, poté arricchire le sue grandi collezioni delle residenze private di Benavente e di Valladolid, con dipinti dei maggiori artisti italiani del tempo, tra cui Tiziano, Tintoretto e lo stesso Caravaggio⁵. Il duca Francesco Maria non tarderà dunque a soddisfare le richieste di un così rilevante uomo politico che, non a caso, venne definito da Burke «il primo grande viceré-collezionista del XVII secolo»⁶. Da Urbino partì, infatti, insieme ai consueti doni di maioliche e orologi di preziosa fattura, anche un dipinto raffigurante una *Natività* realizzato per mano dello stesso Barocci, che di lì a poco avrebbe lasciato l'Italia per raggiungere le collezioni del Conte-Duca in Spagna. Come si evince dalla missiva del messo ducale Girolamo Frachetta, risalente al 20 febbraio 1610, l'opera subì, assieme agli altri oggetti donati, ingenti danni durante il suo trasporto da Urbino alla Corte partenopea. Fu così che si decise un grande intervento di restauro per mano di uno «de migliori pintori di Napoli»⁷. Nella lettera di risposta del 7 marzo 1610, il Duca si compiace del trattamento riservato all'opera del Barocci:

«Ho inteso uolentieri che siano giunte quelle robbe, ne mi marauiglio, che siano rotti alcuni pezzi di maiolica, perché è cosa solita, ma ben mi duole, che fosse mal trattata la pittura, imaginandomi che poco haurà potuto esser' aiutata da altro pittore, anzi piu tosto del contrario, poi che la maniera del Barroccio è tale che malamente da altri si può dar l'aiuto, e dalle cornici le quali haurei potuto farle fare di qualche uista e qualità mi parue meglio che la pittura ne uenisse senz'esse per non ui mostrar primere piu che tanto, con tutto cio mi rendo sicuro che l'uno e l'altra cosa essendo passate per le mani di lei, hauranno potuto ben comparire piaciendomi ancora ch'ella habbia fatto il tutto ueder alla S.ra Principessa mia sorella, poiché per la trascuraggine non se le li raccordò che douesse farlo»⁸.

Francesco Maria II mostra grande apprezzamento al messo per aver richiesto la supervisione della duchessa Isabella prima della consegna finale dell'opera. Questo documento assume dunque una grande rilevanza sia perché ribadisce l'importante ruolo di mediazione svolto dalla duchessa presso la Corte di Napoli sia perché fornisce una prova definitiva sull'attribuzione del dipinto in questione alla mano del maestro urbinato. Egli infatti dichiara espressamente, in riferimento al necessario restauro dell'opera, che «la maniera del Baroccio è tale che malamente da altri si può dar l'aiuto». Ciò è supportato dalla notizia che si può ricavare dall'inventario delle «*pinturas grandes*» della Fortezza di Benavente, datato al 1611, riguardo ad un dipinto raffigurante «*el Nascim.o origl de Barosio con cornisa de hébano*»⁹. Il riferimento alla cornice di ebano avvalorava ancor più questa tesi, trattandosi della caratteristica distintiva dei dipinti appartenenti alla collezione del Viceré¹⁰. All'interno dell'epistolario, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, Denunzio ha di recente pubblicato il documento in cui il rappresentante mediceo a Napoli, riferendo dei doni inviati al Benavente dal Duca di Urbino, afferma che:

«Il S.r Duca d'Urbino hà mandato presente à q.to s.r Viceré di uno orologio, una figura de nostra donna, è certi piatti di terra di quel paese, et si ben ha mostrato esserle s.to cariss.mo tuttavolta non sono di molta valuta»¹¹.

Da sempre gli studi hanno cercato di individuare una coincidenza tra l'opera in questione e la *Natività* di Federico Barocci conservata al Museo del Prado a Madrid. È evidente però che tali considerazioni sono smentite dai documenti rinvenuti che tracciano una netta separazione tra le differenti vicende nella committenza delle due opere. Noto è infatti il nutrito nucleo di missive¹² che testimoniano la storia della *Natività* (fig. 2) inviata, da parte del duca, come dono alla Regina Margherita d'Austria. La lettera inviata il 9 ottobre 1604 rivela al messo spagnolo Bernardo Maschi, la scelta del Duca riguardo l'opera da inviare in dono:

«[...] l'opera è una Natiuità del Signore di grandezza di tre piedi in circa per ogni uerso, e quando fosse per piacer et esser' a proposito, mandaressimo questa, della quale per altro ci priuaremmo mal uolentieri [...]»¹³.

Il dipinto fu inviato nel marzo del 1605, come si legge nella missiva inviata dal

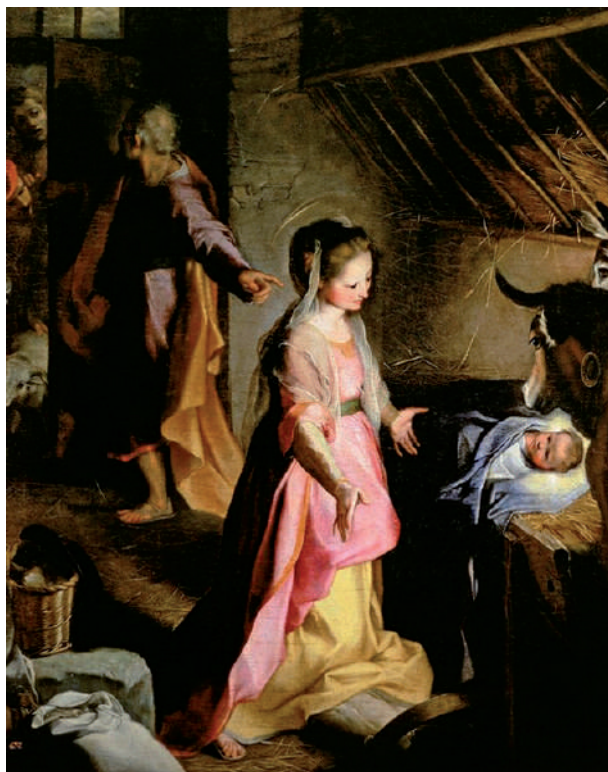


fig. 2 Federico Barocci, *Natività*, 1597, olio su tela, Madrid, Museo del Prado.

Corte ed in particolare le parole di apprezzamento pronunziate dalla Regina in persona, trascritte dal Maschi nella lettera di risposta al Duca del 13 giugno 1605:

«[...] *Muy buena es*, et di nuouo guardandola, et appuntando io a qualche cosa d'essa et S. M.tà pur lodandola al fine, doppo hauerla sommamente lodata anco il Duca, S. M.tà concluse con dire: *Muy buena es esta pintura poi cierto, y muy alegre y deuota, et uoltasi a me: Vos podreis certificar al Duque, que me he holgado mucho con este regalo, que me ha imbiado, el qual me ha parecido muy bien y que assi selo agradezco mucho. Yo mandare que se os de la respuesta de las cartas*. Questo è quanto è passato in questa materia»¹⁵.

duca a Bernardo Maschi:

«[...] Mandiamo dunque la pittura solamente, la quale come ci era molto cara per la qualità sua così non ci uoleua manco rispetto di quello della Regina a farcene priuare, et acciocche non si creda, che da noi si sia mandata qualche cosa ordinaria, sarà bene che procuriate di far sì che sia conosciuta per quello ch'ell'è»¹⁴.

Il dipinto era stato realizzato dal Barocci nel 1597 su commissione diretta ducale ed era una delle rare opere autografe all'interno delle sue collezioni private. Francesco Maria II decise quindi di privarsene solo per il particolare valore che il dono assumeva: la pala era stata infatti richiesta dalla Regina di Spagna per ornare il nuovo oratorio che aveva appena fatto realizzare. Interessante dunque notare l'alto gradimento dell'opera da parte di tutta la

Grande fu quindi la soddisfazione, da parte di Francesco Maria II Della Rovere, per le parole di gratitudine pronunciate dalla Regina di Spagna, alle quali seguì inoltre un biglietto della stessa Margherita d'Austria che ringraziava personalmente la sua disponibilità.

Risulta evidente, come dall'inventario citato, si possa quindi considerare l'esistenza di una seconda *Natività* eseguita dal Barocci, proveniente da Napoli e giunta in Spagna nell'arco degli stessi anni. A causa degli ingenti debiti che contrasse durante il Vicereame, il Conte si trovò poi costretto a vendere alcuni capolavori che possedeva nella sua collezione, tra cui la notissima opera della *Madonna del Rosario*, dipinta dal Caravaggio durante il periodo del soggiorno napoletano¹⁶. In seguito, al fine di estinguere definitivamente tali debiti familiari, che avevano raggiunto la somma di 50.000 ducati, decise di ricorrere al patrimonio della moglie e, prima del suo rientro in Spagna, risolse la vendita delle opere d'arte e di molti dei propri beni, indicando due grandi aste nell'arco di soli due anni.

Tuttavia, tra le celebri vendite, non risulta all'interno della Fortezza di Benavente l'opera del Barocci segnalata nel citato inventario; dopo la morte di Donna Mencía, il duca fu costretto a trasferirsi, nel 1619, a Madrid: questa data segnò quindi l'inizio della decadenza della Fortezza ed il definitivo smembramento della sua preziosa collezione di opere d'arte. Parte dei dipinti da lui posseduti furono infatti trasferiti, in maniera progressiva, tra il 1619 ed il 1627, nella nuova residenza della Capitale del Regno. Tuttavia, i pezzi più preziosi furono portati nell'antico palazzo di famiglia a Valladolid, tra i quali spicca la presenza dell'opera del Barocci. Ben due fonti inventariali, risalenti una al 1652 e l'altra al 1653, testimoniano infatti la presenza del dipinto all'interno del Palazzo. La prima di queste ci fornisce la notizia della grande fortuna riscossa dall'opera, riportandoci il preciso valore riconosciuto all'epoca:

«Otro lienço grande del Nacimiento con su moldura de ebano tasado en dos mil ochocientos reales es orixinal de Federico Barroco»¹⁷.

Il secondo documento, invece, venne stilato per lo stesso volere di Filippo IV di Spagna che, venuto a conoscenza dei capolavori presenti nella Collezione di Valladolid, ne fece redigere il puntuale elenco:

«Las pinturas de más opinion que tiene el s.r conde e Benavente en su casa de

Valladoli son:

- *El martirio de s. Andrés o s. Felipe quadro grande de mano de Micael Anguel Carauachio*
 - *Otro quadro grande de la Cena de Christo con sus Apóstoles de mano de Luqueto*
 - *Otro no tan grande del Nacimiento de Christo de mano de Federico Barocio*
 - *Otro cuadro largo echado de muchas figuras a modo de procesión del Tintoreto.*
- Estas son las que dize Borja tiene noticia su Magd son buenas»¹⁸.*

Tale elenco costituisce l'ultima testimonianza documentale riguardante la seconda versione della *Natività* dipinta dal pittore urbinato. L'opera è dunque da ritenersi dispersa, probabilmente distrutta a causa dei rivolgimenti della Guerra Civile spagnola, o comunque alienata, in epoca successiva, dalla Collezione Pimentel di Valladolid.

Nel Viceregno furono quindi numerose le nobili famiglie che tentarono di acquisire opere autografe del Barocci e, tra i numerosi tentativi, spicca quello della famiglia che più di tutte poteva vantare legami di sangue con il Ducato di Urbino. Grazie ai documenti conservati all'interno dell'epistolario di Francesco Maria II, sappiamo infatti che lo stesso Principe di Bisignano, suo cognato, noto ai suoi contemporanei come l'uomo più ricco del Regno di Napoli¹⁹, «vorrebbe non so ch'opera da lui, non si può trovar modo che possi sperar d'haverla, se non con molta lunghezza di tempo, se tanto li durerà la vita»²⁰. Come si può evincere già da questo stesso passo, il Principe non riuscì a ricevere mai l'opera desiderata, ma solo tre anni dopo sarà la moglie Isabella Della Rovere a scrivere di persona al fratello da Napoli:

«Non so se a V. Atl.za parrò prosontuosa, suplicandola d'una gratia. Per passarmi un poco il tempo in tanti travagli mi son posta a far una Cappella e adornarla il meglio che posso. Vorei o che V. Alt.za mi favorisse a farmi fare un quadro del Barocio, o vero mandarmene uno lei, che maggior gratia non potrebbe farmi in questo proposito e mi perdoni della prosontione che il desiderio di haver cosa buona me lo fa esser»²¹.

Fu quindi richiamando l'attenzione del fratello sulle sue tristi vicende, che Isabella gli richiese la possibilità di ottenere un'opera del Barocci al fine di ornare una Cappella che stava facendo erigere a Napoli. A questa missiva seguì la risposta del duca inviata tra il primo febbraio e l'otto aprile del 1590, in cui

si legge:

«Ho hauuto piacer di ueder il gusto che V. Ecc.za in adornar la sua Cappella, e senza dubbio o ripp alcuna, s'io mi fossi trouato qualche cosa del Baroccio secondo il suo desiderio, io mene sarei priuato uolentieri contra Lei, ma l'ha da sapere che nessuna cosa io tengo d'esso Baroccio. [...] Se piacerà V. Ecc.za nonostante questo che io le dico, ch'io habia di prouarmi di persuaderlo a far qualche cosa per Lei, bisognerebbe m'auisi che figure et historie ella harrebbe caro che ui fossero, insieme con la missura del quadro che non mancherò di prouarmici uolentieri, ma non bisognerebbe già che l'huesse fretta, perché oltre per l'impedimento soddetto degl'altri lauori che ha alle mani, Le faccio sapere ch'hauendoli io fatto fare due quadri, uno per l'Imperatore e l'altro per il Re Cat.co ha uoluto quattro anni incirca a finirli...»²².

Il duca si compiacque per la particolare richiesta mossagli dalla sorella ma, anche in questo caso, fu costretto a negare ogni possibilità di ricevere opere da parte del maestro, nonostante le successive quanto insistenti richieste di Isabella. Francesco Maria II farà infatti riferimento alle costanti pressioni da parte della sorella nella missiva dell'agosto del 1582, concernente la realizzazione della pala della *Presentazione della Vergine al Tempio*, rivolta al Vescovo di Todi:

«[...] Non può fermare quando sarà in termine di dar principio alla tauola di V. S., per soddisfatione della quale si assicuri che non restarò di andarlo sollecitando, ma uoglio ben che ella sappia, che non sono seco dell'auttorità che si deue credere, come si può conoscere che per molto istanza fattali non potei mai cauarli di mano qualche cosa che haurebbe uoluto il Card.le Farnese di fe. me. et ne anche ho potuto auerne per la Principessa di Bisignano mia sorella, dalle quali n'ero stato ricerco con ogni maggior istanza possibile [...]»²³.

Solo dopo molti anni dalla morte del maestro urbinato, il 27 Settembre 1617, il duca riuscì a soddisfare il desiderio di Isabella, inviandole un dipinto di piccolo formato per il quale ella non tardò a ringraziarlo:

«Belliss.o quadretto che vien dal Baroccio, ricevuto con questo procaccio, beniss.o condizionato et con mia soddisfattione, et contentezza indicibile che non so come poter ne anco in parte corriponderle»²⁴.

Tuttavia, come ha di recente puntualizzato Denunzio, difficilmente può trattarsi di un'opera autografa del Barocci sia per la vaga espressione utilizzata, «che vien dal Barocci», sia perché la morte dell'artista ne aveva senz'altro reso impossibile l'esecuzione²⁵. Si può dunque supporre che si trattasse di una composizione derivata dall'opera del maestro, riconducibile alle numerose «repliche di formato collezionistico e domestico» in cui si può cogliere «l'adozione dello schema di intima collaborazione con alcuni allievi di assoluta fiducia,

forniti dal maestro di disegni e di abbozzi autentici»²⁶. È probabile quindi che il dipinto in questione presentasse un soggetto di forte carattere devozionale dal momento che, come abbiamo visto, le tristi vicende personali e familiari, subite in vita da Isabella, destarono in lei un sincero sentimento religioso.

Divenendo la principale benefattrice della Comunità Gesuitica napoletana, la duchessa si fece infatti carico di grandi opere di carità, giungendo a donare ingenti somme di denaro, come nel caso della costruzione della Chiesa del Gesù Nuovo. Il generoso finanziamento, elargito da Isabella, le assicurò il titolo di «fondatrice dell'edificio»²⁷; fu in questa occasione che ottenne, inoltre, la promessa di un posto per la propria sepoltura accanto a quella del figlio Francesco Teodoro (fig. 3), scomparso prematuramente all'età di soli quattordici anni. Lo stretto rapporto, intessuto nel tempo con la Compagnia del Gesù, rimase intatto sino agli ultimi anni



fig. 3 *Lapide funeraria in memoria di Isabella Della Rovere e del figlio, 1687, Napoli, Chiesa del Gesù Nuovo.*

della sua vita, quando Isabella decise di designare, all'interno delle proprie vo-

lontà testamentarie, «erede universale et particolare il Collegio di Napoli della [...] Comp.a di Gesù»²⁸.

Gli sforzi profusi dalla duchessa sono testimoniati anche dalle numerose epigrafi e stemmi disseminati all'interno del Complesso gesuitico (fig. 4), in cui le vennero tributati grandissimi onori il giorno della sua scomparsa, il 6 luglio del 1619. Notizie sulla magnificenza della cerimonia funebre possono essere ricavate proprio dall'epistolario ducale, come testimoniato dalla missiva in-



fig. 4 Epigrafe nel timpano del portale della *Casa Professa*, celebrante Isabella Della Rovere, 1684, Napoli, Liceo Eleonora Pimentel Fonseca.

viata dal messo Orazio Billi al duca di Urbino, il 13 settembre di quell'anno:

«[...] Essequie per la felice anima dell'Ecc.ma Sig.ra Principessa che sia in gloria veramente sontuosissime e tali che non ci è memoria in questa città che mai per altri Principi e per li med. Re e Regine siano state fatte simili»²⁹.

Dei numerosi testi che celebrarono l'evento deve essere ricordato il manoscritto conservato presso la Biblioteca Centrale Umanistica dell'Università

degli Studi di Urbino, in cui tra i vari ritratti dei membri della Casata urbinata utilizzati per ornare gli appalti funebri, compare quello della duchessa Isabella Della Rovere, ritratta in abiti monacali (fig. 5).

Sembra comunque che anche un'altra opera, rimasta incompiuta all'interno dello studio del Barocci, raffigurante il *Commiato di Cristo dalla Vergine* (fig. 6), fosse strettamente connessa ad una particolare richiesta da parte della sorella minore del duca³⁰.



fig. 5 Ritratto di Isabella Feltria Della Rovere in abiti monacali, in «*Parentalia Isabellae Feltriae Roboreaeque principis Bisiniani*», Manoscritto 168, Carta 2r. Urbino, Università degli Studi Carlo Bo, Biblioteca Umanistica.

Quasi un ultimo saluto dell'artista che sembra aver deliberatamente lasciato il dipinto allo stato d'abbozzo, come per farci percepire «una fredda fermezza di struttura, certo deliberata ma non ancora investita dal complesso sistema delle velature e delle vibrazioni di tocco cromatico che, come un pulviscolo, il Barocci avrebbe poi gettato sull'ordito»³¹. Un'opera che apre già a soluzioni barocche, ma caratterizzata da quell'intonazione emotiva che è cifra del tutto personale dell'artista. Lo stretto legame di tale opera al contesto napoletano avvalorerebbe ancor più il grande ruolo collezionistico ricoperto dalla Principessa di Bisignano, a cui va quindi attribuito non solo un importante funzione di mediazione tra il Ducato urbinato e la Corte partenopea ma anche la determinate diffusione del gusto e dell'arte baroccesca in ambito meridionale, negli ultimi decenni del Cinquecento.



fig. 6 Federico Barocci, *Il Commiato di Cristo dalla Vergine*, 1611-12ca., olio su tela, Chantilly, Musée Condé.

Abstract

Isabella Della Rovere, younger sister of the last Duke of Urbino, reveals to be an interesting character both for her personal life and the important role of artistic mediation, at the turn of XVI and XVII century, between the Duchy and the Viceroy of Naples. A conspicuous amount of letters exchanged with his brother, Francesco Maria II, testify the insistent demands of paintings, not only for private devotion, but also to please the most important figures of the Neapolitan Court. So peculiar is the affair of a second version of the Nativity, commissioned by the Duke to his famous court painter, Federico Barocci, sent as a gift to the Viceroy Don Juan Alfonso Pimentel, Duke of Benavente, in 1610. This painting has been often confused by critical studies with the best known version, now in the Prado Collection, but it is well identified by multiple sources documenting a completely parallel, independent history. The Nativity will reach Benavente to decorate the private fortress of the Count Duke, then will be finally moved to the collection of his historic palace in Valladolid.

