
ARTE MARCHIGIANA

rivista di ricerca storico-artistica / journal of art-historical research

4

ALESSANDRO DELPRIORI, Per la scultura lignea del Trecento tra Umbria e Marche: il Maestro del Crocifisso di Fabriano e una novità del Maestro dei Magi / FABIO MARCELLI, L'approdo di Perugino nelle Marche: itinerario lungo la via Flaminia, da Roma a Fano / ANGELICA SANTI, La *Deposizione di Cristo* della chiesa di Santo Spirito: un dipinto fiammingo da cent'anni a Urbino / GIULIO ANGELUCCI, Due riferimenti per la cronologia di Johannes Hispanus / MARILENA LUZIETTI, *Eraclio riporta la vera Croce a Gerusalemme*: osservazioni iconografiche su un dipinto di Palma il Giovane nel duomo di Urbino / LORETTA VANDI, Muzio Oddi architetto urbinato e consulente artistico: la Cattedrale medievale di Lucca e l'architettura "alla moderna" / GIULIO ZAVATTA, Il disegno di Giovanni Orsi per l'*Incredulità di San Tommaso* nella pieve di Offagna.

ARTE

MARCHIGIANA

4/2016



EDIZIONI
CENTRO STUDI "G. MAZZINI"

Arte marchigiana (ISSN 2385-0523)

rivista di ricerca storico-artistica / *journal of art-historical research*

Direttore responsabile e scientifico / *Managing Editor and Scholarly Editor-in-Chief*

Bonita Cleri (bonitacleri@libero.it)

Comitato scientifico / *Scientific Advisory Board*

Anna Maria Ambrosini Massari (anna.ambrosinimassari@uniurb.it)

Robert G. La France (robertglafrance@gmail.com)

Fabio Marcelli (fabio.marcelli@unipg.it)

Massimo Moretti (massimo.moretti@uniroma1.it)

Carol Plazzotta (carol.plazzotta@ng-london.org.uk)

Anna Tambini (strocchi.tambini@alice.it)

Alessandro Zuccari (alessandro.zuccari@uniroma1.it)

Comitato di redazione / *Editorial Advisory Board*

David Kerr (cakerr@alice.it)

Maria Maddalena Paolini (maddalap@yahoo.it)

Matteo Procaccini (m.procaccini@me.com)

Laura Vanni (vannilaura@libero.it)

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima di uno o più revisori

All articles are subject to anonymous peer-review by one or more reviewers.

Dichiarazione etica: *Arte Marchigiana* durante le fasi di selezione e revisione dei testi, adotta le linee guida ispirate alle raccomandazioni del COPE (*Committee on Publication Ethics*) / *Ethics statement: during the process of selection and revision of texts, Arte Marchigiana adopt guidelines inspired by the recommendations of the COPE's (Best Practice Guidelines for Journal Editors).*

Contatto per inviare proposte di articoli ed altre comunicazioni al Direttore e/o al Comitato di redazione / *Contacts to send proposals for articles submission, and other communication to the Managing Editor and/or to the Editorial Advisory Board:* *Arte Marchigiana*, c/o Centro Studi Mazzini, via Don Teseo Pini 11, 61033 Fermignano (PU) - arte.marchigiana@gmail.com - tel.: 333-2240140

Progetto grafico / *Design and layout*: Romina Rossi (rominagrafica73@alice.it)

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

Stampa / *Print*: Guerrino Leardini, Macerata Feltria (PU) - www.guerrinoleadini.it

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

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

Il titolare del trattamento dei dati personali raccolti da *Arte Marchigiana* per le sole finalità di questa rivista di studi, ai sensi del D.L. 196/2003 è il Direttore responsabile / *The data controllers for the purposes of this journal of studies, according to D.L. 196/2003, are the Managing Editor*.

Arte Marchigiana è spedita in omaggio nelle seguenti biblioteche specializzate / *Arte Marchigiana is sent free on these specialized libraries*: BiASA Palazzo Venezia - Bibliotheca Hertziana - Ecole du Louvre - Fondazione Bernard Berenson - Fondazione Giorgio Cini - Fondazione Roberto Longhi - Fondazione Federico Zeri - Frick Art Reference Library - Kunsthistorisches Institut in Florenz - The Courtauld Institute Of Art - The Getty Research Institute- Zentralinstituts für Kunstgeschichte München.

Referenze fotografiche

ALESSANDRO DELPRIORI: figg. 1-18, 20-24, 26 archivio fotografico dell'autore; fig. 19 archivio fotografico di Fabio Marcelli; fig. 25 da *Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano tra Due e Trecento*, Firenze 2014.

FABIO MARCELLI: archivio fotografico dell'autore.

ANGELICA SANTI: archivio fotografico dell'autrice.

GIULIO ANGELUCCI: Massimo Zanconi, Macerata.

MARILENA LUZIETTI: fig. 1 archivio fotografico dell'autrice; fig. 2. archivio Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali, Arcidiocesi di Urbino, Urbania e Sant'Angelo in Vado); figg. 3- 4 archivio della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Venezia, Belluno, Padova e Treviso; fig. 5 da A. Negro, *Oratorio del Crocifisso: il ciclo cinquecentesco: De' Vecchi, Nebbia, Circignani*, in A. Negro (a cura di), *Restauro d'arte e giubileo, Gli interventi della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, Napoli 2001; fig. 6 d D. Ferriani, in P. Dal Poggetto (a cura di), *I Della Rovere: Piero Della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Milano, Electa 2004.

LORETTA VANDI: fig. 1 da B. Baldi, *Memorie concernenti la Città di Urbino*, Roma, 1724; fig. 2 da G. Matraia, *Disegni di Lucca*, Lucca, 1838; figg. 3, 5, 13 da E. Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca 1882.

GIULIO ZAVATTA: archivio fotografico dell'autore.

indice

9

editoriale

11

ALESSANDRO DELPRIORI

Per la scultura lignea del Trecento
tra Umbria e Marche:
il Maestro del Crocifisso di Fabriano e
una novità del Maestro dei Magi

35

FABIO MARCELLI

L'approdo di Perugino
nelle Marche: itinerario lungo
la via Flaminia, da Roma a Fano

49

ANGELICA SANTI

La Deposizione di Cristo della chiesa
di Santo Spirito: un dipinto fiammingo
da cent'anni a Urbino

59

GIULIO ANGELUCCI

Due riferimenti per la cronologia di
Johannes Hispanus

67

MARILENA LUZIETTI

*Eraclio riporta la vera Croce
a Gerusalemme*: osservazioni
iconografiche su un dipinto di Palma
il Giovane nel duomo di Urbino

89

LORETTA VANDI

Muzio Oddi architetto urbinato e
consulente artistico: la Cattedrale
medievale di Lucca e l'architettura
"alla moderna"

115

GIULIO ZAVATTA

Il disegno di Giovanni Orsi per
l'Incredulità di San Tommaso nella
pieve di Offagna

L'editoriale 2016 non può esimersi dal condividere alcune riflessioni sul terremoto che ha colpito ancora una volta il territorio marchigiano: dalle scosse di fine agosto a quelle di fine ottobre senza contarne tante altre meno eclatanti, ma ugualmente rovinose.

Siamo a conoscenza di altri terremoti più antichi che devastarono il territorio: come non ricordare quello del 1781 in provincia di Pesaro e Urbino che, oltre a colpire le popolazioni, ha funestato e cancellato tante testimonianze artistiche.

La recente terribile esperienza è stata vissuta anche dall'Umbria come accadde già nel 1997 quando il 26 settembre la fascia appenninica centrale fu devastata dal sisma: prima le persone, giustamente, decisero allora gli amministratori per poi avviare una pianificazione di interventi sul patrimonio storico artistico.

Le ferite al patrimonio - memoria storica, culturale e artistica - vanno sanate per quello che sarà possibile fare: che dire degli edifici crollati che hanno distrutto molti affreschi tanto più significativi poiché testimoni della cultura figurativa medioevale e rinascimentale!

Ricordo qui con amarezza il mio tentativo quando mi trovai a condividere le scelte dell'amministrazione regionale nella legislatura 1995-2000 con la proposta di far censire e documentare fotograficamente tutti gli affreschi anche dei luoghi più eccentrici e dispersi, proprio quelli maggiormente caratterizzati dall'uso della tecnica della pittura murale, ma non fui ascoltata.

I recenti avvenimenti confermano che non si trattasse di proposta velleitaria ma utile, almeno per documentare l'attività di botteghe attive in area appenninica che hanno caratterizzato una cultura figurativa condivisa: ma la sensibilità dei colleghi non fu tale da attivare la proposta.

La desolazione dei luoghi distrutti, l'accurata richiesta da parte degli abitanti di continuare a risiedervi colpiscono le coscienze nella consapevolezza che mantenere vive le testimonianze culturali rappresenti un valore aggiunto nel tentativo di ricucire un tessuto in parte devastato.

Bonita Cleri

Presidente Centro Studi G. Mazzini

Per la scultura lignea del Trecento tra Umbria e Marche: il Maestro del Crocifisso di Fabriano e una novità del Maestro dei Magi

Alessandro Delpriori

Esposta sull'altare del Duomo di Fabriano è una scultura lignea di notevole interesse che fino a pochissimi anni fa era stata ignorata dagli studi¹. Si tratta di un *Crocifisso* (fig. 1) poco più piccolo del naturale (145 x 115 x 28 cm) coperto da una squillante policromia che potrebbe essere non pertinente, ma comunque antica, e che sembra essere isolato stilisticamente rispetto alla produzione di sculture lignee in quella zona delle Marche nel Trecento. Fabio Marcelli, nel pubblicare il manufatto², suggeriva di inserire questo pezzo nel catalogo del Maestro dei Magi di Fabriano, scultore tra i più nobili del secondo Trecento non solo in Italia centrale, caratterizzato da un intaglio tenue e da forme monumentali, spesso coadiuvate ed enfatizzate da policromie stupende, uscite verosimilmente dalle migliori botteghe di pittura in quel momento, da Allegretto Nuzi, a Francescuccio di Cecco Ghissi fino a Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia³. Si doveva trattare, quindi, di una scultura databile alla seconda metà del Tre-



fig. 1 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *Cristo crocifisso*, Fabriano, duomo di San Venanzio.

cento, ma il confronto tra la produzione del Maestro dei Magi e il *Crocifisso* del Duomo è però un po' troppo debole tanto che credo sia giusto abbandonare questa strada. Più recentemente, Giampiero Donnini⁴ ha pensato di legare la scultura in oggetto al *Cristo* di San Domenico a Spoleto, ipotizzando che l'artefice attivo a Fabriano potesse essere passato per la bottega del Maestro della Croce di Visso, retrodatando implicitamente la sua attività all'inizio del Trecento. Anche in questo caso, però, i confronti che si possono suggerire, in ef-



fig. 2 a/b Maestro del Crocifisso di Fabriano *Madonna e san Giovanni Evangelista*, Gallico, Collezione Salini.

fetti, non reggono.

La scarsa bibliografia critica sull'opera annovera anche un intervento di Luca Mor che in un ormai famoso saggio sul Maestro del Crocifisso di Camaiore⁵, inseriva anche questa scultura in un ramo umbro della bottega dell'artista, costruendo un piccolo gruppo di opere tutte simili e tutte fuori dalla Toscana che si legavano ad un prototipo vicino alla produzione del Maestro presente a Massa Martana⁶. In quella piccola famiglia, oltre al *Cristo* di Fabriano trova-

vano posto anche il *Crocifisso* della Chiesa di Sant'Anna a Spello e quello con le braccia mobili di Poggio, nei pressi di Umbertide.

L'occasione per esprimersi su questo affascinante problema (non solo stilistico, ma anche di geografia artistica) mi è stata data recentemente da due sculture lignee raffiguranti la *Vergine* e *san Giovanni dolenti* (fig. 2 a/b) che ho dovuto studiare per il catalogo di una prestigiosa collezione privata⁷. In quell'occasione avevo proposto di legarle proprio al *Cristo* del Duomo di Fabriano,



fig. 3 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *Cristo crocifisso*, Cascia, chiesa di Sant'Agostino.



fig. 4 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *Cristo crocifisso*, Gubbio, Museo Diocesano.

creando un gruppo insieme a quelli di Poggio e Spello e aggiungendo due altri numeri, il *Crocifisso* di Sant'Agostino a Cascia (fig. 3) e quello oggi conservato nel Museo Diocesano di Gubbio (fig. 4) ma proveniente dalla locale chiesa di San Giovanni Battista.

Il breve catalogo di sculture ha caratteristiche stilistiche omogenee a partire dal modellato dei visi, allungati con il naso possente e squadrato, gli zigomi

sporgenti e la fronte alta; la bocca dalle labbra sottili e i capelli solo sbazzati e divisi in ciocche grossolane. Le pieghe delle vesti dei due santi in piedi e quelle dei perizomi dei Crocifissi hanno la comune caratteristica di essere ondulate in pieghe tubolari e strette, che fasciano orizzontalmente i corpi con linee appena spezzate. Un dato ancora più impressionante è la comune sensibilità pittorica delle superfici: l'intaglio dei volti è ovunque appena accennato e si lascia alla policromia e al lavoro del pittore il compito di creare le forme. Lo stesso si



fig. 5 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *Cristo crocifisso*, Sansepolcro, chiesa di Sant'Antonio Abate.

può dire anche delle vesti, delle mani, dei capelli e in generale della visione completa delle sculture, che parafrasando Previtali⁸, in qualche caso si farebbe fatica a chiamare tali.

Questa caratteristica tecnica, per nulla secondaria, è alla base di una vera e propria scuola artistica che almeno dalla metà del Duecento fino agli ultimi anni del secolo successivo nacque e fiorì nel territorio di quello che un tempo era il Ducato di Spoleto, una porzione di Italia di mezzo piuttosto grande che comprende, oltre a gran parte dell'Umbria meridionale, anche le provincie di Ascoli Piceno, Teramo, L'Aquila e in parte Rieti con evidenti sconfinamenti verso nord fino ad Ancona e forse oltre. In quel territorio il Maestro di Cesi, il Maestro della Croce di Visso, il Maestro di Fossa e molti altri, erano artisti specializzati nella

pittura e nella scultura in legno e si occupavano degli intagli e delle policromie che, nella quasi totalità dei casi, era il vero significativo delle opere⁹.

In questo senso la vicinanza suggerita da Donnini tra il *Cristo* del Duomo di Fabriano e quello di San Domenico a Spoleto, tra i capolavori più interessanti del Maestro della Croce di Visso, appare come un'indicazione interessante, da non prendere come vero legame stilistico, ma sul piano di un comune sentire



fig. 6 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *Cristo crocifisso*, Fabriano, duomo di San Venanzio (particolare).



fig. 7 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *Cristo crocifisso*, Sansepolcro, chiesa di Sant'Antonio Abate (particolare).

la scultura in un territorio effettivamente contiguo.

La sensibilità pittorica delle forme e il loro essere legate in maniera indissolubile alla cromia è la differenza più macroscopica e sostanziale tra il gruppo di opere che si legano alla Croce di Fabriano e quelle della serie (più o meno ampia con ingressi di bottega) del Maestro della Croce di Camaione, a cui pure,

si diceva, era stata legata. In effetti l'espressività marcata non solo dei volti, ma anche dei corpi contorti e scavati, con le gabbie toraciche strette e segnate da una magrezza quasi eccessiva, le braccia lunghe e nervose, le gambe longilinee con le caviglie possenti e la tibia che sporge in avanti quasi tirare la pelle, è un carattere che non si fatica a riconoscere comune tra i due *corpora*. Sono però assonanze espressive più che discendenze stilistiche, perché a ben guardare i dettagli più profondi, anche tecnici, sono piuttosto lontani.



fig. 8 Maestro del Crocifisso di Fabriano, Fabriano, duomo di San Venanzio (particolare).



fig. 9 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *San Giovanni Evangelista*, Gallico, Collezione Salini (particolare).

Avevo già proposto di chiamare questa personalità artistica nuova con il nome critico di Maestro del Crocifisso di Fabriano per valorizzare il pezzo meglio conservato e in qualche modo più significativo del gruppo. Questo artefice, o almeno questa bottega, è presente a Fabriano, Gubbio, Spello, Cascia e Umbertide e pertanto a cavaliere, per dirla di nuovo con Previtali, tra le due “umbrie”; quella alla destra e quella alla sinistra del Tevere¹⁰. Una situazione geografica, questa, che ha il suo specchio anche nello stile, a metà tra espressività toscane e tecniche più squisitamente umbre.

A questo primo nucleo di sculture del Maestro, oggi, sono in grado di aggiungere qualche altro pezzo, ovviamente al netto di una situazione conservativa disomogenea e a cui si spera un giorno di porre rimedio, magari con una

campagna di restauro mirata a questo genere di manufatti, una prassi che a partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso ha portato frutti insperati allo studio della scultura lignea, ma che oggi sembra tristemente abbandonata. Nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Sansepolcro, appeso alla parete di fondo, è un Cristo di dimensioni simili a quelle di Fabriano (fig. 5), completamente ricoperto da una coltre di colore nero che ne ottunde forme e leggibilità. Mi risulta inedito se non fosse per velocissime indicazioni in guide locali (piuttosto



fig. 10 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *Cristo crocifisso*, Sansepolcro, chiesa di Sant'Antonio Abate (particolare).

utili per la verità), in cui viene liquidato come opera bella del XV secolo¹¹. È chiaro, però, che ci si sbaglia di un secolo e che questo *Cristo* sia inseribile nel gruppo del Maestro del Crocifisso di Fabriano. Le membra smagrite e tese, con le braccia un po' troppo lunghe, le costole a vista sotto la pelle, il petto tirato e l'addome tutto incassato al di sotto della corona delle costole, sono caratteri che si ritrovano proprio nelle *Croci* di cui sopra. La linea del corpo, di brevissimo spessore, è pressoché identica a quella di Fabriano (figg. 6-7) e anche le pieghe del perizoma che, a differenza di altri, non scende sui fianchi, sono della stessa sensibilità plastica accennata che si era notata prima.

Il volto ha gli zigomi pronunciati, la fronte sporgente, il naso grande e dritto, gli occhi e la barba sono intagliati quasi informi e poi, si pensa, finiti dalla po-



fig. 11 Maestro del Crocifisso di Fabriano e Niccolò di Liberatore, *Crocifissione e simboli della passione*, Foligno, Museo Capitolare.

licromia che speriamo un giorno si possa recuperare. Tutti dettagli che lasciano pochi dubbi alla pertinenza di questa scultura al gruppo del Maestro del Crocifisso di Fabriano (figg. 8-10). Nel Museo Capitolare di Foligno è conservato un bel tabernacolo ligneo intagliato e dorato e dipinto da un giovanissimo Niccolò di Liberatore¹² (fig. 11). L'opera proviene dalla Confraternita della Misericordia e rappresenta la *Vergine* e *San Giovanni* dolenti ai lati di un *Cristo* ligneo più antico, rimontato in questa posizione per chiari scopi devozionali. Si può immaginare, infatti, che la *Croce* fosse venerata¹³, tanto che si decise di iscriverla in un contesto impegnativo a lei dedicato. Non solo la *Vergine* indica chiaramente il corpo di Cristo, ma all'interno dei lati corti del tabernacolo sono dipinti i simboli della passione, a sinistra la colonna della flagellazione e a destra la scala e la lancia con cui gli fu trafitto il costato, in linea con un'opera di chiari intenti cristologici.

La scultura oggetto di devozione aveva in origine le braccia mobili per adattarsi all'iconografia del decesso ed è

possibile che al momento di essere collocata in questa edicola i meccanismi sulle spalle furono fissati in alto e le giunture rivestite con del cuoio che tuttora le copre¹⁴. Queste piccole manomissioni rendono un po' più difficile la lettura, ma mi pare che il volto, pur molto rovinato, si possa accostare a quello del *Cristo* di Fabriano e all'esemplare di Cascia (figg. 12-14) che condividono la forma allungata, i caratteri fisionomici come il naso e la bocca aperta con la labbra strette, ma soprattutto la costruzione pittorica dei dettagli tutti volti ad



fig. 12 Maestro del Crocifisso di Fabriano, Fabriano, duomo di San Venanzio (particolare).



fig. 13 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *Cristo crocifisso*, Cascia, chiesa di Sant'Agostino (particolare).

aumentare la smorfia di dolore e quindi la presa emotiva sullo spettatore. Il corpo è meno nervoso e più slanciato, anche più morbido nell'intaglio, ma l'addome è comunque scavato, i fianchi sporgono in avanti e le gambe sono tozze e tagliate. Il perizoma, più lungo di quello di Fabriano e di Sansepolcro, copre entrambe le ginocchia ed è avvolto ai fianchi di Cristo come fosse un lungo lenzuolo annodato. È una foggia che pare più antica rispetto al taglio degli altri esemplari, fatto che apre il non semplice problema della scansione



fig. 14 Maestro del Crocifisso di Fabriano e Niccolò di Liberatore, *Crocifissione e simboli della passione*, Foligno, Museo Capitolare (particolare).

cronologica del gruppo.

Se è vero che alcuni caratteri sono simili tra tutti e in qualche modo sovrapponibili fino all'attribuzione allo stesso artefice, è allo stesso modo palese che esistono differenze e varianti anche macroscopiche, non solo dovute alle variabili di conservazione e al diverso uso (policromia, braccia manomesse, capelli di stoppia o intagliati) ma anche ad effettive scelte stilistiche.

Cerchiamo ora di mettere ordine: la serie è composta dai due dolenti Salini e da sette crocifissi, uno nel Duomo di Fabriano, uno del Museo Diocesano di

Gubbio¹⁵, uno nella chiesa di San Francesco a Poggio¹⁶ (fig. 15), uno al Museo Capitolare di Foligno, uno nella chiesa di Sant'Antonio a Sansepolcro, un altro a Sant'Agostino di Cascia¹⁷ e l'ultimo a Spello, nella chiesa di Sant'Anna¹⁸ (fig. 16).

Lasciando ora da parte la *Madonna* e il *san Giovanni* di collezione privata per evidenti differenze di soggetto, possiamo creare dei piccoli sottogruppi tra le sculture. Fabriano e Sansepolcro vanno senz'altro insieme, identici nella forma e nell'intaglio, anche se l'esemplare marchigiano è più contratto e nervoso nel corpo. Il *Cristo* di Foligno è molto più lineare e si legge bene insieme a quello di Cascia, visto che entrambi hanno il corpo longilineo e il costato meno inciso. Il *Crocifisso* di Poggio ha la conservazione della policromia piuttosto compromessa e nei segni della sgorbia che hanno forgiato le costole si vede come siano grossolane e poco precise, ad indicare che sopra il legno doveva essere stesa la preparazione a gesso per il colore che aveva il compito anche di am-

morbidire e completare la scultura. Questo dettaglio, comunque importante per il nostro discorso, ci permette di leggere la scultura assieme al *Crocifisso* di Sant'Anna a Spello e a quello del Museo Diocesano di Gubbio, tutti e tre caratterizzati da un perizoma stretto e affusolato, legato ai fianchi con due evidenti sbuffi pendenti ai lati, e con le pieghe orizzontali pronunciate. I corpi longilinei hanno gli stessi caratteri morfologici e anche i volti sono molto simili con la caratteristica comune (ed esclusiva rispetto agli altri) dei capelli che ricadono davanti alle spalle, spingendosi verso il basso sul petto divisi in

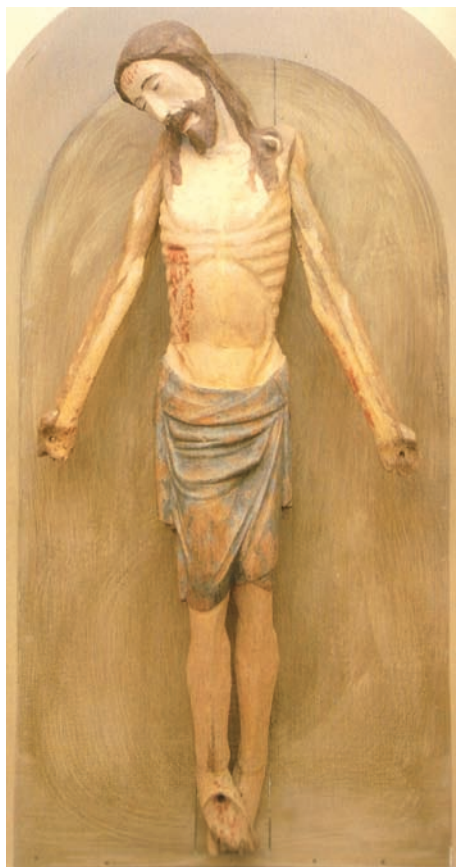


fig. 15 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *Cristo crocifisso*, Poggio, Chiesa di San Francesco.

ciocche.

La *Vergine* e il *san Giovanni* Salini hanno le pieghe delle vesti sostanzialmente identiche al gruppo Preggio-Spello-Gubbio, ma la forma dei capelli dell'Evangelista guarda già al *Cristo* di Fabriano, così come la costruzione del volto con i caratteri ancor più accentuati e i capelli tutti tirati indietro in voluminose ciocche poste a raggiera sulla testa. Sembra quindi plausibile pensare ad una posizione cronologica a metà tra le due serie.



fig. 16 Maestro del Crocifisso di Fabriano, *Cristo crocifisso*, Spello, chiesa di Sant'Anna.

Senza alcun appiglio cronologico, però, cercare di capire le coordinate e determinare un prima e un dopo temporale è impresa ardua, tanto che si dovrà ragionare allontanando lo sguardo da questo gruppo e coinvolgendo altri fattori esterni.

Si è già detto come le influenze sullo scultore possano venire sia dalla produzione spoletina del Maestro della Croce di Visso, non tanto per le forme senz'altro più eleganti di questo, ma per la carica pittorica del modellato. Questo notevolissimo scultore compie la sua parabola entro i primi tre decenni del Trecento, prima dell'ingresso in scena del Maestro di Fossa¹⁹, suo probabile allievo di cui, però, nel Maestro del Crocifisso di Fabriano non sentiamo nulla. È possibile, quindi, che anche le sculture di cui ci si occupa in questo caso siano tutte comprese nei

primi trenta o quaranta anni del XIV secolo.

Lo stesso torno di tempo è stato evocato anche per la produzione del Maestro del Crocifisso di Camaione che, s'è detto, deve comunque essere richiamato per spiegare in maniera chiara anche la produzione del nostro.

Posto, quindi, che la scansione cronologica della serie delle opere del Maestro del Crocifisso di Fabriano si dipana all'inizio del secolo, si potrebbe pensare che la partenza di questo autore possa essere nelle opere meno espressive, più

legate alla tradizione lineare umbra, dove già invece nel Duecento si producevano manufatti poco più che informi per essere costruiti visivamente con la pittura, una consuetudine che coinvolge non solo le diffusissime *Madonne col Bambino* ma anche alcuni *Crocifissi* come la serie del Maestro di Roncione. In sostanza si può pensare che i due *Cristi* di Cascia e di Foligno possano essere stati scolpiti in testa di serie entro il secondo decennio del Trecento.

L'insieme Preggio, Gubbio, Spello, invece è più marcato nell'espressività, più



fig. 17 Maestro Sottile (Lorenzo Maitani?),
Cristo crocifisso, Orvieto, duomo.



fig. 18 Maestro Sottile (Lorenzo Maitani?),
Cristo crocifisso, Orvieto, chiesa di
San Francesco.

graffiante nelle forme e, come visto, risponde meglio alle sollecitazioni dei *Cristi* gotici dolorosi presenti già da tempo in Italia centrale, forse per effetto attraente della grande bottega del Maestro del *Crocifisso* di Camaione. Per questo artista abbiamo pochissimi punti fermi, ma a partire da Previtali si tende a considerare le opere migliori attorno al secondo decennio²⁰ considerando che il *Crocifisso* di San Jacopo a Cozzile, certamente opera autografa, deve essere considerato del 1326²¹, ma che sembra essere già un esito maturo di una linea

più vigorosa e più antica. I confronti con quella produzione, in particolare con il *Cristo* di Acquasparta e con quella di Massa Martana, che sono di bottega²², sembrano giustificare una datazione più bassa rispetto alla coppia Cascia - Foligno, e non credo che ci si sbagli se si inserissero tutti nel terzo decennio. Si è detto come si possano accostare a questa serie, forse leggermente dopo, anche i due dolenti Salini che potrebbero cadere alla fine della decade.