NOTE

- 1 Napoli, Biblioteca Nazionale, Manoscritto XI, A. 52. Lo scritto originale è composto da 117 fogli, mentre una seconda versione (Ms. XI, B. 52.) non è datata ed è composta da soli 76 fogli. Per un approfondimento si veda M. A. CONELLI, *The Ecclesiastical Patronage of Isabella Feltria Della Rovere: Bricks, Bones and Brocades*, in I. F. VERSTEGEN (a cura di), *Patronage and Dynasty. The rise of the Della Rovere in Renaissance Italy*, Truman State University Press 2007, pp. 123-124.
- 2 Per un approfondimento sulle vicende biografiche di Isabella Della Rovere, si vedano A. E. DENUNZIO, *Isabella Della Rovere e Isabella Gonzaga a Napoli: originali apporti collezionistici per via di matrimonio*, in A. E. DENUNZIO (a cura di), *Dimore Signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, atti del convegno Napoli, 20-22 ottobre 2011, pp. 366-371, Napoli, Intesa Sanpaolo 2013 e CONELLI, *The Ecclesiastical Patronage of Isabella Feltria Della Rovere: Bricks, Bones and Brocades*, cit., pp. 123-138.
- 3 G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, Sansoni 1936, CCXCVI, p. 206.
- 4 Uno studio esaustivo su Donna Mencía de Requesens y Zúñiga è stato pubblicato da M. SIMAL LÓPEZ, M. F. DEL HOYO, *Donna Mencía de Requesens: dama catalana, contessa castigliana e viceregina napoletana (fra l'altro)*, in M. MAFRICI (a cura di), *Alla corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonese al vicereame austriaco (1442-1734)*, Napoli, Fridericiana editrice universitaria 2012, pp. 151-172.
- 5 Per un approfondimento della figura del Conte di Benavente si veda M. SIMAL LÓPEZ, *Don Juan Al-*

- fonso Pimentel, *VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)*, in «Reales Sitios», CLXIV, 2005, pp. 31-49.
- 6 M. BURKE, P. CHERRY, *Collections of paintings in Madrid. 1601-1755*, Los Angeles, The Paul Ghetty Foundation 1997, p. 121.
 - 7 ASF, Ducato di Urbino, Classe I, Divisione G, Filza CCXV, c. 131r.
 - 8 G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., CCCIII, p. 209.
 - 9 AHN, Nobleza, Osuna, leg. 42950, in M. SIMAL LÓPEZ, *Los Condes-Duques de Benavente en el siglo 17: patronos y coleccionistas en su villa solariega*, Benavente, Centro de estudios Benaventanos “Ledo del Pozo” 2002, doc. X, pp. 189-194.
 - 10 Anche tutte le documentate opere di mano del Merisi, infatti, presentano negli inventari tale particolare tipologia di cornice, che ribadisce l'appartenenza delle opere allo stesso nucleo collezionistico originario.
 - 11 ASF, Mediceo del Principato, filza 4095, Giovan Francesco Palmieri a Lorenzo Usimbardi, Napoli 13 Aprile 1610. In A. E. DENUNZIO, *Giambologna, Alessandro Allori, Federico Barocci. Brevi note d'archivio per doni diplomatici alla corte vicereale di Napoli tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento*, in «Studi di Storia dell'Arte», XXI, 2013, p. 88.
 - 12 Gronau ha infatti pubblicato l'intera corrispondenza riguardante la *Natività* del Prado. Si veda G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., pp. 172-176; per l'apparato storico critico vedi. A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, II, Ancona, Il lavoro editoriale 2008, pp. 188-201.
 - 13 G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., CCXXXII, p. 173.
 - 14 G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., CCXXXIV, p. 174.
 - 15 G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., CCXXXVI, p. 175.
 - 16 Tale dipinto risulta infatti essere legato alla diretta committenza del Vicerè che, come riportato dalla Simal Lopez, sembra essere rappresentato nella pala stessa come donatore. Per un approfondimento, si veda M. SIMAL LÓPEZ, *Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)*, cit., p. 94 e A. E. DENUNZIO, *La Giuditta, Louis Finson e un probabile committente*, in G. CAPITELLI (a cura di), *Giuditta decapita Oleferne. Louis Finson interprete di Caravaggio*, Napoli, Intesa Sanpaolo 2013, pp. 45-51.
 - 17 La nota d'inventario è riportata da E. GARCÍA CHICO, *El palacio de los Benavente*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid», XVIII, 1946, p. 20.
 - 18 AHN, Nobleza, Osuna, leg. 427-8/72: il documento che elenca «*las mejores pinturas*» presenti all'interno della collezione ereditata dal decimo Conte-Duca di Benavente, nipote di Don Alfonso, è riportato in M. SIMAL LÓPEZ, *Los Condes-Duques de Benavente en el siglo 17: patronos y coleccionistas en su villa solariega*, cit., doc. XXI, pp. 235-236.
 - 19 Zezza riporta infatti che il Principe di Bisignano fu «due volte duca, quattro volte conte e barone di non so quanti feudi di minore dignità», in A. ZEZZA, *L'Italia meridionale e i dolci impasti cromatici di Federico Barocci*, in A. GIANNOTTI, C. PIZZORUSSO (a cura di), *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, cat. della mostra, Siena 11 ottobre 2009–10 gennaio 2010, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 2009, p. 198.
 - 20 Così il Duca si rivolge ad Ettore Spinola, suo messo a Genova nella missiva del 26 Novembre 1587. Si veda G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., CCXVI, p. 164.
 - 21 G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., CCLXVI, p. 189.
 - 22 G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., CCLXVII, p. 189.

- 23 G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., CCV, p. 158.
- 24 ASF, Ducato di Urbino, Classe I, Divisione G, Filza CXV.
- 25 A. E. DENUNZIO, *Isabella Della Rovere e Isabella Gonzaga a Napoli: originali apporti collezionistici per via di matrimonio*, cit., p. 369.
- 26 A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, II, cit., p. 275.
- 27 A. E. DENUNZIO, *Isabella Della Rovere e Isabella Gonzaga a Napoli: originali apporti collezionistici per via di matrimonio*, cit., p. 367.
- 28 Il testamento della Duchessa è conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, Notai del XVI secolo, Notaio Francesco Antonio Stinca, Scheda 503, Protocollo 16.
- 29 ASF, Ducato di Urbino, Divisione G, Filza CCXVI.
- 30 H. P. OLSEN, *Relazioni tra Francesco Maria II della Rovere e Federico Barocci*, in B. CLERI, S. EICHE, J.E. LAW, F. PAOLI (a cura di), *I Della Rovere nell'Italia delle corti, luoghi ed opere d'arte*, Urbino, Quattroventi 2002, p. 200.
- 31 A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, II, cit., p. 342.

Il *Cristo alla colonna* di Federico Zuccari, originali, repliche, copie

Bonita Cleri

Per primo Curzio Origo¹ citava il *Cristo alla colonna* presente nell'oratorio di Santa Croce di Urbino nella stesura della relazione datata al 7 novembre 1703: descriveva il dipinto dell'altar maggiore di Francesco da Forlì [Menzocchi] come “assai bello” e l'*Ecce homo* di Federico Barocci “che non può essere più bello”, mentre per il dipinto in questione non fa commenti sulla qualità annotando solo la corrispondenza di misure con l'opera baroccesca e la paternità di Federico Zuccari.

Egli insieme con Giovanni Maria Lancisi si era recato in Urbino ospite di Orazio Albani, fratello del papa Clemente XI il quale aveva predisposto per loro delle *Istruzioni*: in dieci giornate i due sulla scorta delle indicazioni del papa avrebbero visitato Urbino e i dintorni, nella sostanza una prima guida della città alla quale seguiva una *Relazione* di Origo che dava conto dello stato degli edifici, delle chiese e delle opere ivi contenute così come nelle abitazioni private. Successivamente si ritrovano ulteriori notizie in altre guide² di anonimi eccezion fatta per quella di Ubaldo Tosi del 1744: tutte assegnavano l'opera a Federico, in seguito Michelangelo Dolci³, redattore di un elenco di opere conservate nelle chiese e nei palazzi di Urbino, descriveva il dipinto come «invenzione di Taddeo Zuccheri, sua copia».

Kristina Hermann Fiore ha avuto modo di ragionare su opere di Taddeo concluse dal fratello⁴, ma diventate un *cult* federiciano tanto che si conoscono diversi esemplari derivanti da uno stesso soggetto: la studiosa ha analizzato in maniera particolare il *Cristo in pietà tra angeli* e *Cristo sorretto da Dio padre con angeli che reggono i simboli della passione*, così da concludere:

«Le numerose copie e varianti in diversi formati potevano soddisfare le richieste di mercato, e lo studio Zuccari ebbe una sorta di implicito “copyright” sull'invenzione di questa Pietà degli angeli [...]. Taddeo aveva creato con forza innovativa un capolavoro autentico che era spendibile in varie versioni»⁵.

Lo stesso fenomeno accadrà anche al *Cristo alla colonna* dell'oratorio urbinato (fig. 1) anche se i termini furono diversi: non la copia da un originale del fratello Taddeo, ma una sua invenzione: infatti Andrea Lazzari⁶ tornava alla paternità federiciana⁷:

«[...] Tutto il quadro è ottimamente conservato, e può annoverarsi tra una delle migliori opere di questo Autore.

Federico unitamente col suo fratello Taddeo benché siano da S. Angelo in Vado, dir si possono Urbinate, non solo per la lunga dimora fatta in Urbino, ma ancora perché tali si sono dichiarati nelle loro opere. Era felice Federico nel colorito, facile nell'inventare; e se fosse stato meno manierato, riuscito sarebbe perfetto Disegnatore [...]»⁸.

Il dipinto, ora conservato presso il Museo Diocesano Albani, è legato alla decorazione dell'oratorio urbinato di Santa Croce eseguita nel primo lustro del Seicento⁹, periodo nel quale la struttura si arricchiva della Cappella della Sacra Spina.

Tale datazione conferma l'appartenenza alle ultime elaborazioni dell'artista che si stava interessando alle teorie artistiche che contribuirono a rendere la sua maniera piuttosto rigida¹⁰, la realizzazione dell'opera, per la quale è oramai accreditata l'autografia, risale in anni durante i quali, pur essendo Federico lontano dal territorio d'origine, manteneva un serrato rapporto con la sua terra: si ricordino il *Martirio di San Lorenzo* per i cappuccini di Fermo datato 1602 e siglato FZ con accanto lo stemma familiare (il pan di zucchero con infissi sette gigli), opera probabilmente consegnata non finita¹¹; la pala donata alla chiesa di Santa Caterina della città natale¹²; la *Sacra conversazione* con appartenenti alla famiglia Zuccari¹³ datata 1603; quindi la *Pentecoste* della chiesa urbinata di Santo Spirito, ritenuta autografa di Taddeo ma assegnata correttamente a Federico a seguito dell'invio di una sua missiva¹⁴ a Francesco Maria II Della Rovere e ai relativi documenti di pagamento¹⁵.

Consegnata nel 1607, ma iniziata quattro anni prima, appartiene alla sua ultima attività, periodo nel quale il suo linguaggio si allontanava dalla luminosità del periodo "raffaellesco", esemplare negli affreschi della cappella dei duchi di Urbino a Loreto.

Si è trattato quindi di un fecondo rapporto¹⁶ dell'artista con la terra d'origine¹⁷ nella quale rientrava nel 1609 descrivendone nel dettaglio i luoghi e rimar-

cando il rapporto fiduciario con il duca di Urbino:

«Lungo questa valle cavalcando, noi passammo Mercatello, i Palazzi¹⁸, le Fornaci, lasciammo a man destra la Metola e a sinistra Caresti et altri luoghi. In mezzo a detta valle, tra vaghi giardini e ben coltivate possessioni, siede il vago Sant'Angelo in Vado, terra grossa, nobile e mercantile, Patria mia nativa; e quivi due giorni dimorato lietamente con parenti e amici patrioti, seguendo lungo il Metauro cinque miglia, veduto il delizioso Parco di Castel Durante pieno di animali piacevoli e selvaggi, entrai in detto Castello Durante e feci riverenza a quella alteza del Signor Duca d'Urbino, Francesco Maria della Rovere, mio Signore e Patrone supremo, che come sempre mi fe' gratissima e favorevol ciera. Et insieme veduto e fatto riverenza e baciato le manine al Serenissimo Principe nostro chiamato Federico Secondo fanciullo di età di anni quattro in circa (che il Signore Iddio ce lo preservi e faccia felice!) spiritoso e grazioso al possibile, sì come dono di Dio che ha rallegrato e risuscitato quello Stato con la natività sua con tanto universale gusto, e qui vedute alcune fabbriche e palazzi, che per ornare detto luogo e a gusto suo fabbrica continuamente Sua Altezza, e la nova Libreria¹⁹; torcendo a sinistra verso Settentrione, di qui salimmo a Urbino e, veduto il nostro Signor Federico Barocci et altri amorevoli parenti et amici».

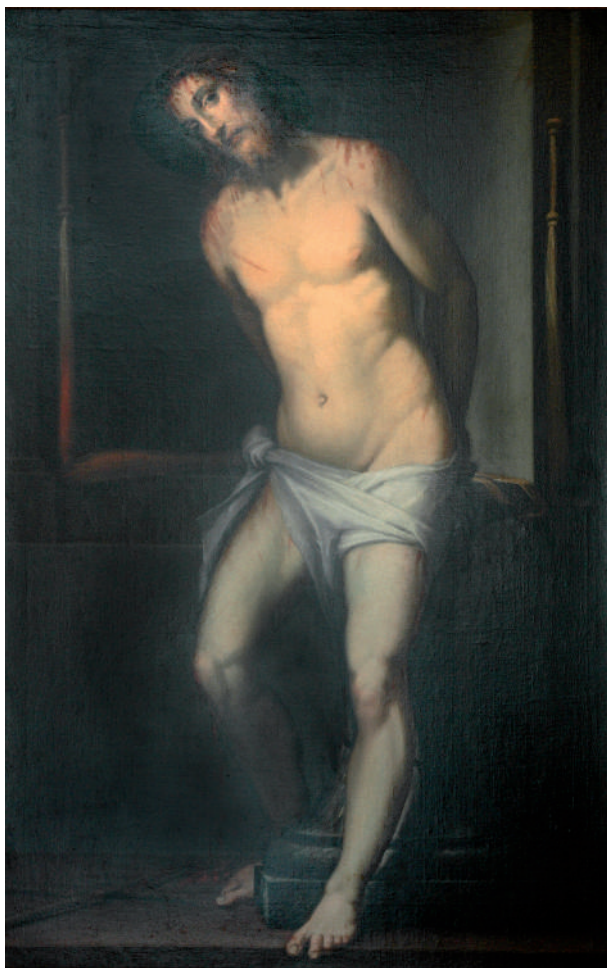


fig. 1 Federico Zuccari, *Cristo alla colonna*, Urbino, Museo diocesano Albani.



fig. 2 *Ceppo per la fustigazione di Cristo*, Roma, Chiesa di Santa Prassede.

Nel 1603 aveva soggiornato a Venezia e in altri luoghi del nord Italia oltre che in Ancona ed è da ritenere che fossero ancora intensi i rapporti con Francesco Maria II Della Rovere al quale inviava un *Paradiso* non identificato²⁰.

Il soggetto del dipinto urbinato è quanto mai esemplare della cultura figurativa controriformata: il Cristo è legato ad ceppo marmoreo che evoca quello conservato nella chiesa di Santa Prassede (fig. 2), reliquia portata a Roma da Sant'Elena e tradizionalmente ritenuta essere quella servita per la flagellazione, sul fondale sono dipinti i flagelli con i quali è stato fustigato Gesù, come dimostrano i rivoli di sangue.

Il modellato del corpo si staglia da un fondo scuro, non illuminato da luce naturale bensì da quella simbolica, più intrigante è lo sguardo indirizzato al fedele attraverso il quale si sottolinea il sacrificio compiuto insieme con un tacito invito a dividerne le scelte: attraverso quello sguardo si instaura un rapporto diretto con il fedele come suggerivano gli scritti dell'epoca

tendenti ad evidenziare il martirio dei santi.

In terra marchigiana il suggeritore delle tematiche ad uso dei pittori è stato il fabrianese Giovanni Andrea Gilio²¹ che ha interpretato in termini quasi reazionari i dettati della controriforma componendo un testo con dedica al cardinal Farnese, dove per la raffigurazione del Cristo flagellato suggerisce:

«Molto più mostrerebbe il pittor e la forza de l'arte in farlo afflito, sanguinoso, pieno di sputi, depe-lato, piagato, difformato, livido e brutto, di maniera che non avesse forma d'uomo. Questo sarebbe l'ingegno, questa la forza e la virtù de l'arte, questo il decoro, questa la perfezzion de l'artefice; conciossia che 'l Battuto di frate Bastiano mostra che i flagelli e le battiture fussero fatte con le sferze di bambagio e per ischerzo, e non con grosse et annodate funi, o con altra cosa peggiore. E con queste dimostrazioni leggieri nissuno imparerà mai a sapere qualsusse l'acerbità del dolore, i scherni, l'afflizioni, le pene e l'altre miserie grandi»²².

Il tema era già stato affrontato da Federico durante la sua esperienza spagnola quando all'Escorial nel registro intermedio del retablo maggiore dipinge una *Flagellazione*: Cristo legato al ceppo in marmo è in attesa dei colpi che gli infliggeranno gli aguzzini (fig. 3): si tratta di una postura simile all'urbinate *Cristo alla colonna* anche se in controparte e privo della presenza dei fustigatori²³.

Quando fu incaricato di realizzare il dipinto urbinato poté prendere spunto, pur con significative varianti, dall'opera spagnola²⁴ ottenendo una versione fortemente evocativa del sacrificio di Cristo che riscosse notevole fortuna; non si è trattata della prima occasione nella quale rieditava tematiche spagnole riuti-



fig. 3 Federico Zuccari, *Flagellazione*, particolare, Escorial, Chiesa di San Lorenzo.

lizzandole per altre committenze come il *Martirio di San Lorenzo*, la *Natività*, l'*Assunta*.

Ho avuto modo di riflettere²⁵ sulle diverse versioni conosciute del tema, intriganti per la fedeltà, fatte salve alcune varianti o cadute di stile così da concludere che, una volta apprezzata la qualità di un'opera con la conseguente sua richiesta nel mercato, si sia innescata la pratica della sua riproduzione all'interno della bottega attraverso repliche e copie²⁶.

Quello della copia era un uso abbastanza comune dettato da diverse motivazioni: ad esempio nelle residenze roveresche erano conservate diverse copie da originali di proprietà della famiglia ducale allo scopo di poter dimostrare ai visitatori la qualità delle proprie raccolte: è particolare il caso di Raffaello presente in diverse copie realizzate dallo stesso Federico Zuccari come la *Madonna con bambino*, *san Giovannino* e *sant'Elisabetta* e diversi altri²⁷ tra cui *San Pietro liberato dal carcere*²⁸ ripreso dal soggetto che Raffaello aveva realizzato nelle stanze vaticane, questo a dimostrazione di come realizzare copie rientrasse anche nelle competenze di artisti affermati.

La copia è stata anche esercizio e pratica dei pittori nel tentativo di assorbire il linguaggio dell'artista di riferimento²⁹, il fenomeno si è diffuso in modo particolare tra Sei e Settecento.

Guido Reni aveva impiantato una bottega dove gli allievi copiavano sue opere sulle quali interveniva alla fine con alcuni colpi di colore³⁰: il caso evidenzia l'esistenza di una sorta di ditta che implementava il mercato felsineo di centinaia di pezzi³¹.

Simone Cantarini, che all'interno della bottega di Guido Reni era impiegato per la realizzazione di copie, usava ripetere le proprie invenzioni così che quelle³² «[...] di maggior successo venivano richieste in più versioni, con l'esistenza di repliche bellissime»³³.

È noto che lo Zuccari si trovasse nella necessità di accontentare la committenza per bisogno di liquidità di denaro³⁴, pertanto se una tematica incontrava il gusto del pubblico veniva replicata dall'artista stesso o dai collaboratori: nell'*Inventario de'Quadri e Disegni venduto dagli eredi*³⁵ compare un *Cristo alla colonna* stimato 15 scudi mentre, la *Pietà* lo fu per 200 scudi, la *Calunnia* per 300, una *Maddalena* per 25, successivamente il valore di ogni pezzo aumentava fino a che nel 1642 il *Cristo alla colonna* fu valutato 200 scudi.

A suo tempo ho segnalato³⁶ alcune edizioni del tema: al Museo Leonardi di Urbania (fig. 4) ne è conservata una in formato ridotto su cornice seicentesca

marchigiana che aveva fatto ritenere potesse trattarsi del bozzetto, in realtà nonostante il non buono stato di conservazione si evince che si tratti di una copia d'epoca.

Delle dimensioni vicine all'esemplare urbinato (170 x 105) è una ulteriore proveniente dal Nord Europa transitata sul mercato antiquario come opera dello Spagnoletto, acquisito da mercante italiano, esposto alla mostra di antiquariato di Pennabilli del 1999 (fig. 5): al fine di renderlo più appetibile commercialmente un improvvido restauro aveva cancellato le tracce del sangue sulle spalle di Cristo.

L'anno precedente nel catalogo della casa d'arte Farsetti di Prato compariva una ulteriore edizione con l'indicazione di "scuola bresciana del XVI secolo per alcuni tardivi motivi moretteschi".

Ancora in raccolta privata pesarese in formato ridotto (89, 5 x 62) è presente una edizione le cui misure corrispondono al dipinto riportato nell'inventario del 1609, il che ha fatto ritenere che potesse trattarsi del modello (fig. 6) utilizzato per la realizzazione delle copie, autografe e di bottega.

Sono stata sollecitata a tornare sull'argomento a seguito della conoscenza di diversi altri esemplari ad iniziare da uno di buona qualità già conservato nella chiesa di San Clemente in località Pagino³⁷, nel comune di Fermignano, diocesi di Urbino; a questo se ne sono aggiunti successivamente altri.

Il *Cristo alla colonna* (fig. 7) è pressoché delle stesse dimensioni (181 x 124) del dipinto urbinato (180, 5 x 114) con la cornice quasi integra dalla sagoma a cassetta dipinta in nero con racemi dorati, tipica dell'Italia centrale, in particolare Umbria e Marche, databile a fine XVI-inizio XVII secolo³⁸.



fig. 4 Anonimo del XVII secolo, *Cristo alla colonna*, Urbania, Museo Leonardi.



fig. 5 Anonimo del XVII secolo, *Cristo alla colonna*, già mercato antiquario.

vicina scomparsa.

La mancanza della sola citazione dell'opera ha fatto quindi ritenere che il dipinto in origine non fosse stato realizzato per la chiesa di San Clemente, ma provenisse da altro luogo sacro di una certa importanza: il primo probabile accostamento è possibile farlo con il complesso di Sant'Angelo di Gaifa dei monaci olivetani, molto importante in antico⁴⁴ anche per essere stato il luogo nel quale Federico II da Montefeltro⁴⁵, fu allevato per circa un anno e dato a balia per rientrare a corte nel 1424.

La pittura è di notevole qualità per cui la sua presenza in una chiesa eccentrica e in zona rurale suggeriva una committenza colta ma anche agiata per potersi permettere il dipinto³⁹, pertanto ho effettuato ricerche nelle Visite pastorali dell'Arcidiocesi di Urbino cercando un indizio sulla probabile committenza o su una possibile donazione. Passando a setaccio le Visite Pastorali da inizi Seicento⁴⁰ si nota che della chiesa di San Clemente ricorrono le medesime notizie e descrizioni: il dipinto dell'altar maggiore, la pala della *Madonna del rosario*⁴¹ alla quale era legata l'omonima confraternita dotata di una serie di ex voto⁴², viene ricordata la confraternita del Santissimo Sacramento e dipinti sulle pareti di pertinenza di famiglie del luogo alle quali si raccomandava il restauro: niente altro.

Successivamente viene segnalato un terzo altare con l'immagine di San Lorenzo⁴³, a probabile memoria della intitolazione di una chiesa

L'esistenza del monastero dell'ordine benedettino è attestata almeno dal secolo X, nel 1480 passò agli Olivetani del medesimo ordine poi chiuso nel 1788⁴⁶: il fondo archivistico e le carte in esso contenute furono inviati alla chiesa olivetana di San Pietro di Gubbio, parte del materiale trasferito all'Archivio di Stato della città umbra.

Da quella data in poi ho ricercato memorie o testimonianze inventariali che potessero tornare utili, ma le relazioni delle Visite pastorali nella chiesa di San Clemente successive alla chiusura del monastero di Sant'Angelo di Gaifa realizzate da Monsignor Spiridione Berioi, ad iniziare dal 1789, quindi nel 1792, 1803, danno rilevanza solo ai lasciti senza alcuna descrizione degli altari.

Di qualche interesse si rivela la Visita di Alessandro Angeloni del 9 settembre 1851 nella quale sono annotati i tre altari, ma relativamente alla Canonica scriveva che era trovata «ammodo e decente. In questa stanza come in deposito di-

versi quadri della soppressa Abbazia di Gaifa⁴⁷», già segnalata nella successiva visita del 2 settembre 1857 quale un tempo «magnificum cenobium».

Il 13 settembre 1871 lo stesso Vescovo confermava la notizia scrivendo al punto III: «Abbazia dei monaci olivetani. Non ne rimane che la sola memoria [...]. Esistono diversi quadri che appartenevano all'Abbazia presso l'arciprete don Giuseppe Lestini, a lui affidati in Deposito».

La ricerca effettuata⁴⁸ nell'Archivio di Stato di Gubbio non ha evidenziato la



fig. 6 Federico Zuccari (?), *Cristo alla colonna*, Pesaro, collezione privata.



fig. 7 Anonimo del XVII secolo, *Cristo alla colonna*, Fossombrone, fraz. Calmazzo, Chiesa della Vergine del Carmine.

presenza di inventari o descrizioni della chiesa mentre sono da segnalare le spese sostenute nel 1610 per lavori di risistemazione dalle quali si apprende che erano finalizzati al «rifacimento della chiesa» tra cui la costruzione e decorazione di due cappelle; furono inoltre pagati 25 scudi ad un Benedetto «pittore in Urbino per aver dipinto due quadri per le capelle»⁴⁹: l'indicazione è troppo vaga per permettere di individuare l'artista.

Si segnala però che in quegli anni in Urbino fosse attivo il baroccesco Benedetto Marini⁵⁰ nato nel 1590 nella città feltresca⁵¹ dalla quale si allontanava ben presto lavorando nelle Romagne e in Lombardia, di lui resta una *Pietà e Santi* datata 1611 conservata nella Galleria Nazionale delle Marche, di cui non si conosce la collocazione originaria. Successivi visitatori annotavano abbondanti notizie sulla chiesa di San Clemente relative alle pratiche religiose, agli obblighi di messe, ai censi, ai terreni, ai lasciti senza descrizioni dell'interno; si deve attendere la visita del 20 agosto 1913 di

Monsignor Giacomo Chio: all'interno della relazione di visita sono riportate le risposte al questionario redatte dal parroco Angelo Scalbi il quale stilava un inventario delle Suppellettili della chiesa nel quale elencava il dipinto dell'altare maggiore, il laterale con la *Madonna del rosario* e (finalmente!):

«3. Quadro grande posto sull'altare laterale a cornu Evangelii rappresentante Gesù alla colonna»⁵².



fig. 8 Lavinia Fontana, *Cristo alla colonna*, Bastia (Corsica), Museo comunale.

In ultimo la considerazione: «Non vi sono in questa Chiesa Parrocchiale opere d'arte pregevoli» mentre a mio avviso la qualità dell'opera è alta e tale da suggerirla quale frutto dell'attività nella bottega di Federico impegnata nella riproduzione del soggetto.

Quanto il tema abbia riscosso successo è sottolineato da una sua fedele edizione, (190 x 120) leggermente più grande dell'esemplare urbinato, firmata⁵³ da Lavinia Fontana (fig. 8) e conservata nelle Collezioni municipali di Bastia in Corsica dove era pervenuta nel 1844 a seguito del legato del cardinale Fesch che destinava alla municipalità circa 100 dipinti⁵⁴ delle migliaia che costituivano la sua prestigiosa raccolta messa in vendita a più riprese dal 1841 in poi⁵⁵. Vera Fortunati ricorda una delle prime opere dell'artista bolognese, *Cristo con i simboli della passione* del 1576, che dimostrava di ben conoscere il "misticismo tardomichelangiotesco di Taddeo Zuccari"; la studiosa suggerisce un primo probabile soggiorno a Roma documentato da un rogito del 3 luglio 1586. Nel 1599 la pittrice firmò e datò la *Visione di san Giacinto* per la chiesa di Santa Sabina che la rese nota a Roma dove si trasferirà nel 1604 a seguito della committenza del *Martirio di santo Stefano* per la chiesa di San Paolo fuori le Mura⁵⁶ alla quale non fu estraneo l'interessamento di Girolamo Bernerio da Correggio, cardinale d'Ascoli, lo stesso che commissionò allo Zuccari⁵⁷ la decorazione ad affresco della cappella dedicata a San Giacinto canonizzato nel 1594 all'interno della quale è collocato il dipinto della Fontana.

Riferendosi appunto ad esso il 12 maggio 1599 il Bernerio da Roma aveva scritto a Lavinia che si trovava a Bologna: «Attenda dunque all'opera allegramente che m. Federico Zuccaro mio Compare farà lui tutta l'altra pittura⁵⁸, che s'havera da fare [...]»⁵⁹.

E' facile supporre che a questo periodo sia risalita la conoscenza tra i due e la possibilità per la pittrice bolognese di frequentare la bottega dell'artista e venire a conoscenza del *Cristo alla colonna*: si segnala che nell'inventario dei dipinti posseduti dal cardinale Girolamo Bernerio pubblicato da Sebastian Schütze⁶⁰ compare «un quadro della Madonna sponsalino di S. Catherina copia del Correggio» effettuata da Lavinia Fontana: può essere stato lo stesso Bernerio a sollecitarla nella realizzazione della copia di Federico.

L'interesse del cardinale nei confronti della arte zuccaresca è dimostrato anche dall'acquisto effettuato dopo la morte di Federico del dipinto *della Pietà e angeli* ora alla Galleria Borghese⁶¹.

È però noto che Federico si allontanò da Roma nel 1603 e lei vi giunse l'anno

successivo, ma anche⁶² che Lavinia dipinse un ritratto di Federico anziano con accanto la raffigurazione della cupola di Firenze che aveva affrescato diversi anni prima: Cristina Acidini ipotizza che l'incontro potesse essere avvenuto a Bologna durante un precedente, ma non conosciuto, viaggio di Federico nella città felsinea⁶³.

Si trova conferma della conoscenza diretta dei due artisti attraverso il saluto⁶⁴ che il pittore vadese indirizzava a Pier Leone Casella “[...] non li sia grave far parte di questo agli amici cari [...] la rara, et Eccellente Sig. Lavinia Fontana, Pitttrice singulare, col sig, Gioan Paulo suo marito”⁶⁵.

La copia eseguita da Lavinia, non nuova all'attività di copista per avere replicato opere di Correggio⁶⁶, desta meraviglia: la corrispondenza con l'originale zuccaresco che è tale per cui l'artista l'ha potuta ricavare da una sua attenta visione e probabilmente a Roma dove in seguito poteva essere facilmente acquistato dal cardinale Fesch.

A differenza degli esemplari conosciuti presenta varianti: la nicchia sullo sfondo è meglio descritta e incorniciata, il piede sinistro poggia sul pavimento mentre nella versione urbinata sporge da un gradino, il destro è completamente nascosto dalla colonna, il perizoma bianco anziché celeste.

Risulta evidente la fedeltà iconografica mentre più nitida è la descrizione della parete, diverso è l'uso del colore: diaccio in Federico, caldo e vivo in Lavinia.



fig. 9 Anonimo del XVII secolo, *Cristo alla colonna*, Napoli, Collezione privata.



fig. 10 Anonimo del XVII secolo, *Cristo alla colonna*, Vienna, vendita Dorotheum.

La pittrice bolognese quindi, pur riprendendo il felice tema zuccaresco, ne dà una sua interpretazione, diversamente accade ad altre copie che aderiscono al soggetto, senza interpretazioni personali.

È questo il caso di una edizione del tema (fig. 9) in raccolta privata napoletana che necessita di un restauro senza il quale non risulta agevole effettuare una puntuale lettura della qualità pittorica, ferma restando la fedeltà al prototipo di Federico.

È recentissimamente comparso nel mercato antiquario⁶⁷ un esemplare proveniente dalla raccolta del marchese Scarselli (fig. 10) che misura 190,5 x 115⁶⁸: anche in questo caso si nota aderenza all'originale ma con sostanziale differenza di espressione ed elementi condivisi con altre copie.

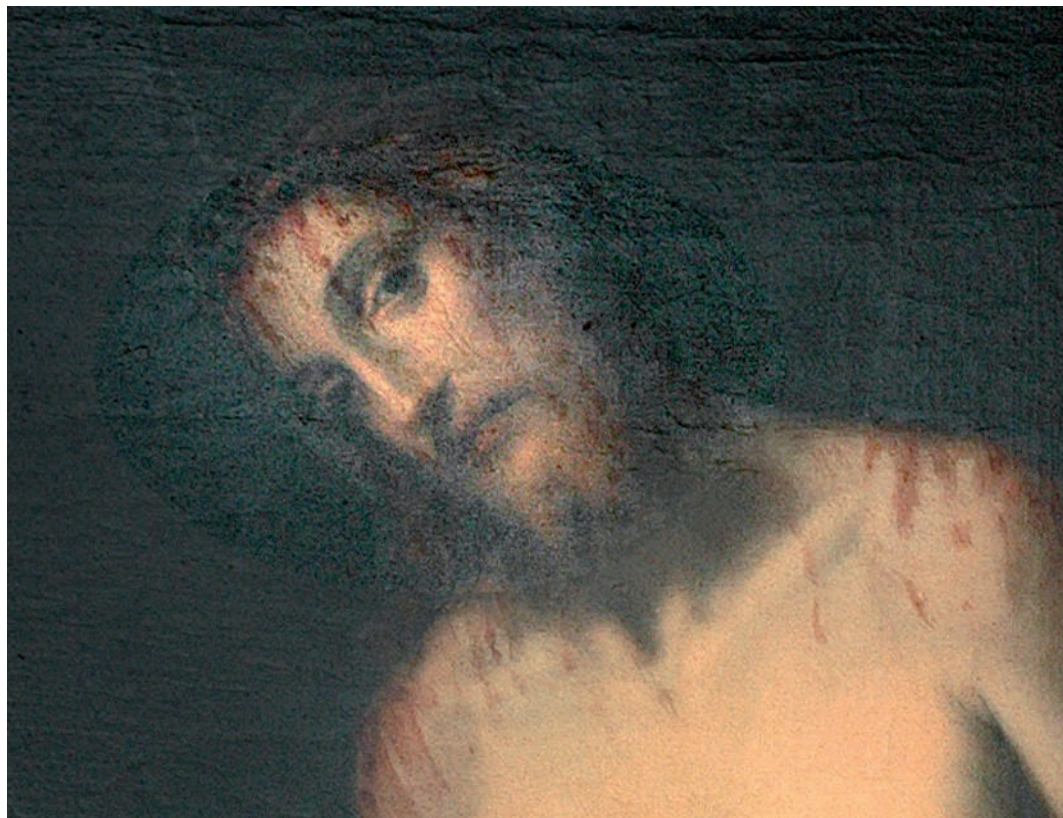
Ciò si caratterizza attraverso una metodica descrizione della apertura sul muro, ai lati sono appesi gli strumenti della fustigazione: in Fe-

derico si stagliano dal fondo scuro ed il bagliore dei filamenti rossi conferiscono maggiore senso di sgomento alla scena.

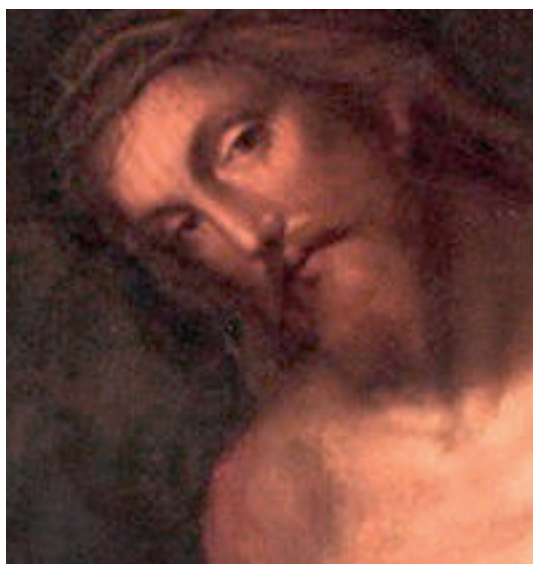
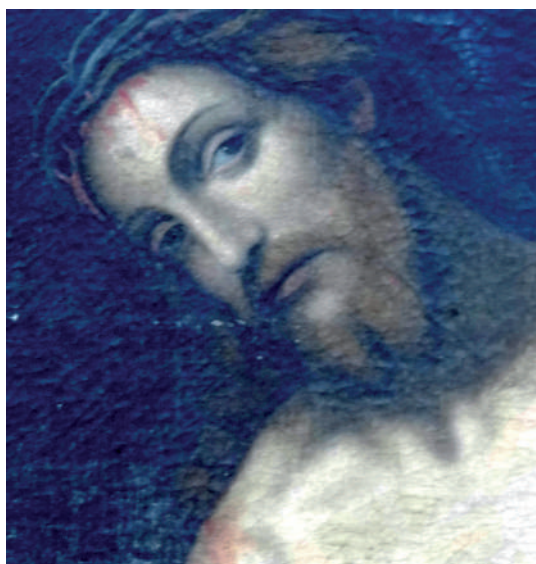
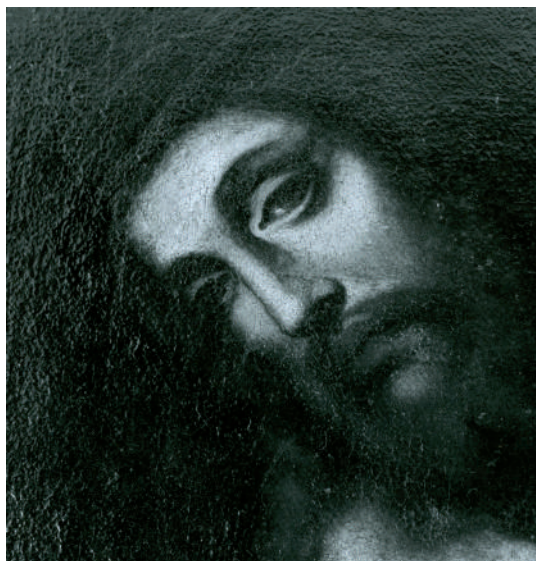
Al contrario nelle copie tutto è messo in luce, in dettagli e citazioni dall'originale così puntuali da sottolinearne la stretta dipendenza, restando evidente l'incapacità di condividere con il vadeso il contrasto luministico, certamente finalizzato alla confraternita urbinata dei Disciplinati di Santa Croce che, come d'uso, si flagellavano durante le processioni come forma di penitenza ed espiazione.

C'è da chiedersi come sia stato possibile l'utilizzo del prototipo zuccaresco,

certamente non difficile all'interno della bottega, più problematico nei dipinti successivi alla sua morte; potrebbe non essere peregrina l'ipotesi che sia esistita una incisione del tema tale da rendere possibile la replica di ogni oggetto, dagli strumenti della flagellazione al nastro appoggiato sulla mensola, ma tutto ciò è vanificato dalla constatazione della estrema fedeltà espressiva del volto di Cristo e del colore stesso tale da ragionare sull'ipotesi di una visione diretta dovuta non solo alla possibilità di accesso al dipinto urbinato come poté accadere in zona, ma ad un modello dell'artista.



Federico Zuccari, *Cristo alla colonna*, particolare fig. 1.



Anonimo del XVII secolo, *Cristo alla colonna*, particolare fig. 5.
 Federico Zuccari (?), *Cristo alla colonna*, particolare fig. 6.
 Anonimo del XVII secolo, *Cristo alla colonna*, particolare fig. 7
 Lavinia Fontana, *Cristo alla colonna*, particolare fig. 8.

Abstract

This essay considers the various known versions of the theme of Christ at the Column by Federico Zuccari. These versions are intriguing for their fidelity to the original, except in some variants or lower standard examples suggesting that once the quality of a work had been appreciated and there was a consequent market demand, it triggered off the practice of reproducing the composition in the same workshop by making replicas and copies.

Making copies is known to have been practiced for various reasons, such as a study exercise and to gain experience in attempting to absorb the language of the artist taken as a model. The phenomenon was particularly widespread in the late seventeenth and early eighteenth century, but in this case it was unusual since it involved the custom of replicating works or having the workshop assistants execute a subject that had attracted the interest of patrons. On previous occasions, Federico had made several exemplars from one of his or his brother Taddeo's originals. This essay highlights the many editions of a painting which in the period of the Catholic Reform exercised a strong appeal.

NOTE

- 1 Cfr. F. SANGIORGI (a cura di), *Una guida settecentesca di Urbino*, Acc. Raffaello, Urbino 1992, p. 110 n. 124.
- 2 F.V. LOMBARDI, *Cataloghi settecenteschi inediti sulle pitture nelle chiese di Urbino*, in «Studia Picensa», 1995, p. 298.
- 3 M. DOLCI, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi di Urbino*, edizione integrale del testo originale curata da Luigi Serra, in «Rassegna marchigiana per le arti e le bellezze naturali», a. XI, agosto settembre 1933, p. 299.
- 4 K. HERMANN FIORE in *Federico Zuccari. La pietà degli angeli. Il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un'anatomia degli artisti*, Roma, Gebart 2001.
- 5 HERMANN FIORE, cit., p. 34.
- 6 Su Andrea Lazzari cfr. A. GUADAGNO, *Andrea Lazzari. Il volume Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, in B. CLERI, G. PERINI (a cura di), *Guide e viaggiatori fra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, atti del convegno Urbino 26-27 ottobre 2004, Quaderni di Notizie da Palazzo Albani n. 3, 2006, pp. 411-430.
- 7 A. LAZZARI, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti. Compendio storico abbozzato dall'arciprete d. Andrea Lazzari*, Urbino, Guerrini 1801, p. 83.