Il *Cristo* di Fabriano e quello di Sansepolcro, invece, sono assai più nervosi e



fig. 19 Scultore marchigiano del XIV secolo, *Cristo crocifisso*, Fabriano, Convento di San Silvestro a Montefano.

contorti, con l'addome ricurvo e le ginocchia piegate, i perizomi più corti e meno movimentati. Caratteristiche che portano alla mente le figure bellissime, smagrite e vigorose dei rilievi della facciata del Duomo di Orvieto e, ancor di più, la serie stupenda delle croci lignee attribuite al Maestro Sottile, il possibile Lorenzo Maitani (figg. 17-18).

Chiaro che il confronto potrebbe essere quasi impietoso nei rispetti del Maestro del Crocifisso di Fabriano, ma credo che la linea dell'addome che si contorce, il segno netto del costato che esce da sotto la pelle e anche il perizoma che ammorbidisce le pieghe prima geometriche, siano il frutto di una sorta di aggiornamento sui manufatti orvietani. Anche in questo caso le datazioni sono assai complicate e tutto viene retto dalla presenza di Lorenzo Maitani ad Orvieto, che muore nel 1330 e dalla sua eventuale identificazione con l'autore di queste sculture²³.

È però chiaro che la facciata del Duomo di Orvieto è databile a dopo il 1310²⁴ e che questi crocifissi seguono quei rilievi di qualche tempo. Recentemente una notizia che mi pare si sfuggita ai più e resa nota da Rita Paoli, ci informa che il *Cristo* oggi nel Duomo in realtà proviene dalla chiesa di Sant'Agostino,

dove è documentato ancora nel 1880. Questo è con tutta probabilità lo stesso che nel 1339 viene dipinto da un certo Meo di Nuto²⁵. La pittura di una scultura lignea può senz'altro seguire la sua modellazione anche di parecchi anni e non possiamo sapere se si dovesse provvedere alla sua prima policromatura oppure se i lavori erano necessari per qualche altra ragione, ma la notizia è parecchio interessante soprattutto se legata al fatto che anche stilisticamente il *Crocifisso* potrebbe ben cadere tra gli anni venti e trenta del Trecento.

Se così fosse tutto porterebbe a datare anche il *Cristo* di Fabriano²⁶ e, conseguentemente, quello di Sansepolcro nel quarto decennio. Una possibile, flebile, conferma è data dal fatto che la scultura in Toscana è nella chiesa della confraternita di Sant'Antonio Abate che fu fondata solo nel 1334²⁷. Chiaramente i confratelli avranno voluto velocemente una *Croce* che potrebbe essere quella di cui ci occupiamo.

A Fabriano esiste un altro *Crocifisso* ligneo trecentesco che inizialmente ero

tentato di inserire come esito tardo nel corpus del Maestro: si tratta del Cristo di San Silvestro a Montefano (fig. 19), ma proveniente dalla chiesa urbana di San Benedetto, pubblicato da Giampiero Donnini e studiato anche Fabio Marcelli²⁸, che lo ha voluto avvicinare alle sculture del Maestro dei Magi di Fabriano. Una soluzione che, allo stesso modo, convince poco. In effetti alcuni parametri di stile riportano al Maestro del Crocifisso, come ad esempio il costato inciso e la sensibilità pittorica della superficie, soprattutto nel volto, ma in generale la scultura è più tozza nelle forme e meno nervosa nelle superfici



fig. 20 Scultore marchigiano affine al Maestro del Crocifisso di San Francesco, *Cristo crocifisso*, Sassoferrato, chiesa di Santa Maria del Ponte al Piano.

intagliate, tanto che mi pare possa trattarsi di un'opera di un seguace del nostro che lo segue di qualche tempo.

Diverso è il discorso per un'altra *Croce* ancora nel territorio circostante Fabriano, in questo caso si pensa al Cristo esposto nella cappella di San Nicola della chiesa di Santa Maria al Ponte del Piano di Sassoferrato (fig. 20). Una scultura poco conosciuta e resa nota da Lucia Ottavi²⁹ che ne puntualizzava la provenienza dalla locale chiesa di San Giovanni Battista e la datava alla fine



fig. 21 Maestro dei Magi di Fabriano, *Sant'Antonio Abate*, Sassoferrato, chiesa di Santa Maria del Ponte al Piano.



fig. 22 Maestro dei Magi di Fabriano, *San Giacomo*, Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli.

del XIII secolo. Il *Cristo* è esile, con il busto magro e le gambe allungate. Se il volto (con i capelli di stoppa) è del tutto simile alle fisionomie delle opere del gruppo del Maestro del Crocifisso di Fabriano, con il naso lungo, gli occhi solo dipinti, la bocca semi aperta entro cui si vedono i denti e la lingua, è il modello del corpo ad essere un po' differente, molto più lineare rispetto all'esemplare eponimo, ma senz'altro più moderno anche nei confronti delle prove più antiche. Se si guardano le gambe, infatti, si capisce come in quest'opera sia

uno studio più maturo dell'anatomia con le ginocchia ben disegnate e le muscolature calcolate. Lo stesso perizoma corto con il nodo su un fianco, è di una foggia diversa e più avanti nel tempo rispetto al resto del corpus del Maestro. Mi pare quindi plausibile pensare ad uno stretto seguace dell'artefice che qui si presenta, attivo subito a valle del maestro e senz'altro formatosi nella sua bottega, ma differente per espressività e, in fin dei conti, per qualità.

Nella prima cappella a sinistra della stessa chiesa è una grande scultura che



fig. 23 Maestro dei Magi di Fabriano, *Sant'Antonio Abate*, Sassoferrato, chiesa di Santa Maria del Ponte al Piano (particolare).



fig. 24 Maestro dei Magi di Fabriano, *San Giacomo*, Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli (particolare).

rappresenta *sant'Antonio Abate*. È collocata entro la nicchia centrale sopra l'altare e si presenta integra in ogni sua parte (anche se il bastone cui si poggia con la mano sinistra è senz'altro posticcio) ma con la policromia evidentemente non originale e completamente ricoperta da una spessa vernice lucida che la fa sembrare di gesso o al massimo di ceramica (fig. 21).

In realtà si tratta di un grande intaglio ligneo che la monumentalità e lo stile indicano senza dubbio come del XIV secolo. Si guardino ad esempio le pieghe della veste che cadono e poi si spezzano in fondo come se fosse un pesante saio di lana, oppure le falcate del pannello sotto il braccio sinistro.

Il volto, ovviamente ridipinto, ha una qualità non comune nella sensibilità del-



fig. 25 Maestro dei Magi di Fabriano e Diotallevi di Angeluccio di Esanatoglia, *Santa Anatolia*, Camerino, Museo Diocesano Giacomo Bocconera.

l'intaglio, nella forma morbida dei caratteri fisionomi che portano a guardare al maggiore degli scultori in legno nelle Marche alla fine del Trecento, il Maestro dei Magi di Fabriano, che piacerebbe poter identificare definitivamente con il frate artista Giovanni di Bartolomeo³⁰.

Chiaramente si auspica un restauro che possa liberare la scultura dalle superfetazioni che ne ottendono non solo la leggibilità (immaginiamo che sia per questo che è rimasta inedita e che localmente è considerata addirittura una terracotta del Cinquecento), ma anche la qualità che si indovina sopraffina. Solo considerando la forma generale della scultura che giganteggia in nicchia troppo stretta per farla apprezzare e si guardando lo studio dei livelli di panneggio che muovono la superficie, si capisce come questo pezzo sia straordinario e si lega in maniera perfetta con le prove del Maestro dei Magi.

Se prendiamo a confronto il *san Giacomo* ora conservato nella Pinacoteca

Molajoli di Fabriano³¹ (fig. 22), si capisce bene come le opere siano sostanzialmente gemelle: hanno lo stesso modo di panneggiare la veste per piani sovrapposti sul davanti e le medesime pieghe a larghe falcate sui fianchi. Hanno anche la stessa costruzione delle mani grandi e un po' tozze, lo stesso modo di concepire il volto frontale con le guance appena scavate (figg. 23-24), la bocca serrata e la barba che sopra il mento crea un piccolo triangolo, come a dividere le due ciocche.

Anche nel caso del Maestro dei Magi di Fabriano la scansione cronologica non è affatto semplice ma si può ragionare, come giustamente è stato suggerito, sui rapporti di stile con la pittura fabrianese della seconda metà del secolo. Anche

se non si può dire con certezza che Allegretto Nuzi sia il responsabile della policromia del gruppo dei magi, è vero che i legami tra quelli e le opere del pittore sono assai stretti. Lo scultore potrebbe senz'altro sopravvivere ad Allegretto, che muore nel 1373, tanto che sono convinto che la decorazione della *santa Anatolia* del Museo Diocesano di Camerino (fig. 25) sia da attribuire a Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia, che di Allegretto dovette essere un allievo³² e che ripete spesso, ad esempio nella serie si affreschi votivi dell'eremo delle Macchie di Gagliole³³ (fig. 26), il motivo geometrico che orna la veste rossa della santa stante.

La produzione del Maestro dei Magi, quindi, potrebbe cadere tra il settimo e il nono decennio del Trecento³⁴. Non è questo il luogo per spingersi oltre nella disamina del problema che, in realtà, meriterebbe uno studio dedicato e approfondito, ma mi pare sensato pensare che le figure del presepe di Fabriano e quelle analoghe di Palazzo Venezia a Roma, così intrinsecamente unite alla cultura di Allegretto, possano cadere almeno negli anni sessanta, mentre più tardi sono il *san Niccolò* dell'omonima chiesa di Fabriano, la *santa Anatolia* di Camerino e il *san Giacomo* in Pinacoteca che, abbiamo visto, è sostanzialmente gemello del *sant'Antonio* di Sassoferrato. Si può immaginare, quindi, una datazione dentro l'ottavo o il nono decennio; una possibilità che potrà essere confermata solo da un restauro che liberi la scultura e ne faccia apprezzare la reale possente qualità.



fig. 26 Diotallevi di Angeluccio di Esanatoglia, *Madonna col Bambino*, Gagliole, Eremo di Santa Maria delle Macchie.

Abstract

This essay deals with a carved polychrome wood Crucifix in the cathedral of Fabriano. Slightly smaller than life size and painted with brightly contrasting colours, on the grounds of stylistic and geographical affinities, it has been associated with two wooden sculptures depicting the Virgin Mary and the Sorrowful St John from Preggio and Spello, thus creating a group to which we can add another two works: a Crucifix in the church of Sant'Agostino, Cascia, and a Crucifix now in the Museo Diocesano, Gubbio, but originally in the local church of San Giovanni Battista. This points to an artist, or at least workshop, active in Fabriano, Gubbio, Spello, Cascia and Umbertide. Further works can be added to the initial group: a Christ of similar dimensions to the Fabriano Crucifix in the church of Sant'Antonio Abate, Sansepolcro, the wooden Christ reassembled for devotional purposes on Alunno's tabernacle in the Museo Capitolare, Foligno, and others. Moreover, focusing on the use of colour in these sculptures reveals similarities with the works of Allegretto Nuzi and Diotallevi di Angeluccio from Esanatoglia.

NOTE

- 1 Per la scarsa bibliografia si veda G. DONNINI, in V. SGARBI (a cura di), *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano tra Due e Trecento*, cat. della mostra Fabriano, Firenze, Mandragora 2014, cat. 70, pp. 250-251.
- 2 F. MARCELLI, *Allegretto di Nuzio pittore fabrianese*, Fabriano, Tipografia fabrianese 2004, pp. 117-118.
- 3 Sul tema anche F. MARCELLI, *Sul dialogo fra pittori e scultori nel Trecento marchigiano*, in G. B. FIDANZA (a cura di), *Scultura e arredo tra Umbria e Marche*, atti del convegno (Pergola 1997), Ponte San Giovanni, Quattroemme 1999, pp. 149-154. Sul Maestro dei Magi si tornerà più tardi, ma per un sunto si veda G. DONNINI, *Fra' Giovanni di Bartolomeo. Maestro "de legnamine laborato et depicto"*, in *Da Giotto a Gentile...*, cit. pp. 87-91. La mostra del 2014 è stata occasione per rivedere insieme molte delle opere fabrianesi del Trecento e, allo stesso tempo, di poterle ristudiare con calma e con confronti diretti. È stata un'operazione che da un lato ha portato frutti insperati, come il deposito a Fabriano degli affreschi del Maestro di Campodonico che erano relegati in un contesto poco valorizzante ad Urbino, ma dall'altro ha presentato alcuni temi in maniera incompleta per non dire superficiale. La scultura era senz'altro uno di questi. Non solo la presenza di una *Sant'Anna* quattrocentesca spacciata per opera del Maestro dei Magi, ma anche la inconcepibile necessità di esporre il sublime *Cristo* di San-

t'Eutizio del Piersanti a Matelica completamente fuori contesto e isolato, addirittura fuori del percorso di visita. Aberrante era la scelta di esporre solo parte del *Calvario* dei Beati Becchetti e nessuno si è accorto che la *Madonna col Bambino* conservata nella stessa Pinacoteca Molajoli, era dello stesso scultore. In tutto questo non stupisce la scelta di esporre la *Madonna* di Sant'Agostino di Perugia accanto alla *Madonna* di San Domenico di Gentile da Fabriano, saltando più o meno cento anni in un colpo. In più, quella scultura straordinaria è tra le cose in assoluto più lontane alla scultura lignea fabrianese del Trecento.

- 4 DONNINI, 2014.
- 5 L. MOR, *Il crocifisso ligneo della collezione Longari. Argomenti e note tecniche per un'inedita scultura gotica*, in L. MOR, G. TIGLER, *Un Crocifisso del Trecento Lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino, Allemandi 2010, pp. 9-36, in part. p. 32.
- 6 Pubblicato velocemente da E. LUNGHI, *La passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, Orfini Numeister 2000, pp. 108-110, è stato poi ristudiato da MOR, cit. pp. 21-32.
- 7 A. DELPRIORI, *Maestro del Crocifisso di Fabriano, Vergine e san Giovanni Evangelista dolenti*, in A. DE MARCHI, G. FATTORINI (a cura di), *La Collezione Salini*, Padova 2015, pp. 122-129.
- 8 G. PREVITALI, *Secondo studio sulla scultura umbra del Trecento*, in «Paragone», 241, 1970, pp. 9-27, ora in G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino, Einaudi 1991, pp. 16-30, in part. p. 24.
- 9 Per tutto il problema della scultura lignea spoletina tra Due e Trecento e il conseguente dibattito, mi permetto, solo per brevità, di rimandare a A. DELPRIORI, *La Scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite del XIV secolo tra Valle Umbra e Valnerina*, Ponte San Giovanni, Quattroemme 2015.
- 10 G. PREVITALI, *Due lezioni sulla scultura umbra del Trecento*, in PREVITALI 1970, pp. 45-82.
- 11 L. ANDREINI, G. MAGGINI, *Sant'Antonio Abate a Borgo Sansepolcro*, Sansepolcro 1996, p. 18; L. ANDREINI, *Sansepolcro. Guida alle Chiese del Centro Storico*, Sansepolcro 2007, p. 48.
- 12 E. CECCONELLI, in G. BENAZZI, E. LUNGHI (a cura di), *Nicolaus Pictor. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, cat. della mostra Foligno 2004, Foligno, Orfini Numeister 2004, cat. 24, pp. 220-221, attribuisce la bella edicola a Niccolò di Liberatore in collaborazione a Pietro di Mazzaforte, suo suocero, anch'egli pittore e documentato assieme a Niccolò a lungo. S. INNAMORATI, *Schede*, in F. TODINI, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, cat. IV. 23, pp. 537-538, giustamente accoglie l'opera nella piena autografia di Niccolò. È vero, però, che nel percorso critico di Todini non trova spazio Pietro di Mazzaforte e la fase giovanile dell'Alunno viene parcellizzata in vari maestri. In sostanza Mazzaforte coincide con il suo Maestro delle storie del Battista, cfr. G. RAVALLI, in A. DE MARCHI, L. SBARAGLIO (a cura di), *Le opere e i giorni. Exemplum virtutis, favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, cat. della mostra Firenze, Firenze, Masso delle Fate 2015, cat. 5.1, pp. 180-183.
- 13 Nella brevissima bibliografia sull'opera, ricordata appena nelle numerose fonti sulla parte dipinta, spicca per interesse la notizia riportata da M. FALOCI PULIGNANI, *Una Madonna addolorata di Niccolò Alunno*, in *Foligno città della Madonna*, Foligno 1929, p. 31 e poi ripresa da G. BENAZZI, F. CRISTOFERI, *Alcune opere d'arte nella città di Foligno: Notizie dopo il restauro*, in «Bollettino storico della città di Foligno», XIV, 1990, pp. 508-532, in part. p. 509, che ricordava come ci fosse una tradizione che voleva il Crocifisso venerato anticamente in casa da una vecchiera che, per dargli maggior decoro, commissionò al pittore l'edicola.
- 14 BENAZZI, CRISTOFERI, 1990, p. 510.

- 15 Che avevo già proposto di avvicinare ai dolenti di collezione privata e al *Crocifisso* di Fabriano, cfr. DELPRIORI, 2015.
- 16 Reso noto da C. BETTI, F. DI BRISCO, in C. FRATINI (a cura di), *All'ombra di Sant'Ercolano. Sculture lignee tra Medioevo e Rinascimento nella Diocesi di Perugia*, cat. della mostra Perugia, Perugia, Furtura 2009, cat. 5, pp. 98-99.
- 17 Praticamente sfuggito alla critica a meno del gustosissimo libretto di D. MATTEI, *La scultura in Valnerina tra i secoli XIV e XVI. Scoperte e nuove proposte*, Segrate 2015, cat. II, pp. 44-46, che lo avvicina in maniera comprensibile al Maestro della Valdarno Inferiore, in sostanza un creato del Maestro del Crocifisso di Camaiore.
- 18 Per cui solo C. FRATINI, *Nuove acquisizioni per la scultura "umbra" trecentesca*, in *Scultura e arredo...*, 2009, pp. 43-56, in part. pp. 53-55, in cui lo studioso accosta il Cristo alla produzione del Maestro di Camaiore.
- 19 Che va unito in un solo percorso con il Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto. Su tutti questi argomenti mi permetto di rimandare di nuovo a DELPRIORI, 2015.
- 20 G. PREVITALI, *Il Crocifisso di Camaiore*, in «Bollettino d'arte», 11, 1981, pp. 119-122, che con la solita lucidità indicava nella cultura figurativa giottesca tra Pistoia e Lucca (Maestro di San Torpè e Maestro del 1310) i confronti migliori e ancorava quindi la datazione del Cristo alla prima metà, o nel primo ventennio, del Trecento.
- 21 Per le questioni sulla datazione si veda A. DE MARCHI, *Crocifissi medievali nella diocesi di San Miniato: un percorso, alcuni spunti*, in A. DE MARCHI (a cura di), *La gloria della Croce. Crocifissi medievali nella Diocesi di San Miniato*, Firenze, Edifir 2013, pp. 7-16, in part. pp. 8-11.
- 22 MOR, cit. pp. 19-32.
- 23 Il problema è complesso e coinvolge parecchi argomenti fondamentali della scultura del Trecento in Umbria, si veda almeno L. BELLOSI, *I rapporti artistici tra Siena e Orvieto nel Trecento. Lorenzo Maitani e il Maestro Sottile*, in D. LENZI (a cura di), *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna, Compositori 2004, pp. 29-35.
- 24 La data si regge sull'ormai celebre documento che riguarda proprio il Maitani a Siena del 1310, G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854, I, p. 197.
- 25 R. PAOLI, *Alcuni documenti per un gruppo di crocifissi lignei di origine orvietana*, in G. M. FACHECHI, B. MONTEVECCHI (a cura di), *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, Fano, Grapho 5 1997, pp. 91-95, in part. p. 91.
- 26 Oltre ad evocare il Maestro Sottile, si potrebbe pensare che la forma espressiva più greve del Crocifisso di San Venanzio a Fabriano rispetto agli altri del gruppo venga dall'osservazione da parte dell'artefice dei Cristi gotici dolorosi che erano piuttosto diffusi all'inizio del Trecento tra Umbria e Marche. Uno, infatti, è anche a Fabriano, nella chiesa di Sant'Onofrio, studiato da G. DONNINI, *Di due altri crocifissi lignei in area fabrianese*, in G. DONNINI (a cura di), *I Legni Devoti. Sculture lignee del '300 nel territorio fabrianese*, cat. della mostra Fabriano, Fabriano, Tipografia fabrianese 1994, pp. 64-68, in part. pp. 64-67, e più ultimamente DONNINI, 2014, cat. 60, pp. 234-235. Mancano però nel Crocifisso del Duomo dei dettagli caratterizzanti di questa cultura, come il perizoma molto lungo e quasi accartocciato, la pelle dei piedi alzata dai chiodi, le cascate di sangue dalle ferite e i nervi quasi scoperti e tesi. Del resto un oggetto del genere, come proposto da Giampiero Donnini, potrebbe reggere bene una data attorno alla metà del secolo. In effetti echi del suo mondo si ritrovano nel più tardo Cristo doloroso di Gualdo Tadino.

- 27 ANDREINI, 1996, p. 7.
- 28 Pezzo bello e misconosciuto, DONNINI, *Di due altri...* cit., p. 68 e MARCELLI, 2004, p. 117; MARCELLI, *Sul dialogo...* pp. 150-151.
- 29 L. OTTAVI, *Opere di scultura linea presenti nelle aree comunali di Sassoferrato e Frontone*, in *Scultura e arredo...* cit. pp. 77-82, in part. p. 78.
- 30 DONNINI, *Fra' Giovanni di Bartolomeo...* cit. che, in qualche modo, ha rotto gli indugi. In realtà la situazione non è lineare e si regge tutta su un documento rogato a Fabriano nel 1384 in cui si commissiona a Fratel Giovanni di Bartolomeo un presepe ligneo per Monterubbiano. Purtroppo non siamo in grado di sapere quale sia questo presepe e tantomeno che esso sia stato in effetti scolpito e consegnato, ma la coincidenza cronologica e geografica è significativa. È possibile che nello stesso luogo e nello stesso giro d'anni ci fossero due botteghe specializzate nella scultura di gruppi da presepe? La statistica direbbe di sì e quindi va tenuta prudenza.
- 31 DONNINI, 2014, cat. 67, pp. 244-245.
- 32 Sul pittore ora M. MINARDI, *Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia. Un problema della pittura marchigiana del secondo Trecento*, Fabriano, Comunità montana Alte Valli dell'Esino e Potenza 2014.
- 33 Ibidem, pp. 17-18.
- 34 Sullo scultore si vedano almeno E. NERI LUSANNA, *Invenzione e replica nella scultura del Trecento: il "Maestro dei Magi di Fabriano"*, in «Studi di storia dell'arte», III, 1992, pp. 45-66; *I legni devoti...*, cit. e ovviamente le schede relative nel catalogo della mostra *Da Giotto a Gentile...* cit. ampiamente citato.

L'approdo di Perugino nelle Marche: itinerario lungo la via Flaminia, da Roma a Fano

Fabio Marcelli

La ricerca archivistica di Giuseppina Boiani Tombari, ha restituito agli studi sulla civiltà artistica fanese una messe preziosa di documenti per conoscere la storia dei conventi e delle commissioni artistiche nelle chiese dei frati Osservanti¹. Tra i regesti pubblicati dalla studiosa ricordo gli atti che narrano il trasferimento della famiglia religiosa dal convento di Santa Maria al Ponte Metauro, a quello di Santa Maria Nova in San Lazzaro; seguito nel XVI secolo dall'inurbamento nella chiesa dei Camaldolesi della congregazione di Monte Corona, ricostruita e consacrata nel 1557 col doppio titolo del Santissimo Salvatore e della Visitazione². In particolare, emergono le sette annotazioni registrate il 26 febbraio 1479 che coinvolsero la famiglia retta dal guardiano Francesco Ugolini da Pergola, il loro sindaco e procuratore Filippo Laurenzi, e la famiglia Peruzzi. Gli accordi certificarono la gestione di alcune somme donate da benefattori ignoti nei documenti, che il capitolo accantonò anche per finanziare la commissione di una pala d'altare dedicata all'*Annunciazione*. I denari furono affidati a Giovanni *Perutii de Peruttis*, che con il fratello Pietro curava gli interessi della casata, tra le più stimate a Fano³.

I Peruzzi, insieme ai Durante e ai Marcolini sostennero la fabbrica di Santa Maria Nuova con lasciti generosi, poi riconfermati per la sede *intra-moenia* dove traslarono il titolo della cappella di famiglia dedicata all'Annunziata. Il 26 febbraio, Giovanni e Pietro donarono 166 ducati per il cantiere osservante, frutto dei lasciti del fratello carnale Carlo (100 ducati, pari ai 2/3 di un legato di 150), e del nobile zio Galeotto *Petri Domini Nicole de Perutiis* (66 ducati, pari ai 2/3 del legato di 100). Come sopra accennato, i frati autorizzarono a Giovanni la spesa di 50 ducati per la commissione di un'ancona, di una pianeta e di un pallio, per lustrare l'altare dell'*Annunziata* in Santa Maria Nuova; investimento che salì a 64 ducati, come si evince dipanando il movimento di denari negli atti del 1479 (praticamente la stessa somma che quel giorno entrò nelle casse dei frati dal lascito di Galeotto). In seguito, nel 1507, questi impe-

gni verranno revisionati dai sindaci succeduti a Laurenzi, che ne annullarono gli effetti e ne confermarono la gestione corretta del denaro. Giovanni era ancora in vita e il controllo contabile, probabilmente, fu chiesto dall'erede di Pietro, Ludovica Peruzzi, per liberarsi attraverso una scrittura formale da qualsivoglia impegno economico assunto dal padre defunto⁴.

L'iscrizione frammentaria visibile sullo sgabello dipinto nell'*Annunciazione* del pievese lustra un omaggio alla memoria devota di Galeotto, qualificato nel

delicato incarico civico di "pontiniere" del Metauro (accanto al quale san Francesco insediò intorno al 1219 la prima comunità locale dei frati)⁵. Il nobile fanese lasciò la vita intorno al 1459⁶, e per datare l'*Annunciazione* (fig. 1) la storiografia s'è appoggiata a un codicillo nel testamento di Pietro (registrato il 12 gennaio 1489)⁷, nel quale affidava al suo esecutore e fratello Giovanni l'incarico di spendere, all'abbisogna, per i paramenti e l'ornamento della cappella dell'Annunziata in Santa Maria Nuova, il residuo del legato di Galeotto (30 ducati, il terzo residuo - in leggero difetto - dei 100 ricordati nel 1479). In ogni modo, vi sono elementi di certezza per associare esclusivamente e direttamente i 30 ducati al pagamento della pala di Perugino, che poteva essere già stata liquidata senza attingere ai fondi residui di Galeotto.

L'inizio del cantiere conventuale a San Lazzaro fu benedetto nel 1477 e parzialmente completato tre anni dopo, ma per la chiesa il primo atto nel quale è ricordata *noviter edificata* emerge nel

1487⁸. Nel 1490 l'*Annunciazione* di Fano, comunque, doveva esser già cono-



fig. 1 Perugino, *Annunciazione*, Fano, chiesa di Santa Maria Nuova.

sciuta e ammirata, se la vicina confraternita dell'Annunziata di Pesaro deliberò di chiederne a Vannucci un altro esemplare simile⁹.

Per indagare la storia della pala fanese troviamo interessante e utile la lettura del testamento di Durante di Giovanni *Vianutii de Durantibus*, che legò 300 ducati al finanziamento di una cappella: “bellissima e ornatissima ad opera di maestri fiorentini dipinta riccamente dedicata alla Vergine Annunziata”. Palesemente, Durante, sperava di sottrarre alla famiglia fanese il titolo che vantavano in Santa Maria al ponte Metauro sostenendosi con la ricchezza del suo lascito; in ultima istanza egli agognava di lustrare il proprio nome con “lettere grandi, ben visibili, leggibili e bellissime”¹⁰.

Il testamento del 1485 sembra suggerire che il cantiere per la cappella dell'Annunciata a quella data non fosse ancora iniziato, preferisco ipotizzare che il cantiere fosse *in fieri* e non terminato (nell'atto non vi sono palesi indicazioni contrarie). I Peruzzi, dovettero opporsi con fermezza alla desiderata di Durante (non sappiamo se concordata o meno coi frati), e i lasciti di Galeotto e Carlo - già destinati nel 1479 - furono realmente investiti *pro fabricatione anconae Annunciate in templo dive Marie Nove*¹¹. La morte colse l'ambizioso Durante poco dopo l'atto, e i frati osservanti per non perdere il lascito, in accordo con gli eredi, chiesero e ottennero la licenza della Camera Apostolica per modificare l'oggetto della donazione: i 300 ducati, quindi, furono spesi per la pala allogata nel 1488 al *primus pictor in orbe manes*, che provvide a firmarla e datarla nove anni dopo¹² (fig. 2).



fig. 2 Perugino, *Pala di Durante*, particolare dell'iscrizione, Fano, chiesa di Santa Maria Nuova.



fig. 3 Perugino, *Pala di Senigallia*, Senigallia, chiesa di Santa Maria delle Grazie.

Lo stile dell'*Annunciazione* di Perugino ben si sposa con una datazione tra il 1485-1488, nella stesura raffinata e vibrante di luce si leggono gli echi più in-

tensi dell'impresa sistina di Perugino, quest'ultimo, quanto mai attento e sensibile alle suggestioni culturali d'oltralpe. Da tempo sono convinto che l'*Annunciazione* di Fano - soprattutto nel magistrale progetto architettonico e prospettico - racconti l'eredità culturale della perduta decorazione nella cappella della Concezione in San Pietro in Vaticano, che nella città eterna lustrò di gloria e ammirazione il pievese¹³.

I tempi dilatati di lavorazione delle commesse allocate a Perugino, estenuanti



fig. 4 Fano, ruderi della chiesa di San Francesco d'Assisi.

per i suoi clienti, sovente ne rendono complessa la datazione *ad annum*. Tra queste, dopo aver riflettuto sull'*Annunciazione*, è doveroso rammentare la “gemella” della pala di Durante, conservata nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Senigallia¹⁴ (fig. 3). Concorro con la storiografia che colloca il capolavoro miseno in stretta contiguità con l'*Annunciazione*; probabilmente, quando firmò il con-

tratto per la pala di Durante (1488), Perugino poteva essere già al lavoro sull'altra opera e i frati fanesi - e con essi gli eredi di Durante - averne almeno ammirato sulla carta il progetto¹⁵.

Lo stemma gentilizio che Pietro Vannucci ha dipinto nella pala di Senigallia ne assegna la committenza ai Peruzzi, e il felice ritrovamento delle iniziali di Giovanni in occasione del recente e magistrale restauro, con buon margine di probabilità, consente di collocare il termine dell'opera dopo il 1490 circa quando



fig. 5 Fano, ruderi della chiesa di San Francesco d'Assisi.

il fanese rimase l'unico capostipite della famiglia. Naturalmente, lo stemma Peruzzi apre uno scenario di riflessione tutt'altro che semplice, già indagato da vari studiosi, perché la casata non vantava legami con la famiglia religiosa (o con la città) di Senigallia tali da giustificare il pagamento *in toto* di un'opera così importante e finanziariamente impegnativa. La storiografia più recente, è

comunque concorde nel collocare *ab antiquo* a Fano la pala di Senigallia, e che i Francescani abbiano potuto donare (o vendere) l'opera per la chiesa osservante di Senigallia non è ipotesi peregrina e irrituale; da contro, è insolito e improbabile immaginare la commissione di due pale quasi identiche per la chiesa di Santa Maria Nuova a Fano¹⁶.

Sono convinto che una risposta a questo enigma potrebbe offrirla la chiesa dei conventuali di Fano, dedicata a San Francesco, dove i Peruzzi vantavano un al-



fig. 6 Perugino, *Crocifissione*, Assisi, chiesa di Santa Maria degli Angeli, Porziuncola.

tare anch'esso dedicato all'Annunziata. Fu in questo tempio che Giovanni Peruzzi venne sepolto nel 1512¹⁷, e non deve passare inosservato come Galeotto e Carlo avessero previsto un lascito per la cappella di famiglia in San Francesco (figg. 4-5). A questa doverosa donazione fa riferimento il testamento di Pietro (1489), dove l'attore dichiara il suo debito verso i conventuali fanesi

per la somma di 40 ducati (anche in questo caso residuo di un lascito più sostanzioso)¹⁸.

Quando le opere di Perugino approdarono nelle Marche il caposcuola era già famoso e celebrato, conteso da committenti disposti a pazientare con fiducia rassegnata e a spendere somme considerevoli. Convincere in quegli anni il pievese a impegnarsi per la fattura di ben tre pale d'altare, poteva essere un'impresa diplomatica ragguardevole, quando non costosissima; persino proibitiva per famiglie di rango ma non magnatizie, com'erano le casate di Giovanni e Durante¹⁹.

Gli esegeti di Perugino, hanno messo in evidenza la connessione stilistica e cronologica che apparenta l'*Annunciazione* alla *Crocifissione* affrescata nel sacro sacello della Porziuncola, allora retto e officiato dai frati Osservanti (fig. 6). Nello stesso arco temporale in cui dovette avviare gli impegni marchigiani e onorare il cantiere umbro, 1485-1486 circa, Perugino ebbe anche l'opportunità di lavorare per la basilica-santuario papale di San Francesco²⁰. Non ho rintracciato una connessione privilegiata che potrebbe aver sostenuto l'approdo di Perugino dalla terra assisiata alle Marche, ad esempio, attraverso i buoni uffici di un frate di rango con solidi legami fanesi. Personalmente, sono convinto che questo ruolo potrebbe averlo giocato un osservante operoso a Roma nella curia papale, che Pietro Vannucci ben conosceva: Domenico Antonio da Pinerolo. Professore diritto canonico e teologo, il frate piemontese visse il *corsus honorum* proprio dei personaggi più eminenti di un ordine mendicante, alternando la speculazione dottrinale e la docenza negli *Studium* conventuali e pubblici, alle cariche istituzionali di governo e amministrazione interne alla famiglia religiosa²¹. Non è stato ancora dedicato uno studio monografico a fra Domenico Antonio, quindi molti dettagli della sua biografia sfuggono, compresa la possibile frequentazione e collaborazione che egli potrebbe aver tessuto a Bologna col collega d'amorevoli studi dottrinali Francesco della Rovere. Negli anni in cui il francescano di Pecorile governò l'*ecclesia universalis*, sappiamo che il frate di Pinerolo fu un familiare di primo piano nella curia torinese e quindi romana del cardinale Domenico della Rovere, bibliofilo e mecenate tra i più liberali nella Roma rinascimentale²².

Le letture romane di Antonio da Pinerolo sono state indagate con doverosa acribia, compulsando le scritture di prestito della Biblioteca Apostolica a beneficio del frate, con l'obiettivo di ricostruire un catalogo utile all'esegesi iconografica delle scene della vita di Mosé e di Cristo affrescate nella Cappella

Sistina. La storiografia, infatti, concorde nell'individuare in fra Antonio il teologo che meditò e licenziò il programma narrativo del ciclo²³. Il nome del piemontese, forte di questo raro ufficio, apre l'elenco degli esperti che Sisto IV incaricò per valutare il lavoro di Botticelli, Ghirlandaio, Perugino e Rosselli; l'atto del 17 gennaio 1482 è fin troppo noto, ma ciò che non è stato finora messo in evidenza è il personale apprezzamento di Sisto IV verso il dotto confratello, che pochi mesi dopo la perizia agli affreschi il papa elevò alla dignità episcopale della *Diocesis Fanensis*. La missione pastorale di Antonio da Pinerolo si sviluppò dal 1482 al 1499, anno della morte, ma è anche interessante osservare che il frate chiuse la serie di dotti presuli francescani, iniziata nel 1419 con *Johannes Bertholdus de Serravalle* (1419-1445), autore della prima versione tradotta e commentata in latino della *Divina Commedia*; e continuata prima del nostro con l'osservante indigeno Giovanni Tonsi (1445 - 1482)²⁴. La presenza di presuli francescani che per ottant'anni officiarono la cattedra di Fano, favorì il tradizionale radicamento nella realtà socio-economica locale dei discepoli del poverello d'Assisi. Il vescovo Domenico Antonio da Pinerolo che, fino alla morte di Sisto IV continuò a frequentare la curia del celebre corrispondente (anche nel ruolo di maestro allo *Studium Urbis*), a differenza di altri pastori del suo tempo visse con dedizione e impegno la sua missione apostolica, impegnandosi per restaurare varie mense cittadine; le tre opere commissionate a Perugino, oltre a lustrare la memoria dei Peruzzi e di Durante, rappresentano - con la *Visitazione* di Giovanni Santi - il lascito di questa felice stagione del Rinascimento fanese.

Abstract

This essay sets out to analyse the commissioning of some major works by Pietro Perugino in the Marches, and in particular the Annunciation, the Durante Altarpiece and the Senigallia Altarpiece (the proposed original location for this painting is the demolished church of San Francesco, Fano). The role of Fra Antonio da Pinerolo, Bishop of Fano from 1482 to 1499, is emphasised. Perugino knew the Franciscan as the author of the iconographic programme for the early frescoes in the Sistine Chapel, where the other artists involved were Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio and Cosimo Rosselli.

NOTE

Questo lavoro è il frutto di una relazione presentata a: *Il Perugino nella Marca 1488 - 1497, giornata di studi sull'attività di Perugino, Giovanni Santi a Fano e Senigallia* (Urbino, 28 ottobre 2016), a cura di Bonita Cleri e Matteo Procaccini, organizzata dal Dipartimento di Scienze della Comunicazione e Discipline Umanistiche dell'Università degli Studi di Urbino. La ricerca ha beneficiato del sostegno della Fondazione Marignoli di Montecorona di Spoleto, presieduta da Duccio K. Marignoli e dal prof. Bruno Toscano (presidente onorario). Sono debitore per il sostegno e la collaborazione con Isidoro e Matteo Bacchiocca, Filippo Cecucci, Bonita Cleri, Francesco Federico Mancini, Duccio K. Marignoli, Marta Picchio e Matteo Procaccini.

- 1 Cfr. G. BOIANI TOMBARI, *La ricostruzione storica dai documenti d'archivio*, in *La chiesa di Santa Maria Nuova a Fano dalle origini agli ultimi restauri*, a cura di G. Volpe e S. Bracci, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano e Carifano - Cassa di Risparmio di Fano 2009, pp. 233-272.
- 2 Cfr. F. BATTISTELLI, *L'antica chiesa e il convento di Santa Maria Nuova in San Lazzaro*, in *Ibidem*, pp. 45-47. Intorno al 1455 i Frati Minori osservanti, guidati da san Giacomo della Marca, avevano ottenuto dal Comune di Fano, con il consenso di Sigismondo Pandolfo Malatesta, d'insediare il primo convento nell'antica chiesa rurale di Santa Maria del ponte Metauro. Dopo la fine della dominazione malatestiana su Fano nel 1463 e il passaggio del ponte Metauro sotto il controllo di Giordano Orsini, che ostacolò l'attività di raccolta delle elemosine da parte dei frati, la famiglia iniziò a chiedere al Comune il permesso di trasferirsi dal 1464. Solo dal 1477, dopo un decennio di tentativi, grazie al lascito di 4.000 ducati da parte di Francesco e Galeotto Marcolini, fu possibile avviare la nuova fabbrica nei pressi degli ospizi di San Lazzaro (Lazzaretto) con la sua cappella, e dei Santi Cosma e Damiano con la chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano (ricostruita dai frati col titolo di Santa Maria Nuova). Due anni più tardi i benefattori donarono ai frati l'altra metà dei loro beni e il cantiere si sviluppò almeno fino al 1485 circa, quando furono traslate solennemente le salme dei fratelli Marcolini dalla chiesa al ponte Metauro in San Lazzaro. Altre osservazioni su questi donatori, ricchi mercanti con l'altra sponda adriatica, sono in BOIANI TOMBARI, *Ibidem*, p. 233. Per la storia dell'ultima sede degli Osservanti, concessa loro nel 1519, cfr. F. BATTISTELLI, *La chiesa e il convento di Santa Maria Nuova in San Salvatore*, in *Ibidem*, pp. 49-53. Nello stesso volume, segnalo infine il saggio di Rodolfo Battistini sulle pale d'altare: R. BATTISTINI, *Giovanni Santi, Pietro Perugino e la sua Bottega a Santa Maria Nuova*, pp. 143-166.
- 3 Cfr. BOIANI TOMBARI, cit., pp. 233-234. Facoltosa famiglia di mercanti, Giovanni era figlio di Peruzzo, e fratello di Galeotto. Antonio, Pietro, Ippolita e Carlo, quest'ultimo scelse di consacrarsi alla vita mendicante nella famiglia degli Osservanti.
- 4 I registi sono pubblicati in BOIANI TOMBARI, cit., pp. 242-243. La collocazione archivistica delle carte è: ASP-SASF, *Not. Francesco Damiani*, vol.K, cc.368v-373r. Le fonti storiche fanesi ricordano come cappella dell'Annunziata, estinta la casata dei Peruzzi in quella dei Palazzi alla fine del XVI secolo, nel 1639 era ancora ornata con lo stemma inquartato delle due famiglie.
- 5 Per un panorama storico sui Francescani a Fano rimandiamo al prezioso saggio di S. BRACCI, *I Frati Minori a Fano*, in *La chiesa*, cit., pp. 11-44.
- 6 Cfr. BOIANI TOMBARI, cit., p. 234. Elisabetta Pili, vedova di Galeotto e senza eredi nel 1459 rogò il testamento alla presenza del nipote Giovanni.

- 7 Cfr. BOIANI TOMBARI, cit., p. 245. L'atto del 12 gennaio 1489 è in ASP-SASF, *Not. Giovanni Galassi*, cc.107r-111r. Un altro testamento fu rogato il 16 gennaio successivo, senza alcuna modifica per il lascito a Santa Maria Nuova. Recentemente, anche Dante Piermattei (D. PIERMATTEI, *Perugino, Giovanni Santi e Raffaello a Fano*, Fano 2009, p. 65) e Claudia Caldari (C. CALDARI, *Quasi un'emulsione poetica sui manichini ancheggianti del Perugino. La pala di Senigallia tra ricostruzione storica e restauro*, in *La grazia e la luce: la pala di Senigallia del Perugino; armonia e discordanze nella pittura marchigiana di fine Quattrocento*, a cura di C. Caldari, Ancona, Il lavoro editoriale 2014, p. 24), hanno rimarcato come il patronato Peruzzi determinò giocoforza la scelta di variare il testamento di Durante.
- 8 Cfr. BOIANI TOMBARI, cit., p. 245.
- 9 Cfr. A. BRANCATI, *La Confraternita e la Chiesa dell'Annunziata: vicende storiche*, in *La Confraternita e la Chiesa dell'Annunziata di Pesaro*, Urbania, Stibu 2005, p. 198. Perugino si impegna a concludere il lavoro entro un anno, il contratto di allogazione descrive l'opera e consente di sostenere l'ipotesi della contiguità con la pala fanese. Il signore di Pesaro, Giovanni Sforza, si era impegnato a sostenere la commissione con un contributo personale di 60 ducati.
- 10 Cfr. BOIANI TOMBARI, cit., p. 234. È interessante osservare, come già evidenziato dalla storiografia locale, che la moglie di Galeotto nominò suo erede Giovanni *Vianutti de Castro Durante* (di cui era affittuaria), ovvero il padre di Durante, committente della pala a Perugino.
- 11 Cit. da ASP-SASF, *Not.* Francesco Damiani, vol. K, c.370v., in BOIANI TOMBARI, cit., p. 242. Cfr. BOIANI TOMBARI, cit., p. 234.
- 12 Questa la trascrizione della chiosa al contratto per la pala di Durante (ASP-SASF, *Not.* Pier Domenico Stati, vol.D, cc.336v-340), in BOIANI TOMBARI, cit., p. 245: *Pictor in Italia tota qui primus habetis/ Petreque: qui primus pictor in orbe manes: et Jovachine pares tibi qui non invenis ullos/ in tabulis caesis: artificique manu:/ alter Parahsius: alter Lysippus: et ambo/ qui ingenio Priscos: vincitis: arte novos:/ ponite: et ingenium vestrum hic intendite totum/ pingenda in Maria: vester enim hic labor est: effigies hominum similes pulchrasque potestis/ vos alias: similem non dare sed Mariae: Hoc duo vos operi subscribe / Carmina vos iam Autores operis: artifices Operis:/ Optimum et primus pictor Iam Petrus in Orbe/ Hoc dedit incisor et Iovachinus opus.*
- 13 Pietro Vannucci lavorò su incarico di Sisto IV alla perduta cappella della Concezione, intorno al 1478-1479 circa.
- 14 Il restauro dell'opera, condotto da Isidoro e Matteo Bachiocca di Urbino, diretto da Claudia Caldari (funzionario Storico dell'arte del Polo Museale delle Marche, durante il restauro in servizio nella Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici e Demoetnoantropologici delle Marche), è stato presentato nella mostra: *La grazia e la luce: la pala di Senigallia del Perugino; armonia e discordanze nella pittura marchigiana di fine Quattrocento*, a cura di C. Caldari (Senigallia, Palazzo del Duca, Pinacoteca Diocesana, 14 giugno - 2 novembre 2014), il catalogo è apprezzabile anche per i contributi sul restauro e le indagini tecnico-diagnostiche.
- 15 Di orientamento differente è la riflessione di Claudia Caldari la quale, dopo un'attenta disamina stilistica alla luce dei risultati delle indagini diagnostiche e del restauro, colloca la pala di Senigallia in un momento appena successivo alla pala di Durante (C. CALDARI, *Quasi un'emulsione*, cit. pp. 25-31), oppure commissionata e iniziata a lavorare da Perugino quando era già in corso la fattura della pala fanese.
- 16 Lo stemma è composto da due teste di moro in campo rosso, divisi l'uno dall'altro da una sbarra d'oro. Claudia Caldari, seguendo i risultati della storiografia contemporanea che in più occasioni ne ha se-

gnalato l'assenza dalle fonti locali più antiche, è favorevole all'idea di un approdo da Fano a Senigallia avvenuto tra il 1538 (insediamento del duca Francesco Maria II Della Rovere) e il 1627 (completamento del cantiere di ampliamento della chiesa e traslazione delle spoglie di Giovanni Della Rovere, ricoverate provvisoriamente in sagrestia). Seguendo l'intuizione di Eros Gregorini, la Caldari evidenzia i legami di amicizia tra i Peruzzi e la famiglia Quartari, quest'ultima a Senigallia fino alla fine del XVI secolo vantava solidi legami con il casato ducale, osservando che: "non resta che indirizzare la riflessione su una destinazione privata, peraltro già ipotizzata [BATTISTINI, cit., p. 146], e su una successiva donazione alla chiesa delle Grazie per il tramite dei Della Rovere - cui i Peruzzi, interessati al rafforzamento dei vincoli tra le due famiglie, erano legati da relazioni di benevolenza - particolarmente vicini alla locale comunità francescana e al convento al quale attendono con particolare cura e abnegazione" (CALDARI, cit., p. 34). Riguardo ai legami tradizionali dei Peruzzi con i frati, Dante Piermattei ipotizza un ruolo di Carlo Peruzzi (frate Francesco), nella nascita della comunità religiosa di Senigallia (PIERMATTEI, cit., p. 68). Considerata la tipologia e le dimensioni della pala d'altare di Senigallia, appare comunque problematico pensare a una destinazione privata che non sia quella di una cappella di giuspatronato.

- 17 Cfr. BOIANI TOMBARI, cit., p. 247. Giovanni Peruzzi passò a miglior vita il 13 settembre 1512, cfr. ASP-SASF, ASC, *Consigli*, reg.41, indice.
- 18 Cfr. BOIANI TOMBARI, cit., p. 247.
- 19 Sull'attività di Perugino, interessante la lettura di: S.F. SHANEYFELT, *The Società del 1496: Supply, Demand, and Artistic Exchange in Renaissance Perugia*, in *The Art Bulletin*, 97 (2015), pp. 10-33.
- 20 Accanto alla copiosa letteratura su Perugino, per l'esperienza assiate che dovette impegnare il pievese e la sua bottega intorno al 1485-86 circa, è utile la lettura storica di: M. BIGARONI, *La Cappella del Transito di S. Francesco in S. Maria degli Angeli*, in «Archivum Franciscanum Historicum» 90 (1997), pp. 137-176.
- 21 Sulla collaborazione con il cardinale Della Rovere, documentata dal 1477 e sugli interessi letterari di fra Antonio: G.C. ALESSIO, *Per la biografia e la raccolta libraria di Domenico della Rovere*, in «Italia medioevale e umanistica», 27 (1984), p. 190.
- 22 Per un profilo biografico cfr.: F. CH. UGINET, *Della Rovere, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani 1989 (ed. cons. online su www.treccani.it); S.PETTINATI, *La biblioteca del cardinal Domenico Della Rovere: i codici miniati di Torino*, in *La miniatura italiana tra gotico e Rinascimento*, atti del II Congresso di storia della miniatura italiana (Cortona 24-26 sett. 1982), a cura di E. Sestri, Firenze, Leo S. Olschki 1985, II, pp. 655-700. Integrati con la lettura di: L. GIGLI, G. SOLFERINO, *L'arte della politica e la politica dell'arte: gli artisti fiorentini sciacquano i pennelli nel Tevere*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 12 (2012), pp. 377-397; L. PASSAGLIA BAUMAN, *Patronage and Dynasty. The Rise of the della Rovere in Renaissance*, Kirksville, Truman State University Press 2007; M.G. AURIGEMMA, *Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo*, Roma, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato 1999.
- 23 Su questo ruolo di Antonio da Pinerolo, cfr.: S. DANESI SQUARZINA, *La Sistina di Sisto IV e l'eredità del pensiero religioso medievale*, in *Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 21 - 24 febbraio 1996), a cura di S. Rossi e S. Valeri, Roma, Lithos Editrice, 1997, pp. 121-123. P. MENESES, *La Cappella Sistina nel Quattrocento: committenza, "invenzione", "artifizio"*, in «Ricerche di storia dell'arte», 91/92 (2007), pp. 70-71.

- 24 Giovanni Bertoldi (Serravalle 1350 ca. - Fano 1445), francescano conventuale, fu vescovo di Fermo dal 1410 e poi di Fano dal 1419 fino alla morte. L'edizione latina della *Divina Commedia*, vide la luce durante il suo soggiorno per il Concilio di Costanza (1414-1418). Su questa personalità: P. DI SOMMA, *Fra Giovanni da Serravalle. Un antico dantista poco noto*, in P. Di Somma, *Saggistica*, Napoli, Laurenziana 1995, pp. 23-38; F. QUARTIERI, *La Commedia tradotta in latino, fatica ecumenica del vescovo Giovanni da Serravalle*, in «Studi Romagnoli», LVI (2005), Cesena, Stilgraf 2007, pp.407-418. Nobile fanese, Giovanni Tonsi, maestro teologo francescano osservante, apprezzato da San Giacomo della Marca e fra Marco da Montegallo, fu vescovo dal 1445 alla morte (1482) e il suo episcopato si distinse per le opere di carità pubblica durante le peste del 1448, 1466 e 1470 e per la missione diplomatica a Venezia nel 1452, che convinse la Serenissima a togliere il blocco navale del porto di Fano durante le tensioni con i Malatesta, cfr.: A. CAMPANA, *Tonsi Giovanni*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani 1970 (ed. cons. online su www.treccani.it), dove l'autore confuta la tradizione storiografica intorno a un presunto commento dantesco perduto, scritto dal fanese; G. CECCARELLI, *I Vescovi delle Diocesi di Fano, Fossombrone, Cagli e Pergola*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio 2005, p. 41.

La *Deposizione di Cristo* della chiesa di Santo Spirito: un dipinto fiammingo da cent'anni a Urbino

Angelica Santi

“È spesso difficile, se non impossibile, stabilire quali percorsi abbiano fatto naufragare nell’oblio o abbiano condotto assai lontano dalle antiche sedi i dipinti che le fonti ci segnalano.”¹

Sul coretto a destra dell’altare principale della chiesa urbinata di Santo Spirito è collocato un affascinante olio su tavola, dal sapore inequivocabilmente nordico, le cui fattezze si distinguono visibilmente dal resto dell’apparato decorativo della cappella (fig. 1). Si tratta di una *Deposizione di Cristo*, risalente alla prima metà del Cinquecento, la cui deviazione dal gusto e dalla sensibilità italiane è evidente dalla carenza dell’armonia e della proporzione tanto care agli artisti del Rinascimento italiano. Questi canoni, così radicati nella nostra tradizione artistica, cedono il posto ad una composizione aspra veicolata da una pittura drammatica, volta ad evidenziare la tragicità del momento evangelico.

Il dipinto proviene dalla prestigiosa collezione farnese di Parma, ove perviene in un momento e in circostanze



fig. 1 Interno della chiesa di Santo Spirito, in alto a destra, a lato della pala d'altare di Federico Zuccari, la *Deposizione di Cristo*.



fig. 2 Artista anversese, *Deposizione di Cristo*, Urbino, chiesa di Santo Spirito.

imprecisati: la sua prima attestazione si trova nell'Inventario del Palazzo del Giardino² e risale al 1680. La sontuosa residenza della famiglia ospitava tantissime opere di scuola locale e straniera, esposte nelle ampie sale con una logica di raggruppamento tematico: la nostra tavola era collocata nella quarta camera detta "della Cananea" (perché ospitante *Cristo e la Cananea* di Annibale Carracci), ove si trovavano principalmente opere a soggetto religioso. Agli inizi del Settecento, durante il ducato di Ranuccio II Farnese, la *Deposizione* viene spostata, insieme ad un nucleo selezionato di dipinti, nella *Ducale Galleria* del Palazzo della Pilotta di Parma³. Il trasferimento di queste opere, ritenute le più significative della collezione, era funzionale all'allestimento di sedici grandi pareti su cui i dipinti si sarebbero susseguiti seguendo generici canoni di qualità e varietà.

L'ambizioso progetto voleva promuovere un patrimonio che per anni era stato custodito gelosamente nelle resi-

denze private della famiglia e per la prima volta diventava un bene di pertinenza pubblica, aperto ai nobili e agli intellettuali locali e forestieri⁴. In questo contesto la nostra *Deposizione* era chiaramente un'interessante testimonianza artistica del linguaggio pittorico d'oltralpe, ovvero un'occasione di scambio e confronto culturale.

Nel 1731 Carlo III Borbone, diventando il nuovo reggente del ducato a seguito dell'estinzione della discendenza farnesiana, eredita tutti i tesori della collezione. Divenuto Re del regno delle due Sicilie, egli abbandona Parma e provvede al progressivo trasferimento delle raccolte verso il Sud. Il destino del

nostro quadro è dunque comune a quello di numerosi pezzi parmensi che seguono passivamente le travagliate vicissitudini politiche di quegli anni. Arrivate finalmente a Napoli le opere farnese devono attendere prima di trovare una collocazione stabile: il regno infatti non disponeva di ambienti in grado di ospitare una così ampia e ricca raccolta.

Nel 1799 la tavola è attestata all'interno della Reggia di Capodimonte⁵ mentre, a partire dal 1806, è inventariata nella *Regale Quadreria* del Palazzo degli



fig. 3a *Deposizione di Cristo* della chiesa di Santo Spirito, particolare del volto di Maria.



fig. 3b *Deposizione di Cristo* della chiesa di Santo Spirito, particolare del volto di Gesù.