- 8 In realtà Federico è stato eccellente disegnatore: si ricordino le illustrazioni degli episodi degli esordi del fratello Taddeo, della Divina Commedia e tanto altro; d'altra parte il disegno assumeva un forte ruolo nella sua teoria artistica attraverso la concezione del disegno interno che tramite l'accensione di una scintilla divina permetteva l'esplicitazione del disegno esterno.
- 9 F. NEGRONI, G. CUCCO, *Urbino. Museo Albani*, Bologna, Calderini 1984, p. 108, p. 112.
- 10 Luciano Arcangeli (*Federico Zuccari 1539/43-1609*, in *Pittori nelle Marche tra '500 e '600. Aspetti dell'ultimo manierismo*, cat. mostra Urbino 25 settembre-2 dicembre 1979, Urbino, Age 1979, p. 86) riflette sul periodo individuando nel suo linguaggio una certa fissità e irrigidimento culminante nella *Discesa dello Spirito Santo* dell'omonima chiesa urbinata.
- 11 Il dipinto, che rivela il rapporto dell'artista con l'arte di Tiziano, riprende il tema trattato all'Escorial non gradito a Filippo II, mostra uno scarto di qualità rispetto al disegno preparatorio, come si è avuto modo di riscontrare in diverse opere dell'artista, ma in questo caso, come ha osservato Arcangeli (in *Pittori nelle Marche*, cit., p. 94), la sommarietà dell'esecuzione è tale da far ritenere che fosse stato consegnato prima di essere finito.
- 12 Si tratta di una *Sacra conversazione* con diversi santi e personaggi appartenenti alla famiglia del pittore, alienata da Napoleone nel 1811, restituita nel 1821, con le leggi eversive dello stato italiano trasmessa al municipio è ora conservata nel complesso museale di Santa Maria dei Servi (cfr. L. VANNI, in B. CLERI, C. GIARDINI - a cura di -, *L'arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Artioli, Modena, 2003, pp. 206-207).
- 13 Ho già evidenziato (*Le immagini sacre nelle visite pastorali*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1990, p. 32, p. 174) la presenza nel monastero di Maddalena, figlia naturale di Taddeo.
- 14 Il 6 giugno del 1607 scriveva al duca da Torino: intendeva accomiarsi dai Savoia e sollecitava una lettera di Francesco Maria che lo richiamasse in patria, dove concludeva: «p. s. porterò il quadro dello spirito santo che detto averlo fatto per V.A. che questo ancora potrà servire per parte di soggetto a compire alchune cose a fresco della sua capella o come più piacerà a V.A.S.» (in G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, Sansoni 1936, p. 231).
- 15 Nell'Archivio Capitolare di Urbino *ms. Memorie Corradini* sono riportati i pagamenti fatti al pittore.
- 16 Massimo Moretti commenta che «Nella descrizione dello stesso viaggio si può inoltre notare come lo Zuccari considerasse sua patria la nativa Sant'Angelo in Vado, sentendosi al contempo compatriota dell'ammirato Federico Barocci. L'osservazione, di per sé, è già dimostrativa di quanto sia flessibile in età moderna il concetto di patria, nella distinzione consapevole tra una piccola «patria nativa» e una *Patria Communis*» (in *Il Genio conteso, Mito e fortuna di Donato Bramante nella sua terra di origine*, Fermignano, Centro Studi Mazzini, 2014, p. 35, p. 56).
- 17 F. ZUCCARI, *Il Passaggio per Italia*, a cura di A. Ruffino, La Finestra, Lavis 2007, pp. 109-112.
- 18 Si riferisce ad una località tra Mercatello sul Metauro e Sant'Angelo in Vado dove è collocata la chiesa di San Donato all'interno della quale, a seguito della rimozione di una tela seicentesca raffigurante la *Madonna del rosario*, è tornato alla luce un affresco trecentesco con la *Crocifissione*, elemento facente parte del bagaglio culturale adolescenziale di Federico.
- 19 La costruzione dell'edificio destinato a contenere la libreria dei volumi impressi a stampa, diversa da quella dell'avo Federico che prediligeva i manoscritti, ebbe inizio il 28 novembre del 1607 come asseriva lo stesso duca che affidava la progettazione a Torquato Brancalonei, e fu abbattuto ad inizio anni cinquanta del Novecento (cfr. B. CLERI, *La biblioteca*, in B. CLERI, F. PAOLI, *Incisioni del '600. Le collezioni di Casteldurante dai Della Rovere agli Ubaldini*, Urbania, Quattroventi 1992, pp. 37-44;

- per maggiori approfondimenti su tutta la sua vicenda ed i testi contenuti cfr. A. SERRAI - cura di -, *La biblioteca di Francesco Maria II Della Rovere*, 6 voll., Urbania, Sibu 2012).
- 20 GRONAU, cit., p. 229.
 - 21 M. DI MONTE, *Gilio, Giovanni Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, v. 54, Roma, Treccani 2000.
 - 22 Cfr. G.A. GILIO, *Due dialoghi [...] Nel secondo si ragiona de gli errori de Pittori circa l'histoire. Co' molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo, & altre figure, tanto de la vecchia, quanto de la nova Cappella: Et in che modo vogliono essere dipinte le Sacre Imagini*, con introduzione di Paola Barocchi, Firenze, Edizioni scelte 1986, p. 86.
 - 23 Precedentemente Federico aveva trattato il tema del *Cristo flagellato* nell'oratorio del Gonfalone a Roma, anche in questo caso il soggetto fu copiato fedelmente in un'opera attualmente in raccolta privata urbinata mentre in una ulteriore raccolta si conserva la copia di un suo disegno preparatorio eseguita da un allievo (cfr. M.R. VALAZZI, J.T. SPIKE, in B. CLERI (a cura di), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, cat. mostra, Sant'Angelo in Vado 18 settembre-7 novembre 1993, Sant'Angelo in Vado, Grafica vadese 1993, pp. 190-191).
 - 24 Per l'evolversi del rapporto con la Spagna cfr. A. ZUCCARI, *Federico Zuccari e l'Escorial*, in B. CLERI (a cura di), *Federico Zuccari. Le idee gli scritti*, atti del convegno Sant'Angelo in Vado 28-30 ottobre 1994, Milano, Electa 2007, pp. 21-44.
 - 25 In *Federico Zuccari, relazioni ducali*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, vol. II, *Luoghi e opere d'arte*, atti del convegno Urbania 16-19 settembre 1999, Urbino, Quattroventi 2002, pp.181-193; cfr. anche S. BARTOLUCCI, in S. BARTOLUCCI, D. TONTI (a cura di), *Zuccari, una dinastia di artisti vadesi. Sacro e profano alla maniera degli Zuccari: Taddeo, Federico e Giampietro Zuccari*, cat. mostra Sant'Angelo in Vado 26 giugno-7 novembre 2010, Sant'Angelo in vado, Grafica vadese 2010, pp.118-122).
 - 26 Per approfondimenti cfr. *Copies, répliques, faux*, in «Revue de l'art», 21, 1973; C. MAZZARELLI (a cura di), *La copia: connoissership, storia del gusto e della conservazione*, giornate di studio 17-18 maggio 2007, Dipartimento di Studi Storico Artistici, archeologici e sulla conservazione, Università Roma Tre, Percorso di ricerca 3, 2010.
 - 27 Cfr. T. BIGANTI, *L'eredità dei Della Rovere. Inventari dei beni in Casteldurante (1631)* con un saggio di G. Semenza, Collana di studi e testi, n. 22, Urbino, Accademia Raffaello 2005.
 - 28 Il dipinto è ora conservato a Palazzo Pitti e deriva dalle raccolte ducali; cfr. K. HERMANN FIORE, *Un dipinto inedito di Federico Zuccari: la Liberazione di San Pietro dal carcere*, in C. Gizzi (a cura di), *Federico Zuccari e Dante*, cat. mostra Torre de' Passeri 26 settembre-30 novembre 1993, Milano, Electa 1993, pp. 93-96.
 - 29 Si pensi alle copie derivate da originali di Caravaggio che i pittori effettuavano come esercitazione e studio, pertanto la copia assumeva il ruolo di una forma di conoscenza; talvolta l'esistenza di opere non autografe ma di impianto caravaggesco hanno permesso di individuare parte della produzione dell'artista ora perduta.
 - 30 Per approfondimenti cfr. R. MORSELLI, *Da Guido Reni a Cantarini. L'arte di ben copiare e ritoccare al servizio del mercato felsineo*, in *Fano per Simone Cantarini genio ribelle 1612-2012*, cat. mostra Fano 30 giugno-30 settembre 2012, Fano Grapho 5 2012, pp.141-152.
 - 31 Il caso della riproducibilità di opere dell'urbinate Barocchi è stato diverso poichè era la committenza a ordinare dipinti agli allievi augurandosi che alla fine questi vi ponesse mano, quindi non era l'artista

- a promuovere tale pratica.
- 32 A. M. AMBROSINI MASSARI, in *Simone Cantarini inquieto: metamorfosi creative e mercato artistico*, in *Fano per Simone Cantarini*, cit., p.109).
 - 33 Il caso Cantarini è più complesso di quello relativo a Zuccari: oltre a realizzare copie fedeli da Guido Reni, l'artista pesarese spesso di un suo soggetto realizza repliche fedelissime cambiando la materia pittorica e l'intonazione del colore.
 - 34 L'ambasciatore ducale a Roma Grazioso Graziosi il 12 luglio del 1593 ricordava al duca Francesco Maria che lo Zuccari «[...] s'è imbarcato in un suo capriccio poetico, il quale sarà facilmente la rovina de suoi figlioli essendosi posto a fabricare un palazzotto...» (GRONAU, cit., p. 226): parole profetiche poiché alla sua morte il figlio Ottaviano si affrettava a piazzare sul mercato i dipinti rimasti all'interno della bottega: il 19 agosto del 1609 gli eredi redigono l'inventario dei beni paterni.
 - 35 Nell'eredità di Lucida Toscanella, che aveva acquistato la casa romana del pittore con il suo contenuto compreso di dipinti e disegni, compare tale inventario, cfr. P. GALANTI, *Historia d'artista: il Pubblico e il Privato*, in *Federico Zuccari, Le idee, gli scritti*, cit., p. 84.
 - 36 *Federico Zuccari, relazioni ducali*, cit.
 - 37 All'interno della medesima chiesa sull'altare maggiore era posizionato il dipinto di Giovan Francesco Guerrieri, la *Vergine in gloria con i santi Clemente e Barnaba* contitolare della chiesa, ora spostato nella chiesa di santa Maria del Carmine in località Calmazzo, dove ha trovato spazio anche il dipinto in questione.
 - 38 Cfr. P. ZAMBRANO in F. SABATELLI (a cura di), *La cornice italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico*, Milano, Electa 1992, pp. 130-131.
 - 39 La stessa considerazione non va estesa al dipinto di Guerrieri che aveva bottega a Fossombrone, poco lontano, pertanto più abbordabile economicamente anche da una piccola comunità.
 - 40 Monsignor Ala 28 settembre 1613, Monsignor Santorio 15 ottobre 1625, Monsignor Santacroce 6 ottobre 1637, Monsignor Maffei 6 maggio 1659, Monsignor De Angelis 12 settembre 1661 (Urbino, Curia Arcivescovile, Archivio, Visite pastorali, *ad annum*). Ringrazio don Eugenio Gregoratto per il prezioso aiuto nella consultazione.
 - 41 La tela, purtroppo molto deteriorata ora situata nel deposito della chiesa di Santa Maria del Carmine di Calmazzo, è opera dignitosa di artista locale e rappresenta la *Vergine che dona il rosario a San Domenico e Santa Caterina da Siena*.
 - 42 Ex voto in argento (diversi cuori con le iniziali di Maria e la sagoma di un arto, evidente riferimento alla guarigione ottenuta o richiesta) sono state ripulite dal parroco, don Alessandro Mastropasqua che ringrazio per la cortese disponibilità.
 - 43 Visita pastorale di Monsignor Angeloni del 9 settembre 1851, Urbino, Curia Arcivescovile, Archivio, Visite Pastorali, *ad annum*.
 - 44 Il monastero godè del favore dei duchi di Urbino: da Federico a Guidubaldo che il 12 gennaio 1506 conferma il privilegio della riscossione del pedaggio sul ponte Moro a Calmazzo (B. LIGI, *Fermignano. Il Beato Pietro Ganmbacorta da Pisa. Il Poeta Torquato tasso. La Canzone al «Metauro» 1578*, Urbina, Stibu 1971, p.77).
 - 45 La tradizione vuole che il bambino fosse nato da un rapporto tra il conte Guidantonio e una donna libera di Gubbio (cfr. W. TOMMASOLI, *La vita di Federico da Montefeltro 1422/1482*, Urbino, Argalia 1978, p. 10) mentre l'analisi delle cronache e testimonianze d'epoca riferiscono che fosse figlio di Bernardino degli Ubaldini e Aura Montefeltro a sua volta figlia naturale del conte, quindi fratello di

- Ottaviano (cfr. G. Scatena, *Federico da Montefeltro duca di Urbino, vol. I 1422-1454*, Sant'Angelo in Vado, Grafica vadesa 2004, p. 30).
- 46 Furono i monaci stessi a causa del loro esiguo numero a richiedere che la struttura venisse chiusa: con breve di Pio VI del 15 gennaio si sancì la riunione con la chiesa di san Pietro di Gubbio (B. LIGI, cit., p. 79).
- 47 I materiali dell'Abbazia furono portati nella chiesa di san Pietro di Gubbio, evidentemente non i dipinti.
- 48 Ringrazio Fabrizio Cece che a suo tempo aveva studiato tali materiali e che ha effettuato apposita verifica per questo lavoro.
- 49 Sezione di Archivio di Stato di Gubbio, *Fondo San Pietro*, reg. n. 398, c. 39r.
- 50 Per l'artista cfr. S. BLASIO, *Benedetto Marini (Urbino 1590-Piacenza? 1629 ca)*, in A.M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Umbria, Marche e Siena*, Milano, Motta 2005, pp. 254-265.
- 51 È ancora DOLCI, cit., a segnalare suoi dipinti: le testine di serafini nella *Trinità* di Piervita Viti della chiesa omonima, ora nella Galleria Nazionale delle Marche, e la *Deposizione di Cristo* nell'oratorio delle cinque piaghe: G. CUCCO, A.R. NANNI (*Oratori e confraternite di Urbino*, Urbana, Stibu 1995, p. 36) riconoscono che l'opera non sia autografa.
- 52 La citazione continuava con «su questo altare trovai il quadro della B.V. della Misericordia con cornice dorata, cristallo e tendina a zocca verniciata».
- 53 La scritta LAVI. FA è comparsa durante un restauro effettuato nel 1987.
- 54 Circa 30 di quei dipinti sono scomparsi poiché all'epoca non era ancora stato istituito il museo per cui le opere vennero sparse in vari uffici comunali e chiese, il loro sparpagliarsi ne ha determinato la perdita.
- 55 Cfr. scheda di P. COSTAMAGNA, *Joseph Fesch (Ajaccio 1763-Roma 1839)*, in A. TARFUFERI, G. TORMEN (a cura di), *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, cat. mostra Firenze 24 giugno-8 dicembre 2014, Firenze, Giunti 2014.
- 56 Per il percorso della pittrice cfr. V. FORTUNATI, *Fontana, Lavinia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, v. 48, Treccani, Roma 1997.
- 57 Per la puntuale storia delle decorazioni zuccaresche in Santa Sabina cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Roma, Jandi Sapi 1999, II, pp. 234-246.
- 58 Le pitture non piacquero al committente, quanto meno furono accolte senza entusiasmi.
- 59 In M. T. CANTARO, *Lavinia Fontana, bolognese "pittora singolare" 1552-1614*, Roma, Jandi Sapi 1999, p. 311.
- 60 S. CHÜTZE, *Devotion und Repräsentation im Heiligen Jahr 1600: Die Cappella di S. Giacinto in Sta. Sabina und ihr Ausfraggeber Kardinal Girolamo Bernerio*, nel congegno organizzato dalla Biblioteca Hertziana nel 1993, *Il pittore Federico Zuccari (1541-1609). Virtuoso romano di fama europea*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 32, 1997/1998.
- 61 Cfr. K. HERMANN FIORE, *Gli angeli, nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari*, in *Federico Zuccari, Le idee, gli scritti*, cit, p. 93.
- 62 G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di A. Marucchi con commento di L. Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956-57, 2 voll.
- 63 ACIDINI LUCHINAT, cit., p. 246.
- 64 F. ZUCCARI, *Passaggio per Italia con la dimora in Parma*, edizione a cura di V. Lanciarini, tip. delle mantellate, Roma 1893.,

- 65 Il riferimento è al marito della pittrice, Giovan Paolo Zappi, che nei lunghi anni di carriera fu suo impresario.
- 66 Tale dato ci viene restituito da Vera Fortunati che ha trattato il tema de *La fortuna di Correggio nella produzione artistica di Lavinia Fontana* nel convegno organizzato dalla stessa studiosa a Bologna dal 19 al 21 febbraio 2009, *Nuove prospettive di studio sulle artiste dal Rinascimento al Novecento*, di cui non sono stati pubblicati gli atti.
- 67 Dalla casa d'aste *Dorotheum* nella vendita di Vienna del 24 giugno 2015 al lotto 14 (cfr. *dorotheum.com*). Ringrazio il dottor Riccardo Gabai che mi ha cortesemente segnalato l'opera in vendita.
- 68 La provenienza indicata nel catalogo d'asta rimanda ad una raccolta bolognese essendo la famiglia originaria di quella città: in un sito di araldica *on line* i marchesi Scarselli vengono segnalati essere di antica nobiltà, ma certo non famiglia senatoria (in Bologna ve ne sono state una sessantina circa). Nel 1738 uno Scarselli acquista una casa nella attuale via Zamboni (allora via San Donato), una delle strade nobili della città felsinea; nel 1873 la famiglia è indicata di nobiltà moderna e non estinta; nel 1880 nel volume che tratta della figura di Adolfo De Bosis si segnala una cena tenuta a Bologna dove viene citato un marchese Scarselli (G. PANNUNZIO, *Cittadino del cielo: De Bosis poeta tra modernità e tradizione*, Raleigh, Luli Press 2014, p. 13). Ringrazio Giovanna Perini Folesani che mia ha indirizzato sui dati relativi alla famiglia bolognese.

Un inedito ritratto di Bernardino Bini pittore anconetano

Duccio K. Marignoli

L'inedito *ritratto di monsignor Angelo Locatelli Martorelli Orsini*, nobile di Cesena e di Spoleto, permette di riconsiderare la produzione dell'anconetano Bernardino Bini (fig. 1), attivo nella seconda metà del Settecento, per il quale le indagini archivistiche non hanno fatto emergere le date di nascita e morte: si ipotizza tuttavia che possa essere nato nel primo quarto del XVIII secolo e morto a Ravenna dopo il 1756¹.

Egli costituisce un interessante caso di personalità artistica che, sebbene descritta dalle fonti, anche se spesso in maniera contraddittoria, sembra aver goduto di una conoscenza superficiale piuttosto che di una attente ricostruzione della carriera, la cui conoscenza presentava peraltro evidenti lacune già nell'Ottocento. Nei testi che lo ricordano, gli sono attribuite opere non sue e, al contrario, non vengono assegnate pale d'altare autografe, mentre sui ritratti - forse di difficile fruibilità - non si trovano citazioni alcune.

Il monsignore reca in mano una carta con l'iscrizione «All'Illmo e Rmo Sig. Mons. Angiolo Locatelli Martorelli Orsini Ref.rio dell'una e l'altra segn. [?] di Fermo / Bern.no Bini Anconitano»: si tratta del figlio del conte Giuseppe Locatelli di Cesena e di Costanza Martorelli Orsini di Spoleto.

Nel 1714, Angelo e il fratello maggiore Fabio aggiunsero a quello del padre il nome della madre, ultima discendente dei Martorelli (il nome Orsini indicava un passato servizio presso la nota famiglia romana), conseguentemente ereditarono le proprietà spoletine, incluso un palazzo in centro, ancora nominato Martorelli Orsini, e la celebre Villa Martorelli, oggi meglio conosciuta come Villa Redenta².

L'importanza della doppia appartenenza indicata dal nome è sottolineata dallo stesso personaggio, che in un suo editto si descrive «patrizio cesenate e nobile della città di Spoleti»³. Il monsignore ricevette molte cariche e tra queste quella di legato di Fermo tra il 1735 e il 1741, anno in cui divenne legato di Ancona⁴. L'iscrizione stabilisce chiaramente che il soggetto era a Fermo, il che ci per-



fig. 1 Bernardino Bini, *Ritratto di mons. Angelo Locatelli Martorelli Orsini*, Spoleto, collezione privata.

mette di datare l'opera tra il 1735 e il 1741, e non durante il periodo del suo incarico anconetano. Oltre a ciò, Locatelli Martorelli Orsini è ricordato nel 1751,

quando un terremoto colpì Nocera Umbra e lui, lì per le acque, venne notato per la velocità con cui fuggì dal luogo⁵.

Per quanto scarno il giudizio di Amico Ricci rappresenta il primo esempio di ricostruzione critica dell'artista⁶: l'erudito riferisce infatti di un periodo di apprendistato di Bernardino Bini presso il pittore istriano ma romano d'adozione Francesco Trevisani, e compara l'esito di questa lezione con quella ricevuta da Domenico Simonetti detto il Magatta da parte dello stesso maestro. Altrove descritto come maestro di Bini, Magatta⁷ ne sarebbe dunque collega di formazione, e Ricci tesse le lodi del Nostro definendolo migliore sia nel colorito che nel modellato e nel disegno. L'influenza di Trevisani, primo artista della corte ottoboniana, va probabilmente ridimensionata in un semplice passaggio in Ancona, eppure esiste almeno un'indicazione della possibile meditazione di Bini sull'opera trevisanesca⁸.

La pala con il *Transito di San Giuseppe* nella chiesa di San Nicolò di Bari a Sirolo (fig. 2) potrebbe essere basata sull'esempio di un'opera di analogo soggetto realizzata da Trevisani per la cappella Sacripanti nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma: in particolare, ne è esplicita citazione la figura di Gesù che fa il suo ingresso ritto e in nobile profilo. La pala del Trevisani è a sua volta basata su un'opera di Carlo Maratti dipinta per Leopoldo I d'Austria,



fig. 2 Bernardino Bini, *Transito di San Giuseppe*, olio su tela, Osimo, chiesa di San Nicolò di Bari.



fig. 3 Bernardino Bini, *Immacolata e santi*, olio su tela, Osimo, chiesa di San Biagio.

oggi al Kunsthistorisches di Vienna e Bini potrebbe avere usato come prototipo l'incisione della versione in Austria, ancora più vicina nelle soluzioni dei personaggi laterali, alla pala di Sirolo, elemento che non fa escludere la dipendenza dallo stesso Maratti.

Il passaggio di Amico Ricci relativamente all'apprendistato di Bini presso il pittore istriano trova dunque una possibile conferma nella pala di Sirolo, anche se l'esempio che l'autore porta a confronto, la pala con *Santa Teresa* nella chiesa anconetana degli Scalzi dedicata ai Santi Pellegrino e Teresa, è sicuramente opera di Michele Morelli⁹. La probabile origine dell'equivoco è un'altra pala con lo stesso soggetto, *Santa Teresa*, menzionata dal Ferretti¹⁰ nel 1883 e oggi non più rintracciabile.

La commissione più prestigiosa ricevuta da Bernardino Bini fu forse quella di due grandi tele di ignoto soggetto, ma presumibil-

mente di tema storico, ricordate nel palazzo comunale di Ancona¹¹. La memoria di questo incarico si perde tuttavia presto, se già nel 1890, in una descrizione del palazzo, le opere non sono menzionate né risulteranno poi più reperibili¹². La tela di Sirolo, insieme ad un'*Immacolata e santi* nella chiesa di San Biagio di Osimo (fig. 3), datata tra il 1748 (anno di apertura della chiesa) e il 1752 (anno della sua consacrazione), e ad una *Traslazione della Santa Casa di Lo-*

*reto con la Madonna del Rosario e santi nella chiesa parrocchiale di Gallignano (fig. 4) costituiscono oggi l'intero corpus riconosciuto di Bernardino Bini come pittore di storia. Tra le opere citate dalle fonti ma non rintracciate è poi una *Vergine del Carmine e i Santi Margherita, Stefano, Caterina d'Alessandria e angeli*¹³.*

Da questi pochi esempi è evidente come l'artista imposti le sue composizioni seguendo un idioma tardo barocco di stampo romano, che, nel caso dell'opera di Osimo, prefigura nella sua compostezza un accento già neoclassico.