Studi di Napoli⁶. Nei primi decenni del Novecento la sede, divenuta con l'Unità d'Italia Museo Nazionale, subisce una consistente emorragia di opere, accogliendo le richieste di dipinti avanzate dalle numerose sedi istituzionali del nuovo stato. Molti capolavori si disperdono in un inestricabile intreccio di sottoconsegne e in queste confuse circostanze, anche la *Deposizione* diventa una delle tante tessere smembrate dal mosaico originario.

Essa, giungendo a Urbino nel 1916 attraverso un prestito temporaneo tra la Soprintendenza urbinata e quella di Napoli⁷, viene collocata nella Chiesa di Santo Spirito per colmare il vuoto lasciato dal trasferimento dello stendardo di Luca Signorelli, dislocato nella Galleria Nazionale delle Marche nel 1915⁸. Dalla chiesa il dipinto verrà spostato solo nel 1972 per un restauro eseguito a cura della Soprintendenza delle Marche: il verbale di riconsegna attesta che la tavola risulta "risanata e in ottimo stato di conservazione"⁹.



fig. 4 Maestro di Watervliet, *Deposizione di Cristo*, Treviglio, Museo civico.

Il soggetto della Deposizione è molto amato dall'arte nordica in quanto si presta a riassumere tutto il dramma e la tragedia vissute nella Passione di Cristo, stimolando nell'osservatore un senso di profonda partecipazione alla sofferenza umana. Nel nostro quadro la scena si articola in un'organizzazione spaziale ancora incerta, non si ha infatti la percezione prospettica ma piuttosto una visione ancora goticheggiante, basata sulla sovrapposizione dei soggetti che si enucleano in una tessitura continua e compatta (fig. 2). Nella parte sommitale un'alta linea d'orizzonte ci mostra un paesaggio diviso che sulla sinistra richiama la collina del Calvario, mentre sulla destra si apre in un luminoso squarcio naturalistico: la linea divisoria tra questi due frangenti è la croce.

Il corpo del Messia, adagiato sul sudario, viene retto a sinistra da Giuseppe d'Arimatea, contraddistinto dal borsello di pelle, e a destra dall'anziano Nicodemo, tratteggiato con straordinaria

acutezza fisiognomica. Ai piedi della croce si dispongono le tre Pie Donne che hanno assistito alla Passione: tra loro spicca quella centrale che sembra volersi accostare al volto di Cristo, una ciambella rinascimentale adorna il suo capo da cui scendono dei lunghi capelli biondi, ormai difficili da individuare a causa della compromissione del materiale pittorico, essi fanno pensare si tratti di Maria Maddalena. Vicino a lei troviamo San Giovanni, descritto tradizionalmente come un giovane imberbe vestito di rosso. Il nucleo centrale dell'opera è costituito dalla Vergine e da Cristo che insieme formano un unico bocco triangolare: la donna diventa una sorta di culla per la massa mollemente distesa del figlio, il fulcro in cui l'artista ha concentrato i tratti più drammatici

dell'opera. Al fine di accentuare il congiungimento viscerale tra madre e figlio, l'autore gioca su continui parallelismi: i loro corpi possiedono la medesima inclinazione ma è soprattutto nei volti che le analogie risultano più evidenti, essi sembrano intimamente fondersi l'uno nell'altro trasmettendo un forte impatto emozionale nell'osservatore (figg. 3a e 3b).

Da un punto di vista iconografico la *Deposizione* attinge da più fonti, la sua struttura compositiva nasce infatti dalla fusione di alcuni modelli originatisi



fig. 5 Hans Memling, *Deposizione di Cristo*, Granada, Museo de la Capilla Real.

nel XV secolo. Lo spunto principale deriva probabilmente da un'opera perduta di Rogier van der Weyden che fa della Passione di Cristo il tema principale della sua produzione artistica divenendo modello per le generazioni dell'avvenire. Il dipinto è stato sicuramente un punto di riferimento per quanto riguarda la postura della Vergine che di rado viene collocata sotto al corpo del figlio nell'atto di abbracciarlo. Dell'opera di Weyden esistono molte varianti e repliche superstiti¹⁰, una di queste, attribuita al maestro di Watervliet, è con-

servata in Lombardia presso il museo civico di Treviglio (fig. 4).

Altra possibile fonte d'ispirazione è un dittico di Hans Memling custodito a Granada (fig. 5), tratto a sua volta da un precedente modello di Hugo van der Goes¹¹, con cui il nostro quadro condivide un evidente analogia nella postura del corpo di Cristo.

Data la pluralità di modelli anche lo stile non si rivela così omogeneo: nel Settecento gli inventari parmensi¹² assegnano l'opera a Luca di Leida, attribuzione



fig. 6 *Deposizione di Cristo* della chiesa di Santo Spirito, particolare Nicodemus.



fig. 7 Jan van Hemessen, *San Girolamo* (particolare), San Pietroburgo, Hermitage.

tanto altisonante quanto generica, come quella a Dürer, di prassi negli inventari antichi per denominare i quadri neerlandesi di primo Cinquecento. Successivamente, nelle guide napoletane di metà Ottocento, viene avanzato il nome di Jan van Hemessen, proposta sicuramente più calzante della prece-

dente. Confrontando, ad esempio, Nicodemo (fig. 6) con il San Girolamo del noto artista anversese (fig. 7) possiamo constatare nelle pose e nelle fisionomie dei volti, come la temperie culturale che li lega sia la medesima. Attualmente la tavola presenta un'attribuzione risalente al 1870¹³: a questa data gli inventari napoletani, volendola ricondurre all'ambito tedesco, la associano ad Hans Leonard Schäufolein¹⁴, allievo di Dürer. L'ipotesi viene messa in dubbio nel 1932 da Luigi Serra che, vedendo l'opera a Urbino, ne traccia una breve analisi negando la paternità del quadro con l'artista tedesco attraverso una considerazione stilistica¹⁵. Effettivamente, confrontando l'operato del pittore germanico con la nostra *Deposizione*, appare evidente che, nonostante le possibili analogie nell'interpretazione dello spazio, dal punto di vista pittorico i due artisti siano molto diversi tra loro: il parallelo con il *Trasporto della croce* di Schäufolein (fig. 8) sottolinea infatti il contrasto tra la sua sensibilità liquida, costruita su un tessuto pittorico fatto di superfici lisce e levigate, e quella lenticolare del nostro autore, che privilegia invece fisionomie molto più marcate.

Date dunque tali premesse, stabilire un'identità per l'esecutore del dipinto risulta un'operazione molto complessa: l'analisi stilistica ci permette di collocarlo tra il secondo e il terzo decennio del cinquecento e di ricondurlo, come visto, all'ambito anversese¹⁶. Il pungente realismo della tavola e il trattamento dell'espressività suggeriscono una vicinanza ad artisti della cerchia di Quinten Metsys. Un altro riferimento si riscontra in Colijn de Coter, artista attivo nella



fig. 8 Hans Leonard Schäufolein, *Trasporto della croce*, tavola dell'altare di Schnatterpeck, Valle d'Aosta, chiesa di Lana.



fig. 9 Colijn de Coter, *Deposizione dalla croce*, Messina, Museo Regionale.

prima metà del Cinquecento tra Bruxelles e Anversa, la cui *Deposizione* (fig. 9) mostra notevoli analogie con la nostra opera. Questi molteplici rimandi fanno pensare perciò che l'esecutore del dipinto fosse un artista minore del panorama anversese del primo Cinquecento, in grado di fondere sapientemente le principali influenze artistiche del momento; nella sua opera egli ha dato vita ad una sorta di *collage* di soggetti che nella loro varietà risultano comunque amalgamati in una convincente stesura pittorica. Il fascino di questa tavola, che da esattamente un secolo dimora tra le antiche mura di Urbino, risiede nella minuta attenzione al particolare e nell'accurata analisi fisiognomica di ogni soggetto, il quale porta in scena il proprio dramma interiore con una gestualità e un'espressività tali da commuovere e appassionare l'osservatore più sensibile, oggi come allora.

Abstract

The church of Santo Spirito, Urbino, preserves a fascinating Northern European Renaissance Deposition of Christ. Brought to the church a century ago, this oil painting was originally in the great Farnese collection in Parma, where it was first documented in the inventory of the Palazzo del Giardino in 1680. Before the end of the 18th century, Charles III (Bourbon) took the Deposition to Naples with most of the collection, where it remained until the early 20th century. In 1916, a temporary loan by the Naples Soprintendenza to the Urbino

Soprintendenza, resulted in the painting being hung in the church of Santo Spirito. The Parmense inventories initially attributed the work to Lucas van Leyden, while subsequent Neapolitan guidebooks suggested the more probable name of Jan van Hemessen. In 1870 the inventory of the Museo Nazionale, Naples, associated the panel with the German painter Hans Schäufelein. This attribution has been maintained until the present day, even though Luigi Serra rejected it in 1932 by analysing the manner of the Deposition. The composition and the iconography of the painting were inspired by leading 15th-century painters, especially Rogier van der Weyden and Hans Memling. However, the style and the model can almost certainly be traced to painting in Antwerp from 1520 to 1530. This enigmatic work is probably by an undocumented artist, who produced a collage of vivid faces with sorrowful features: the combined effect highlights the tragedy of the Deposition and directly engages the viewer.

NOTE

*Ringrazio per l'aiuto prestato nella mia ricerca e per il costante incoraggiamento la prof.ssa Francesca Bottacin, relatrice della mia tesi di laurea triennale.

- 1 C. LIMENTANI VIRDIS, *Memorie del collezionismo*, cit. in C. LIMENTANI VIRDIS, D. BAZZATO (a cura di), *Ponentini e Foresti, Pittura europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova*, cat. mostra Padova 16 Maggio - 31 Dicembre 1992, Roma, Leonardo - De Luca 1992, p. 13.
- 2 *Inventario dei Quadri esistenti nel Palazzo del Giardino di Parma nel 1680 c.*, Archivio di Stato di Parma, *Casa e Corte Farnesiana*, 1680, s.VIII, busta 54. Qui si enuncia quanto segue: "Un quadro alto braccia due, oncie sei, e meza, largo braccia uno, oncie sette, in tavola. Un Christo levato di croce che vien di dietro sostentato in lenzuolo dalla Madonna Santissima, Nicodemo, e le tre Marie, due altre figure, et in lontananza si vedono li duoi ladroni, con diverse altre figurine, di Luca d'Olanda".
- 3 Nel 1708 l'opera risulta infatti attestata nell'*Inventario di quanto si trova nella Galeria di S.A.S. di de' quadri, come delle medaglie, et altro a cura del Signor Steffano Lolli*, 1708, Archivio di Stato di Parma, *Casa e Corte Farnesiana*, s. VIII, busta 53, fascicolo 5.
- 4 Per le notizie relative alla Ducale Galleria si veda: G. BERTINI, *La Galleria del Duca di Parma, Storia di una collezione*, Milano, Cassa di risparmio di Parma 1987.
- 5 *Inventario de Quadri Farnesiani nel Real Palazzo di Capodimonte fatto da Ignazio Andres Custode Maggiore di Questa Real Galleria che umilia a Sua Eccellenza il Signor Marchese di Pescara e Vasto, Maggiordomo Maggiore di Sua Maestà Dio Guardi*, 1799, Archivio di Stato di Napoli, *Casa Reale Amministrativa*, III inventario, serie Inventari, fascicolo 1.
- 6 *Quadri della R. Quadreria....che si consegnano alli custodi della...* D. Gennaro Paterno, 1806-1816,

- S.B.A.S. di Napoli - Museo di Capodimonte.
- 7 La tavola, dunque, si trova a Urbino in cessione temporanea ma, nonostante le ricerche documentarie nelle rispettive Soprintendenze, non mi è stato possibile risalire alle ragioni di questo scambio.
 - 8 Per maggiori informazioni sul trasferimento dello stendardo di Signorelli si veda: A. VASTANO (a cura di), *I segreti dello stendardo. Luca Signorelli*, cat. mostra Urbino 26 Giugno - 25 Settembre 2016, Urbino, Arti grafiche editoriali 2016.
 - 9 Cfr. verbale di consegna della allora Soprintendenza alle gallerie e opere d'arte delle Marche del 27 Novembre 1973, Archivio di Stato di Pesaro, sezione Urbino.
 - 10 L. COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti Fiamminghi in Italia (1420-1570)*, in *Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia*, Bologna, Calderini 1990.
 - 11 Dittico su tela notevolmente compromesso risalente al 1480 ca. raffigurante una *Deposizione*, l'ala di sinistra è conservata nel museo di Wildenstein a New York, l'altra parte invece si trova al Gemäldegalerie di Berlino.
 - 12 Per un inquadramento generale delle proposte attributive inerenti all'opera si consulti: M. SANTUCCI, *Hans Leonard Schäußelein*, cit. in N. SPINOSA (a cura di), *La Collezione Farnese, I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi, altre scuole, fasti farnesiani*, Napoli, Electa 1995, vol.2, p.214.
 - 13 *Inventario Generale del Museo Nazionale a cura di Demetrio Salazar*, 1870, Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli - Volume relativo ai soli dipinti incluso nell'Inventario Generale del Museo Nazionale.
 - 14 Pittore e incisore tedesco attivo fra Norimberga, Augsburg e, nell'ultima parte della sua carriera, Nördlingen dove diventa l'artista ufficiale della città. A Norimberga egli fa il suo apprendistato presso due importanti botteghe, quella di Dürer tra 1503 e 1507 e quella di Hans Holbein il vecchio tra 1507-8. Cfr. *Hans Schäußelein*, cit. in F. ORLEANS (a cura di), *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art*, New York, Oxford University Press 2009, vol. 3, pp. 216-219.
 - 15 "Attribuito negli antichi inventari del Museo Nazionale di Napoli, dai cui magazzini proviene, ad Hans Schäußelein (m. 1539/40), ma non ne ha la plasticità netta, il rigore incisivo del segno, il gesto legato, l'aspro carattere. Ne rispecchia soltanto la maniera, fiaccamente, come nelle copie". L. SERRA, *Catalogo delle cose d'arte e antichità d'Italia, Urbino*, Roma, Libreria dello stato, 1932, cit. p. 211.
 - 16 Nel XVI sec. Anversa diventa il nuovo centro economico, culturale ed artistico delle Fiandre dove l'elevata concentrazione di artisti porterà alla nascita di un fiorente mercato libero dell'arte. Tra 1490 e 1510 la città brulica già di pittori che non si sollevano, in gran parte, da un livello artigianale. In questa fase la pittura è ancora vista generalmente come una mera attività pratica rispondente esclusivamente ai bisogni devozionali dei fedeli. Cfr. G.T. FAGGIN, *La pittura di Anversa nel Cinquecento*, Firenze, Marchi e Bertoldi Editori 1969.

Due riferimenti per la cronologia di Johannes Hispanus

Giulio Angelucci

A distanza di tre lustri, l'emergere di nuovi dati conferma la perplessità con la quale Marco Tanzi accolse l'indicazione del 1522 come termine *post quem* per la datazione del ciclo di Johannes Hispanus al pianterreno di Palazzo Bonafede, a Monte San Giusto¹.

La mia indicazione era dovuta al fatto che allora ignoravo l'insegna araldica di cui Nicolò Bonafede si era provvisto già prima del 1504, quando in seguito all'elevazione al vescovato inquartò il leone rampante con la rovere di Giulio II². Non avevo cioè notato il dettaglio relativo allo scudo con il solo leone rampante che nei finestrini sulla fronte posteriore del Palazzo integra l'iscrizione "N[icolaus] BONAFIDES PROTHONOT[ariu]S AP[osto]LICUS"³.

I dati qui proposti sono stati ricavati dalla rilettura del memoriale di Nicolò Bonafede che ha costituito la fonte di Monaldo Leopardi, e dall'emergere di ulteriori notizie relative alla figura del committente: informazioni da porre in relazione con le opere sangiustesi di Hispanus, oltre ad indicazioni utili a ricostruire la genesi della *Crocifissione* di Lorenzo Lotto e a proporre una inedita relazione con l'opera di un artista di fede luterana⁴.

Per quanto riguarda Johannes Hispanus, i due riferimenti cronologici che suggerisco consentono di anticipare d'una dozzina d'anni il ciclo decorativo della stanza al pianterreno e di contestualizzare l'intervento nella stanza al piano nobile. Essi sarebbero dunque in grado di soddisfare l'esigenza a suo tempo espressa da Tanzi di "collegare l'attività già nota [di Hispanus], che si conclude con la pala di Montecassiano, e la decorazione di Monte San Giusto", cadendo all'interno di quel decennio che egli lamentava "quasi totalmente scoperto"⁵.

1

La notizia biografica, della quale fornisco ampio dettaglio nell'appendice inserita a corredo dello studio sulla *Crocifissione* lottesca, riguarda la caduta in

disgrazia di Bonafede presso Giulio II dopo il rientro dei Bentivoglio a Bologna (21 maggio 1511). A qualche mese di distanza da tale data, al termine di una vicenda complessa e per qualche aspetto rocambolesca, egli decise infatti di ritirarsi nel paese d'origine, e lì applicarsi all'amministrazione del patrimonio e al consolidamento della propria eminenza politica locale⁶. Talmente tale decisione si annunciava definitiva - anche se non lo sarebbe risultata - che nel 1512 Bonafede impartì le cresime a S. Giusto, e tre anni dopo ottenne l'auto-



fig. 1 Johannes Hispanus, *Allegoria della Fortezza*. Monte San Giusto, Palazzo Bonafede. Intradosso del varco d'accesso alla stanza del Vescovo.



fig. 2 Johannes Hispanus (Aiuto?), *Allegoria dell'Abbondanza*. Monte San Giusto, Palazzo Bonafede. Intradosso del varco d'accesso alla stanza del Vescovo.

rizzazione a delegare le cure del vescovado di Chiusi⁷.

Le caratteristiche del vano tradizionalmente denominato Corpo di guardia - (valutando le quali nel 1987 proposi la denominazione di Stanza del Vescovo⁸) - lo

rendono appropriato allo svolgimento delle attività di ricevimento informale connesse alle “mediocri cure” cui Nicolò intendeva riservarsi. Di certo, l’ubicazione al pianterreno e il collegamento esterno attraverso un’anticamera ne facevano l’ideale per tale utilizzo.

A ciò s’aggiunga che le motivazioni del ritiro deciso nel corso dell’estate del 1511 trovano piena corrispondenza nell’iconografia della decorazione. I due monocromi dipinti nell’intradosso della porta - allegorie della *Fortezza* e dell’*Abbondanza* (figg. 1-2) - evidenziano infatti la sagacia politico-militare e la solidità patrimoniale sulle quali il Vescovo faceva affidamento per neutralizzare l’ostilità dei malevoli: i vecchi nemici (le “quattro de’ principali famiglie de Sancto Iusto li nomi de le quali, per non reprecicar et reinsanguinar le antique piaghe, se tace”) e i nuovi (quelli che “per invidia de la sua fama” avevano approfittato delle vicende bolognesi per “provocarli el Sommo Pontefice ad odio”).

La vigilanza è infatti il soggetto sottinteso dell’intero ciclo. Essa compare esplicitata nella figura della piccola gru, a destra dell’alta finestra in affaccio sulla piazza, la cui apertura risale al 1513 ed è discretamente allusa nel ramo che cade dal cesto della Ninfa

svagata, accanto alla quale uno scorpione muove insidioso verso lo stemma del Vescovo dipinto al centro della volta (fig. 3). La vigilanza ispira le negromanzie sapienziali iscritte nelle vele a grottesca intercalate alla danza dei putti dipinti nelle lunette, e l’opportunità di vigilare attentamente si coglie nell’oscurità insondabile dalla quale i pesanti tendaggi damascati sulle pareti offrono precaria protezione. La serenità vigile di Nicolò si fa infine derisoria nel riquadro centrale, dove la vecchiaia inabile e l’irruenza giovanile degli animosi appaiono ridicolizzate anche dall’inanità del loro armamento leggero contro la salda munizione del Palazzo⁹.



fig. 3 Johannes Hispanus, *La ninfa svagata*. Monte San Giusto, Palazzo Bonafede. Particolare dell’imposta della volta della stanza del Vescovo.

2

Al piano nobile, il fregio di coronamento della “camera principale” presenta intonazione ben diversa, e più prossima alle iniziative di Nicolò Bonafede in S. Maria in Talusiano. Ritengo che esso vada connesso alla fase biografica successiva alle gravi difficoltà incontrate negli anni 1520-21, successivamente alla campagna contro Ludovico Euffreducci. In seguito alla vittoria militare riportata il 21 marzo 1520 il Vescovo dovette infatti guardarsi dalla volontà di ven-



fig. 4 Johannes Hispanus, *Nicolò Bonafede commissario vittorioso*. Palazzo Bonafede, Monte San Giusto. Particolare del fregio *Imperium* della sala d'onore.

detta degli Orsini, i quali procurarono di sposare la sorella di Ludovico ad un membro della loro famiglia, che si stabilì a Fermo per infastidirlo più dappresso¹⁰. Le angustie che ne seguirono ebbero fine solo nel 1522 con l'elezione di papa Adriano VI e, alla fine di quel medesimo anno, con l'incarico per la cacciata dei Malatesta dalla città di Rimini. Al rapido compimento di tale missione seguì il ristabilirsi di una condizione di tranquillità e, alla fine dell'estate del 1523, la nomina di Nicolò a *Presides* della Romagna¹¹. Tale nomina segna l'inizio della fase in cui cadono la ricostruzione della chiesa S. Maria in Talu-

siano, ampliata probabilmente in adempimento d'un voto alla Madonna di Loreto, e il conferimento dell'incarico a Lorenzo Lotto.

È questa la temperie nella quale si colloca il portale marmoreo inserito sulla fronte del Palazzo nel 1524, in cui risuona la medesima eco degli antichi trionfi che permea l'intonazione celebrativa delle pitture al piano nobile¹². Si può dunque arguire che il fregio nella "camera principale" - che è a tempera; vale a dire dipinto con tecnica a secco e, a differenza dell'affresco, a fase di lavora-

zione unica - sia stato realizzato nel corso della stagione invernale 1523-24. Ritengo inoltre che la sua finora inesplorata iconografia sia da ricondurre all'invenzione dello stesso Bonafede, la cui figura vi compare circondata di un alone plutarchesco¹³.

Il fregio illustra, una per parete, le quattro qualità che il vescovo si attribuisce: l'*Auctoritas* (la repressione dell'indisciplina, il contenimento dei prepotenti e la difesa dei deboli), l'*Imperium* (i successi nella conduzione militare); la *Potestas* (il governo delle città, con inserite le metafore della Politica e dell'Udienza, e la punizione dei reprob) e l'*Humanitas* (la nobiltà di nascita e la signorilità negli *otia* mondani)¹⁴. Contrariamente agli affreschi della stanza al piano inferiore, dove s'individuano almeno tre mani diverse di livello qualitativo molto differenziato (oltre ad un'esecuzione in alcune parti frettolosa), il fregio presenta una qualità pittorica omogenea e un uso generalizzato del chiaroscuro a tratteggio incrociato (figg. 4 e 5), che al pianterreno trova analogia solo nell'allegoria della *Fortezza* (fig. 1).



fig. 5 Johannes Hispanus, *Nicolò Bonafede punitore dei reprob*. Palazzo Bonafede, Monte San Giusto. Particolare del fregio *Potestas* della sala d'onore.

I dati proposti sono di natura puramente indiziaria ma, considerando che le dif-

ferenze stilistiche tra i due interventi depongono a favore della loro divaricazione cronologica, ritengo che essi possano risultare di qualche utilità nella laboriosa compilazione del catalogo di Johannes Hispanus, al cui pluridecennale soggiorno maceratese (dal 1506 al 1535 circa, pur con qualche probabile interruzione) non corrisponde un numero di opere adeguato.

In tal senso un primo importante contributo è stato offerto nel 1998 da Andrea Zezza, con la soluzione dell'equivoco ingenerato dall'attività svolta dal quasi omonimo Giovanni di Pietro, detto Spagna (1450 circa - Spoleto, 1528) sul versante umbro del medesimo comprensorio appenninico¹⁵.

In questo 2016 nuove promettenti prospettive sono state aperte dalla mostra su Lorenzo de Carris, detto Giuda (Matelica, 1466 - Macerata, post 1555), aperta dopo la stesura della presente nota. Ne segnalo il catalogo per il contributo che il saggio critico di Alessandro Delpriori e la silloge documentaria di Matteo Mazzalupi offrono all'indagine sulla pittura maceratese di primo Cinquecento, oltre che per via di qualche tangenza che mi pare di cogliere tra Giuda e Hispanus¹⁶.

Abstract

Two new chronological references for the decorative cycles painted by Hispanus in the Bonafede Palace at Monte San Giusto (Macerata) are proposed on the grounds of the early presence of the lion rampant in the emblem of bishop Nicolò Bonafede and on the basis of a critical analysis of his memoirs conducted on a manuscript copy, made by the same copyist as the manuscript used by Monaldo Leopardi.

While never mentioning Hispanus's paternity of the paintings, the patron's account suggests that there was an interval of about ten years between the execution of the two decorative cycles.

Here the decorative cycle in the so-called Guardhouse (or, more properly, the Bishop's Room) is dated to the time of Bonafede's misfortune after the Bentivoglio family reconquered Bologna (21 June 1511), and he was forced to withdraw to Monte San Giusto. It would seem to have been executed, therefore, between the end of 1511 and the beginning of the following year.

For the frieze in the "principal room" on the piano nobile, whose iconographic themes are assessed here for the first time, the proposed date is between autumn

1522 and the early months of 1523, around the time of Bonafede's political rehabilitation from his fall from favour after he had defeated Ludovico Euffreducci, who died on the battlefield.