L'elogio di Amico Ricci delle capacità del pittore nel disegno e modellato si riconoscono a fatica nei casi citati, esempi di una pittura provinciale "efficiente" piuttosto che ispirata. Di converso, elemento peculiare di Bini è l'uso del colore, caratterizzato da un utilizzo di tonalità forti e determinate, in particolare il rosso, qualità alla quale sicuramente si riferiva il passaggio sopracitato. È tuttavia nella ritrattistica, non menzionata dalle esigue fonti, che Bernardino Bini raggiunge un livello d'espressione che, per quanto ancorato ad una tradizione solidamente legata a modelli ininterrottamente ripetuti dal Cinquecento, dimostra capacità nel descrivere espressioni riprese dal vero e nel conferire personalità al personaggio ritrattato rifiutandone ogni idea-



fig. 4 Bernardino Bini, *Traslazione della Santa Casa di Loreto con la Madonna del Rosario e santi*, olio su tela, Gallignano, parrocchiale.



fig. 5 Bernardino Bini, *Ritratto di padre Francesco Maria Bargiggia*, olio su tela, Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, Quadreria.

lizzazione; l'esiguo numero degli esempi rintracciati - solo tre, inclusa la tela oggetto di questo articolo - suggerisce cautela dal trarne conclusioni enfatiche sul merito di una produzione ritrattistica quasi sconosciuta.

In ogni caso sono stati identificati due suoi ritratti di prelati nella Quadreria Classense di Ravenna¹⁴: il primo è il *Ritratto di padre Francesco Maria Bargiggia*, la cui iscrizione precisa l'autore, il soggetto e la data di esecuzione del 1756 (fig. 5); il secondo è il *Ritratto dell'abate Carlo Grassi*, agevolmente ricondotto al Bini grazie al confronto con il primo (fig. 6).

Nella tela firmata, il soggetto, incorniciato da una tenda verde scura e nell'atto di indicare i due volumi sulla *consolle*, conserva un'espressione vivace, cifra della ritrattistica di Bini che ben descrive l'attitudine propria del soggetto. La stessa attenta osservazione si ritrova nel ritratto dell'abate, anche lui incorniciato da una tenda e in un certo senso "confinato" in un esplicito codice di rappresentazione che si riscatta proprio attraverso l'espressione arguta del personaggio.

Il ritratto qui segnalato, oltre a riprendere le stesse caratteristiche inclusa la tenda di color verde scuro dei due dipinti sopra descritti, adotta una posa convenzionale e una resa pittorica più funzionale che ispirata. Ciò non toglie che l'espressione del soggetto, con la sua aria all'apparenza altera e divertita, in-



fig. 6 Bernardino Bini, *Ritratto dell'abate Carlo Grassi*, olio su tela, Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense.

dichi un'osservazione "psicologica" che va oltre il prevedibile.

In ciò Bini riprende la lezione dei ritrattisti settecenteschi nelle Marche, che, sebbene di altra levatura come fu Sebastiano Ceccarini, nel descrivere con vivacità i sontuosi costumi dei soggetti ha sempre ancorato i suoi ritratti ad una verità basata sull'espressione realistica del personaggio, non idealizzato, anzi a volte quasi al limite della caricatura.

Abstract

The reemergence of a portrait of Monsignor Angelo Locatelli Martorelli Orsini, signed by the eighteenth century painter from Ancona Bernardino Bini allows for a reevaluation of the artist's career. Previously known almost exclusively from the accounts of nineteenth century historians of the Marche city, primarily Amico Ricci, he was said to have studied under Francesco Trevisani, as well as in other instances, Domenico Simonetti called Bagatta. Ricci also offers as example of his work, two oft-cited pictures of what presumably were historical subjects once in the communal palace of Ancona, though these remain untraced, and a Saint Teresa from the Church of the Scalzi, which was wrongly attributed. Three unpublished altarpieces by Bini are introduced here, a Passing of Saint Joseph from the Church of Saint Nicholas in Sirolo, an Immaculate Conception and Saints from the Church of Saint Biagio in Osimo, and a Translation of the Holy House of Loreto with the Madonna of the Rosary and Saints, from the parish church of Gallignano. The social position of the figure of the sitter Monsignor Angelo Locatelli Martorelli Orsini. The scion of two noble families from the provinces of the Papal State, the father was the Count Giuseppe Locatelli of Cesena, to which the prelate and his brother added the name of their mother; last exponent of the Martorelli family of Spoleto (the name Orsini was added by the Martorelli in memory of their service to that family) so that they could inherit the Martorelli properties, including the celebrated Villa Martorelli now better known as Villa Redenta. The monsignor, as is made evident by the inscription on the letter he is holding, was at the time of the portrait legate to Fermo, which must date the work to between 1735 and 1741. Finally two more published examples are also presented, both from the Pinacoteca Classense of Ravenna. Finally, the consideration is here offered that, though the production of religious paintings of the artist seems to be con-

ceived in a conservative idiom, the portraiture style expresses one of the most interesting recurring traits of Marche eighteenth century painting, a humor and incisiveness that come from a carefully observed subject, that is sometimes at the limit of caricature.

NOTE

- 1 Ringrazio la dottoressa P. GALEAZZI per avere condiviso con me la ricerca bibliografica sull'artista alquanto scarna: cfr. A. MAGGIORI, *Le pitture, sculture e architetture della città di Ancona*, Ancona, Arcangelo Sartorj 1821; A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, Alessandro Mancini 1834; C. FERRETTI, *Memorie storico-critiche dei pittori anconetani dal XV al XIX secolo*, Ancona A. Gustavo Morelli Editore, 1883; H.V., *Bini, Bernardino*, in U. Thieme- F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Lipsia, Engelmann 1910; C. MAGGINI, *Bini, Bernardino*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano, Electa 1990; E. ALTNÖDER, *Bini, Bernardino*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Monaco-Lipsia, KG Saur 1995.
- 2 Cfr. G. SILVESTRI, *Villa Redenta. Genesi, arte, documentazione relativa all'acquisizione alla Mano Pubblica della residenza spoletina*, Spoleto, Associazione Amici di Spoleto 2003, pp. 48-58.
- 3 A. LOCATELLI MARTORELLI ORSINI, *Editto*, Ravenna, Stamperia Camerale 1730.
- 4 Il prelado ricevette i titoli di legato di Romagna nel 1729, di Jesi nel 1730, di Fermo nel 1735, di Ancona nel 1741, di Civitavecchia nel 1741, di Campagna e Marittima nel 1743, di Viterbo nel 1744, di Perugia nel 1749 e delle Marche nel 1751, cfr. C. WEBER (a cura di), *Legati e governatori dello Stato pontificio (1550-1809)*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici 1994, p. 740.
- 5 R. CHIACCHELLA, *Regionalismo e fedeltà locali*, Firenze, Edizioni Nerbini 2003, pp. 178-189.
- 6 «Più corretto però nel disegno, e meno freddo nelle tinte del Magatta, riuscì il di lui concittadino, e condiscepolo [di Trevisani] Bernardino Bini. Il suo quadro nel maggior' altare della chiesa degli Scalzi d'Ancona colla Santa Teresa non manca certamente né di diligenza nei contorni, né di una certa dolcezza nel colorito, né di morbidezza nell'impasto: nelle quali doti si mantenne allorché dipinse le due tele, che veggonsi nell'ingresso della sala comunale della sua patria», in A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, cit., I, p. 372.
- 7 FERRETTI, cit., p. 67.
- 8 Ringrazio Karin Wolfe, che mi ha confermato l'assenza di Bernardino Bini tra i discepoli noti di Trevisani.
- 9 Corretto per la prima volta in FERRETTI, cit., p. 67.
- 10 FERRETTI, cit., p. 67.
- 11 Per la prima menzione cfr. A. MAGGIORI, *Le pitture, sculture e architetture della città di Ancona*, cit., p. 34; notizia ripetuta da RICCI, *Memorie storiche delle arti...*, cit., p. 372; e da FERRETTI, *Memorie storico-critiche dei pittori anconetani*, cit., p. 67.
- 12 G. STRAFFORELLO, *La patria; geografia dell'Italia. Cenni storici, costumi, topografia, prodotti, indu-*

stria, commercio, mari, fiumi, laghi, canali, strade, ponti, strade ferrate, porti, monumenti, dati statistici, popolazione, istruzione, bilanci provinciali e comunali, istituti di beneficenza, edifici pubblici, ecc., Torino, UTET, 1890, III; non saranno ricordate in P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, IV, Firenze, Nardini, 1992, né citate in M. POLVERARI, *Ancona pontificia, l'Ottocento. Un inventario urbano*, Ancona, Comune di Ancona, 1994, dove peraltro vengono descritte altre opere provenienti dal palazzo comunale.

- 13 B. POLVERARI, *Platea o Inventario della chiesa parrocchiale di S. Margherita di Massignano del parroco Bartolomeo Duranti*, 1775. Ringrazio la dott.ssa Galeazzi per la segnalazione.
- 14 G. VIROLI, *Quadreria classense. Dipinti e sculture dal XV al XIX secolo nella Fabbrica Classense di Ravenna*, Ravenna, Longo Editore, 1993, pp. 183-185; anche nella ritrattistica vengono attribuite opere a Bini in realtà da assegnare ad altri artisti come il *Ritratto di Bernardo Antonio Rocca* del Museo di Carpi assegnato a Tommaso Bisi, cfr. *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, Electa 1990, 2, p. 627.

La Porta Braschi e il “magnifico busto” di Pio VI.

Francesco Maria Ciaraffoni, Luigi e Giuseppe Valadier a Recanati

Riccardo Gandolfi

Il 2 marzo 1782 Pio VI, al secolo Giannangelo Braschi, in viaggio verso Vienna per incontrare l'imperatore Giuseppe II, compì il “solenne passaggio”¹ a Recanati. Alcuni mesi dopo il pontefice, di ritorno a Roma, sostò nuovamente nella città marchigiana, impartendo alla cittadinanza la benedizione apostolica.

L'importanza dell'evento fu notevole, tanto da spingere l'amministrazione locale a celebrarlo con il rifacimento dell'antica Porta Marina, da allora ribattezzata Porta Braschi². Le fonti, particolarmente avare di informazioni sull'opera, riferiscono che per la realizzazione del busto bronzeo di Pio VI, posto nella nuova porta concepita dall'architetto Francesco Maria Ciaraffoni³, il Comune scelse una personalità di primo piano nella scena artistica del tempo: Giuseppe Valadier⁴. Tale commissione, come si evince dalla lettura di un cospicuo ed inedito nucleo di documenti conservato presso l'Archivio di Stato di Roma che qui viene reso noto per la prima volta, arrivò solamente alla fine di una lunga gestazione progettuale.

L'opera di Valadier, distrutta dalle truppe francesi nel 1798⁵, compare assai di rado negli studi sull'artista, ma dovette essere, come appare dall'analisi delle carte, una delle imprese che segnarono il passaggio di testimone dal padre Luigi Valadier al figlio Giuseppe. Oltre a chiarire le vicende e la cronologia del busto di Pio VI, i documenti e i disegni rinvenuti permettono di fare luce, più in generale, anche sulla costruzione della Porta Braschi, e le successive modifiche che la interessarono. Inoltre viene qui presentato per la prima volta quello che - con buona probabilità - potrebbe essere il bozzetto in terracotta del ritratto pontificio, recentemente apparso sul mercato antiquario.

Già l'11 aprile 1782, il “Magistrato di Recanati nella Provincia della Marca” decise, con il consenso unanime del pubblico consiglio, di far «costruire [...] una nuova porta verso la Marina con denominarla non solo Porta Braschia, ma altresì collocarci sopra il frontespizio di essa un semibusto di bronzo, e sua

iscrizione»⁶.

Dopo la risoluzione del consiglio cittadino, venne affidato l'incarico di progettare il nuovo ingresso monumentale all'architetto Francesco Maria Ciaraffoni⁷, che elaborò il disegno, improntato su linee architettoniche di matrice militare, addolcite dall'inserimento del busto del pontefice, da alcuni stemmi e da quattro vasi decorativi sulla sommità della porta. Il progetto (figg. 1-2), presentato per l'approvazione al pontefice, fu inserito negli atti della Sacra

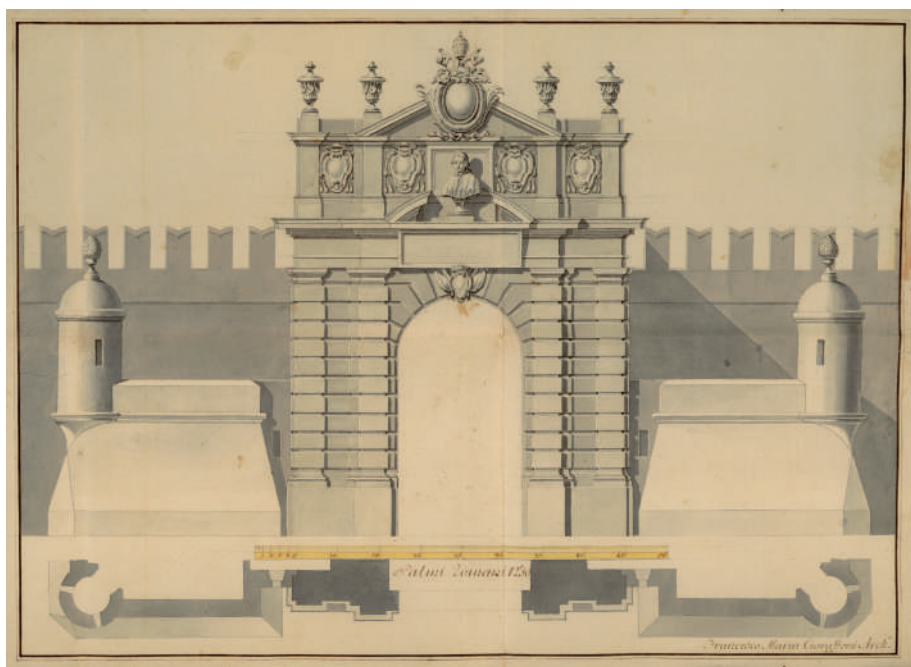


fig. 1 Francesco Maria Ciaraffoni, *progetto per la Porta Braschi* (alzato), Roma, Archivio di Stato.

Congregazione del Buon Governo, dove tutt'ora è conservato⁸. Come è possibile osservare, il disegno differisce dall'opera effettivamente realizzata (fig. 3), probabilmente a causa di alcuni cambiamenti fatti in corso d'opera, atti a contenere il lievitare dei costi. Nel giugno del 1783, venne pubblicato il bando per il reclutamento delle maestranze (fig. 4), dando così avvio alla fase costruttiva vera e propria. Dopo più di un anno, i lavori erano gravati da pesanti ritardi,

causati da errori nella gestione del cantiere e da improvvisi problemi statici⁹. La mancanza di fondi rese inoltre necessario un ridimensionamento del progetto; nell’ottobre del 1783 Ciaraffoni venne quindi incaricato di rivedere il disegno della porta. Una lettera autografa (Appendice 1) testimonia il malcontento dell’architetto per i tagli al progetto imposti dalle autorità locali: Ciaraffoni suggerì di non eliminare il busto del pontefice, ma di realizzarlo in rame, materiale decisamente più economico della pietra o del bronzo. Inoltre, propose di eliminare gli stemmi, raccomandandosi però di mantenere i vasi poiché una loro rimozione avrebbe tolto “il bello alla porta”¹⁰. In poche righe l’architetto esprime tutta la sua frustrazione per il ridimensionamento del progetto: «la prego di non rovinarmi il disegno di detta porta, giacchè sta piantata in una strada di passaggio, che molto mi dispiacerebbe sentire delle critiche», e ancora «veda dunque di far piegare Monsignore dai Nipoti stessi del Papa, perché non voglia ordinare (quando ciò sia) che resti smorzato il mio disegno»¹¹.

Il confronto tra il progetto e lo stato attuale dell’ingresso monumentale, evidenzia i cambiamenti che furono operati. I vasi sulla sommità dell’edificio - tanto cari al Ciaraffoni - furono sostituiti con delle sfere, mentre al posto della mensola con il timpano spezzato che doveva servire da sostegno e da ideale cornice per il busto di Pio VI, fu realizzato un timpano chiuso e una nicchia ovale. Ad essere eliminati furono anche i quattro stemmi, mentre furono costruiti, come da progetto, i bastioni ai lati della porta, che dovevano essere già in uno stato avanzato di realizzazione, nel momento in cui si cominciò a riflettere su un taglio

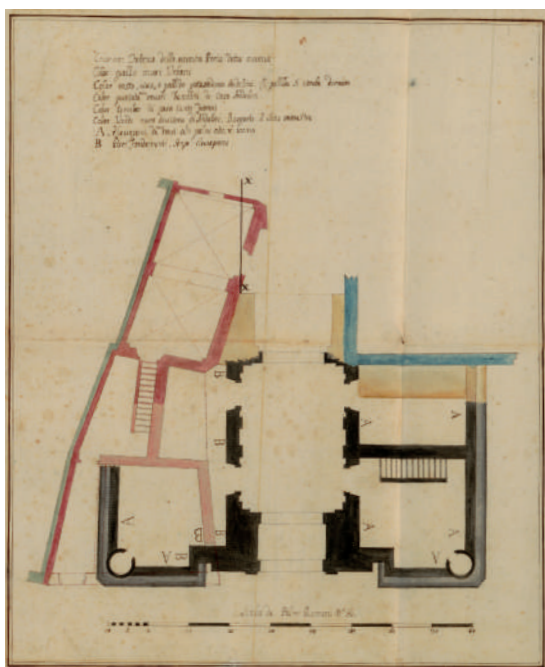


fig. 2 Francesco Maria Ciaraffoni, *progetto per la Porta Braschi* (pianta), Roma, Archivio di Stato.

dei costi.

Le controversie non cessarono però con le modifiche operate dal Ciaraffoni, e non pochi dubbi cominciarono a ricadere sul busto del pontefice. Dalla lettura dei documenti sembrerebbe che la scultura dovesse essere inizialmente realizzata in marmo. È dell'aprile 1785 un memoriale, inviato alla Congregazione del Buon Governo, in cui si faceva presente che per realizzare l'opera si sarebbe dovuto utilizzare il bronzo, e non la pietra. I motivi che portarono a questa ri-



fig. 3 Recanati, *Porta Braschi* (detta Marina).

soluzione furono sia di natura economica, che pratica: «Invece di farlo di marmo, che ascende a spesa assai maggiore, e che inoltre mal reggerebbe all'aria salmastra, e ritrosa, che spira dal vicino mare Adriatico, anno risoluto li oratori suddetti di farlo in bronzo. Ne anno pertanto incombenzato il noto artefice Monsù Luigi Valadier in Roma a Piazza di Spagna incaricato delle funzioni più rispettabili, come è quella che attualmente gl'è stata addossata della

NOTIFICAZIONE.

Si fa noto a qualunque persona, tanto di Professione di Muratore, e Scarpellino che voglia offerire alla formazione della Nuova Porta Braschi nella Città di Recanati tanto al di fuori, che dentro da edificarsi secondo la Pianta, e Spaccato fatti dal Sig. Francesco Ciarafoni Architetto della Città d'Ancona, che dai Deputati Signor Girolamo Flaminj, e Conte Francesco Mazzagalli si fa pubblicamente sapere, acciò ognuno possa venire ad offerire, giacché il dì 9. Giugno futuro 1783. si accenderà la Candela con le solite formole in questo Palazzo Priorale.

CONDIZIONI PER LO SCARPELLINO.

Nota del Lavoro da farsi per la nuova Porta Braschi PIO VI. nella Città di Recanati di Pietra d'Istria, o Corgnola secondo il disegno, e spartizione dell'Architetto Sig. Ciarafoni d'Ancona, e de' Capitoli, a seconda del Disegno, con l'obbligo, a chi resterà il Lavoro, di effettuare quanto si esprimerà nelle seguenti Capitoli.

- I. Che le suddette Pietre d'Istria, o Corgnola sia dura, e che la Pietra tutta d'Istria, e Carrara non debba essere se non che scotta, e non ordinaria, e mercantile, e senza Macchietta dentro, o siano foci, della quale forte di Pietra non può farsi lavoro pulito.
- II. Che tutti i pezzi d'otto, nove, e dieci palmi debbano essere tutti d'un pezzo.
- III. Che li Zoccoli tutti d'un sol pezzo da un rifalto all'altro siano di grossezza un piede in circa.
- IV. Che le Basi siano d'altezza fino alla Bugna de' Capitelli, pure dall'ultima Bugna tutta una altezza, e tutte d'un pezzo da un rifalto all'altro, e l'arco della Bugna sia di un solo pezzo, e di grossezza fino alla base della Porta, che di palmi due, e mezzo circa.
- V. Tutte le Bugne di mezzo li Zoccoli siano di soli tre palmi, e mezzo circa, e di grossezza di mezzo un piede l'una.
- VI. L'Architrave pure di grossezza d'un piede, come pure la Lapide di mezzo tutta d'un pezzo dovendo essere di palmi diecelette.
- VII. Il Cornicione, e fiondipi di grossezza dall'Orlo fino a quello, che prende nel Muro, acciocché resti sufficiente palmi quattro circa.
- VIII. Il Zoccolo del secondo ordine con sua Base pure di grossezza di un piede.
- IX. La Cornice, e Frontispiz del detto secondo ordine dovranno essere di palmi due, e mezzo almeno di grossezza, acciò possano sostenere da se senza grappe, e ferro.
- X. Le quattro Armi nelle fronti del secondo ordine ognuna di un sol pezzo, e di grossezza di palmi due, e qualche oncia secondo il disegno.
- XI. Le Armi di mezzo di due pezzi, e di grossezza la parte di sopra palmi tre.
- XII. Le quattro Viti a tenore del Disegno con i tenuti guardandosi tutti d'un pezzo, diversamente con qualche giunta nascosta, che non appaia pregiudizio.
- XIII. Tutti li Condoli, e Mezzovole, e tutta la Cornice, che termina intorno alle Gierre, ed alla Fuga che resta in cima della Gierre di grossezza d'un Piede.
- XIV. Che li debba dall'Architetto Scarpellino Capo Mastro mettere in opera tutto con sua assistenza, e con li Scarpellini lavoratori del detto Scarpellino capo di detto lavoro, per mettere in opera tutto quello, che apparisce alla fattura dello Scarpellino.
- XV. Li trasporti delle Pietre, e tutto altro appartenente allo Scarpellino debbono farsi a tutte spese dello Scarpellino medesimo fino alla Porta Marina suddetta, cioè quella, che deve nominarsi Porta Braschi, e rivolta da persone pratiche dell'arte.
- XVI. I lavori tutti, che dovranno esser fatti ad uso di arte, ed a perfezione dell'Istrumento debba darsi compita l'opera in non tutta, almeno quasi tutta.
- XVII. Che li Scarpellini debba darli in termine di Mesi, e non oltre quel termine nella suddetta Porta, acciò il Capo Mastro Muratore in possa aver presto per mezzo in opera.
- XIX. Volendo dal Signor Deputati liare, o ferrare qualche pezzo, o più pezzi dei suddetti Lavori di Pietra, con Grappe di Ferro, e Fontanelle, della li Architetto Scarpellino farlo, e adempire la volontà de' Signori Deputati, li quali dovranno comandare Ferro, Piombo, ed altro occorrente.

CONDIZIONI PER IL PERITO CAPO MASTRO
MURATORE.

- I. Si dovranno demolire tutti li Muri vecchi, e tutto altro, che occorrerà per detto Edificio a tenore della Pianta, e Disegno.
- II. Dovrà rifarsi detta Porta secondo il Disegno, e cioè g' interroni, o siano sfondi fra un Pilastro, e l'altro a Bugne lavorati a Mattoni a cornice rotati, e tagliati, come anche il Fregio in detta manifattura, e li due Muri laterali, che formano due Baluardi con due Carrezze, questi rabbocchi alla Cappuccina.
- III. Nel secondo ordine di detta Porta si dovranno formare li suoi Pilastri, e mezzi Pilastri a tenore del Disegno con la sfonda, nel frontespizio, e mezzo, e nominando le Cornici, e d'arazzi, che devono essere di Pietra.
- IV. Dovranno mettersi in opera tutte le pietre, che appartengono allo Scarpellino con la di lui assistenza.
- V. Dovrà rifare li muri tanto al di dentro dell'ingresso, quanto al di fuori, li mastri, che diviso, ed aggiunte secondo la Pianta, che forma il color nero.
- VI. Similmente dovrà formare le sue Volte a due Teste di quadrilobio, e tutti li fusi Coperti, con formare le sue Scale a tenore della Pianta suddetta, e farli il suo Fiancio, e ne' fusi Coperti formare li Testi, e Solari, e tutti li fusi, che vanno coperti fare i suoi Fianci tanto nelle Solari, che nel fusi tenore a mattoni in piano, e dare li medesimi muri scialpati al di dentro.
- VII. Nella seconda Porta dovranno formarsi li suoi archi, e volta, quando che non corrispondono al piano della prima, e non facendosi da disalfarsi sopra agli Muri vecchi al di dentro fare li suoi Merli secondo il Disegno, e rabbocchi alla Cappuccina, o con Africo, o con puzzone.
- VIII. Che li Muri laterali dentro detto ingresso li rifaccino, e perimento riboccherli alla Cappuccina pulitamente, o con Africo, o con Puzzone.
- IX. Si dichiara, che li fondamenti tanto dei muri, quanto delle aguglie vengono considerati di palmi dieci Romani, li quali essendo di meno li dovrà delimitare a tenore delle fime da farsi da Periti da eleggersi uno per parte, ed andando di più, da pagarsi perimenti a fime da Periti fatti.
- X. Li legnami, cordami, varocchio, chiodi, cavalletti, e tutt'altro occorrente per fare l'armature, ed armati delle Volte, e degli Archi, dovrà esser tutto a carico del Capo Mastro Muratore.
- XI. Li materiali si troveranno nel suo del lavoro.
- XII. In quattro rate li distribuirà la mercede, delle quali la prima sarà pagata nel principio dell'opera, la seconda dopo il primo terzo di essa, la terza dopo il secondario, ed il rimanente in fine dopo compiuto, istesso, e giudicato da Periti.
- XIII. Chi vorrà venire ad offerire a detto Lavoro dovrà dare una idonea Sicurtà.
- XIV. Si avvertano per tutto lo Scarpellino, quanto il Capo Mastro Muratore avere tutta la dipendenza dal Sig. Architetto, e dalli Nobili Signori Deputati per il regolamento dell'Opera, e dell'esecuzione del Disegno, che alli Obblazioni sempre li renderà obbediente, e li darà comodo onde possa condurre.

REGANATI; Dai Torchj di Federico Sartorj Stampatore della Società Tipografica.

fig. 4 Notificazione per il reclutamento delle maestranze per la costruzione della Porta Braschi, Roma, Archivio di Stato.

gran Campana della Basilica Vaticana»¹².

Il documento fornisce un dato particolarmente interessante, poiché rivela l'originaria commissione del busto al padre, e non direttamente a Giuseppe Valadier. Probabilmente la stipula del contratto con l'artista subì un ulteriore ritardo a causa di insistenti dubbi della Congregazione del Buon Governo stessa, sull'opportunità di collocare il busto di un pontefice su un monumento pubblico. È infatti di poco successiva una nota della Congregazione in cui si afferma che "non conviene collocarsi in ornato di una porta il Semibusto di un Sovrano, ed essere sufficiente la semplice iscrizione"¹³. Le perplessità furono accantonate, stando alla lettura dei documenti, grazie all'intervento dal papa stesso. Finalmente, il 27 agosto 1785, venne stipulato il contratto ufficiale tra i deputati di Recanati e Luigi Valadier (Appendice 2). Il rinvenimento dei documenti ufficiali di commissione per il busto papale, porta a costatare come, analogamente a quanto avvenne per la campana colossale della Basilica Vaticana, il ritratto di Pio VI fu una delle opere che passarono da padre a figlio in seguito alla morte del primo, e che testimoniano la ferma volontà di Giuseppe Valadier di portare a termine i lavori paterni.

Come apprendiamo dall'atto notarile stipulato tra Luigi Valadier e i procuratori di Recanati Girolamo Flamini e il Conte Francesco Mazzagalli Corraducci, l'artista si obbligò a portare a termine il lavoro per il mese di maggio dell'anno successivo¹⁴. I capitoli del contratto specificano le dimensioni del busto, il materiale e l'iscrizione da porre al di sotto del ritratto. Le circostanze in cui Luigi Valadier firmò l'accordo dovettero essere particolarmente drammatiche, tanto che il 15 settembre, pochi giorni dopo la stipula, l'artista si tolse la vita. Improvvisamente Giuseppe Valadier si trovò gravato da una serie di richieste da parte dei committenti del padre, che evidentemente il giovane architetto volle risolvere rapidamente. È infatti di appena pochi giorni dopo la morte di Luigi, il nuovo contratto tra i procuratori di Recanati e Giuseppe per la realizzazione del semibusto in bronzo di Pio VI (Appendice 3). Il 27 settembre 1785 l'artista si impegnò a fondere la statua "colossale"¹⁵, per il prezzo di 526 scudi, attenendosi rigorosamente all'atto già stipulato col padre esattamente un mese prima.

Recentemente è passato in asta¹⁶ un interessante bozzetto in terracotta attribuito alla cerchia di Luigi Valadier, raffigurante un semibusto di Pio VI (fig. 5). Il confronto tra l'opera e il progetto della porta, in cui compare appena accennata la statua, evidenzia il medesimo taglio e una simile impostazione della fi-

gura. Il busto londinese potrebbe essere il bozzetto realizzato dalla bottega dei Valadier per la fusione di Recanati. Non è possibile però stabilire quanto i Valadier, per tali lavori, lavorassero su modelli forniti da altri autori o se li realizzassero in proprio, ma è indubbio come almeno Luigi avesse una discreta esperienza nella produzione di opere simili: già nel 1783 il Valadier *senior* aveva infatti fuso la serie dei ritratti dei *Cardinali bibliotecari*, tutt’oggi conservata in Vaticano¹⁷. In ogni modo, la terracotta qui presentata permette - con buona probabilità - di aggiungere un importante tassello visivo, alla ricostruzione delle vicende della Porta Braschi.

I continui problemi e ritardi che affliggevano il cantiere della Porta Braschi, dovettero essere causati anche da una sostanziale contrarietà all’opera della cittadinanza. È del maggio 1786 una relazione anonima sulle proteste in corso, nella quale si chiedeva un’ulteriore modifica al progetto, in particolare per quanto riguardava i muri merlati e i baluardi laterali, dal sapore eccessivamente militare, in contrasto evidente col clima dell’epoca: «Il popolo d’ogni ceto della Città di Recanati [...] prova rammarico per la costruzione di due baluardi a quella uniti con due garatelle per le sentinelle, perché simile edificio indicante fortificazioni, non conviene

in una città del tutto e per ogni parte aperta, che perciò si espone ad una universale derisione di tutta la provincia, cosa, che può produrre nel fanatismo d’un popolo deriso conseguenze funeste»¹⁸. La poco velata minaccia di ciò che avrebbe potuto causare il “fanatismo d’un popolo”, non fu ascoltata; la Congregazione ritenne infatti che senza i baluardi la porta sarebbe sembrata l’ingresso di una “villa” e non di una città.



fig. 5 Cerchia di Luigi Valadier, *Busto di Pio VI*, terracotta, Londra, mercato antiquario.

I lavori giunsero finalmente a termine solo tra il 1786 e il 1787, e non, come sino ad oggi ritenuto, nel 1782. Come detto in precedenza, l'aspetto della porta dopo le modifiche imposte al Ciaraffoni, doveva essere simile a quello ancor oggi visibile. L'intervento principale fu l'inserimento di una nicchia ovale, entro cui collocare il busto di Valadier. Monaldo Leopardi, nei suoi *Annali di Recanati* (Appendice 4), ricorda come Valadier, per la realizzazione del "magnifico busto", "prese sbaglio nelle misure, e lo fece troppo più grande del giusto"¹⁹. È probabile che in realtà l'artista si fosse attenuto alle misure esplicitamente indicate nel contratto, ma che la sostituzione dell'originaria mensola prevista dal Ciaraffoni, con una nicchia chiusa, avesse alterato il rapporto spaziale tra l'architettura e il busto, tanto che Leopardi lo ricorda "mezzo dentro, e mezzo fuori dalla nicchia"²⁰.

La disarmonia estetica spinse il Comune di Recanati a chiedere la sostituzione del ritratto, ma Valadier si rivolse direttamente a Pio VI, sempre benevolo nei suoi confronti, che intervenne mettendo fine alla controversia. L'infelice storia del busto ebbe un epilogo ancor più sfortunato: con l'arrivo delle truppe francesi la presenza di un'immagine del pontefice romano risultò intollerabile, tanto che nel 1798 - dopo meno di un decennio dalla sua messa in opera - il busto del Valadier venne abbattuto e, con ogni probabilità, fuso. Stessa sorte toccò alle iscrizioni bronzee composte dall'epigrafista Stefano Antonio Morcelli, che ornavano la porta²¹. Terminato il periodo repubblicano, la nicchia restò disadorna fino al 1814, quando vi fu posto un ritratto del nuovo pontefice Pio VII di terracotta²², anch'esso andato successivamente distrutto.

La tormentata vicenda della porta, i continui interventi che ne modificarono il progetto e la sua sostanziale non accettazione da parte della cittadinanza, furono probabilmente causa del rapido oblio storico in cui finì l'edificio, tanto che lo stesso Monaldo Leopardi, nel concludere il paragrafo dedicato nei suoi *Annali* al nuovo ingresso della città, affermava: "Oggi dunque si passa sotto quella porta, ma per sapere che porta sia, e a qual Pontefice sia dedicata, è d'uopo ricorrere alla storia"²³.

Abstract

On the basis of a large group of unpublished documents and drawings kept in the Archivio di Stato, Rome, this essay reconstructs the chronology and events that marked the construction of the Porta Braschi in Recanati. The initial project by the architect Francesco Maria Ciaraffoni is thus explored together with the original commission given to Luigi Valadier for the bust of Pope Pius VI, subsequently executed by his son Giuseppe, which decorated the monumental entrance. Lastly, the project for the Porta is associated with a terracotta bozzetto by the circle of Valadier, possibly a prototype of the lost bronze sculpture.

NOTE

- 1 A. Bettini, *Storia di Recanati*, Tip. Simboli, Recanati 1961, p. 190. La seconda visita del pontefice a Recanati si tenne il 9 giugno 1782.
- 2 Sul rifacimento dell'antica Porta Marina si veda A. MONTIRONI, *Architettura neoclassica nelle Marche*, Minerva, Bologna 2000, pp. 149-150.; M. MORONI, *La società recanatese negli anni del Leopardi*, in *Il tempo del bello. Leopardi e il Neoclassico tra le Marche e Roma*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 19-27, (in par. p. 22).; Id., *La rinascita urbana di Recanati tra Sette e Ottocento*, in “Proposte e ricerche”, 26, 1991, pp. 193-203.; M. LEOPARDI, *Annali di Recanati*, edizione Varese, Tip. Varese 1945, vol. II, pp. 351-352 (Cfr. App. 4), prima edizione a stampa pubblicati dopo un secolo dalla morte del suo autore e dopo il fallimento di precedenti tentativi del 1867, 1871 e 1916.
- 3 Su Ciaraffoni si veda T. SCALESSE, *Ciaraffoni, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, Roma 1981, pp. 202-204.; F. BATTISTELLI, *Vanvitelli o Ciaraffoni?*, in “Notizie di Palazzo Albani”, n.1, 1976, pp. 45-49.; V. PIRANI, *Influenze del Vanvitelli nelle opere architettoniche del Ciaraffoni*, in “Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche”, 1975, pp. 257-286.; A. Busiri Vici, *Il Neoclassicismo ed altri movimenti architettonici dell'Ottocento nelle Marche. Relazione generale*, in *Atti del XI congresso di Storia dell'Architettura, Marche*, 6-13 settembre 1959, Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma 1965, pp. 477-519.
- 4 Per alcuni riferimenti su Valadier, tra l'ampia bibliografia, si rimanda ai numerosi e fondamentali studi di Elisa Debenedetti, tra cui: E. DEBENEDETTI, *Vita di Giuseppe Valadier attraverso nuovi documenti*, in *Architetti e ingegneri a confronto*, III, Bonsignori, Roma 2008, pp. 7-30.; EAD., *Valadier diario architettonico*, Roma 1979.; EAD. (a cura di), *Valadier. Segno e architettura*, cat. mostra Roma 15 novembre 1985 – 15 gennaio 1986, Multigrafica editrice, Roma 1985. Sull'attività giovanile di Giuseppe Valadier si veda anche P. MARCONI, *Giuseppe Valadier*, Roma 1964.; Id, *Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera giovanile di Giuseppe Valadier architetto romano*, in “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, 55-60, 1963, pp. 75-139. Il merito di aver attentamente analizzato i Valadier e la loro produzione decorativa si deve a Alvar González Palacios. Si veda, con la ricca bibliografia pre-

- cedente, A. González Palacios, *I Valadier. L'album di disegni del Museo Napoleonico*, Palombi Editori, Roma 2015.; Id. (a cura di), *L'oro di Valadier. Un genio nella Roma del Settecento*, Palombi Editori, Roma 1997.; Id., *Vie de Valadier*, in *Luigi Valadier au Louvre ou l'Antiquité exaltée*, Impr. J. Mussot, Paris 1994.
- 5 BETTINI, *cit.*
- 6 Archivio di Stato di Roma (da ora in poi ASR), Notai R.C.A., vol. 1302, c. 308.
- 7 Il Ciaraffoni era impegnato in quello stesso periodo a Recanati nella progettazione del convento dei padri Passionisti.
- 8 ASR, Buon Governo, Sez. II, b. 3807.
- 9 Le carte d'archivio ricordano la presenza di una voragine al di sotto delle fondamenta, che aveva richiesto un maggior costo per consolidare il terreno. Inoltre nel fascicolo "Porta Braschi" (ASR, Buon Governo, Sez. II, b. 3807) sono conservati documenti relativi a numerose cause contro alcuni operai, ritenuti inadempienti.
- 10 ASR, Buon Governo, Sez. II, b. 3807.
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem.
- 13 Ibidem.
- 14 ASR, Notai R.C.A., vol. 1302, cc. 308-313v; 319-320v.
- 15 Ivi, Notai R.C.A., vol. 1302, cc. 443-444v.
- 16 *European Sculpture and Works of Art*, Sotheby's, London, 3 July 2012, lot. 115, p. 110.
- 17 C. Pietrangeli, *L'appartamento del cardinal Zelada in Vaticano*, in «Bollettino dei musei e gallerie pontificie», 1986, VI, pp. 153-198. In particolare si veda p. 168.; J. Bignami Odier, *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI*, Studi e Testi 272, Città del Vaticano 1973.
- 18 ASR, Buon Governo, Sez. II, b. 3807.
- 19 LEOPARDI, *cit.*, vol. II, pp. 351-352.
- 20 Idem.
- 21 Anche la genesi delle epigrafi fu particolarmente tormentata. Girolamo Mazzagalli, fratello del defunto procuratore Francesco, chiese alla Congregazione del Buon Governo di aggiungere all'iscrizione il titolo di "Ciamberlano di Sua Maestà il Re di Polonia" al nome del fratello (cfr. ASR, Buon Governo, Sez. II, b. 3807).
- 22 LEOPARDI, *cit.*, vol. II, p. 352. (Cfr. App. 4).
- 23 Idem.

1.

ASR, Buon Governo, Sez. II, b. 3807.

Sig.re Conte Pro.re Gen.mo

Mi giunge il messo speditomi da V.S. Ill.ma, sulle ore ventuna, per cui lo dovuto far trattenere sino a quest'oggi per potere esaminare la copia del disegno, da me fatto per cotesta Porta Braschi, onde vedere, se sia possibile diminuire le spese, e di cangiare in parte il medesimo disegno, sentendo dalla sua quanto mi significa averle comandato Mons.r Pignatelli Ponente del B. G.

Io pertanto, per ubbidire agl'ordini indicatimi, o voluto bene esaminare il mio disegno, ed anche l'ho fatto vedere, ad'altro intendente Architetto, ed ad'uno dei migliori Capo Mastri di questa Città d'Ancona, avendo alli medesimi letta la Sua, ed il di Lei pensiero di togliere il semibusto di Bronzo, la cortina reale, ed i vasi, che rimangano sopra il timpano elevati, certamente, che levando tutto ciò, si andrebbe a levar molto, ma con'ogni ingenuità Le dico, che ognuno, è stato di sentimento, che Lei precipita affatto la porta, per pochi centinaia di scudi di sparagno facendosi qui della meraviglia, che un pubblico così ricco, come codesto di Lor Signori, e senza alcun debito, vi sia l'ordine di sparagnare poche centinaia di scudi, e parlandogli, con ogni schiettezza, non credano, che sia ordine di detto Prelato, ma più tosto sua economia, pregandola di perdonarmi della troppa libertà, che mi prendo.

Io dunque sarei di sentimento, giacchè, non trovo altra maniera per le premure che mi fa con la sua, di levare le quattro arme, che poco pregiudica al disegno, il semibusto del Papa sarei di di sentimento di farlo più tosto di rame, che di pietra, giacchè mi dice, che di bronzo porterebbe della spesa, voglio anche accordarli di lasciare, andare la cortina reale, ma i vasi levano il bello alla porta, tuttavia, quando ella sia forzato lo potrà fare, ma senza un comando preciso la prego di non rovinarmi il disegno di detta porta, giacchè sta pian-

tata in una strada di passaggio, che molto mi dispiacerebbe sentire delle critiche. Se V.S. Ill.ma crede, che io medesimo debba scrivere a Mons.re Ponente, non avrò difficoltà di farlo, perchè le mie fatiche non sianoprecipitate. Quello. Che mi lagno si è, che Ella doveva dirmi quando io fui costì a piantare la detta porta per lo scavo dei fondamenti, tutta la difficoltà, che ora mi fa, mentre all'ora certamente si poteva pensare qualche altra cosa, che ora si rende impossibile per esser fuori tutti i fondamenti, che a mio credere, ed al credere di chiunque, non è nata piccola spesa, sentendo aver consumato tutta la calce che aveva provvista per detta fabbrica; veda dunque di far piegare Monsignore dai Nipoti stessi del Papa, perchè non voglia ordinare (quando ciò sia) che resti smorzato il mio disegno della porta. Io sul principio dell'entrante mese, dovrò forse passare per codesta città, onde in tale occasione mi darò il vantaggio d'inchinarla, e con tutta la dovuta stima sono con divoto rispetto.

Di V.S. Ill.ma

Ancona 24 ottobre 1783

U.mo De.mo et Obbl.mo Servitore

Francesco Maria Ciaraffoni

2.

ASR, Notai R. C. A., vol. 1302, cc. 308-313v; 319-320v

[308]

Adi Ventisette agosto 1785

Essendosi risoluto dall'Ill.mo Magistrato di Recanati nella Provincia della Marca nel Pubblico Consiglio da esso tenuto li 11 Aprile 1782 di far costruire in occasione del passaggio del ritorno da Vienna che far doveva la Santità di Nostro Signore Pio Papa Sesto felicemente regnante per detta città, una nuova porta verso la Marina con denominarla non solo Porta Braschia, ma altresì

collocarci sopra il frontespizio di essa un semibusto di bronzo, e sua iscrizione, al qual effetto venire alla deputazione di due deputati per [308v] accudire alla costruzione di essa, ed all'ordinazione di detto semibusto con fare le spese perciò occorrenti, e necessarie quale nelle persone dell'Ill.mi Sig.ri Girolamo Flamini, e Conte Francesco Mazzagalli Corraducci, essendo inoltre che tal risoluzione sia stata indi benignamente approvata dalla Sag.a Congregazione del Buon Governo li 16 giugno 1785, come rilevasi dalle due giustificazioni, che vi si consegnano per unirle nel presente strumento del tenore quindi in seguito di dette risoluzioni consigliare deputazione, ed approvazione essendo li sudetti Ill.mi Sig.i Flamini, e Conte Mazzagalli venuti a trattato colla mediazione di Monsignor Ill.mo, e R.mo Girolamo Mazzagallo Corraducci presente in Roma per il lavoro di tal semibusto di bronzo, con il celebre professore Monsieur Luigi Valadier di Roma da eseguirsi a norma del disegno trasmesso qui in Roma al medesimo Monsieur Valadier a norma del quale eseguire il lavoro in bronzo [309] del riferito semibusto con le lettere seguenti parimenti in bronzo, cioè **Honori Pij Sexti P. M. S. P. Q. R. Portam Braschiam** e con piedistallo di marmo mischio.