NOTE

- 1 Mi riferisco al sopralluogo che precedette la Mostra di Viadana, il cui catalogo (M. Tanzi, *Joanes Hispanus. La pala di Viadana. Tracce di classicismo precoce lungo la valle del Po*, Viadana 2000) ha assegnato a Johannes Hispanus i dipinti sangiustesi: “un contesto [il maceratese] in precedenza trascurato negli studi sul pittore, [...] insperatamente compensato dal riferimento all’Hispanus del notevole ciclo di affreschi in Palazzo Bonafede a Monte San Giusto” (p. 15). I dipinti (il ciclo al pianterreno e il fregio al piano nobile) vi sono indagati alle pp. 70-72, e ne viene proposta una datazione al 1523-25.
- 2 Erroneamente, riferivo lo stemma inquartato ad una data successiva al 1522 (G. Angelucci, *La Stanza del Vescovo Niccolò Bonafede*, Monte San Giusto 1987, p. 11).
- 3 L’assunzione di Nicolò al Protonotariato risale al 1495. Nonostante i finestrini in questione siano aperti all’ultimo piano del Palazzo, vi si fa riferimento per collocare l’inizio della costruzione giungendo per questa via ad assegnarne la paternità a Baccio Pontelli, che si ritiene defunto l’anno prima (L. Chevalier Matthews, *Patria, papal service and patronage: Nicolò Bonafede at Monte San Giusto*, in: «Renaissance Studies», VII/1993, pp. 184/206; F. Mariano, *Architettura nelle Marche dall’età classica al Liberty*, Firenze 1995, pp. 26 e seg.; Idem, *Il palazzo fortificato del vescovo Bonafede a Monte San Giusto: un’opera inedita di Baccio da Pontelli?*, in «Castellum» 49/2007, pp. 53-54 dove si rilevano anche diverse inesattezze).
- 4 Vedi: G. Angelucci, *Ad personam. Lorenzo Lotto, Nicolò Bonafede e la Crocifissione di Monte San Giusto*, Macerata, 2016, in appendice al quale il memoriale di Nicolò Bonafede è ampiamente antologizzato. Quanto al manoscritto, proveniente dall’archivio della famiglia Vinci di Fermo e attualmente a Macerata in proprietà Canovari, si tratta di una copia seicentesca già nota a Monaldo Leopardi, dallo stesso riconosciuta gemella di quella dalla quale trasse la *Vita di Niccolò Bonafede vescovo di Chiusi* edita a Pesaro nel 1832, che è tuttora custodita tuttora a Recanati.
- 5 Tanzi, *Joanes Hispanus...*, p. 70. Studi più recenti (cfr. nota n. 15) hanno arretrato al 1506-08 l’impegno di Hispanus sulla pala di Montecassiano, che nel 2000 si riteneva si fosse prolungato fino al 1512.
- 6 L’intera vicenda non dovrebbe essersi protratta per più di due-tre mesi. Il memoriale ne offre un racconto particolareggiato alle cc. 87-95. Nel citato *Ad personam...* ne riferisco nella parte intitolata *Niccolò Bonafede vescovo non conformista*, alle pp. 157-163.
- 7 A. Giordano, *Il capolavoro di Lotto a Monte San Giusto e il vescovo Bonafede*, Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, Serie IX, vol. XI, fasc. I, Roma, 1999, p. 66. Il Breve d’autorizzazione alla delega è ivi trascritto a p. 237.
- 8 Sin dal titolo della pubblicazione di cui alla nota n. 2.
- 9 Il particolare della gru è riprodotto a p. 52 di G. Angelucci, *Niccolò Bonafede, dal Palazzo al Mausoleo, dalla Piazza al Quadro*, Comune, Monte San Giusto, 1990. Per il resto, ad integrazione della qua-

- lità mediocre delle illustrazioni inserite a corredo della mia pubblicazione del 1987, segnalo le figg. 48-52 del catalogo di Viadana.
- 10 La narrazione di queste vicende occupa le cc. 98-165v. del memoriale. In *Ad personam...* ne do conto alle pp. 163-169. Per le nozze tra Giovanna Maria Euffreducci e Valerio Orsini, vedi Giordano, *Il capolavoro...*, p.80.
 - 11 La notizia di tale nomina non è fornita dal memoriale, che s'interrompe con la narrazione dei fatti avvenuti al primo inizio del 1523. La si desume dalla lettera del 4 ottobre 1523 scritta da Rambaldo Malatesta a Luigi Guicciardini (R. Castagnola (a cura di), *I Guicciardini e le scienze occulte. L'oroscopo di Francesco Guicciardini. Lettere di alchimia, astrologia e cabala a Luigi Guicciardini*, Firenze, 1990, pp. 268-270). La lettera è stata pubblicata in F. Cortesi Bosco, *Per Lotto nelle Marche e i suoi committenti (1523-1532)*, in «Bergomum», 1996/2, p. 33, nota 59.
 - 12 Il portale reca l'iscrizione: N[icolaus] BO[na]FI[des] EP[iscopu]S CLUS[inus] MARCHIE VICEL[egatione] ROMANDIOLEQ[ue] PRESIDIS DIGNITATIS FUNCTUS AC ARIMINIO PULSIS TIRAN[n]IS SEDI APO[stolice] RESTITUTO POSUIT DIE XII AUGUSTI MCCCCCXXIII.
 - 13 Il memoriale indugia sulle *Vite* di Plutarco a conclusione del racconto delle peripezie bolognesi.
 - 14 L'intero fregio è riprodotto alle pp. 188 e seg. di *Ad personam...*. Particolari corredati da titoli che ne esplicitano il contenuto simbolico sono alle pp. 131 e seg.; 134; 144 e seg.; 154 e seg.; 160 e seg.; 174-6; 183 e seg.
 - 15 Per lo Spagna, vedi la scheda di A. Zezza in M. C. Mazzi-B. Toscano, *Pinacoteca Comunale di Todi. Dipinti*, Mondadori Electa, Milano, 1998, p. 171.
 - 16 A. Delpriori-M. Mazzalupi, *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento*, Quattroemme, Perugia, 2016).

Eraclio riporta la vera Croce a Gerusalemme: osservazioni iconografiche su un dipinto di Palma il Giovane nel duomo di Urbino

Marilena Luzietti

Il 12 gennaio del 1789 una forte scossa di terremoto, l'ennesima di quegli anni di fine Settecento, colpì il territorio urbinato, provocando il cedimento della cupola del duomo di Urbino e danneggiandone alcune parti strutturali. L'edificio fu ricostruito in nitide forme neoclassiche dall'architetto romano Giuseppe Valadier, che lo concluse nel 1801¹. Da allora, non subì variazioni rilevanti: almeno dai primi anni dell'Ottocento, pertanto, la pala d'altare autografa² dal veneziano Jacopo Negretti detto Palma il Giovane (1548-1628) e raffigurante l'*Esaltazione della Croce* (o *Eraclio riporta la vera Croce a Gerusalemme*) si trovava dov'è ancora oggi, nel terzo altare della navata sinistra del duomo. Quell'altare spettava alla confraternita urbinata di Santa Croce dai tempi dell'antica cattedrale, progettata alla fine del XV secolo, e, almeno fino al 1619, ospitava una pala di Timoteo Viti, *La Vergine con il Bambino tra i santi Crescentino e Donnino*³, successivamente sostituita dall'*Eraclio* del Palma.

Allo stato attuale degli studi, non è possibile stabilire con certezza documentaria se il 1619, anno dell'arrivo dell'opera nel Ducato di Urbino, sia lo stesso della sua collocazione nell'altare del duomo. In altre parole, non sappiamo se quella fosse la sua originaria destinazione, anche se è lecito ipotizzare che la committenza dell'*Eraclio* del Palma rientri in quel progetto di risistemazione del duomo avviato nei primi anni del Seicento su iniziativa del duca Della Rovere⁴, il quale funse altresì da intermediario tra Palma il Giovane e i membri della confraternita di Santa Croce⁵.

Il rapporto tra il pittore veneziano e i duchi Della Rovere è cosa risaputa: nella metà del XVII secolo Carlo Ridolfi affermava che Guidubaldo II conobbe l'artista, ancora sedicenne, nella chiesa dei Crociferi a Venezia. Avendone colto l'indubbio talento, il duca lo invitò a Urbino e, successivamente, mantenne i suoi studi a Roma, dove Jacopo soggiornava presso il cardinale Giulio Della Rovere, fratello di Guidubaldo. Fino alla fine della sua vita, Palma avrebbe

espresso la sua gratitudine nei confronti dei duchi di Urbino «per esser stato levato da Venetia e mantenuto in Roma quattro anni»⁶. Due documenti, già individuati da Ercole Scatassa e da Egidio Calzini all'inizio del Novecento, rivelano che Francesco Maria II Della Rovere fu il mediatore tra Palma il Giovane e i sodali di Santa Croce: si tratta di un versamento fatto dalla confraternita al tesoriere ducale in data 4 Settembre 1619⁷ e di una lettera del 17 agosto 1619 diretta dal Palma a Giulio Giordani, agente del duca (definito nella lettera *residente ducale*): «Le scrissi già essendo redunto la palla all'ultima mano et che di ciò haverei dato conto all'Ill.mo Sig. Residente ducale accio fosse inviata p. la solennità della San.ma Croce hor le dico che là è in punto»⁸. Il 17 agosto del 1619 Palma aveva concluso la pala, che sarebbe arrivata a Urbino in tempo per il 14 settembre, giorno della «*solennità della San.ma Croce*».

La festa del 14 settembre, chiamata *Exaltatio Crucis*, commemorava proprio l'episodio dipinto da Palma il Giovane, un avvenimento storico dai contorni leggendari⁹. Stando alle fonti contemporanee o di poco successive ai fatti, nel 614 i persiani capeggiati dal generale Sharbaraz assediaron Gerusalemme e distrussero la basilica del Santo Sepolcro, depredandola dei suoi tesori: il più prezioso tra questi era la particola della vera Croce di Cristo. Insieme alla sacra reliquia, raccontava lo storico siriano Sebeo, i persiani avevano deportato numerosi civili e religiosi, tra i quali anche il patriarca di Gerusalemme Zaccaria. L'imperatore bizantino Eraclio, allora, organizzò l'esercito e riconquistò le terre occupate dai persiani, i prigionieri e la tanto agognata reliquia. Il 14 settembre del 628, giorno dedicato da almeno due secoli alla festa dell'*Exaltatio Crucis*, Eraclio marciò trionfante su Costantinopoli e, poco tempo dopo, in un periodo compreso tra il 628 e il 630, riportò la reliquia della Croce al Santo Sepolcro di Gerusalemme, laddove era stata tolta dai persiani. Il destino di Eraclio è legato a un'altra importante figura storica: Maometto (570-632). Gli scontri con le forze islamiche, iniziati nel 633, si conclusero stavolta con un'aspra sconfitta, culminata nel 638 con la resa di Gerusalemme ai musulmani. Il rientro della reliquia della Croce a Gerusalemme era durato appena un decennio: per salvarla dalle mani dei nuovi avversari, la particola era stata condotta in salvo a Costantinopoli, dove, già dal VII secolo, la *restitutio* di Eraclio veniva commemorata in data 14 settembre.

Da Costantinopoli la festa si diffuse in Occidente e qui, in epoca carolingia, la storia fu ingentilita da aneddoti miracolistici e apocrifi, sfociando in una leggenda che definì di fatto il modello iconografico per le rappresentazioni arti-

stiche dell'*Esaltazione della Croce* nell'Occidente medievale.

Dal XII secolo Eraclio iniziò a comparire nell'arte europea quale esempio di eroe cristiano e di imperatore crociato *ante litteram*¹⁰. Nella seconda metà del Duecento Jacopo da Varazze inserì le sue gesta in un capitolo della *Legenda Aurea* dedicato proprio alla festa dell'*Exaltatio Crucis*. Un altro capitolo dello stesso *corpus* narrava le vicende che precedevano le imprese di Eraclio, commemorate nell'*Inventio Crucis*. Tale solennità ricorreva il 3 maggio e celebrava un episodio avvenuto intorno al 325 d. C.: il ritrovamento delle tre croci del Golgota e il riconoscimento della vera Croce di Cristo ad opera di Sant'Elena, madre di Costantino¹¹. Come noto, la leggenda della vera Croce raccontata da Jacopo da Varazze è alla base di numerose opere pittoriche eseguite tra il XIV e il XV secolo, tra cui gli affreschi di Agnolo Gaddi nella chiesa di santa Croce a Firenze e quelli di Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo, ma anche la lunetta con il *Ritrovamento* e l'*Esaltazione della Croce* attribuita ad Antonio di Guido Alberti da Ferrara, eseguita per la chiesa di San Domenico a Urbino (attualmente nel Museo Diocesano Albani della stessa città)¹².

La leggenda della vera Croce sopravvisse al ciclo pierfrancescano e al suo secolo, perpetuandosi nel tempo grazie a un percorso di trasformazione tipologica e iconografica che le permise di rispondere adeguatamente alle accuse mosse dalla Riforma protestante, che minavano sia il culto delle reliquie sia l'autenticità storica degli avvenimenti riguardanti l'imperatrice Elena e l'imperatore Eraclio. La lunga fase di messa a punto dell'iconografia postridentina proseguì ininterrottamente per tutto il XVI secolo, lentamente epurando quei dettagli apocritici condannati dalla Riforma protestante, fino ad approdare a una formula iconografica definitiva a cavallo tra Cinque e Seicento, consolidata dalle pubblicazioni di Roberto Bellarmino e di Cesare Baronio e dagli emendamenti al *Breviario Romano*, che, insistendo sulla storicità degli episodi, ne avviavano l'iconografia verso un'*«arte senza tempo»*, dove storia e liturgia coincidevano perfettamente¹³.

È a quest'ultima fase che appartiene la tela urbinata di Palma il Giovane, proponendo l'imperatore Eraclio quale modello da imitare, in virtù della sua devozione alla Croce e della sua obbedienza alla Chiesa. In questi termini, d'altra parte, lo presentava Cesare Baronio nell'ottavo volume degli *Annales Ecclesiastici*, pubblicato nel 1599. Attingendo alle *Lectiones* della festa dell'*Exaltatio Crucis* e facendo così coincidere la versione storica con quella liturgica,

Baronio scriveva (traduzione di Odorico Rinaldi, 1656):

«Heraclio Imp. dice Teofane, n'andò all'entrata della primavera da Costantinopoli a Gerusalem, e rimettendo nel proprio luogo il vivificante legno della Croce da esso recatovi, e si ancora Zaccaria vescovo di quella città, ne rendette a Dio moltissime grazie. [...] Aggiungono i rituali ecclesiastici, e dicono: Riportando Heraclio sopra le proprie spalle il Sacratissimo legno al monte stesso ove il Salvator del mondo portato l'havea, fu costretto a fermarsi nella porta che conduceva al Calvario, perciocché egli era adornato d'oro e di gemme e quanto più si studiava e sforzavasi d'oltre andare, tanto maggiormente ne veniva rattenuto. E venendo perciò in gran meraviglia Heraclio e gli altri tutti, Zaccaria vescovo di Gerusalem: "Avverti bene, disse, Imperadore, che con questo trionfale ornamento tu non imiti la povertà e l'humiltà di Christo". Alle quali parole, ponendo giù Heraclio il ricchissimo vestito, e le scarpe, e mettendosene un plebeo, agevolmente proseguì il rimanente del cammino e collocò la Croce nel medesimo luogo del Calvario donde era stata da' Persiani levata, e stabilisse che in tal dì (cioè alli quattordici di Settembre) si celebrasse ogni anno la memoria dell'Esaltatione della Croce»¹⁴.

La versione del Baronio espungeva dall'episodio l'apocrifa presenza dell'angelo che intimava a Eraclio di spogliarsi (come si nota nell'affresco di Antonio Alberti da Ferrara provenienti dalla chiesa di San Domenico a Urbino), la cui funzione veniva ora ricoperta dal vescovo Zaccaria. La presenza del patriarca di Gerusalemme, irrilevante nella *Legenda Aurea* e del tutto assente nei cicli della vera Croce pretridentini, non solo riportava la narrazione alla purezza delle prime testimonianze bizantine, ma affermava di fatto il primato dell'autorità ecclesiastica sulle gerarchie terrene.

Contestualmente, la figura di Eraclio si riaccese del suo significato medievale, che non intaccò tuttavia l'iconografia dell'*Exaltatio Crucis*. Nella lunetta della Cappella Paolina (Roma, Santa Maria Maggiore, 1610) Guido Reni dipinse due storie che mostrano la vittoria di un imperatore cristiano ottenuta mediante l'aiuto della Vergine: Narsete vincitore su Totila ed Eraclio vincitore su Cosroe, vicenda, quest'ultima, ispirata alla *Chronographia* di Teofane il Confessore. Come Giuseppe Capriotti ha rilevato, i goti di Totila dovevano simboleggiare i tedeschi riformati e i persiani di Cosroe i musulmani¹⁵. La forza simbolica di Eraclio, quale eroe cristiano e imperatore crociato, era riemersa con il serpeggiare in Europa di rinnovate aspirazioni di lotta all'infedele e di

riconquista del Santo Sepolcro. Nel 1605 fu pubblicato a Parigi un poema in versi dichiaratamente ispirato alla *Gerusalemme Liberata* del Tasso: *La Croce racquistata* del pistoiese Francesco Bracciolini¹⁶. Il poema si conclude con un elogio alla Croce proclamato da Zaccaria, al quale segue la scena finale, che vede Eraclio salire su un trionfale carro, accingendosi a riportare la Croce a Gerusalemme. L'omissione dell'episodio tanto celebrato in pittura, quello in cui Eraclio riporta umilmente la Croce al Santo Sepolcro, è significativa. *La Croce Racquistata* del Bracciolini introduce una visione eroica e trionfalistica di Eraclio, inaugurante un filone tematico nella drammaturgia seicentesca che l'arte della Controriforma non poté trasmettere¹⁷.

La pittura controriformata aveva trasformato Eraclio da *exemplum* di imperatore crociato a *exemplum* di *Imitatio Christi* e di obbedienza all'autorità ecclesiastica. Sembrano lontani i tempi del mosaico attribuito a Baldassarre Peruzzi nella cappella di Sant'Elena in santa Croce in Gerusalemme a Roma (fig. 1), dove Eraclio, vestito come un imperatore romano e circondato dai suoi soldati, si dirige al Santo



fig. 1 Baldassarre Peruzzi (attr.), *Esaltazione della Croce* (Eraclio riporta la vera Croce a Gerusalemme), Roma, chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, cappella di Sant'Elena.

Sepolcro sul suo cavallo bianco, sollevando la Croce come un vessillo¹⁸! Confrontando il mosaico romano con la pala urbinata di Palma il Giovane (fig. 2), basterà un semplice sguardo per constatare il profondo cambiamento.

Oggi, il fedele o il visitatore che si rechi nel duomo di Urbino può riconoscere con una certa facilità il soggetto, poichè la pala è corredata da una didascalia a lettere dorate che recita «EXALTATIONIS DIE RECUPERAVIT ET RETULIT». L'iscrizione, insieme a quelle che accompagnano le altre pale d'altare del duomo, venne probabilmente inserita nell'ambito della ricostruzione valadieriana. Tuttavia, non è sempre stato così semplice individuare il soggetto dipinto dal Palma.

Nel 1775 Michelangelo Dolci vi vedeva un episodio della *Gerusalemme Li-*



fig. 2 Palma il Giovane, *Esaltazione della Croce* (Eraclio riporta la vera Croce a Gerusalemme), Urbino, duomo.

berata di Torquato Tasso: «La tavola rappresentante l'Imperator Gottifredo di Buglione alla conquista di Terra Santa, processionalmente portando la Croce in spalla in compagnia dell'Arcivescovo Turpino e numeroso seguito è pittura di Giacomo Palma»¹⁹. Pochi anni dopo, Luigi Lanzi identificò il soggetto con l'*Invenzione della Croce*, che, diversamente dall'*Esaltazione*, celebra le gesta dell'imperatrice Elena:

«La Invenzione della Croce in Urbino, tavola ricchissima di figure, piena di bellezze, di varietà, di espressione. Le sue tinte sono fresche, soavi, diafane, men gaie che in Paolo, più liete che nel Tintoretto, benché poste scarsamente si conservano meglio che in certi quadri di esteri più impastati»²⁰.

Nel 1801 l'abate Andrea Lazzari ne riconobbe finalmente la corretta iconografia: «il pio imperatore Eraclio alla conquista di Terra Santa processionalmente portando la Croce in spalla in compagnia dell'Arcivescovo»²¹, confermata nel 1897 da Egidio Calzini, il quale

riportava che «nel terzo altare è raffigurato l'imperatore Eraclio che porta sulle spalle, processionalmente, la Croce, opera insigne di Palma il giovane»²². Si concluderà questa carrellata di citazioni con l'appunto di Bramante Ligi (1938): «Il secondo altare ha una tela di Jacopo Palma il giovane, da Bassano, che rappresenta l'imperatore Eraclio sotto il peso della santa Croce»²³. Alcune osser-

vazioni possono essere fatte alla luce di queste citazioni storiche e storiografiche. La fama goduta dall'imperatore Eraclio tra il XVI e il XVII secolo doveva essersi assopita nel secolo successivo, quando il Dolci e il Lanzi identificarono erroneamente il soggetto della tela. Viceversa, più si va indietro nel tempo e più la storiografia locale è in grado di riconoscere l'importanza assunta dal vescovo nell'episodio dipinto. Non solo: il Dolci e il Lazzari ne individuano addirittura la carica di arcivescovo, ravvisando nel soggetto un ri-



fig. 3 Palma il Giovane, *Esaltazione della Croce* (*Eraclio riporta la vera Croce a Gerusalemme*), Venezia, chiesa di San Giovanni Elemosinario.

ferimento più o meno esplicito alla realtà urbinata, insignita del titolo di Arcidiocesi sin dal 1563. Mi pare inoltre significativo l'uso ripetuto dell'avverbio *processionalmente*, che solo il Lanzi e il Ligi omettono.

Non era la prima volta che Palma il Giovane si cimentava nel soggetto dell'*Esaltazione della Croce* e non fu nemmeno l'ultima. L'occasione iniziale gli era stata data tra il 1595 e il 1599 per la chiesa veneziana di San Giovanni Ele-

mosinaro, che custodiva una reliquia della vera Croce (fig. 3)²⁴. Il dipinto ha un formato orizzontale ed è popolato da figurine nervose e concitate, disposte in un'ambientazione esterna, la cui visione dal basso rende vertiginoso lo scorcio prospettico delle mura di Gerusalemme e profondo lo spiraglio di paesaggio che si apre nello sfondo. L'eroico imperatore, vestito con una semplice tunica rossa sopra una camicia bianca, abbastanza corta da mostrare i muscolosi polpacci e le solide ginocchia, si dirige con passo da maratoneta verso la porta della città, dove lo attendono il vescovo Zaccaria con un accolito: la loro mitezza contrasta con l'inquieto dinamismo che anima gli altri personaggi. Alle spalle di Eraclio, un uomo barbuto solleva platealmente le braccia e lo sguardo al cielo; dietro di lui una donna vestita di blu congiunge le mani in preghiera, mentre un bimbetto nudo le si aggrappa al fianco. La parte sinistra dell'opera è riservata agli uomini di Eraclio: in primo piano due servitori sorvegliano il mantello e l'armatura deposta dall'imperatore; in secondo piano la turba dei soldati è introdotta dal suo cavallo bianco, lussuosamente bardato. L'ultima versione dell'*Esaltazione della Croce* (fig. 4), inserita in un ciclo dedicato alla sacra reliquia, fu commissionata a Palma tra il 1620 e il 1625 per la chiesa veneziana dei Crociferi²⁵. Anche in questo caso il formato è orizzontale, ma, a differenza del primo dipinto, numerosi personaggi, dai modi decisamente più pacati, affollano lo sfondo e il primo piano. Il passo di Eraclio, pur non perdendo la sua sveltezza, sembra ora più appesantito dal carico della Croce e la sua sottoveste bianca è più lunga, nascondendo in parte la prestanza fisica dell'imperatore. I fedeli del popolo, colti in composta preghiera, si trovano in primo piano a destra, accanto alla porta di Gerusalemme: li rappresentano, ancora una volta, un anziano barbuto e una giovane donna con un bambino. La parte centrale è occupata dal vescovo accompagnato da due accoliti. Se prima il vescovo precedeva l'imperatore attendendolo alla porta della città, ora lo segue, partecipando attivamente alla processione. Nella parte sinistra del dipinto compaiono gli attributi imperiali che Eraclio ha abbandonato su istanza del vescovo Zaccaria: il suo bianco cavallo con bardature dorate, che introduce il gruppo dei soldati; la spada e la corona, sostenute da due paggetti in abiti sontuosi.

Tra le due tele, l'una degli anni 1595-1599 e l'altra del 1620-1625, si colloca la pala centinata del duomo di Urbino, datata, come sappiamo, 1619 (fig. 2). Per questo dipinto, Palma scelse di rappresentare un altro momento: non quello in cui Eraclio è in procinto di varcare la porta di Gerusalemme, ma quello in

cui, fattosi carico del peso della Croce, inizia il suo cammino verso una meta, quel palazzo di mattoni ocre abbarbicato su una rupe alle sue spalle, che sembra lontana e faticosa da raggiungere. La visione frontale di Eraclio, non più di profilo, ne aggrava la fatica del passo appesantito dal fardello, avvicinandolo sensibilmente, e molto più che negli altri due dipinti, alla tipologia del *Cristo portacroce* nell'andata al Calvario. Con folti capelli, folta barba e un'umile veste rossa, che ora nasconde quasi interamente le gambe mostrando solo i



fig. 4 Palma il Giovane, *Esaltazione della Croce* (*Eraclio riporta la vera Croce a Gerusalemme*), Venezia, chiesa dei Gesuiti (già dei Crociferi), sagrestia.

piedi scalzi, Eraclio è figura del Cristo re e del Cristo sacrificale. Il colore stesso dell'abito allude a questo parallelismo: il rosso è il colore della passione di Cristo e del suo sangue versato e, al contempo, è colore imperiale. D'altra parte, proprio in virtù di queste caratteristiche viene utilizzato nei paramenti liturgici del 14 settembre. Al centro del dipinto posa il vescovo Zaccaria, una figura profusa di leggerezza, che ostenta la preziosità dei suoi attributi episcopali, controbilanciando il penitente imperatore Eraclio.

Zaccaria tiene tra le mani una piccola Croce dorata, un attributo decisamente insolito in questo contesto iconografico, che allo stato attuale della ricerca non risulta comparire in altri dipinti con lo stesso soggetto se non in una sacra rappresentazione: l'*Esaltazione della Croce* del fiorentino Giovan Maria Cecchi,

diffusa intorno agli anni Ottanta del Cinquecento e pubblicata postuma nel 1598, dove, nella terzultima scena dell'ultimo atto, il vescovo di Gerusalemme Zaccaria, con il crocifisso in mano e seguito da alcuni sacerdoti, attende Eraclio alla porta della città²⁶. Nella *pièce* del Cecchi compaiono anche due piccoli paggi, reggenti la corona e lo scettro che Eraclio ha abbandonato prima di prendere la Croce. Il tema del paggetto, che Palma inserisce per la prima volta nel duomo di Urbino, era già comparso all'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento in un affresco di Cesare Nebbia (Roma, oratorio del Crocifisso, fig. 5), nella cui *équipe* Palma il Giovane, era attivo alla fine degli anni Sessanta²⁷. Nel periodo in cui Nebbia lavorò all'oratorio del Crocifisso, Palma si trovava già a Venezia, seppure da poco tempo. Alcune affinità iconografiche con il dipinto di Cesare Nebbia possono rivelare un modello comune ad entrambi i pittori: trattasi forse del riquadro conclusivo di un ciclo parietale scomparso, dipinto da Daniele da Volterra tra il 1545 e il 1548 a Roma, nella Cappella Orsini di Trinità dei Monti. I lavori di Daniele da Volterra per la Cappella Orsini, di cui faceva parte anche la celebre e ancora esistente *Deposizione*, costituirono un luogo di formazione obbligatorio per molti artisti delle generazioni successive e Palma il Giovane fu certamente tra questi²⁸. Le storie della vera Croce dipinte dal volterrano terminavano con l'*Exaltatio Crucis* di un Eraclio «scalzo, a piedi et in camicia che messe la Croce di Cristo nella porta di Roma, dove sono femine, uomini e putti ginocchioni che l'adorano, molti suoi baroni, et uno staffiere che gli tiene il cavallo»²⁹. Sia nell'affresco del Nebbia che nella pala urbinata del Palma, tra i popolani che assistono all'evento si distinguono un anziano barbuto, una giovane donna con un bimbo nudo, un giovane uomo con una spalla interamente scoperta. Queste figure avevano un evidente significato allegorico nel dipinto del Nebbia, che Palma reiterò in modo più o meno consapevole. Nell'affresco romano il giovane e il vecchio, l'uno a sinistra e l'altro a destra del dipinto, entrambi con una mano sul petto, simboleggiano la virtù che aveva animato la condotta di Eraclio, l'*Amore verso Dio*, incarnato secondo Cesare Ripa da un «Huomo che stia riverente, con la faccia rivolta verso il Cielo, quale additi con la sinistra mano, et con la destra mostri il petto aperto»³⁰. La popolana seduta a terra con un bambino nudo rappresenta invece la *Pietà*, così descritta dal Ripa: «Donna, la quale ha il braccio sinistro posato sopra uno Altare, con la spada, e a canto vi è un Fanciullo. La Pietà è amore di Dio, della Patria, de' Figliuoli, e di Padre, e Madre, però si dipinge col Fanciullo. [...] Quella pietà, che si deve usare verso Dio, e la patria si con l'Altare,



fig. 5 Cesare Nebbia, *Esaltazione della Croce* (*Eraclio riporta la vera Croce a Gerusalemme*), Roma, oratorio del Crocifisso.

e con la Spada, dicendosi, che uno [...] per la religione si espone a' pericoli. Nella Medaglia di Tiberio si vede scolpita una Donna a sedere, col gomito manco posato sopra un Fanciullo»³¹. Nell'*Esaltazione* di Giovanni Bilivert per la chiesa fiorentina dei santi Michele e Gaetano (1641), la popolana con il bambino ha il gomito sinistro posato su un altare, come vuole il Ripa per la perso-

nificazione della *Pietà*. La tinta predominante dell'abbigliamento della donna, tanto in Cesare Nebbia quanto nel Palma di San Giovanni Elemosinaro e del duomo di Urbino, è l'azzurro, colore per eccellenza della *Pietà*, come appare nelle raffigurazioni della Vergine che sostiene il corpo di Cristo, spesso nudo o discinto, così vicino al bambino della nostra allegoria (si veda ad esempio la *Pietà* di Annibale Carracci, Napoli, Museo di Capodimonte). La pietà, per definizione, è affetto, rispetto, obbedienza verso Dio e verso le cose sacre: un concetto teologico ben incarnato dal personaggio di Eraclio. La sua duplice valenza di uomo potente e obbediente, ricco e spogliato delle ricchezze, si evince nel contrasto tra i paggi sontuosamente abbigliati, con i distintivi del potere imperiale, e la *Pietà* nelle vesti di una popolana con un bambino nudo. Come nell'affresco romano di Cesare Nebbia, inoltre, anche nella pala urbinata del Palma il gruppo di fedeli ben assortiti (i religiosi, i soldati, i nobili, i popolani) rimanda esplicitamente a una processione liturgica. La presenza dei soldati e del cavallo bianco dell'imperatore, infine, è il retaggio della tradizione figurativa tardo-medievale e del primo Rinascimento (si vedano Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze e Antoniazio Romano nel catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme a Roma).