Essendosi dal surriferito Monsignor Ill.mo, e R.mo Girolamo Mazzagallo prelato domestico di Nostro Signore, come procuratore specialmente eletto dall'anzidetti due Sig.ri deputati di Recanati, come dalla Procura, che egualmente mi si consegna dal tenore etc. venuto alla conclusione di un trattato col detto Monsieur Luigi come in appresso cioè

Che detto Monsieur Luigi sia obbligato a tutte sue spese, ed opera costruire, lavorare, e terminare per il futuro mese di maggio 1786 il semibusto di bronzo rappresentante la Santità di Nostro Signore Pio PP. Sesto in figura colossale, e dell'altezza di palmi sei, e mezzo circa, con la suddetta iscrizione parimenti in lettere di bronzo suo piedistallo di marmo mischio proporzionato [309v] e

corrispondente in tutto e pertutto al disegno suddetto. [...]

3.

ASR, Notai R. C. A., vol. 1302, cc. 443-444v.

[443]

Die Vigesima Septima 7mbris 1785

Essendo stato richiesto il Sig.re Giuseppe Valadier fig.o del defonto Monsieur Luigi Valadier per parte detta Ill.ma Com.tà di Recanati da mons.re Ill.mo e R.mo Girolamo Mazzagallo se volevano adempire l'obbligazione già fatta dal defonto Luigi suo Padre intorno alla costruzione di un semibusto di Bronzo rappresentante la Santità di N. S. con suo piedistallo di Marmo ed iscrizione di L.re parimenti di Bronzo dell'altezza e misura convenuta e descritta nell'Istr.o di tal con [443v] tratto celebrato negl'atti miei li 27 de lo scorso agosto al quale etc.

Essendosi pertanto dimostrato lo stesso Sig.re Giuseppe Valadier alle sud.e richieste non meno pienamente informato di tal contratto e che il di lui defonto padre ricevesse in conto di tal lavoro e costruzione dalla Comm.ta sud.a la somma di scudi ducentoventisei quant'anche pronto ad eseguire la sud.a obbligazione assunta dal defonto Luigi suo padre e quindi pregato dal lodato Monsig.e Mazzagallo a voler per maggior sicurezza della Com.tà sua principale ratificare tutto ciò e quanto contiensi e resta fissato e stabilito nel riferito Istr.o del 27 agosto ora scorso quindi

Alla p.nza di me Seg.rio e Canc.re della R. C. A. e testi infr.i personalmente cost.o il d.o Sig.e Giuseppe Valadier fi.o del fu Monsieur Luigi Romano a me cognito spontaneamente [444] ed in ogni miglior modo ha ratificato e ratifica l'obbligazione fatta dal d.o suo padre defonto come sopra e promette e si obbliga del proprio ed a tutte e singole sue spese ed opere costruire il semibusto di bronzo rappres.e la S.tà di N. S. Pio PP. VI con li

suo piedistallo in marmo ed iscrizione e tutt'altro che viene convenuto e chiaramente espresso fissato e stabilito nel più volte citato d.o istr.o e per l'istesso prezzo di scudi cinquecentoventisei m.ta romana in conto de quali resta inteso e confessa essere stati ricevuti dal d.o defonto suo padre la rata si Δ 226 e quietata la d.a Comm.tà qual quietanza egualmente ha ratificato e rattifica come altresì promette e s'obliga rendere e consegnare compito del tutto il riferito semibusto ad uso e stile d'Arte per il tempo e termine al quale in tutto e per tutto si riporta e novamente e spontaneamente promette e s'obliga osservare [444v] adempire e mantenere le promesse ed obblighi già fatte e convenuti in esso istr.o al quale intende avere la piena e pienissima relazione non solo in questo ma in ogn'altro miglior modo.

[...]

Actum Romae in Apotheca d.i D. Iosephi Valadier sit. in publica via nuncupat. de Gregi iuxta presentibus DD. Ant.o Ercole fil. D. Iosephi Fanen. et Pr.o Ant.o Trancie fil. D. Caroli Rom.o testibus.

4.

Monaldo Leopardi, *Annali di Recanati*, pp. 351-352.

In capo al nuovo edificio si collocò un magnifico busto di Pio VI, gettato in bronzo dal rinomato artista Valadier, il quale per altro prese sbaglio nelle misure, e lo fece troppo più grande del giusto. Il comune non voleva accettarlo e si trattava di lite, ma il Valadier godendo speciale benevolenza del Papa si raccomandò a lui, ed egli fece sapere che si contentava di restare così. Così dunque bisognò inaugurarlo, e restò mezzo dentro e mezzo fuori dalla nicchia. Il nuovo nome di porta Braschi non prese un piede fermo, e andò correndo promiscuamente col nome antico di porta marina. Poi nell'anno 1798 il governo così detto repub-

blicano levò il busto del Papa con le belle iscrizioni che lo fiancheggiavano, e la nicchia restò vuota fino all'anno 1814. Allora tornando il successore di Pio VI dalla sua prigionia, si lavorò all'infretta un Pio VII di cocchia, e si pose nel luogo del primo. Oggi dunque si passa sotto quella porta, ma per sapere che porta sia, e a qual Pontefice sia dedicata, è d'uopo ricorrere alla storia.

Carlo Ceci: la soggezione della Pittura

Loretta Vandi*

Le produzioni pittoriche di Carlo Ceci (1917-2013) sfidano ancora la nostra interpretazione. Questo artista, che ha rilasciato pochissime dichiarazioni sulla sua arte, è ricordato da chi lo conobbe da vicino come una persona riservata e meditativa, talvolta sottilmente ironica. Ma forse una via per poter collocare la sua opera pittorica all'interno di un percorso storico più sostanziale esiste e può essere ricostruita seguendo quanto egli stesso, nel corso della sua vita, è andato visivamente definendo, lasciando spazio alle sue preferenze, sostenute dalle sue più intime inclinazioni. Ciò che vorrei proporre in questo saggio, dedicato in particolare alle produzioni a tempera realizzate tra il 1978 e il 1989, si riferisce a problemi connessi sia alla tradizione storica delle immagini che alla pratica esecutiva. Ceci non ha mai disgiunto questi due aspetti dell'arte, ovviamente secondo scelte personali e secondo sviluppi controllati da una mente critica e allo stesso tempo propositiva.

Tradizione storica delle immagini. Va detto che questa tradizione non è mai stata un fatto preconstituito, con elementi ordinati secondo teorie proposte da storici dell'arte. Un testo come la *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, che Ceci aveva a disposizione negli anni Trenta, quando era studente alla Scuola del Libro di Urbino, sarà stato importante ma senz'altro solo come stimolo iniziale¹. Per la verità, sembra che la storia delle immagini (che va ben al di là della storia del prodotto artistico)² e la ricombinazione di diversi prodotti visivi avessero interessato Ceci nel corso di tutta la sua vita, andando a costituire una "storia" che non ha seguito necessariamente un percorso cronologico "razionale". Essa è dipesa, come per tutti gli artisti che cercano di costruire la propria personalità³, da tanti fattori, come l'essere stato allievo di certi maestri (Francesco Carnevali, prima di tutto, ma anche Ettore di Giorgio e Mario Delitala)⁴, i movimenti personali nello stesso luogo, in diverse città o in diversi paesi, l'aver seguito le proprie consapevoli o inconsapevoli tendenze,

l'influsso degli amici, che non furono tutti, necessariamente, artisti⁵. Poi il periodo storico che, ovviamente, non si può scegliere, ma verso il quale si possono avere reazioni diverse, marcate da una maggiore o minore sensibilità nel giudicare se prendere parte ai movimenti culturali dominanti oppure rimanerne in disparte. Ma anche la sensibilità presuppone la possibilità (e l'abilità) di mantenere una distanza che, all'inizio, poteva non essere "storica" ma che, alla fine, della storia (nel senso vero della parola), possedeva tutti i caratteri: connessioni, confronti, derivazioni e anche ripetizioni. Scorrendo le produzioni pittoriche di Carlo Ceci, non è così difficile riconoscere che la scelta di certe immagini (paesaggi soprattutto) si è manifestata abbastanza precocemente e a queste immagini l'artista è rimasto fedele fino alla fine del suo percorso artistico. Tutto questo non significa, necessariamente, limitatezza di orizzonti, mancanza di possibilità di rinnovamento. Al contrario, significa aver saputo filtrare diverse sollecitazioni, confrontarle tra loro e, infine, elaborare su di esse e attraverso di esse, un linguaggio personale. Tutta l'opera pittorica di Carlo Ceci tradisce il bisogno della tradizione, più specificamente di due tradizioni, che nascono entrambe dall'osservazione silenziosa e meditativa: da una parte i paesaggi e i cieli di Urbino, dall'altra le produzioni pittoriche (ma anche musicali e teatrali) del Settecento nel suo periodo Rococò. I paesaggi e i cieli di Urbino che Ceci avrà avuto modo di conoscere e studiare non erano solo registrazioni visive nel corso delle sue passeggiate per la città ma anche osservazioni più puntuali dalle finestre sia della sua prima dimora (una camera in affitto dalla nonna di Paolo Volponi), che dall'appartamento tutto suo in via Pellipario⁶. È indicativo che entrambe le abitazioni avessero una esposizione verso oriente, dove le luci mattutine sono più fresche e dove le nuvole, che sempre solcano i cieli urbinati, si formano, si addensano, e vengono infine sfilacciate non solo dal vento ma anche dalla luce o, meglio, dalle luci. I colori sono, piuttosto, toni nelle qualità del pastello, dai rosa, agli azzurri cenere, ai grigi perlacei, ai gialli che sfumano nel bianco e poi il bianco in tutte le sue gradazioni. Da questi colori naturali alle tinte del Settecento pittorico non c'è che un passo e sembra che Ceci abbia compiuto questo passo due volte nel corso della sua vita, entrando all'interno di quella seconda tradizione (il Settecento Rococò) che, accanto a quella della gamma dei colori del cielo, forma quel binomio di due convenzioni che trovano la loro migliore forma nei piccoli dipinti di paesaggio. Se la dimensione di un'opera d'arte non è esattamente correlata alle sue misure fisiche ma alla "quantità" di significato in essa contenuto (come

aveva osservato Barnett Newman), allora i dipinti di Ceci, seppur piccoli di dimensioni, con la loro “densità” di elementi significativi, vanno ben al di là della loro apparenza visiva. Non credo poi che, per spiegare il piccolo formato, si debba chiamare in causa necessariamente il formato delle predelle, come ha proposto Paolo Volponi in un interessante saggio dedicato a Carlo Ceci nel 1990⁷. Forse più pertinente è il rimando al formato della pagina di libro che, sempre secondo Volponi, non contiene più una narrazione ma l’idea di un evento. Certo, una caratteristica fondamentale delle tempere di Ceci è l’aver racchiuso in poco spazio un’idea nata dalla visione, ma questa idea è il risultato di un lento e meticoloso processo di purificazione, non è mai la trascrizione immediata di ciò che un evento aveva lasciato nella mente e nella sensibilità dell’artista. Ho impiegato il termine “purificazione” per indicare quanto Ceci fosse esigente nei confronti delle proprie sensazioni visive e questa esigenza di trovare la giusta distanza dalle cose ha richiesto tempo e capacità critica. Questo è il motivo per cui non ho inserito in questo saggio le creazioni pittoriche che vanno dal ‘45 al ‘53. Soggetti quali *Il circo* (fig. 1) e *Le case degli zingari* (fig. 2) del 1948 oppure *L’aquilone rotto* (Urbino, prop. Renato Brusaglia) del 1950, fanno parte di un mondo ancora troppo vicino a reazioni emotive dirette, rese con una tecnica talvolta sommaria e con colori che comprendono tinte terrose, come il rosso scuro e il marrone rossiccio, vicine al colore dei laterizi con cui sono costruite le case di Urbino, insieme al verde bottiglia⁸. Anche se in questi dipinti l’immagine non è mai chiara, difficilmente evoca certe atmosfere settecentesche, così evidenti, invece, negli altri due momenti dell’arte di Ceci, le produzioni del 1939 dedicate al teatro goldoniano, da una parte e, dall’altra, le tempere con paesaggi degli anni Settanta e Ottanta. Per la verità, tra il ‘52 e il ‘53, vi erano stati momenti in cui i colori erano stati schiariti “alla Morandi” (applicati anche a immagini relative ad Arlecchini, non solo a paesaggi) o anche a diretto contatto con la natura (*Il Ponte di Fossombrone*, 1952,⁹ fig. 3). Tuttavia, sia nei dipinti “morandiani” che in quelli “en plein air”, prevale o l’intento emotivo-esistenziale o un’organizzazione della composizione in cui l’essenzialità del colore, inteso come vero soggetto non-astratto, non ha ancora improntato di sé anche le diverse forme scelte. Lo sarà invece dal 1978 in avanti, il periodo cromatico più “settecentescamente” felice di Ceci.

Trittico goldoniano (1939) Certo, soggezione della pittura ma non, come ho già affermato più sopra, della storia della pittura, che Ceci ha sempre affrontato con

spirito sottilmente critico. Egli era consapevole che la storia della pittura non era fatta solo di presenze ma anche di assenze. Anzi, proprio queste ultime potevano stimolare una riflessione critica e talvolta potevano anche indurre a intraprendere un'azione per colmare, in qualche modo, le lacune. Per quanto riguarda il Settecento, è un dato di fatto che Urbino non abbia avuto produzioni pittoriche così ampie e articolate come è accaduto in altre città d'Italia e d'Europa, ed è qui che vorrei collocare l'intervento più singolare di Carlo Ceci



fig. 1 *Il circo*, 1948, tempera e cera, Roma, prop. Elio Bacchielli.

che ha saputo ricostruire (non solo evocare), le atmosfere sensibili (non solo visive) di un secolo complesso come il Settecento, con una operazione che ha preso l'avvio da un suo interesse personale. Ceci, giovane studente all'Accademia di Brera (1937-1941)¹⁰, si dedica all'illustrazione del teatro goldoniano, lasciandoci alcuni saggi visivi, nei quali è estremamente interessante notare l'emergere del colore completamente settecentesco che poi trasporrà, dalla fine

degli anni Settanta, nei paesaggi marchigiani. Il trittico goldoniano è stato realizzato nella Milano della fine degli anni Trenta (fig. 4), in anni in cui Ceci si stava aprendo alle diverse suggestioni della grande città, ma soprattutto stava seguendo con grande interesse mostre d'arte e spettacoli teatrali e musicali. Questo interesse, protrattosi nel tempo e trasformato in memorabili lezioni sul teatro (costumi e scenografia) tenute alla Scuola del Libro di Urbino a partire dal 1955¹¹, è l'elemento che, in Ceci, è stato fondamentale per creare le basi per



fig. 2 *Le case degli zingari*, 1948, tempera e cera, Ancona, prop. Bianca Piergiovanni.

cambiamenti all'interno della continuità, della “sua” continuità, un processo complesso a cui le immagini hanno dato forma e sostanza.

Tecnica esecutiva Ceci ha saputo rileggere la tradizione cromatica del Settecento, una tradizione che si è poi sviluppata nella pittura italiana dei solitari e dei meditativi, una pittura del silenzio e degli sguardi prolungati, che predilige



fig. 3 *Il Ponte di Fossombrone*, 1952, tempera, Pesaro, prop. Alfio Gamba.

tecniche quali l'acquarello e la tempera che, rispetto alla pittura a olio, richiedono un percorso esecutivo (e percettivo) diverso. Se l'acquarello e la tempera permettono generalmente un'esecuzione veloce e la pittura a olio (quella tradizionale) una lenta, l'effetto visivo dei primi due può essere altrettanto prolungato quanto quello della seconda. La tempera si è prestata talvolta ad essere considerata una tecnica "sorda", scarsamente reattiva alla luce, una tecnica chiusa in se stessa, diversa dalla luminosità, delicatezza e preziosità del pastello, quest'ultima tecnica tanto apprezzata nel XVIII secolo. Ma il Settecento non è solo qualità preziosa della pittura. Vi sono opere d'arte in cui i veri pro-

tagonisti sono i gesti, le allusioni, i sospiri, le frasi non dette, gli sguardi che parlano più delle parole. O almeno così ci dice una certa ricostruzione storica che prende la Francia a modello. Ma per Ceci il “vero” Settecento non è quello di François Boucher, Jean-Honoré Fragonard e Jean-Antoine Watteau e neppure quello inglese di William Hogarth o Thomas Gainsborough ma quello veneziano. Forse Ceci avrebbe potuto sentirsi vicino a Jean-Baptiste-Siméon Chardin, se non altro per l’osservazione attenta e prolungata che i dipinti di



fig. 4 *Illustrazioni per il ‘bugiardo’ di Carlo Goldoni, 1939, acquarello e china (Urbino, prop. Bino Bernardini).*

quest’ultimo richiedono, per il gusto dei particolari essenziali, ma non per certi colori di Chardin quale il magnifico rosso lacca del mobiletto su cui sono appoggiate la tazza e la teiera della dama che beve il tè (fig. 5) un rosso troppo “esplicito”, troppo “protagonista” per poter entrare nelle preferenze di Ceci che scelse, per le sue opere, la discrezione e l’eleganza, anche quando la scena era drammatica e il sentimento cupo. Secondo Michael Baxandall, quei colori così forti assolvevano, in Chardin, la funzione di determinare sia il fulcro visivo che la varietà dei valori spaziali, due elementi formali che Ceci nelle sue tempere avrebbe reso attraverso l’uso di altri mezzi, come l’avvicinamento di

varie superfici dai contorni sfuocati e la leggerezza dei volumi, anche quando essi appaiono sovrapposti¹². Come certi colori, anche la distanza dalla quale Ceci osservava e rendeva i suoi soggetti sembrerebbe inadeguata per stabilire dirette connessioni con le opere di Chardin. La distanza di osservazione di Chardin era troppo ravvicinata per le tendenze spazio-emotive di Ceci che, anche verso i soggetti preferiti, fu capace di mantenere sempre uno sguardo distante, distaccato. Una cosa tuttavia è focalizzare un particolare e da lì par-



fig. 5 Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Una dama che prende il tè*, 1735, Glasgow, Hunterian Museum e Art Gallery.

tire per comprendere l'intera immagine, un'altra è rendere l'atmosfera di una composizione attraverso la voluta mancanza di messa a fuoco, come se, per sollecitare la sfera delle emozioni, fosse sufficiente la "vaghezza" e non la precisione. Forse che, secondo Ceci, è nella vaghezza che la bellezza dovrebbe es-

sere ricercata? Non saprei definire, oggi, quanta parte della nostra cultura visiva potrebbe allinearsi con le scelte di Ceci, quanti, delle nuove generazioni di artisti, sarebbero disposti ad abbassare il loro tono (emotivo e mentale) per poter cogliere, tramite la contemplazione e il silenzio, un significato più profondo, meno chiaro certamente ma, allo stesso tempo, proprio perché quasi ineffabile, molto più umano e durevole. Tra alcuni giovani artisti, usciti dalla Scuola del Libro, questi valori sembrano ancora essere al centro di indagini visive come nel recente libro d'artista di Giorgia Cecchini intitolato *Inverno ed Estate* (figg. 6-7), in cui ogni forma, sia umana che naturale, aspetta il soffio vitale dell'occhio dell'osservatore per acquisire una propria dimensione e un senso compiuto; oppure nelle visioni silenziose ed essenziali di Michela Blasina, in cui le armonie tonali diventano protagoniste (fig. 8). Ritornando alla connessione Ceci-Settecento, occorre sottolineare che una cosa era trattare visivamente i

personaggi e gli ambienti della commedia goldoniana, un'altra trasferirne le caratteristiche peculiari nel paesaggio. Questo trasferimento fu facilitato dal particolare temperamento dell'artista. Secondo la mia lettura delle opere a tempera di Carlo Ceci, egli è stato l'artista del non detto, del sussurrato, della frase breve ma incisiva, capace di creare ordine anche quando gli elementi trattati non ne possedevano. Ma era il suo ordine interno, un ordine di natura superiore,

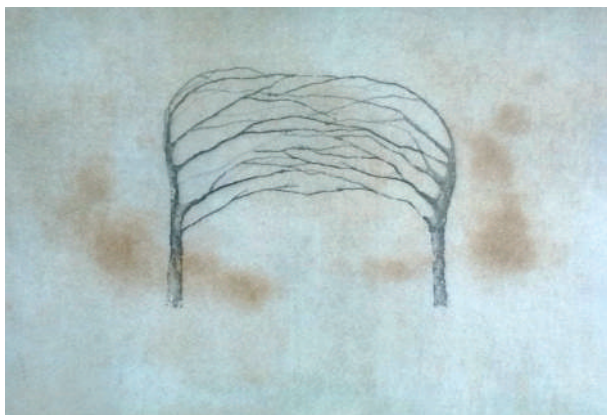


fig. 6 Giorgia Cecchini, *Inverno*, 2014, incisione, Pesaro, proprietà dell'artista.



fig. 7 Giorgia Cecchini, *Estate*, 2014, incisione, Pesaro, proprietà dell'artista.

che veniva trasferito nel paesaggio. Così il suo amore per il teatro non era un fatto di superficie, anche se seguiva Goldoni nel modo più letterale possibile, come non era superficiale la sua capacità di osservare il cielo di Urbino che lo condurrà all'originalissimo tentativo di avvicinare il Settecento cromatico alle vedute di paesaggio da lui preferite, attività a cui si dedicò pienamente a partire dal 1978, dopo aver lasciato l'insegnamento alla Scuola del Libro. Ma come emerge una immagine complessa appartenente a una cultura passata?