Alcuni motivi iconografici propri della pala urbinata ricorrono nella precedente tela di San Giovanni Elemosinaro, come il soldato stante, dietro il quale si profila il muso del cavallo bianco; o la donna vestita d'azzurro con il bambino nudo. Ben lontana, invece, da quest'ultima, malgrado il formato sia lo stesso, è la pala dei Crociferi, dipinta pochi mesi dopo la tela urbinata e vicina ad essa per il ritmo cadenzato dei personaggi accalcati in primo piano, per i paggetti reggenti i distintivi imperiali, per la camicia bianca di Eraclio, abbastanza lunga da coprirgli quasi interamente le gambe, e per il vescovo che, accompagnato da un chierico che gli solleva un lembo della pianeta, occupa il centro della composizione, togliendo all'imperatore quel protagonismo che lo connotava nella prima versione del soggetto e accentuando la sua accezione penitenziale a discapito di quella eroica. Alla luce di queste considerazioni iconografiche, la pala urbinata si colloca in una posizione di snodo, che conferma la successione cronologica proposta da Stefania Mason Rinaldi: chiesa di San Giovanni Elemosinaro (1595-99); duomo di Urbino (1619); chiesa dei Crociferi (1620-25). La confraternita della Santa Croce di Urbino prediligeva, per antica tradizione, il tema della penitenza. Più antica tra quelle della città, era sorta nel 1318 come confraternita dei disciplinati e, ancora nell'anno 1597, Brancalone Fuschinio

segnalava che i confratelli penitenti erano soliti recarsi «quasi ignudi, o in camicia, percuotendosi, con una Croce in mano, dalla Fraternita fino alla chiesa di Santa Maria del Monte»³², una chiesa poco lontana da Urbino, che Bramante Ligi riconosceva nella chiesa della Santissima Annunziata³³. Di questa usanza, in realtà, non si fa cenno nei nuovi capitoli della confraternita, riformati con approvazione dell'arcivescovo Antonio Giannotti (1578-1597) e pubblicati nel 1581³⁴, dove scompare la pratica della flagellazione, ma soltanto alla consuetudine (non più un obbligo) di indossare un sacco con la carne nuda a vista all'altezza delle spalle. La particolare predilezione della confraternita per il tema della penitenza è esplicita nei dipinti commissionati nei primi anni del Seicento per decorare l'oratorio di Santa Croce: il *Cristo alla colonna* di Federico Zuccari (1605, Urbino, Museo Diocesano) e un *Ecce Homo* di Federico Barocci, dipinto in collaborazione con Ventura Mazza (1612-1613), trafugato in epoca napoleonica³⁵. Completa la triade penitenziale, dai toni tipicamente controriformati, l'*Eraclio* del Palma, esplicita figura del Cristo portacroce.

La confraternita urbinata di Santa Croce aveva goduto della protezione e del favore dei duchi sin da Federico di Montefeltro, che le donò insigni reliquie, elencate nei nuovi capitoli pubblicati nel 1581³⁶. Il primo posto della lista è occupato dalla reliquia della Sacra Spina, da venerarsi il giorno del Venerdì Santo: «*Spina D. N. Iesu Christi, qua coronatus fuit cum frondibus in Tabernacolo. Die Veneris Sanctis*». Subito dopo si legge: «*De ligno Crucis inserto in Cruce argentea. Die Veneris Sancti. 3 Maij. 14 Settembre*». La reliquia della Croce, da venerarsi il 3 maggio, giorno dell'*Inventio Crucis*, e il 14 settembre, giorno dell'*Exaltatio Crucis*, era custodita in una croce processionale d'argento dorato e smalti (Bottega dell'Italia centrale, Urbino, Museo Diocesano, secolo XV)³⁷. Nel volumetto del 1581 si specifica che nel giorno dell'*Exaltatio Crucis* i confratelli erano obbligati alla partecipazione della funzione religiosa, che prevedeva l'esposizione della reliquia della Croce³⁸. Non si specifica, tuttavia, se la funzione del 14 settembre includesse una processione, ma è certo che i confratelli partecipassero a non meglio precisate «processioni straordinarie» seguendo un preciso cerimoniale, messo per iscritto nel capitolo intitolato «Del modo di gire alle processioni»³⁹.

La processione doveva essere aperta da un confratello reggente una «Croce semplice, verde, & con tronchi», una croce vera, insomma, simile a quella raffigurata nel frontespizio del volume. Chiudeva la processione il priore della Confraternita, «con una Croce piccola in mano, & in mezzo à suoi Consiglieri,

o altri suoi Ufficiali». È allora credibile, come aveva già colto la storiografia locale tra Settecento e Ottocento, che la pala di Palma il Giovane contenga riferimenti alla vita religiosa urbinata e, in particolare, alle pratiche della confraternita di Santa Croce. Significativamente, nella pala del duomo di Urbino, Eraclio, reggente la vera Croce sulle spalle, precede il gruppo degli astanti, proprio come quel confratello che a Urbino apriva le processioni, reggendo una grande Croce di tronchi. Tra i numerosi dipinti con questo soggetto, realizzati tra il XV e il XVI secolo, raccolti e catalogati nel corso della mia ricerca di Dottorato⁴⁰, soltanto due vedono Eraclio precedere il vescovo lungo il percorso: la tela di Palma il Giovane nel duomo di Urbino e quella realizzata pochi mesi dopo dallo stesso artista per la chiesa dei Crociferi di Venezia, chiaramente derivata dal modello urbinata. Proprio come richiedeva il cerimoniale della confraternita di Santa Croce, secondo cui la fila doveva essere chiusa dal priore reggente una croce più piccola, forse proprio la croce-reliquiario custodita nell'oratorio, oggi al Museo Diocesano Albani di Urbino, la pala urbinata riporta la rarissima presenza di due croci: quella vera, sorretta da Eraclio, e una piccola croce processionale ostentata dal vescovo.

Posta la corrispondenza con le consuetudini liturgiche della confraternita che commissionò il dipinto, rimane scoperta una questione: dove si sta dirigendo il gruppo processionale? La storiografia più recente identifica l'edificio dello sfondo con il convento di Santa Chiara di Urbino visto dal colle di San Bernardino, ipotizzando che il pittore si sia servito di disegni fornitigli direttamente da Urbino, oppure di qualche schizzo disegnato da lui stesso sul posto, negli anni in cui si trovava nella città⁴¹. Nella chiesa di Santa Chiara annessa al convento si trovava una cappella dedicata al Santissimo Crocifisso che custodiva una reliquia del legno della Croce, come viene ricordato nella relazione pastorale nel 1597⁴². La relazione sottolinea inoltre l'attenzione rivolta dai duchi Della Rovere al complesso conventuale, edificato da Francesco di Giorgio Martini su commissione del duca Federico. Nel corso dei secoli, vari componenti della famiglia ducale furono sepolti nella chiesa di Santa Chiara: Battista Sforza ed Elisabetta di Montefeltro, rispettivamente moglie e figlia di Federico; Francesco Maria I Della Rovere e sua moglie Eleonora Gonzaga; Giulia Varano e il cardinale Giulio Della Rovere, rispettivamente moglie e fratello di Guidubaldo II, nel 1633 Lavinia Feltria Della Rovere, sorella di Francesco Maria II. Si può a ben ragione parlare di un «*mausoleo dei duchi*», che proprio il duca Francesco Maria II volle restaurare⁴³. Se l'ipotesi formulata è

corretta, Palma il Giovane rappresentava simbolicamente il Santo Sepolcro di Gerusalemme con il sepolcro della famiglia ducale, alle spalle del quale è collocato proprio l'oratorio della confraternita della Santa Croce, titolare dell'altare nel duomo di Urbino.

Al dipinto di Palma il Giovane si crede, in questa sede, che debba essere associata una tela "sorella", un'*Invenzione della Croce* conservata nella chiesa di Santa Croce di Ripatransone (fig. 6), recentemente attribuita a Girolamo Cialdieri⁴⁴. Tanto la pala del Cialdieri quanto quella del Palma sono ascrivibili ai primi anni del Seicento, sono centinate, hanno un formato verticale e misure molto vicine tra loro (cm. 414X225 la tela di Urbino; cm. 400X200 la tela di Ripatransone). Da un confronto tra l'*Invenzione* di Ripatransone e l'*Esaltazione* di Urbino, inoltre, emergono numerosi elementi iconografici in comune: la centralità assoluta del vescovo con le preziose insegne episcopali e la croce in mano (nell'*Inventio Crucis* si tratta del vescovo Macario), la partecipazione di due paggetti in basso a sinistra, gli angeli nel cielo, lo sfondo con un'ambientazione urbinata. A rafforzare la teoria di una "fratellanza" tra le due pale è l'ipotesi che quella di Ripatransone provenga da Urbino, sostenuta dalla storiografia ottocentesca, di cui al momento non è stato possibile rintracciare la fonte originaria, che identificava nello scorcio architettonico dello sfondo il Palazzo Ducale di Urbino e riconosceva il ritratto di Francesco Maria II e quello della sua prima o seconda consorte (Lucrezia D'Este o Livia Della Rovere) nei volti di Costantino e di Elena⁴⁵. La storiografia più recente ha preso in considerazione l'ipotesi, pur vagliandola con un approccio meno romanizzato. Marisa Baldelli (1977) sostiene, a ben ragione, che l'edificio nello sfondo sia il duomo di Urbino nelle sue fattezze precedenti la ricostruzione valadieriana. Lo stesso Cialdieri, d'altra parte, aveva inserito uno scorcio del duomo, con cupola e campanile, in un dipinto urbinato effigiante Santo Stefano e Sant'Agnese⁴⁶. Per quanto riguarda i ritratti dei duchi, secondo Marisa Baldelli e Daniela Ferriani la somiglianza non può essere negata (nel volto di Elena viene riconosciuta Lucrezia D'Este, prima moglie del duca). In modo particolare, Baldelli ha effettuato un felice confronto tra il volto di Costantino e il ritratto di Francesco Maria II a cinquant'anni, conservato nella Pinacoteca di Urbina. Ferriani sostiene, a riguardo, che si tratta probabilmente di una «somiglianza non intenzionale, scaturita da una veridicità concreta di rappresentare protagonisti e astanti quale derivata da una occasione storica di committenza che oggi ci sfugge»⁴⁷.



fig. 6 Girolamo Cialdieri, *Invenzione della Croce*, Ripatransone, Santa Croce (o chiesa dei Cappuccini).

Nonostante siano poco chiare le circostanze che permisero la realizzazione dell'*Invenzione della Croce* di Ripatransone, certo non è da sottovalutare l'ipotesi che siano circostanze affini a quelle che condussero Palma il Giovane a realizzare la versione urbinata dell'*Esaltazione della Croce*.

Entrambi i dipinti, infatti, seppure non direttamente, esprimono la devozione di Francesco Maria II Della Rovere e dei membri della sua famiglia e sono inquadrabili in un disegno culturale filo-veneziano, teso alla valorizzazione di artisti veneti quali Palma il Giovane e Claudio Ridolfi: la pala attribuita all'urbinate Cialdieri, allievo del Ridolfi, denuncia infatti un'ascendenza veneta individuata anche dalla critica più recente⁴⁸.

Nota e documentata è la devozione del duca al Crocifisso e alla Croce⁴⁹: una devozione tutta personale, che dovette entrare in dialogo con le committenze delle confraternite, le cui produzioni artistiche raffiguranti l'*Inventio Crucis* raramente omettono la partecipazione dell'imperatore Costantino, speculari alla figura di Elena, attingendo così alla tipologia di *Elena e Costantino ai lati della Croce*, che tanta fortuna ebbe in area veneta e

emiliana tra Cinque e Seicento⁵⁰. L'identificazione dei duchi Della Rovere con

gli imperatori Elena, Costantino ed Eraclio riveste un significato simbolico particolarmente pregnante proprio nell'*Inventio Crucis* del Cialdieri e nell'*Exaltatio* di Palma il Giovane, dove ad essi si affiancano per la prima volta i vescovi Macario e Zaccaria, centrali in entrambe le composizioni.

La compartecipazione all'evento delle autorità temporali ed ecclesiastiche è significativa e non isolata nel panorama artistico del Ducato roveresco degli ultimi anni, come dimostrano i teleri che decorano il soffitto della chiesa del Nome di Dio a Pesaro, dipinti da Gian Giacomo Pandolfi tra il 1617 e il 1619, dove le gerarchie ecclesiastiche da un lato e quelle temporali dall'altro (tra i personaggi ritratti si distinguono il re di Spagna, Francesco Maria II e il giovane erede Federico Ubaldo) adorano inginocchiate il fulgido Gesù Bambino al centro, figura del Nome di Dio⁵¹. Nel 1605, pochi anni prima dell'intervento del Pandolfi, che si colloca cronologicamente nello stesso periodo dell'*Eraclio* del Palma per il duomo di Urbino, la confraternita pesarese del Nome di Dio aveva ricevuto un prezioso dono dalla sorella del duca, Lavinia Feltria della Rovere: una reliquia della Croce di Gesù, ancora oggi custodita nella chiesetta, all'interno di una croce-reliquiario⁵².

Quando il timore della devoluzione allo Stato Pontificio era stato sventato (ma sarebbe riaffiorato di lì a poco, con la morte del giovane erede Federico Ubaldo nel 1623), queste scelte iconografiche significative ritagliavano un esatto e sfaccettato profilo di un principe cattolico in età di Controriforma, nel quale Francesco Maria II doveva riconoscersi in quegli ultimi anni di vita: eroe della Cristianità, perchè come Eraclio aveva combattuto e vinto nel nome della Croce (Battaglia di Lepanto, 1571), ma anche pio e devoto, imitatore di Cristo e obbediente all'autorità ecclesiastica.

Abstract

An offshoot of a wider-ranging PhD on the worship and representations of the True Cross during the Counter-Reformation, this paper analyses the iconography of a painting by Palma Giovane depicting the Exaltation of the Cross or Emperor Heraclius Enters Jerusalem with the True Cross (1619) in Urbino cathedral. After illustrating the sources, the evolution and the fortune of the subject, the author identifies its Roman origins, which the work shares with

Cesare Nebbia's fresco in the Oratorio del Crocifisso, Rome, and compares the work with two other paintings by Palma Giovane on the same subject in the churches of San Giovanni Elemosinaro and the Gesuiti, Venice. The comparison highlights the specific iconographic features of the Urbino work, revealing profound links not only to the commission by the Confraternity of the Holy Cross in Urbino, but also to Duke Francesco Maria II Della Rovere, who served as the intermediary between the Confraternity and the Venetian painter. In this context, Heraclius appears to be an alter ego for the Duke – a crusader prince, loyal to the ecclesiastic authorities.

NOTE

- 1 F. NEGRONI, *Il duomo di Urbino*, Urbino, Accademia Raffaello 1993, pp. 127-143.
- 2 L. SERRA, *Urbino*, Roma, La Libreria dello Stato 1932, p. 136.
- 3 Nel 1618 il dipinto fu trasferito nell'oratorio di Santa Croce; alla fine del XVIII secolo venne requisito dai francesi, per poi passare, nel 1811, a Brera, dove tuttora si trova. B. CLERI, *Timoteo Viti*, in A. DELLA VALLE (a cura di), *Pinacoteca di Brera: Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano, Electa 1992, pp. 210-213; M. DROGHINI, in B. CLERI, C. GIARDINI (a cura di), *L'arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Modena, Artioli 2003, p. 180-181. G. MORONI, *Timoteo Viti nell'ambiente artistico urbinato tra Quattrocento e Cinquecento*, Urbino, Ed. Montefeltro 2007, pp. 110-111; B. CLERI, *Timoteo Viti*, in L. MOCHI ONORI (a cura di), *Raffaello e Urbino*, Milano, Electa 2009, pp. 64-77, in particolare p. 77, nota 16.
- 4 E. CALZINI, *Di Jacopo Palma juniore e di un suo quadro poco noto*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», I-IV, 1913, p. 24; F. NEGRONI, *op. cit.*, p. 75.
- 5 G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati* (1936), a cura di G. PERINI FOLESANI, Urbino, Accademia Raffaello 2011, pp. 21-22.
- 6 C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* (Venezia 1648), a cura di D. VON HADELN, II, Berlin, G. Grote 1924, pp. 172-205.
- 7 E. SCATASSA, *Artisti che lavorarono in Urbino nei secoli XVI e XVII*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», Rocca S. Casciano, X-XII, 1904, p. 202.
- 8 E. CALZINI, *Una lettera di Palma il Giovine*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», I-III, 1915, pp. 26-27.
- 9 Si veda M. LUZIETTI, *Culto e rappresentazioni della Croce nell'età della Controriforma: itinerario nei territori dello Stato Pontificio*, Sapienza Università di Roma 2013, in «Pubblicazioni Aperte Digitali della Sapienza», padis.uniroma1.it, pp. 48-54.
- 10 B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood: the Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden-Boston, Brill 2004, pp. 132-192.
- 11 J. DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di A. VITALE BROVARONE e L. VITALE BROVARONE, Torino, Einaudi 2007, cap. LXVIII (*“L'Invenzione della Croce”*), CXXXVIII (*“L'Esaltazione della Croce”*).

- 12 Per una lettura iconografica e iconologica del ciclo pittorico: S. BARTOLUCCI, *Il ciclo pittorico di Antonio Alberti da Ferrara nella chiesa di San Domenico di Urbino: una proposta di ricostruzione iconografica*, «Notizie da Palazzo Albani», XXXIII, 2004, pp. 31-49.
- 13 Per un approfondimento M. LUZIETTI, *Culto e rappresentazioni...*, op. cit., pp. 153-162.
- 14 O. RINALDI, *Annali Ecclesiastici tratti da quelli del Cardinal Baronio*, I, Roma, Vitale Mascardi 1653, p. 263 (anno 628, 1-2)
- 15 G. CAPRIOTTI, *Metafore del presente. Pittura di storia e celebrazione del papato dalla Restauratio Romae alla Controriforma*, in P. DE VECCHI, G. VERGANI (a cura di), *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo, Silvana 2004, pp. 125-137.
- 16 F. BRACCIOLINI, *La Croce racquistata* (ed. originale 1610), Venezia, presso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti & Compagni 1614.
- 17 Si veda PIERRE CORNEILLE, *Heraclius: Empereur d'Orient*, Paris, 1647.
- 18 Sull'attribuzione a Baldassarre Peruzzi: C.L.FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als maler und zeichner*, München, Schroll 1968, p. 57. Si vedano inoltre A. CAVALLARO, *Santa Croce in Gerusalemme*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 2009, p. 33 e V. TIBERIA, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere di Virtuosi al Pantheon», X, 2010, pp. 107-121, in particolare p. 118. Sul programma iconografico del ciclo musivo: M. LUZIETTI, *La Cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme: il programma iconografico del ciclo musivo*, in C. ANGELILLI, A. PARIBENI, *Atti del XX colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma, 19-22 Marzo 2014), Tivoli (Roma), Scripta Manent Edizioni 2015, pp. 587-593.
- 19 M. DOLCI, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi d'Urbino* (1775), a cura di L. SERRA, Roma, 1933.
- 20 L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle arti fino alla fine del XVIII secolo*, III, Firenze, Moutier 1834, p. 164.
- 21 A. LAZZARI, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino, Guerrini 1801, pp. 21-22.
- 22 E. CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli 1897, p. 53.
- 23 B. LIGI, *Memorie ecclesiastiche di Urbino*, Urbino, STEU 1938, p. 286.
- 24 S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane: l'opera completa*, Milano, Gruppo Editoriale Electa 1984, pp. 117, 124; Ivanoff e Zampetti datano l'opera a un decennio prima. N. IVANOFF, P. ZAMPETTI, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, Bergamo, Bolis 1980, p. 574, n. 306.
- 25 S.MASON RINALDI, op. cit.
- 26 G. M. CECCHI, *Esaltazione della Croce*, in A. D'ANCONA, *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, III, Firenze, Le Monnier 1872, pp. 121-138.
- 27 P. TOSINI, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella villa d'Este a Tivoli: con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», XXII, 1999 (2001), p. 219.
- 28 *Il Ritratto di Matteo da Lecce*, un disegno di Palma il Giovane datato 1568 presenta nel verso una figura derivante dalla Deposizione di Daniele da Volterra in Trinità dei Monti (New York, The Morgan Library, inv. n. 14226). S. MASON, *Negretti, Jacopo, detto Palma il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 78, Treccani 2013.
- 29 G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Torriana), a cura di M. Marini, Orsa Maggiore Editrice 1991, pp. 1167-1166 (*Vita di Daniele Ricciarello da Volterra*).

- 30 C. RIPA, *Iconologia* (ed. originale 1593), Roma, Lepido Facii 1603, p. 18.
- 31 *Ibidem*, pp. 402-403.
- 32 B. LIGI, *Relazione della città e diocesi di Urbino fatta dal R. D. Brancaleone Fuschinio nell'anno 1597*, in «Urbinum», VIII, 1-2, 1934; B. LIGI, *I vescovi e arcivescovi di Urbino: notizie storiche*, Urbino, STEU 1953, p. 75.
- 33 *Ibidem*.
- 34 *Officio et Capitoli della fraternita di Santa Croce d'Urbino, nuovamente riformati*, Urbino, Olivo Cesano Stampatore Archiepiscopale 1581.
- 35 B. CLERI, *Federico Zuccari, relazioni ducali*, in B. CLERI (a cura di), *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, II, Urbino, QuattroVenti 2002, pp. 181-193; B. CLERI, C. GIARDINI, *L'arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Modena, Artioli 2003, p. 212.
- 36 *Officio et Capitoli della fraternita di Santa Croce d'Urbino, nuovamente riformati*, *op. cit.*, pp. 125-127.
- 37 M. BRACCI in D. TONTI, S. BARTOLUCCI, *In hoc signo vinces 313. Nel segno della croce: Urbino, Montefabbri, Urbania, Sant'Angelo in Vado, Mercatello sul Metauro, Sassocrovaro, Macerata Feltria*, Tipografia Guerrino Leardini 2013, pp. 156-158.
- 38 *Officio et Capitoli della fraternita di Santa Croce d'Urbino, nuovamente riformati*, *op. cit.*, pp. 101.
- 39 *Ibidem*, pp. 106-107.
- 40 M. LUZIETTI, *Culto e rappresentazioni...*, *op. cit.*
- 41 F. P. FIORE, M. TAFURI, *Il monastero e la chiesa di Santa Chiara a Urbino*, in F. P. FIORE, M. TAFURI, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, Electa 1993, pp. 260-273; G. CUCCO, *Urbino: percorso iconografico dal XV al XIX secolo*, Urbino, Accademia Raffaello 1994, pp. 112-113.
- 42 B. LIGI, *Memorie Ecclesiastiche*, Urbino, STEU 1938, pp. 401-404.
- 43 M. GIANNATIEMPO LOPEZ, *La chiesa di Santa Chiara in Urbino: Mausoleo dei Della Rovere*, in M. BONVINI MAZZANTI, G. PICCINI (a cura di), *La quercia dai frutti d'oro. Giovanni della Rovere e le origini del potere roveresco*, Atti del Convegno di studi Senigallia, 23-24 novembre 2001, Ancona, Tecnostampa 2004. F. NEGRONI, *Monastero e chiesa di Santa Chiara in Urbino*, in A. VASTANO, *Un capolavoro che risorge: il monastero di Santa Chiara a Urbino, restauro dell'architettura*, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese 2011, pp. 41-52.
- 44 M. CELLINI, *Girolamo Cialdieri (Urbino, 1593-1646)*, in A. M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Milano, Motta 2005, p. 273. Prima di essere attribuita a Girolamo Cialdieri, la pala era stata attribuita a Claudio Ridolfi dai seguenti autori: E. CALZINI, *Claudio Ridolfi: pittore veronese*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XIV, 1911, pp. 1-11; M. BALDELLI, *Claudio Ridolfi Veronese pittore nelle Marche*, Urbania, Ed. Bramante 1977, pp. 51-54; L. MOCHI ONORI, *Claudio Ridolfi*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Le arti nelle Marche ai tempi di Sisto V*, Milano, Silvana Editoriale 1992, pp. 431-433. Daniela Ferriani avanza l'ipotesi di una collaborazione tra Girolamo Cialdieri e Claudio Ridolfi in D. FERRIANI, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere: Piero Della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Milano, Electa 2004, pp. 350-352.
- 45 G. M. CONSORTI, *Diario sacro di Ripatransone*, Ripatransone, 1854; G. DA FERMO, *Memorie storiche del Convento dei Frati Cappuccini di Ripatransone*, Ancona, Tipografia Sita 1936, p. 43; U. DA MONTGIBERTO, *L'arte figurativa in alcune chiese e conventi dei Cappuccini delle Marche*, Roma, Tip. Don Guanella 1965, p. 26.
- 46 G. CUCCO, *op. cit.*, pp. 134-135.

- 47 D. FERRIANI, *op. cit.*, p. 351.
- 49 Sull'argomento M. LUZIETTI, "*Inventio Crucis*": una miniatura alla corte di Francesco Maria II Della Rovere, «Studi pesaresi», III, 2015, pp. 140-148; M. MORETTI, *La Spagna a Urbino e Urbino in Spagna durante il governo di Francesco Maria II*, «Accademia Raffaello. Atti e studi», 2012, pp. 19-38.
- 50 Si segnalano i dipinti di Bernardino da Tossignano (Ro Ferrarese, collezione Cavallini Sgarbi), Cima da Conegliano (Venezia, San Giovanni in Bragora), Palma il Vecchio (Milano, Pinacoteca di Brera, da Gerosa, Chiesa di Santa Croce) e un'anonima tela di ambito emiliano dell'ultimo quarto del Cinquecento conservata nella chiesa di Santa Croce a Migliarino (FE), l'ambiente artistico di Ferrara risulta particolarmente interessato al culto della Croce. Sull'argomento M. LUZIETTI, *Culto e rappresentazioni...*, *op. cit.*, pp. 258-260. Sul culto della Croce nell'Arcidiocesi di Urbino: D. TONTI, S. BARTOLUCCI, *In hoc signo vinces 313. Nel segno della croce: Urbino, Montefabbri, Urbania, Sant'Angelo in Vado, Mercatello sul Metauro*, *op. cit.*
- 51 G. CALEGARI, *La chiesa del Nome di Dio a Pesaro*, Arcidiocesi di Pesaro, Arti Grafiche Stibu di Urbania p. 53.
- 52 *Ibidem*, p. 23.

Muzio Oddi architetto urbinate e consulente artistico: la Cattedrale medievale di Lucca e l'architettura "alla moderna"

Loretta Vandi

Muzio Oddi (1569-1639) era (ed è) conosciuto come matematico, architetto e ingegnere militare. Poco noto è invece il suo interesse per il rammodernamento "integrale" di architetture "storiche", un'attività, tra cultura matematica e architettura, che questo saggio intende ricostruire¹. Nell'Archivio arcivescovile di Lucca si è conservata la copia di una lettera dell'Oddi, datata 31 ottobre 1623, indirizzata a Matteo Bernardini, operaio della cattedrale di San Martino a Lucca². La missiva era la risposta ad una richiesta dello stesso Bernardini affinché si intervenisse sia all'esterno che all'interno della cattedrale, richiesta che l'Oddi interpretò nella direzione di "condurre a miglior forma la fabbrica", accrescendo "lume, magnificenza e decoro". Sebbene nel 1882 queste parole dell'Oddi siano state riportate in modo ironico da un critico aspro come il lucchese Enrico Ridolfi³, esse ben evidenziano quei concetti che, per il Nostro, furono fondamentali per la piena messa in opera di un'architettura "alla moderna", tanto più "moderna" quanto più vicina a quella "antica", attraverso il filtro chiarificatore della matematica nella sua applicazione sia alla geometria piana che a quella dei solidi.

Muzio Oddi nacque a Urbino da Lattanzio, uomo d'arme, appartenente alla piccola nobiltà, e da Lisabetta Genga, figlia di Guido Genga e di Ippolita di Sigismondo Brancaleoni⁴. Studiò con Federico Barocci disegno e pittura, ma a causa di un difetto della vista che non gli permetteva di distinguere bene i colori, fu indirizzato allo studio della matematica. Fu allievo a Pesaro del marchese Guidobaldo del Monte che, a sua volta, era stato allievo di Federico Commandino⁵. Secondo Gerolamo Vernaccia, il primo biografo di Muzio Oddi, i maestri di matematica del Nostro furono, invece, inizialmente lo zio materno, Niccolò Genga, in seguito Bernardino Baldi e, infine, il conte urbinato Francesco Paciotti⁶. Entrato ben presto al servizio di Francesco Maria II della Rovere (1549-1631), nel 1595 l'Oddi fu inviato in Borgogna dal Duca a sostegno

delle truppe spagnole in qualità di capitano delle macchine e degli strumenti bellici. Ritornato a Urbino nel 1598, rientrò a far parte dell'entourage del Duca; con quest'ultimo, il Nostro mantenne un ottimo rapporto di "dipendenza" fino al 1601, quando intrighi di corte lo condussero a essere incarcerato per quattro anni nella Rocca Costanza di Pesaro⁷. In seguito fu spostato in altro carcere fino al 1609. Dopo quell'anno egli fu esiliato a Milano, città nella quale insegnò matematica e pubblicò i suoi testi, come *De gli Horologi nelle superficie*

piane (1614), dedicato al conte Gian Giacomo Trivulzio, e il trattato *Dello squadro* (1625). Risalgono al periodo che precede l'incarcerazione (tra il 1598 e il 1601) i disegni per la cupola del Duomo di Urbino, per l'ingrandimento della Chiesa della Croce a Senigallia e per la ricostruzione della Cattedrale di Fabriano⁸.

Nel frammento di incisione pubblicato nel testo di Bernardino Baldi, *Memorie concernenti la Città di Urbino* (Roma, 1724) (fig. 1), la cupola del Duomo di Urbino si distingue per la grande sobrietà e per la mancanza di decorazioni "estranee" a quelle specificamente "architettoniche": si notano infatti con molta chiarezza cornici, paraste, specchiature (ripetute anche nella lanterna) e i grandi costoloni che delimitano gli spicchi della cupola. Altri due disegni, sempre relativi alla cupola della cattedrale urbinata, si trovano ora a Londra, nella Royal Library di Windsor Castle; essi furono utilizzati come base per l'edificazione della cupola stessa, presentando le indica-

zioni grafiche per le impalcature sia all'interno che all'esterno, compresa la lanterna⁹. L'interesse per il disegno da parte dell'Oddi dovrebbe risalire ai suoi



fig. 1 *L'antico Duomo di Urbino con la cupola di Muzio Oddi*, da Bernardino Baldi, *Memorie concernenti la Città di Urbino*, Roma 1724.

studi giovanili nella bottega di Federico Barocci, un interesse che non si limitò alla resa grafica, ma che si esprime anche nel collezionare disegni di artisti e nel coltivare gli aspetti teorici relativi al valore della linea come mezzo costruttivo di forme nello spazio¹⁰.

Se l'esilio di Muzio Oddi ebbe come meta Milano (1610), questa non fu l'unica; nel 1625, infatti, si fermò a Lucca dove il fratello Matteo vi si trovava già dal 1618 per attendere all'edificazione delle mura. Trasferitosi a sua volta



fig. 2 *San Martino di Lucca*, da Giuseppe Matraia, *Disegni di Lucca*, Lucca 1838.

Matteo per un breve periodo a Milano, fu Muzio ad essere nominato ingegnere capo delle fortificazioni della città toscana¹¹. Anche Lucca era una città mercantile, con numerose ricche famiglie, che lo ingaggiarono come architetto. Tuttavia, rispetto a Milano, Lucca viene presentata dall'Oddi in una lettera all'amico Piermatteo Olivieri di Pesaro come piccola e provinciale, poiché non vi erano libri curiosi da leggere, né matematici con cui parlare, le notizie vi arrivavano sempre in ritardo, i signori non parlavano con i forestieri perché temevano, facendolo, di non essere discreti; inoltre l'aria era troppo calda (la



fig. 3 *San Martino di Lucca, navata centrale, da Enrico Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca, B. Canovetti 1882.*

lettera è datata 18 giugno 1625), piena di mosche e zanzare e il vino era cattivo a causa delle instabili condizioni atmosferiche dell'anno precedente. L'unica nota positiva, relativa al fatto che le donne lucchesi erano veramente belle, viene resa inefficace dal fatto che l'Oddi si considera vecchio (nel 1625 aveva 56 anni) e malato. Tuttavia è il ricorso a una giustificazione morale che ci fa comprendere quanto egli fosse consapevole del suo stato, adducendo il fatto che era tempo di mettere da parte la spada e gli abiti della giovinezza e di meditare sulle proprie miserie¹².

Il 1625 non fu, in verità, l'anno in cui Muzio Oddi conobbe per la prima volta Lucca. Vi si era già trovato nell'ottobre del 1618, essendogli stata richiesta dagli Anziani della Repubblica la consulenza su vari lavori, tra cui l'arginatura del fiume Serchio; di questa prima visita, tuttavia, non restano tracce consistenti¹³. Escludendo l'importante coinvolgimento dell'Oddi

nella costruzione delle mura di Lucca a partire dal 1625, l'impegno più prestigioso nel campo dell'architettura religiosa (anche se rimase in gran parte solo in forma di consulenza) risale al 1623, quando egli era ancora a Milano¹⁴. In quell'anno l'Opera del Duomo di Lucca, nella figura di Matteo Bernardini, decise di ristrutturare la cattedrale, fatto che l'Oddi interpretò con l'intenzione di "condurre a miglior forma la fabbrica", accrescendo "lume, magnificenza e decoro" (fig. 2). Ciò che stupisce nella risposta dell'Oddi al Bernardini è la precisione con cui egli analizza tutte le parti della cattedrale di San Martino

senza essere presente nella città. Sebbene l'Oddi avesse, come abbiamo già visto, problemi di vista relativamente alla percezione dei colori, si potrebbe supporre che egli possedesse, per contro, un'ottima memoria visiva per le forme sia considerate in sé che all'interno di spazi misurabili, un'abilità nel riprodurre mentalmente mappe con collegamenti tra i principali elementi di un edificio, aiutato in questo dalla sua consuetudine con la matematica e la geometria. Questa supposizione potrebbe essere avvalorata da una descrizione fatta

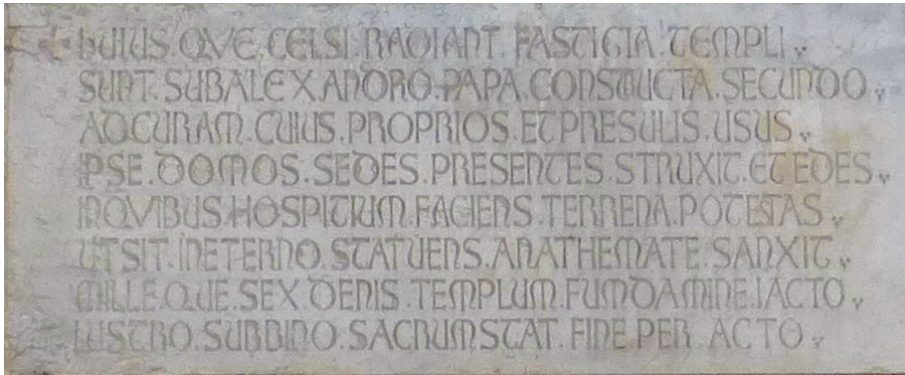


fig. 4 Epigrafe commemorativa del rifacimento della chiesa sotto Alessandro II (1070).

da Luigi Servolini (che, occorre riconoscerlo, va considerata *cum grano salis*) relativamente ai “Gheribizzi”, disegni che l'Oddi avrebbe eseguito con mezzi di fortuna quando era incarcerato nella Rocca Costanza¹⁵. I soggetti di quegli schizzi riguardavano tutti il miglioramento e l'abbellimento urbanistico di Urbino, comprendendo piante, alzati e dettagli di monumenti e spazi urbani eseguiti a memoria¹⁶. Certo, si potrebbe obiettare che l'Oddi, avendo a che fare con immagini della sua città e perciò ben conosciute, non avrebbe avuto bisogno di documentazione visiva, ma si dovrebbe anche ammettere che le indicazioni che vengono fornite in quegli schizzi sono piuttosto sommarie, ben lontane dal livello di precisione raggiunto nelle osservazioni e proposte verbali presentate al Bernardini.

Dunque, il problema rimane aperto: come era riuscito l'Oddi a dare consigli così puntuali all'Operaio della Cattedrale di Lucca? Essendo architetto, è più che probabile che l'Oddi, quando nel 1618 vide per la prima volta la cattedrale

di Lucca, avesse avuto la naturale tendenza ad osservarne con molta attenzione sia l'esterno che l'interno e ne avesse già rilevato (sia nella sua mente che per mezzo di schizzi) le caratteristiche salienti, ancor più in quanto era un architetto con certe preferenze stilistiche che si distanziavano notevolmente da ciò che la cattedrale di Lucca mostrava come edificio medievale all'esterno e medievale-rinascimentale all'interno¹⁷. Quindi era naturale che egli avesse focalizzato tutti quegli elementi (in fondo, per un architetto, non così numerosi: pianta, alzato, struttura della facciata, finestre, sostegni e decorazioni) all'interno dei quali potevano essere riconosciute le parti su cui intervenire, cioè, per l'Oddi, i difetti. Tutte queste imperfezioni della Cattedrale diventeranno in seguito, nella lettera al Bernardini, i nuclei attorno a cui organizzerà la sua critica per poter apportare all'edificio le modifiche più consistenti. Si potrebbe pure ipotizzare che l'Oddi avesse ricevuto dal Bernardini, insieme alla richiesta di suggerimenti, anche incisioni sia della pianta che dell'alzato della chiesa perché si potesse fare un'idea più accurata e formulare, così, una proposta che non fosse semplicemente un parere. Nel caso l'Oddi avesse veramente ricevuto quanto abbiamo supposto, egli non ritenne sufficiente il materiale se nella sua missiva al Bernardini chiederà una pianta con esatte misurazioni, per poter dare istruzioni su come intervenire in modo più preciso. Non a caso, perciò, egli afferma che:

«Haverei fatto volentieri per servirla meglio i disegni della facciata, la pianta dei quattro pilastri, e tutti i disegni del santuario, se questa mia convalescenza, e le strettezze del tempo me l'havessero permesso ma gli farò a Milano, se così V.S. comanda, e se mi farà avere una pianta di tutta la chiesa alquanto grandetta, e fatta, e misurata con tutta la diligenza possibile»¹⁸.

L'Oddi aveva realizzato in diverse occasioni disegni di architettura¹⁹. Il rammarico che egli prova nel non poterne inviare una serie al Bernardini, che avrebbe chiarito le sue idee in merito alla ristrutturazione della Cattedrale, ci fa comprendere quanta importanza, nel 1623, fosse attribuita al disegno come mezzo non solo artistico ma anche intellettuale. Nello stesso anno la stessa Accademia della Crusca aveva dedicato al termine "disegno" una voce che recitava: "Aver disegno, termine de' dipintori, sapere ordinatamente disporre, e ordinar la invenzione: e vale anche, fuor del termine de' pittori, avere ingegno, e grazia nell'operare"²⁰. Si sono conservati documenti che attestano quanto

l'Oddi conoscesse le *Vite* del Vasari, in particolare il capitolo dedicato al Disegno²¹; ma per lui l'arte del disegno aveva essenzialmente un carattere matematico, legato all'esattezza, alle giuste proporzioni, anche se talvolta i disegni potevano essere tracciati a mano libera, come ne è prova la veduta prospettica della navata di una chiesa, conservata a Windsor Castle²². Ora, nella lettera indirizzata al Bernardini non vi sono disegni chiarificatori cosicché dobbiamo seguire l'Oddi nel suo piano "verbale" che avrebbe dovuto corrispondere alla

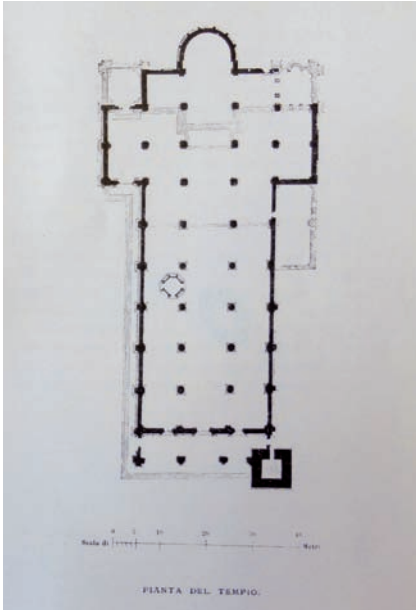


fig. 5 *Pianta di San Martino di Lucca*, da Enrico Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca, B. Canovetti 1882.



fig. 6 *San Martino di Lucca, la facciata.*

visione diretta di una serie di disegni: egli chiedeva al committente di immaginarsi come sarebbe apparsa la Cattedrale in veste "moderna", particolarmente sostituendo tutto ciò che l'Oddi era stato capace di descrivere come difetti in modo veramente "grafico", come si vedrà in seguito.

Dopo le presentazioni di rito, la lettera prende in considerazione il tipo di chiesa, prima descrivendone gli aspetti positivi e poi quelli negativi. Per arri-



fig. 7 *San Martino di Lucca, il portico e la lunetta con Discesa di Cristo dalla croce, di Nicola Pisano.*

vare alla soluzione dei problemi posti da questi ultimi, l'Oddi fa riferimento sia a Leon Battista Alberti che a Bramante, nonché a sue proprie idee che ci fanno comprendere come, nel 1623, egli potesse intendere l'architettura di tipo classicista (interpretata come la continuazione di quella cinquecentesca) rispetto a quella medievale. Tra tutte le chiese del passato, in Italia e fuori, considerando quelle gotiche, bizantine o "barbare" (in una parola, medievali), l'Oddi nota che il Duomo lucchese mostra qualità insolite, che lo fanno annoverare tra le migliori costruzioni del passato e anche del presente. Egli si riferisce con molta chiarezza alla distribuzione delle parti (la pianta) (fig. 3), pensata e realizzata "con buon giudizio e simmetria" dal momento che la navata centrale è ben proporzionata rispetto alle navate laterali, come anche la crociera e il coro che sono "d'assai buono, e ben inteso garbo"; egli apprezza anche gli alti pilastri, le cornici e tutti gli altri ornamenti dell'interno che superano, a suo parere, quelli del Duomo di Milano, di S. Petronio a Bologna, di S. Marco a Venezia,



fig. 8 *San Martino di Lucca, il portico e Storie di San Martino di maestranze lombarde.*

e di molte altre chiese importanti che egli aveva personalmente visitato²³. L'Oddi non poteva sapere che tutti quegli aspetti vicini al suo gusto erano il risultato di una lunga serie di cambiamenti che la cattedrale lucchese aveva subito a partire dal 1372. Fu allora che si decise di togliere le antiche colonne di reimpiego, la maggior parte delle quali era stata portata a Lucca da Roma nell'XI secolo quando il papa Alessandro II aveva promosso il primo rinnovamento della precedente chiesa, risalente all'VIII secolo, come è commemorato nell'epigrafe posta a sinistra sotto il portico (fig. 4)²⁴. Quelle antiche colonne, che definivano le tre navate della chiesa romanica, furono sostituite da alti pilastri, una sostituzione che si concluse nel 1480 (fig. 5)²⁵. Tuttavia l'Oddi sa ben cogliere il divario esistente tra interno ed esterno: se del primo egli apprezza la pianta in modo incondizionato (ma non l'altezza delle navate e la scarsità di luce), del secondo critica tutto, a partire dal portico a tre archi di diversa ampiezza ("quel porticaccio fuori d'ogni garbo, con quei tre archi uno piccolo, e

gli altri due anco non uguali, tutti tre bassi, e nani”) (fig. 6), insieme alle sculture che ne ornano senza ritmo le pareti (“figure tanto goffe, che vi sono scolpite con mala distribuzione”) (figg. 7-8)²⁶, passando poi alle cornici e alle finestre, fino ad arrivare alle più minute colonne decorative che egli definisce come “tante colonnette storte, e ripiegate in cento fogge, con diverse altre scioccherie indegne di un tanto luogo” (fig. 9)²⁷.

Tra le tre possibilità che un architetto del XVII secolo aveva a sua disposizione



fig. 9 *San Martino di Lucca, dettaglio della facciata.*

quando si trovava di fronte a un edificio da rimodernare (adattamento, occultamento, rinnovamento radicale), l’Oddi propone al Bernardini una soluzione “mista” tra la prima e la terza soluzione e anche la terza soluzione *tout court*, nonostante gli esempi “moderati” offerti dall’Alberti. Infatti quest’ultimo aveva adattato i suoi progetti a quanto già esistente (facciata di Santa Maria Novella a Firenze), oppure aveva racchiuso un edificio medievale (la chiesa di San

Francesco a Rimini) in una nuova struttura (il Tempio Malatestiano). La proposta di rinnovamento radicale da applicarsi solo ad alcuni settori della chiesa, sebbene più diretta, nascondeva diverse incognite, di cui l'Oddi sembra essere consapevole e proprio per questo chiama in causa sia l'Alberti che Bramante per giustificare le sue scelte. Sempre avendo in mente le finalità del rammodernamento (che si possono riassumere in conferire più luce e decoro all'interno, rendere più razionale la facciata e ottenere un generale effetto di proporzionalità), l'Oddi suggerisce di eliminare molti elementi, giustificando le sue scelte con il ricorso alle sue teorie sulla funzionalità.

Se fossero state realizzate, le modifiche più appariscenti e radicali sarebbero risultate due: all'esterno l'eliminazione del portico con la riduzione del numero delle finestre della facciata (fig. 10); all'interno lo spostamento di alcuni pilastri e l'edificazione di altri per sostenere la cupola che avrebbe dovuto illuminare il presbiterio; per chiarire come intendeva la cupola, l'Oddi porta come esempio quella del Duomo di Pisa, ben conosciuta al Bernardini (fig. 11)²⁸. La giustificazione addotta dall'Oddi per quello che sarebbe stato l'intervento più clamoroso si basa su considerazioni funzionali e stilistiche, fatto non strano per un architetto e ingegnere

come lui che metteva sempre al primo posto le giuste relazioni tra le parti e, a seguire, possibili (ma non necessari) ornamenti. Una facciata "alla moderna" non doveva comprendere troppi livelli né numerose finestre (fig. 12): un'unica sarebbe stata sufficiente, ampia, con vetri "chiari, e grandi come sono certi cristalloni, che si portano da Venezia", eliminando quelli policromi, che toglievano luce alla navata centrale; inoltre avrebbe dovuto essere decorata ai lati



fig. 10 *San Martino di Lucca, il portico.*



fig. 11 *La Cattedrale di Pisa.*

con motivi anticheggianti (candelieri, statue, piramidi)²⁹. Il portico non avrebbe avuto più ragione di esistere in quanto non doveva essere usato dai battezzandi in attesa di entrare in chiesa, poiché il Battistero era, a Lucca, un edificio del tutto separato dalla Cattedrale. L’Oddi sembra conoscere l’uso che si faceva di questo portico durante il medioevo quando afferma che certe persone poco devote vi si trattenevano senza entrare poi in chiesa a seguire i riti. Ma motivo più importante per convincere il Bernardini a eliminare il portico avrebbe dovuto essere, secondo l’Oddi, quello di fare riferimento alle chiese dove le facciate erano “di buona Architettura alla moderna, come se ne vedono molte in Roma, et altrove ma senza il portico”³⁰. Consapevole tuttavia che la preferenza per certe consuetudini architettoniche era difficile da sradicare, l’Oddi ammette anche il caso di lasciare il portico, ma a condizione di ricostruirne gli archi con regolarità, sostenuti da colonne tonde addossate ai pilastri oppure a due a due. Riguardo alla facciata, l’effetto generale a cui l’Oddi tendeva (e che certamente

non dipendeva dall'assecondare i gusti personali del Bernardini), era quello di renderla "più riguardevole, e maestosa" in modo che potesse essere di "non piccolo ornamento a quella gran piazza che ha davanti"³¹. Tutto l'intervento per la facciata mostra una certa complessità di intenti, mentre per la parte posteriore della cattedrale, dopo un'analisi del numero e della forma delle finestre (fig. 13) l'unica proposta riguarda i vetri, che avrebbero dovuto essere bianchi, non colorati come quelli medievali (fig. 14).

Tre altri consigli rivestono particolare importanza per la ristrutturazione della chiesa: il primo relativo alla costruzione di una cappella per le reliquie (che erano sparse per tutta la chiesa); il secondo alla sistemazione della navata centrale e

alla realizzazione di una cupola (mai costruita) e il terzo collegato al Tempietto del Volto Santo, la parte più importante dell'intera cattedrale. Se per la cappella delle reliquie l'Oddi propone un rammodernamento in linea con due cappelle già esistenti (quella del SS. Sacramento e quella della Libertà) trattando soprattutto di bilanciamenti delle parti e di questioni di illuminazione, per la cupola suggerisce l'eliminazione di quattro pilastri della crociera, l'erezione di nuovi accanto a pezzi di muro per formare una base ottagonale che potesse sostenere una calotta o emisferica oppure gotica. Lungo le pareti della navata centrale fino ad arrivare alla tribuna vengono proposte immagini raffiguranti episodi della vita di S. Martino da realizzare a mosaico. Qui l'Oddi esprime un giudizio interessante per l'epoca, che rivela la conoscenza delle qualità materiche e visive di una tecnica allora in disuso ed anche le reazioni da parte del pubblico di fronte ad essa. Al di là del valore delle immagini narrative che servirebbero da "libri alla gente idiota", la loro realizzazione a mosaico, piuttosto



fig. 12 *San Martino di Lucca, la facciata.*

sto che ad affresco, piace di più all'Oddi "per essere più perpetuo, e per mostrare un non so che più del magnifico, e del nobile rispetto alla spesa"; anche il fatto di non essere molto frequentemente usato gioca a favore del mosaico che non è così "dozzinale come è oggi giorno la pittura" a cui egli aggiunge l'effetto visivo, cioè "la lucidezza de' vetri di che è composto che porge un non so che di vaghezza, et allettamento agli occhi de' riguardanti"³².

Problema diverso poneva il Tempietto del Volto Santo, costruito nel 1482 da

Matteo Civitali su commissione dell'operaio Domenico Bertini³³ (fig. 15). Essendo la Cappella "restata così angusta, ed incapace di molto abbigliamento, et in un sito così fatto" (cioè stretto e buio), l'Oddi esprime il desiderio di abbellirla nei limiti del possibile affinché "questa che è il fondamento di tutto il resto non fosse la mena adorna"³⁴. Così egli si spinge a soluzioni che riguardano soprattutto correzioni architettoniche attraverso l'uso dell'ornamento. Pur apprezzando la lavorazione dei marmi, l'Oddi rileva errori di architettura, in particolare negli archetti intorno alla cupola. Per attenuare l'effetto destabilizzante degli archetti e per aumentare l'effetto ornamentale, l'Oddi propone di ricoprirli con coppie di angioletti, seduti sulla cornice, recanti in mano "qualche stromento della passione di N. S. fatti, o di marmo, o di terra cotta, ovvero di stucco poi finiti di marmo con la pittura"³⁵. La proposta dell'Oddi fu accolta e gli otto angioletti che

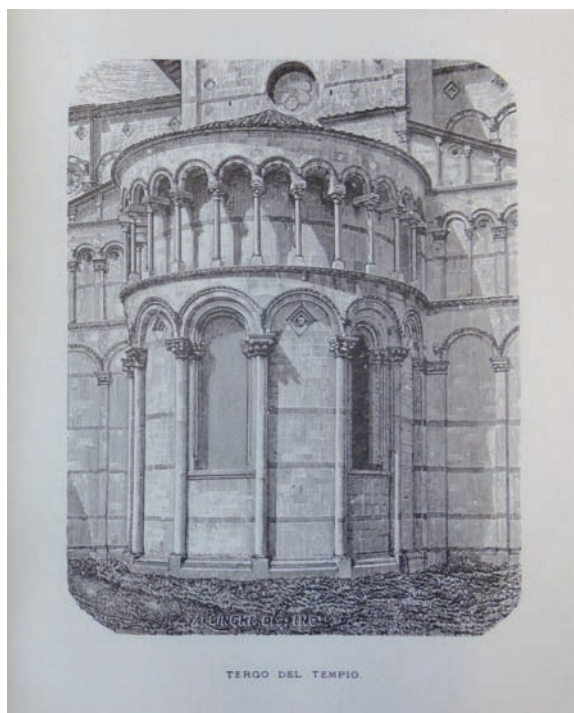


fig. 13 *San Martino di Lucca, l'abside*, da Enrico Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca, B. Canovetti 1882.

decoravano il Tempietto del Volto Santo rimasero al loro posto fino al restauro del monumento che avvenne nel 1838, quando si decise di toglierli poiché, secondo il pittore lucchese Michele Ridolfi, era inutile discutere se quelle statue

fossero o no convenientemente impiegate, “otto pesanti putti collocati sopra altrettanti mensoloni sporgenti dal cornicione”³⁶. Stupisce vedere come l’Oddi, amante della semplicità classica, si dia tanta premura nel suggerire l’impiego di dorature per tutti gli elementi in ferro, per porte e finestre, insieme ai metodi per poterle mantenere luminose nel tempo. Il sopracitato Michele Ridolfi, quando parla della doratura del Tempietto, non aveva sotto mano la lettera dell’Oddi al Bernardini, altrimenti avrebbe affermato che essa non era stata voluta



fig. 14 *San Martino di Lucca, particolare dell'abside.*

dal Civitali ma, essendo un’iniziativa del 1623, sarebbe dovuta scomparire con il restauro ottocentesco³⁷. Per completare la decorazione del Tempietto, l’Oddi pensa anche all’interno della cupola: come per la navata aveva suggerito storie di San Martino, qui immagina tutta la storia della venuta a Lucca del Volto Santo espressa su “lastre d’argento sigillate”³⁸. Siccome anche il piccolo altare avrebbe dovuto avere un paliotto d’argento, egli è ben consapevole che nei luoghi “così piccoli, e soffocati dove ardono molti lumi” gli argenti tendono fa-



fig. 15 Matteo Civitali, *Il Tempietto del Volto Santo*, 1482, Lucca, San Martino.

cilmente a scurirsi; così egli suggerisce anche il modo di mantenerli splendenti, facendoli pulire spesso “et una volta, o due l’anno poi fregarli con panni grossi, e brusche bagnate nell’acqua che gli orefici chiamano bianchimento”³⁹.