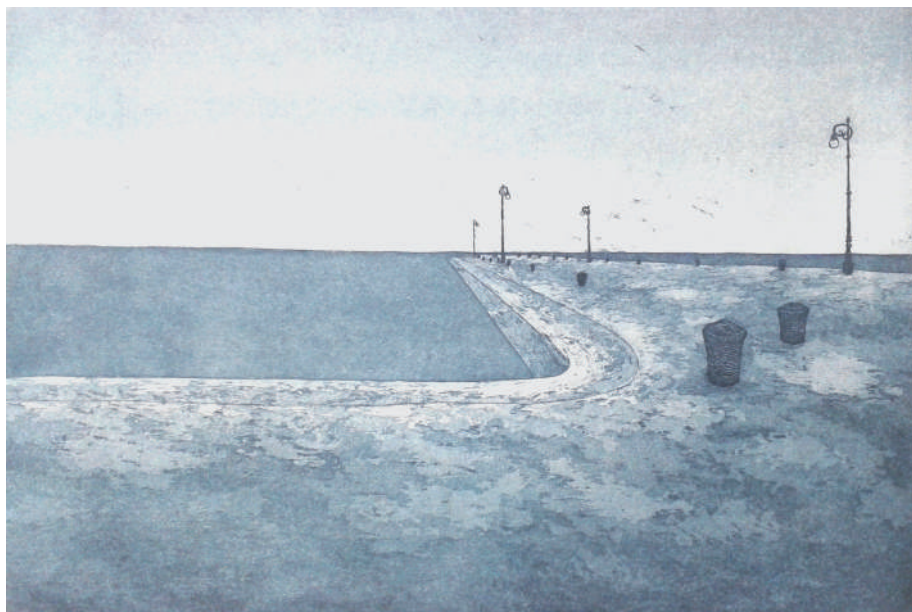


fig. 8 Michela Blasina, *Molo audace*, 2013, incisione, Urbino, proprietà dell'artista.

Come viene attualizzata? E come si passa da una tecnica e una *forma mentis* illustrativa a una concezione compositiva prettamente pittorica? Quanto, della tecnica illustrativa, vi è da mantenere e quanto da dimenticare? Una immagine complessa di un periodo lontano nel tempo può emergere in tanti modi: per associazione con un evento o più eventi del presente, per un ricordo parziale netto o sfuocato, per un'assonanza musicale. I colori impiegati nel trittico goldoniano del 1939 sono stati una base sicura in quanto nati da una scelta che era già il prodotto di una meditazione sul passato. Poi, a distanza di tanti anni, quei

colori si sono espansi su altre superfici, su altri soggetti ma con la stessa sensibilità, con la stessa intensa affezione per le superfici pittoriche, sia evocanti marine, come nella *Piccola marina* (fig. 9), sia colline che perdono la loro massa sotto l'effetto della luce, come in *Paesaggio d'estate* (fig. 10). L'attualizzazione di questa immagine complessa avviene attraverso una tecnica particolare che, per Ceci, è stata la tempera. Paolo Volponi ha scritto alcune interessanti considerazioni su questa tecnica preferita da Ceci, collegandola alla sua vicinanza a certe porosità della città di Urbino, presenti nei suoi edifici, mura e torrioni, che sembrano agitati "quasi animalmente da un soffio, da un rapporto con l'aria, con il calore"¹³. Volponi parla anche di paesaggi realizzati con la stessa tecnica, insistendo sul fatto che le tempere, non sonore, "non sono immagini pittoriche di Urbino, ma sono brani dei pensieri che in Urbino sono mossi proprio dalla maestosità dell'ambiente, dai suoi vertici, dai suoi precipizi, da molte insufficienze e debolezze come da sicure presenze imperative"¹⁴. Bellissimo pezzo critico-poetico ma più vicino, nella sua robustezza tagliente, non a Ceci ma al carattere di Volponi che viveva la sua città e il suo paesaggio con un sentimento energetico, anche se pessimisticamente sostenuto. Su Urbino e sul suo paesaggio Volponi naturalmente vede che Ceci sta insistendo per trovare una "dolorosa compostezza", un "sonno pesante", mentre i colori di Ceci sono visti come rapidi e sfuggenti, in contrasto con quelle forme pesanti, colori pensati, secondo Volponi, non registrazioni di quelli visti. Che l'attenzione di Ceci si sia rivolta verso una certa pittura italiana (Carrà e Morandi) è senz'altro vero, se solo si pensa al Carrà "primitivista" con il suo "realismo lirico", con i suoi paesaggi essenziali, i co-



fig. 9 *Piccola marina*, 1980, tempera, Urbino, già proprietà dell'artista.

lori sommessi, come lo è anche per Morandi, con i suoi oggetti d'affezione (colline e case comprese, non solo bottiglie) e i suoi colori polverosi¹⁵. Ma ciò che distingue Ceci da Carrà e Morandi è la qualità del suo colore e la specifica distanza da lui assunta verso i suoi oggetti di affezione che, in ultima analisi, non sono più oggetti, ma superfici tonali (mai lineari) capaci di suggerire atmosfere. Ed è qui che un intervento di Volponi cade di nuovo a proposito, quando ci ricorda, sempre nel saggio citato, che Ceci ha avuto particolare af-



fig. 10 *Paesaggio d'estate*, 1979, tempera, Urbino, già proprietà dell'artista.

fezione per i cieli di Urbino, con gli azzurri che sono quelli del "proto-rinascimento e del raffaellismo"¹⁶. Forse qui l'interpretazione necessita di qualche correzione e di qualche aggiunta. I cieli del proto-rinascimento hanno un azzurro denso, perentorio, assertivo, mentre quelli del raffaellismo sono generici, non sviluppano alcuna idea sentimentale se non quella di una lontananza tipica, senza caratteri peculiari. In Ceci, invece, il cielo è sempre protagonista ma non nel senso di John Constable e neppure di William Turner¹⁷. Il cielo di Ceci è ormai entrato in una dimensione temporale che non conosce mutamenti, la sua immobilità e la sua distanza sono le condizioni dell'eternità. In una poesia inedita di Ceci del 28 marzo 1945, egli

esprime in questi termini la sua relazione con Urbino: "Paese / ti guardo e riconosco la tua voce / che viva al ricordo mi riporta / e allo stupore delle cose; / *in questo cielo alto dal colore di silenzio* / e in una vita che rivedo / nuda e innocente" [corsivo mio]¹⁸. È istruttivo a questo punto comparare due cieli tanto distanti a livello d'anni ma tanto profondamente vicini nel significato più profondo. Il primo risale al 1939 ed è quello della Venezia goldoniana (fig. 11), il secondo è del 1981, una *Marina con cielo azzurro* (fig. 12). Come mo-

mento culminante di questa relazione tra passato e presente, tra cielo del Settecento e cielo contemporaneo, si può considerare una tempera del 1983, *La collina azzurra* (fig. 13), in cui il significato cromatico del cielo è trasferito nel paesaggio, in una collina che, morbida, è accarezzata con il pennello e con gli occhi. Si tratta di un microcosmo in sé concluso, dall'armonia sottile, dagli equilibri studiatiissimi, con un cielo (e una collina) dal "colore del silenzio", la condizione essenziale, per Ceci, per avvicinarsi al significato eterno della pittura quale rifugio dal potere distruttivo del tempo. Ma altre due domande, formulate più sopra, attendono ora una risposta. Il passaggio da una tecnica e una *forma mentis* illustrativa a una concezione compositiva prettamente pittorica richiede, come è ovvio, qualcosa da mantenere e forse molto da dimenticare. La dipendenza dell'illustrazione dal testo comporta saper trasferire le qualità cromatiche e sonore della "parola", il suo "contenuto", in un'immagine che ha la funzione di corredare una narrazione o una frase poetica¹⁹. L'illustrazione non deve sfuggire dal legame con il testo e la tecnica espressiva può essere estremamente varia ma non può tradire la funzione della "leggibilità" dell'immagine. Inoltre la pagina, nonostante la sua funzione di sicuro supporto e di delimitazione certa, esercita una chiara costrizione sull'illustrazione dalla quale quest'ultima non può, e non deve, liberarsi. Il pas-



fig. 11 *Il 'bugiardo'* di Carlo Goldoni, 1939, acquarello e china.

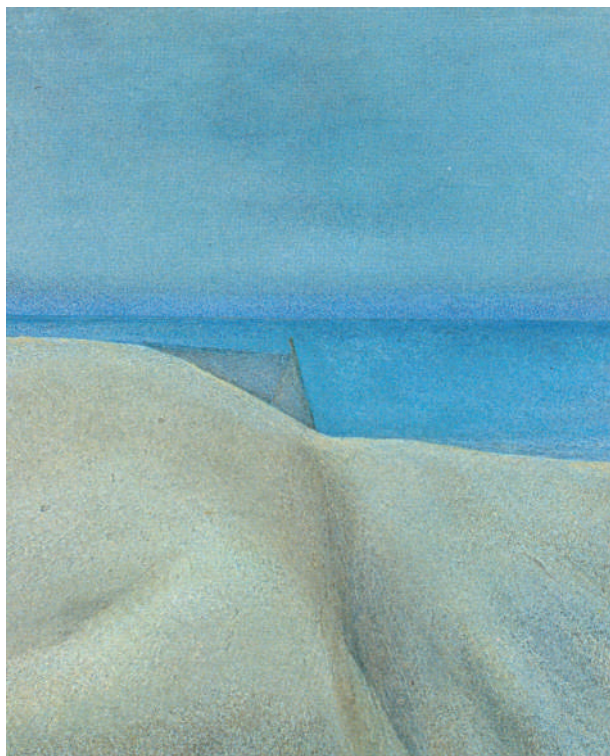


fig. 12 *Marina con cielo azzurro*, 1981, tempera, Urbino, già proprietà dell'artista.

saggio di un illustratore alla pittura può senz'altro provocare, come è accaduto in Ceci, un sentimento di dolorosa soggezione, tanto da non tentare mai di approdare a formati grandi. Ma Ceci, in tutte le sue piccole tempere degli anni Settanta e Ottanta, si è basato sia sulla qualità "storica" del colore, sul suo Settecento, che sulla qualità "sentimentale" (e perciò "storicamente" personale) del colore vissuto nei paesaggi e nei cieli di Urbino e delle Marche. In questo modo, il piccolo formato si dilata naturalmente verso altre, più ampie, dimensioni. Tra i pochi privilegiati a poter vedere le tempere degli anni Ottanta, prima della mostra tenuta a Urbino nel 1990, vi fu Francesco Carnevali²⁰. Egli osservò, nell'abitazione di Ceci, diverse "Marine" a tempera, ridotte all'essenziale, nate dall'osservazione di brani di spiaggia a Pesaro

a varie ore e in diverse giornate. Anche se i soggetti erano lembi di cielo, zone d'acqua o di sabbia, ciò che colpì maggiormente Carnevali fu il colore, quale elemento costitutivo di tutte quelle vedute, un colore che, da parte di Ceci, era stato "a lungo osservato da tutti i suoi sensi"²¹. Così, il modo secondo cui Arnoldo Ciarrocchi aveva descritto Ceci mentre dipingeva "a tavolino, con la meticolosità di un alluminatore e la galanteria di un settecentista" andrebbe modificato²². Oltre alla pertinente osservazione di Carnevali che il colore in natura non risulta solo dall'osservazione fatta con la vista ma dall'insieme di stimoli offerti anche dagli altri quattro sensi, aggiungerei che Ceci, mentre dipingeva, rielaborava il colore naturale con lo sguardo velato di asciutta, tagliente malinconia. Molte delle sue tempere presentano colline, mare, cielo,

qualche casa o albero. Ma tra tutte una, in particolare, *Marina di sera*, del 1980 (fig. 14) si distingue per il suo carattere malinconico, che scaturisce dalla sospensione tra luce calante e buio incipiente, una sospensione di quei colori del Settecento che, questa volta, sembrano non avere più la possibilità di svilupparsi nell'aria e nel sole: un rapido sguardo all'orizzonte stretto e alto e subito calerà la sera, portando con sé quell'ultimo azzurro della mussola dell'abito della dama del Settecento, quell'ultimo color sabbia della marsina del cavaliere settecentesco per entrare, definitivamente, nel repositorio della memoria.



fig. 13 *La collina azzurra*, 1983, tempera, Urbino, già proprietà dell'artista.



fig. 14 *Marina di sera*, 1980, tempera, Urbino, già proprietà dell'artista.

Abstract

Carlo Ceci (1917-2013), a former pupil of Francesco Carnevali at the Scuola del Libro in Urbino and later a teacher himself at the same school (1945 to 1978), is renowned for both his engravings and illustrations. The present paper deals with a less known aspect of Ceci's artistic career: his tempera productions, small paintings which, according to the interpretation of the author, betray the close connections Ceci maintained with two chromatic traditions: on the one hand, the Montefeltro natural environment, on the other the theatrical scenes of the eighteenth century. As to the former, Ceci had a deep acquaintance with the elegant colours of the sky, clouds, and hills of Urbino. As to the latter, in his youth he had illustrated one of Carlo Goldoni's works ("Il bugiardo", 1939). In his mature age he was able to combine the two traditions in very small tempera paintings whose meaning transcends the mere representation of reality. Using temporal and spatial distance along with a critical stance, he arrived at "purifying" his visual impressions, making them coalesce with the contents of his memory.

NOTE

* A Cristiana Centurioni e Claudia Stendardi

- 1 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli 1901-1940.
- 2 D. COSTELLO (a cura di), *The life and death of images: ethics and aesthetics*, London, Tate Publication 2008; W. DAVIS, *A general theory of visual culture*, Princeton, Princeton University Press 2011; H. BELTING, *An anthropology of images: picture, medium, body*, Princeton, Princeton University Press 2011.
- 3 A questo proposito, è interessante applicare l'idea di Robert Klein che vedeva la coscienza come un'entità psichica non data, bensì costruita ("la conscience de soi est toujours construite") e come il diario personale fosse la causa della formazione della coscienza, e non il suo effetto; si veda A. CHASTEL, *Présentation* a Robert Klein, *La forme et l'intelligible: Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard 1970, p. 25.
- 4 P. PALLOTTINO, *Grandezza e dignità delle 'figurine' di Francesco Carnevali Urbino*: Accademia Raffaello 1982; C. CECI, *Il mio debito a Francesco Carnevali*, in S. CUPPINI SASSI (a cura di), *Omaggio a Francesco Carnevali* in «Notizie da Palazzo Albani», 18/1 (1989), pp. 62-63.
- 5 F. MAZZINI, *Itinerario di un artista, un maestro un uomo*, in G. CUCCO (a cura di), *Carlo Ceci: le tempere e le litografie (1936-1989)*, Urbino, Quattro Venti 1990, pp. 17-53. Si vedano anche P. ZAMPETTI

- (a cura di), *La Scuola del Libro di Urbino*, Urbino, Age 1986 e F. CARNEVALI, *Cento anni di vita dell'Istituto d'Arte di Urbino: appunti da servire a una storia*, Urbino, Istituto d'arte 1961.
- 6 MAZZINI, in CUCCO, cit., p. 33.
 - 7 P. VOLPONI, *Introduzione*, in CUCCO, cit., pp. 9-15.
 - 8 Per le immagini de *Il circo* (Roma, prop. Elio Bacchelli); *La casa degli zingari* (Ancona, propr. Bianca Piergiovanni) e *L'aquilone rotto* (Urbino, prop. Renato Brusaglia), si veda CUCCO, cit., pp. 69 e 72.
 - 9 Per il *Ponte di Fossombrone* si veda Cucco, op. cit., p. 74.
 - 10 Sul periodo milanese di Ceci si veda MAZZINI, cit., pp. 22-30.
 - 11 Sulle lezioni sul teatro tenute da Ceci alla Scuola del Libro si veda MAZZINI, cit., p. 45.
 - 12 M. BAXANDALL, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press 1985.
 - 13 Volponi, cit., p. 10.
 - 14 Idem, p. 11.
 - 15 Su Carlo Carrà si veda M. CARRÀ (a cura di), *Carlo Carrà: la mia vita, dipinti e disegni, 1903-1965* Roma: Viviani Arte 2003; Massimo Carrà, *Carlo Carrà: il realismo lirico degli anni Venti*, Milano, Mazzotta 2002; su Giorgio Morandi si veda M. DIMITROVA (a cura di), *Giorgio Morandi: Still Life*, London, Robilant Voena 2011; M. C. BANDERA VIANI (a cura di), *Giorgio Morandi, 1890-1964*, Milano, Skira 2008; R. BARILLI, F. CAROLI (a cura di), *Morandi e il suo tempo*, Milano, Mazzotta 1985.
 - 16 VOLPONI, cit., p. 11.
 - 17 Sui cieli di Constable e Turner si veda E. H. GOMBRICH, *Art and illusion. A studies in the psychology of pictorial rapresentation*, New York, Pantheon Books 1960.
 - 18 Riportato in MAZZINI, cit., p. 32.
 - 19 L. VANDI, *Tutti gli sguardi del mondo*, in *Illustr@zione. Gli illustratori della Scuola del Libro di Urbino. 1930-2012*, cat. mostra, Urbino, 8-30 giugno 2012, Calcinelli, Ideostampa 2012, pp. 27-37.
 - 20 La mostra si tenne al Palazzo Ducale, Sale del Castellare, dal 18 marzo al 31 maggio del 1990. Il catalogo della mostra fu curato da Giuseppe Cucco (si veda nota 5).
 - 21 Francesco Carnevali, gennaio 1986, in AA.VV., *Dalle carte di Carlo Ceci*, Urbino, edizione fuori commercio, 1986. Per la disponibilità nel fornirmi materiale documentario ringrazio sentitamente Gianfranco Carnevali e Claudia Stendardi Carnevali.
 - 22 Si veda MAZZINI, cit., p. 33.

norme redazionali

TESTO

Per i capoversi non utilizzare il tabulatore né saltare la riga, ma andare a capo.

I titoli delle opere citate vanno in corsivo; la stessa cosa vale per i titoli di libri o articoli.

Espressioni o definizioni in lingua straniera (esclusi nomi di persona o topografici) usate nel corso del testo vanno in corsivo.

I titoli dei periodici vanno indicati tra virgolette «caporali» («...») come pure i brani riportati per citazione.

I riferimenti alle illustrazioni vanno così indicati: (fig. 1), (figg. 1, 3), (figg. 1-4).

I numeri delle note vanno in esponente e prima della punteggiatura.

NOTE

Le note vanno scritte a fine testo (non a fondo di pagina).

CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Volumi: nome dell'autore puntato, cognome in maiuscoletto, virgola, titolo dell'opera in corsivo, virgola, volume in numeri romani, virgola, città di edizione, editore e anno, virgola, pagina/e.
Esempio: A.M. AMBROSINI MASSARI, *Arte rinascimentale*, I, Venezia, Marsilio 1995, p. 355.

Articoli su riviste: nome dell'autore puntato, cognome in maiuscoletto, virgola, titolo dell'articolo in corsivo, virgola, indicazione del periodico tra virgolette caporali, virgola, annata in numeri romani, virgola, anno in numeri arabi, virgola, numero del fascicolo in numeri arabi, virgola, pagine.
Esempio: B. CLERI, *Un dipinto di Federico Zuccari*, in «Notizie da Palazzo Albani», VIII, 1980, 1, pp. 140-150.

Articoli in Atti/Cataloghi mostre: nome dell'autore puntato, cognome in maiuscoletto seguito dalla virgola, titolo dell'intervento in corsivo, virgola, in nome del curatore in maiuscoletto, titolo del volume in corsivo, virgola, Atti del convegno di..., virgola, data, città di edizione, editore e anno, pagine.

Esempio: A. CERBONI BAIARDI, *L'attività di Mastro Giorgio*, cit. in C. PRETE (a cura di), *Ceramica rinascimentale*, atti del convegno Urbino, 15-18 ottobre 2000, pp.43-50, Ancona, Il lavoro editoriale 2003. Dopo la prima citazione: A. CERBONI BAIARDI, *L'attività di Mastro Giorgio*, cit., pp. 33-35.

ILLUSTRAZIONI (per le quali vanno indicate le referenze fotografiche: se da testo, se da fotografo, se da archivio).

Le didascalie, precedute da numerazione progressiva seguita da un punto, vanno elencate a parte secondo i seguenti criteri:

Autore, titolo corsivo, Città, luogo di conservazione o ubicazione.

Esempio: fig. 1) Federico Zuccari, *Cristo alla colonna*, Urbino, Museo Diocesano

LA VALLE DORATA

L. Vanni, Santi&Associati. *Risposta ai bisogni sociali attraverso le Confraternite a Sant'Angelo in Vado*, 1998

F. Biagetti, *Verso Gerusalemme. Diario di viaggio di Bernardo Brancaleoni in Terrasanta (1593)*, 1999

M. Droghini, *Raffaellino del colle*, 2001

A. Nesi, Pierantonio Palmerini. *Cultura figurativa ed esperienze artistiche di un pittore urbinato, prima e durante la decorazione dell'Imperiale di Pesaro*, 2004

G. Donnini, *Appunti d'arte tra Marche e Umbria*, 2005

F. Ciacci, *Giuseppe Diamantini "kavalier da Fossombrone"*, 2008

A. Fucili, Giovana Battista Urbinelli. *Un pittore del Seicento tra Marche e Romagna*, 2010

P. Grossi, *L'arte della copia*, 2011

D. De Luca, L. Vanni, *Restauri ad Arte. Interventi vadesi*, 2013

LA VIA LATTEA

F. Antoniucci, *Domenico Peruzzini a Peglio*, 2004

M. Droghini, *Raffaellino del colle a Palazzo Mucci*, 2005

A. Piccardoni, *Pietro da Rimini a Urbania*, 2006

F. De Carolis, *Giorgio Picchi a Mercatello sul Metauro*, 2007

L. Vanni, *Zanino di Pietro a Sant'Angelo in Vado*, 2008

Sara Bartolucci, *Un Maestro del '400 nella chiesa di San Giacomo dei pellegrini di Fermignano*, 2009

F. Fraternali, *Olivuccio di Ceccarello a Macerata Feltria*, 2010

MISCELLANEO

M.M. Paolini, L. Vanni, *Il gigante buono. Il culto di San Cristoforo nel territorio della Comunità Montana del Metauro*, 2003

E. Eusebi, *Filippo Santi e le decorazioni del Palazzo dei Governatori a Urbina*, 2008

C. Giardini, *“Ritratto della famiglia dell’Illustrissimi Marescotti” dipinto da Sebastiano Ceccarini*, 2010

M. Luzietti, *Arte e devozione dell’Urbino degli Albani. L’oratorio di San Giuseppe di Urbino*, 2012

M. Moretti (a cura di), *Il genio conteso. Mito e fortuna di Donato Bramante nel territorio di origine*, 2014

Finito di stampare nel mese di luglio 2015
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