Conclusioni

La lettera dell’Oddi è un documento interessante sulle preferenze architettoniche e ornamentali di un matematico, ingegnere e architetto che sa esprimere giudizi sia sull’arte del suo tempo che su quella del passato. Attento alle relazioni tra interno ed esterno degli edifici e ai loro rapporti con l’ambiente entro cui sono collocati, l’Oddi ci parla anche della percezione del-

l’insieme e dei dettagli da parte degli osservatori, senza tralasciare note sulla qualità dei materiali e sul loro mantenimento. La lettera, come abbiamo visto, fu scritta nel 1623; l’Oddi presterà i suoi servizi alla Repubblica di Lucca fino al 1636, anno in cui farà definitivo ritorno a Urbino. Egli era riuscito a farsi licenziare dall’Offizio delle fortificazioni di Lucca ed il motivo è ben messo in luce in una lettera del 30 aprile 1636 all’amico Giordani nella quale egli afferma che non gli pareva più tempo “d’attendere coi baluardi di sassi, ma da fare i disegni per l’abitazione dell’altro mondo... e dopo tanti stenti e travagli godere almeno un mese di libertà e di quella quiete che può dare il mondo...”⁴⁰.

Abstract

Mutio Oddi (Urbino, 1569-1639) was a famous mathematician, engineer and architect who lived and worked in Urbino, Lucca, and Milan. His activities as an artistic advisor are less well known. The present paper considers a letter (31 October 1623) written by Oddi to Matteo Bernardini, the operaio (director of building works) at the cathedral of San Martino, Lucca, never previously analysed in depth. In the letter Oddi offers suggestions about how to transform the old Mediaeval cathedral into a building alla moderna. In addition to a better-lit, more decorous interior; for the exterior, he proposed demolishing the porch to create a façade with the correct proportions. The letter is an interesting document testifying to the architectural and ornamental preferences of an intellectual who expressed opinions on the arts of his own time as well as those of the past. Taking into account the relationships between the interior and the exterior of the building, and stressing the importance of the context, Oddi also deals with issues of perception (close and distant views) and the quality and preservation of the diverse architectural materials.

NOTE

- 1 Su Muzio Oddi (Urbino, 14 ottobre 1569-Urbino, 15 dicembre 1639) si veda il suo primo biografo, G.V. DE' ROSSI (detto Giano Nicio Eritreo), *Pinacotheca virorum illustrium*, Colonia, 1643, p. 175 e sgg; inoltre la *Miscellanea*, manoscritto 1552, Lucca, Biblioteca Statale, parte prima (anno 1632), cc. 17-19; il manoscritto *Architetti d'Urbino, pittori ed altri artefici illustri* nella cartella "Uomini illustri di Urbino e Belle Arti (1710), Urbino, Biblioteca Universitaria, Fondo antico. Più recentemente si veda A. MARR, *Between Raphael and Galileo. Mutio Oddi and the Mathematical Culture of Late Renaissance Italy*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2011. Il testamento di Muzio Oddi è conservato nell'Archivio di Stato di Urbino, Fondo Notarile. Rogiti del notaio Tommaso Martellini, vol. 2211: Testamenti 1627-55, cc. 112-20.
- 2 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, cc. 1r-4v.
- 3 Enrico Ridolfi, nell'informare il lettore che nell'appendice del suo libro sarà riportata per intero la relazione che Muzio Oddi inviò a Matteo Bernardini, afferma di voler «mostrare con quali criteri si giudicavano le opere dei predecessori, e con quale orgoglioso convincimento di correggere e di abbellire le fabbriche antiche se ne consigliava, e se ne procurava l'imbastardimento e la rovina. Deplorabile cecità durata purtroppo fino ai nostri giorni (né del tutto cessata), cui dobbiamo la perdita di tanti monumenti preziosi». Si veda E. RIDOLFI, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca, B. Canovetti 1882, p. 57, nota 2.
- 4 L. SERVOLINI, *Muzio Oddi, architetto urbinato del Seicento*, in «Urbinum», 6 (1932), pp. 3-23, in part. pp. 4 e 15. Su Lattanzio Oddi (morto nel 1605), si veda MARR, *Between Raphael and Galileo. Mutio Oddi*, cit., p. 247, nota 4; sulla famiglia Genga si veda A. PINELLI, O. ROSSI (a cura di), *Genga architetto. Aspetti della cultura urbinata del primo '500*, Roma, Bulzoni 1971.
- 5 SERVOLINI, *Muzio Oddi*, cit., p. 6. Si veda anche P.D. NAPOLITANI, *Federico Commandino e l'Umanesimo matematico*, in *Scienziati e tecnologi marchigiani nel tempo. Atti del convegno storico-scientifico*, Ancona, Consiglio regionale delle Marche 2001, pp. 39-58; D. BERTOLONI MELI, *Guidobaldo del Monte and the Archimedean Revival*, in «Nuncius», 7/1 (1992), pp. 3-34; E. GAMBA, V. MONTEBELLI, *Le scienze a Urbino nel tardo Rinascimento*, Urbino, Quattroventi 1988.
- 6 P.G. VERNACCIA, *Elogio degli uomini illustri d'Urbino*, Urbino, Biblioteca Universitaria, Fondo antico, anno 1720, carte 115 e 116.
- 7 Sui Della Rovere si veda B. CLERI, S. EICHE, J.E. LAW, F. PAOLI (a cura di), *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, Urbino, Quattroventi 2002; inoltre F. SANGIORGI (a cura di), *Diario di Francesco Maria II Della Rovere*, Urbino, Quattroventi 1989.
- 8 SERVOLINI, *Muzio Oddi*, p. 5.
- 9 MARR, *Between Raphael and Galileo. Mutio Oddi*, p. 187, figg. 64 e 65 (Londra, Royal Library, Windsor Castle, vol. 183, nn. 10126 e 10146). Le due raccolte di disegni dell'Oddi sono rispettivamente conservate a Londra, Windsor Castle, Royal Collection, voll. 182 e 183, nn. 9.976-10.188 e a Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codice Ashburnham Appendice 1828. Pochi altri disegni dell'Oddi si trovano alla Biblioteca Universitaria di Urbino, Fondo Comune, Busta 118, fasc. 4e.
- 10 MARR, *Between Raphael and Galileo. Mutio Oddi*, cit., p. 34.
- 11 SERVOLINI, *Muzio Oddi*, cit., p. 5. Prima dei fratelli Oddi, due altri urbinati avevano lavorato alla progettazione delle mura di Lucca. Nella seconda metà del XVI secolo l'ingegnere militare fu Francesco

- Paciotti, in seguito Pietro Vagnarelli (fino al 1613); si veda SERVOLINI, *Muzio Oddi*, cit., p. 5. Sull'attività ingegneristica e sull'architettura militare di Muzio Oddi si vedano R. MARTINELLI, G. PUCCINELLI, *Lucca. Le mura del Cinquecento*, Lucca, Matteoni 1983.
- 12 Lettera di Muzio Oddi a Piermatteo Giordani, da Lucca, 18 giugno 1625, volume in folio, Biblioteca Oliveriana, Pesaro, fol. 130r-v.
 - 13 Inventario del R. Archivio di Stato di Lucca, vol. III (1880), p. 293.
 - 14 SERVOLINI, *Muzio Oddi*, cit., p. 8. Matteo Oddi (1576/77-1626) era entrato al servizio della Repubblica di Lucca nel 1618 per sovrintendere all'opera delle fortificazioni, del fiume e del lago. Si veda SERVOLINI, *Muzio Oddi*, cit., p. 16, nota 18.
 - 15 SERVOLINI, *Muzio Oddi*, cit., p. 6; C. GROSSI, *Degli uomini illustri di Urbino*, Urbino, 1820, pp. 227-35.
 - 16 S. EICHE (a cura di), *I Gheribizzi di Muzio Oddi*, Urbino, Accademia Raffaello 2005.
 - 17 Sulla storia delle trasformazioni della Cattedrale di Lucca si veda RIDOLFI, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale* (citato in nota 3).
 - 18 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, c. 4v.
 - 19 S. EICHE, *An unknown document and drawing for the Cathedral of Urbino*, in R. VARESE (a cura di), *Studi per Pietro Zampetti*, Ancona, Il Lavoro editoriale 1993, pp. 180-82.
 - 20 ACCADEMICI DELLA CRUSCA, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Jacopo Sarzina 1623, p. 277.
 - 21 Sull'interesse dell'Oddi per il testo del Vasari si veda MARR, *Between Raphael and Galileo. Mutio Oddi*, cit., p. 181.
 - 22 Londra, Windsor Castle, Royal Collection, vol. 182, n. 10.019; per l'immagine si veda MARR, *Between Raphael and Galileo. Mutio Oddi*, cit., p. 189, fig. 67. Oddi aveva sperimentato le possibilità geometriche del cerchio, come è dimostrato da una serie di carte con disegni di sua mano; si veda Biblioteca Universitaria di Urbino, Fondo Comune, Busta 120. Sull'interesse verso le proporzioni nell'Italia del XVI e XVII secolo si veda E. GIUSTI, *Euclide reformatus. La teoria delle proporzioni nella scuola galileiana*, Torino, Bollati Boringhieri 1993.
 - 23 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, c. 1r.
 - 24 R. SILVA, *La ricostruzione della cattedrale di Lucca (1060-1070): un esempio precoce di architettura della Riforma Gregoriana*, in C. VIOLANTE (a cura di), *Sant'Anselmo vescovo di Lucca (1073-1086) nel quadro delle trasformazioni sociali e della riforma ecclesiastica*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo 1992, pp. 297-309. Per la ristrutturazione interna della Cattedrale di Lucca iniziata nel 1372 si vedano, oltre al già citato RIDOLFI, anche C. BARACCHINI, A. CALECA, *Il Duomo di Lucca*, Lucca, Baroni 1973; G. CONCIONI, *San Martino di Lucca. La cattedrale medievale*, Lucca 1995.
 - 25 La notizia è stata ricavata dal manoscritto 901, una Miscellanea del XV secolo (Lucca, Biblioteca Statale), c. 12v, al quale la scrivente sta dedicando uno studio approfondito.
 - 26 G. DALLI REGOLI, *Dai maestri senza nome all'impresa dei Guidi. Contributi per lo studio della scultura medievale a Lucca*, Lucca 1986.
 - 27 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, c. 1v.
 - 28 RIDOLFI, *L'arte in Lucca*, cit., p. 57: «Non so se da tanta iattura [le modifiche proposte dall'Oddi] salvasse la cattedrale senno cittadino, o timore dell'ingente spesa; forse più questo che quello, ma qualunque delle due cause, fortunatissima».
 - 29 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, c. 2r.
 - 30 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, c. 1v.

- 31 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, c. 2r.
- 32 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, c. 3r.
- 33 Sul Tempietto del Volto Santo si veda BARACCHINI, CALECA, *Il Duomo di Lucca*, cit., nota 24; C. BARACCHINI, M.T. FILIERI (a cura di), *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, Cinisello Balsamo, Silvana ed. 2004.
- 34 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, c. 4r.
- 35 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, c. 4r.
- 36 Si veda M. RIDOLFI, *Sopra alcuni monumenti di belle arti restaurati. Ragionamento quarto del Prof. Michele Ridolfi*, Lucca, Bertini 1843, p. 29. Lo stesso Ridolfi afferma che Matteo Civitali eseguì nel 1482 il Tempietto del Volto Santo “cioè nove anni innanzi che il Bramante facesse il suo in s. Pietro in Montorio” (p. 27), rivendicando all’artista lucchese il primato dell’invenzione e della realizzazione di un tempio circolare, fatto che non era venuto in mente di rilevare all’Oddi, che pur ci parla del Tempietto come anche di Bramante e di S. Pietro in Montorio nella sua lettera al Bernardini (c. 1v).
- 37 RIDOLFI, *Sopra alcuni monumenti di belle arti restaurati*, cit., p. 30.
- 38 Sul Volto Santo si veda C. BARACCHINI, M.T. FILIERI (a cura di), *Il Volto Santo. Storia e culto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi 1982.
- 39 Archivio Storico Diocesano di Lucca, doc. DD 44, c. 4v.
- 40 Sul ritorno dell’Oddi a Urbino nel 1636 si veda SERVOLINI, *Muzio Oddi*, cit., p. 10.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Informazione di Muzio Oddi da Urbino
Ingegnere per l'abbellimento della chiesa di S.
Martino di Lucca

Al Sig. Matteo Bernardini

c. 1r Mio Signore

Potrebbe V.S. Ill.ma essere ben certa, e sicura, che se io sapessi tanto quanto la molta sua cortesia mi ha obbligato, che il parere che mi ha comandato, che le scriva intorno alla fabbrica del Duomo, sarebbe ben accertato, e tale, che non averà che desiderare d'avvantaggio, ma come che l'uno sia molto dispari dall'altro, la prego voler avere riguardo, non al poco che vaglio ma a quel molto che vorrei valere per corrispondere a tanti favori, che si è compiaciuta farmi.

Dico dunque che questa lor Chiesa di S. Martino, fra tante, e tante che se ne vedono per l'Italia, e fuori, d'architettura, non so se dica Gotica, o Greca, o pure con questa voce Barbara, e però e con molta ragione può essere annoverata fra le migliori sì per la materia, che è nobile, e lavorata, e posta in opera così bene, e diligentemente, che avvanza di gran lunga non solo molte altre di quei tempi, ma le moderne ancora, come per la distribuzione delle parti (quanto alla Pianta) poiché si vede che è stata fatta con buon giudizio, e simetria, havendo la nave di mezzo, con quelle che le sono dai fianchi in proporzione ragionevole, e la crociera, et il coro d'assai buono, e ben inteso garbo; oltreché i Pilastroni, e le cornici con gli altri ornamenti sono con migliori modonature, che quelle del Duomo di Milano, di S. Petronio di Bologna, S. Marco di Venezia, e di molte altre chiese insigni che ho vedute. Ben è vero che questa ancora (quanto al levato) pecca in due cose, come fanno tutte l'altre di questa razza, una è la soverchia altezza, perché credevano in questa consistere precipuamente la magnificenza delle fabbriche, e l'altra è la scarsezza de' lumi, stimando quella oscurità essere mezzo molto opportuno per eccitare la devozione, e tenere la

mente raccolta, dicendo Leon Battista Alberti nel lib. 7 al cap. XXI. De re edific. *Apertiones fenestrarum in templis oportet esse modicas, et sublimes unde nihil praeter coelum spectes, unde, et qui sacrum faciunt quive suplicant / necququam a re divina mentibus distrahantur: horror qui ex umbra excitatur natura sui auget in animis venerationem: adde quare ignes qui / c.1v templis debentur, quibus nihil ad cultum Religionis ornamentumque divinius habeas, nimia in luce languescunt.*

E così con queste massime seguitorno tutti, finattantoché Bramante da Urbino fece per la Duchessa di Milano la cupola alla Chiesa delle Gratie tutta chiara, e luminosa, la quale essendo per questo rispetto particolarmente riuscita grata, e d'intiera soddisfazione di tutti, prese più animo di far l'istesso nel tempio di S. Pietro in Montorio, e nel famosissimo S. Pietro in Vaticano, e con somma sua laude, e gloria è poi stato imitato da ognuno, poiché non si studia in altro che in farle più allegre, e vaghe che sarà possibile, con stucchi, pitture oro, e cose simili; ma quanto il corpo di questa Chiesa, per le ragioni dette di sopra è degno di lode, d'altrettanto biasimo si può con ragione, dire che ne sia la facciata, cioè quella parte, che è sotto al portico et il portico stesso; né so persuadermi, che questo sia stato fatto dal medesimo Architetto, nemmeno nell'istesso tempo; perché dalla forma degli ornamenti delle porte, da quelle figure tanto goffe, che vi sono scolpite con mala distribuzione non si scorga chiaramente non vi essere fra l'una, e l'altra cosa alcuna corrispondente né similitudine, oltreché quel *porticcio* fuori d'ogni garbo, con que' tre archi uno piccolo, e gli altri due anco non uguali, tutti tre bassi, e nani, con quei portichetti di sopra, e quel tramezzo di muro posato sul filo del mezzo della volta, con quei fenestrini, per dare alla nave di mezzo non un secondo, ma un terzo lume, con tante colonnette storte, e ripiegate in cento foggie, con diverse altre scioccherie indegne di un tanto luogo, sono manifesti indizi, che questo sia stato ag-

giunto molto tempo dopo, e da persona poco perita nell'arte; essendo cosa certa che l'Architettura andasse peggiorando sempre, sino a tanto che il soprannominato Bramante non la rimesse in piede e ritornò da morte a vita, che fu d'intorno all'anno 1500.

Laonde se mai l'Opera venisse in parere di spendere dodici, o quindici mila scudi in qualche cosa generosa a pro di questa Chiesa direi che non lo potesse fare in cosa più singolare che in una facciata di buona architettura alla moderna, come se ne vedono molte in Roma, et altrove ma senza il portico, havendoli dismessi quasi tutti, perché oltre al risparmio di molta spesa, si vede che, o non servono a nulla, o al trattenervisi la **c. 2r** gente mal devota senza entrare in chiesa, né qui ve n'è bisogno per lo Battistero, essendo fuori. E di questa maniera senza dubbio riuscirà di miglior forma, e garbo, e di molto più vaga apparenza che col portico, perché si viene a sfuggire quell'impedimento che ne farà sempre la torre delle campane. Pure se per qualche altro rispetto ce lo volessero, allora bisognerebbe farlo con le colonne tonde accompagnate da pilastri, o disposte a due a due, o come si stimasse meglio con qualche cosa di sodo che occupasse tanto di quell'angolo verso S. Giuseppe, quanto ne occupa dall'altro il campanile facendovi gli architravi piani e che terminasse con esso primo ordine, con una balaustrata in cima servendosi dell'altezza del fregio, e cornice per il pendio del tetto, nascosto per ricevere quell'acque che potessero penetrare dal lastricato di sopra, e con questo modo difendere il soffitto di sotto: poi ritirassesi sul muro della Chiesa, seguitare il secondo ordine, col suo frontispicio accanto adorno di candelieri, e statue, con un gran fenestrone in mezzo fra i pilastri, con l'ale poi che terminassero, o in due piramidi, o in altra cosa simile, col qual modo si renderebbe la Chiesa per la parte di fuori, più riguardevole, e maestosa, et averia non piccolo ornamento a quella gran piazza che ha davanti, e la parte interiore riceveria un tanto e sì chiaro lume, che non

occorrereia quasi pensar ad altro per farla più allegra e luminosa, poichè vi si caveriano i lumi anco per le due navi dei fianchi, né occorrerebbe farvi altro, che di mano in mano con quei vetri dipinti verranno mancando come fanno tutte le altre cose, rifarle de vetri bianchi, chiari, e grandi come sono certi cristalloni, che si portano da Venezia; che quando non si facessero questi lumi vivi nella facciata, converrebbe slargare quelle finestre che sono sopra gli altari, e perché sono troppo lunghe, scortarne un braccio, e più della parte di sotto, e chiudere tutto l'arco che hanno di sopra, et il rimanente fare che alle larghezze avesse la proportion sesquialtera, o supertripartiente quarta, cioè o come da tre a due, o come da sette a quattro, il che sarà di qualche considerabile spesa, e travaglio per avere a tagliare tanti marmi, e Dio sa poi, se quel poco più di chiaro riuscirà sufficiente per il bisogno, e tale, che sia messo conto intraprendere tanta fatica, e spesa.

In qualsivoglia modo che si resolvino di farli, sarei di parere, che si dovessero chiudere quelle finestre, che dalle loggie sopra le navi de fianchi rispondono **c.2v** in Chiesa con levare quelle due colonnette sottili, che sono per ciascuna finestra e lasciare i margini delle due finestre grandi che restano per ogni arco, in ciascuna de quali si potrebbe fare, o di pittura, o di mosaico i ritratti di tutti quei santi, i corpi de' quali sono in questa città; perché col serrare quelle finestre si verrà a levare quell'oscuro che ora vi si vede; e col chiaro, e bellezza della pittura si farà più chiara senza dubbio, e più bella tutta la nave principale; oltre alla devozione et utile spirituale che si cava da cose simili, che servono per libri alle gente idiota; ma quelle finestre, anzi tutti quei pezzi di corridori che sono fra quei pilastri della corsiera con quei che risvoltano verso le pareti della chiesa, le leverei affatto, perché sebbene quegli archi che resteranno potrieno per avventura parere troppo alti, e sproporzionati, e quell'imposta nel mezzo de pilastri (senza fare effetto alcuno) cosa fuori d'ogni proposito confermerieno nondi-

meno più con l'altezza della nave di mezzo, di quello che fanno hora, né in questa sorta di architettura sono considerate le cose tanto al sottile, che questa non potesse passare fra l'altre; ben si riceverieno molti beneficii; perché s'aprirebbe il lume, e grande a tutta la corsiera, e questa si distinguerebbe meglio, che non fa ora, e comeché adesso per la continovazione di questo corridore dal piede della chiesa, sino alla testa del coro fa parere la nave di mezzo troppo lunga, e stretta, allora per quest'interrompimento, parerebbe più proporzionata, e di garbo; anziché se dovessi proporre cosa, che certamente sarebbe l'intera perfezione di tutta questa Chiesa, direi che si levassero affatto tutti quattro quei pilastri che sono in fila, ed in mezzo alle due braccia della croce, i quali ben vede apertamente che vi furono fatti per la continuazione di quei corridori, che hora non servono a nulla, e questi rompono tutto l'ordine dell'architettura, e levano tutto il buono di questa chiesa; ma perché lo spatio che resterebbe cioè la larghezza delle braccia è maggiore che l'apertura della nave di mezzo, quando non piacesse che la crociera restasse di questa forma bislunga, poiché non vi si potrebbe fare la cupola (caso che vi si volesse) se non di forma ovata, si potrieno *gl'istessi pilastri* rimettere vicini a quei quattro delle cantonate di detta croce, e fra questi, e quelli lasciarvi un poco di spazio per un ripieno di muro, che smusasse in modo che si venisse a fare un ottangolo con quattro lati grandi, e quattro piccoli che fosse alquanto bislungo per adattarvi, **c. 3r** poi, o una cupola alla moderna, o una volta a vela dell'istessa architettura Gotica. Non le deve dar fastidio, che questi quattro pilastri aggiunti restringessero alquanto la sboccatura delle navi dei fianchi in dette braccia, con l'imboccatura delle cappelle della Libertà, e di S. Regolo, perché facile a rimediarvi, e con pochissima spesa. Questa croce così aperta non è da dubitare che non facesse tutto il restante del coro, e della chiesa luminoso, e chiaro, e se vi si facesse la cupola le otto finestre che vi si caverebbero, la

farebbero parere molto più bella, e maestosa, come possono vedere e conoscere dall'esempio del Duomo di Pisa, l'una, e l'altra cosa. Pure quando non volessero tentare tanta impresa, potrieno chiudere quelle finestre che rispondono nella nave di mezzo, e l'altre lasciarle come sono e con l'istessa pittura seguire il restante, sino alla tribuna del coro, dove si potria fare qualche cosa della vita di S. Martino, et a me piacerebbe molto più il mosaico, che la pittura semplice, per essere più perpetuo, e per mostrare un non so che più del magnifico, e del nobile rispetto alla spesa, e il non essere tanto in uso, e dozzinale come è oggi giorno la pittura. Aggiungasi che la lucidezza de' vetri, di che è composto, porge un non so che di vaghezza, et allettamento agli occhi de' riguardanti. In qualsivoglia modo, che si risolvessero farlo, cioè o di pittura, o di mosaico procurino per l'amor d'Iddio d'aver persone, e di nome, e d'effetti valenti perché queste simil cose restano per testimonio perpetuo del giudizio e gusto, che di queste gentilezze hanno avuto coloro de quali è stata la cura, e sono senza comparazione molto più belle le pareti bianche che dipinte, e scarabocchiate da cattivi maestri, e quando si risolvesse al mosaico basterà che da valentuomo habbino i disegni, perché al metterli in opera anche quei mediocrementemente instrutti sono atti a farlo.

Ho considerato anche quelle tre finestre del coro, e confesso non aver inteso per qual cagione restringessero la luce a quelle due dei fianchi, havendo fatto le mostre di fuori tutte tre ad un modo, e col portarla tutta addosso a una delle pilastrate aver fatto gli archi a foggia di una falce. Ma perché l'aprirle tutte sarebbe negozio di più fatica, e spesa che d'acquisto di lume e di profitto, non entro a persuaderghele altrimenti. Dirò solo, che come verranno meno quei vetri che vi sono ora, e tutti gli altri degli occhi tondi **c. 3v** non le rifaccino se non bianche, e chiare.

Resta a vedere dove, e di qual forma si debba fare una cappella, ovvero santuario per riporvi, e

conservare i corpi santi che sono sparsi per la chiesa, e certamente che esaminato con diligentia tutto il sito, non ho saputo conoscerne nissuno più a proposito di quello attaccato alla Cappella della Libertà, perché dovendo essere capace di sei casse, e non sconcertare il disegno della Chiesa tutta, anche accompagnare, e far concerto con la Cappella del Santissimo Sacramento, non vi è luogo più a proposito e opportuno, ma ci s'incontra una difficoltà grande, che è il lume, che in gran parte converrebbe levare a detta cappella, perché bisognerebbe chiudere più dei due terzi delle due finestre che vi sono ora, così bene in quella parte che resta di due se ne potrebbe fare una sola, e alzarla fino alla volta, et anco aprirne un'altra sopra l'altare che hora è chiusa, nondimeno non resterà la parte verso terra così luminosa come è al presente, ma caso che questa perdita di luce non si avesse per di molto rilievo, e che la Repubblica venisse una volta in parere, per la memoria di un santo, e così singolare beneficio, di fabbricare una chiesa magnifica a Gesù Christo Liberatore, invece di una piccola cappella, anche di uno nudo, e semplice altarino; bisognerebbe nella facciata di questo santuario imitare quella del SS. Sacramento in quanto all'invenzione, e grandezza, ma non nell'altezza delle colonne, né de' piedestalli, perché questi sono troppo alti, e sottili, e quelle troppo corte, e grosse, et invece di quelle due portine basse far due finestre che arrivassero sino all'imposta dell'arco di mezzo, e che le colonne posassero in terra. Et in luogo delle colonne nel secondo ordine, che non hanno nissuna proporzione con la cornice che sostentano, farvi, in foglia di termini, angeli, o altra cosa simile, o tutte, o parte di marmi, parendo che disconvenga che tutta la Chiesa sia di materia molto nobile, e quella del SS. Sacramento che in comparazione dovrebbe essere di gioie, vederla fabbricata di macigno che tra le pietre è la più vile, e perciò fatta questa come dovrebbe essere molto più quella; non ho dubbio che col tempo non si levino via quei spropositi, e s'imiti questa. Quanto alla

parte poi di dentro doverà essere quadra, o alquanto più lunga, che larga con quattro colonne tutte tonde nei quattro angoli, che posino su quattro piedistalli, e sostentino quattro archi sopra i quali posi poi una cupola tutta fatta con sfondati ripieni c. 4r di contorni di stucco dorati, e fra un piedistallo, e l'altro, continovato attorno in ogni facciata posarvi due casse fatte di marmo, con una gran cartella adorna di cornici, e festoni, e con qualche cosa simbolica di quel santo sopra affissa al muro, nella quale fosse scritto un elogio di detto santo, che gli è sotto. E se il luogo ne sarà capace, fra una cassa, e l'altra porvi una statua che rappresenti una virtù, che verrebbero a essere tre, o se fosse come si è detto più lunga che larga, almeno due, dove forse sarebbe a proposito la carità verso Dio, e quella verso il prossimo, che sono quei mezzi coi quali sono divenuti santi, o cosa simile che sapranno, molto meglio di me, trovarne molte. L'altare vorrà essere isolato, et alto quanto i piedistalli delle colonne, e non bene in mezzo, ma averà alquanto di vantaggio, e spazio verso la porta. I lumi si averanno sopra le cornici da due parti, l'uno verso la strada, e l'altro verso Mons. Ill.mo vescovo, e nel basamento della cupola se ne caveranno quattro, et uno nel mezzo della cupola; il resto tutto doverà essere arricchito di stucchi mosaico o pitture, et oro.

L'ultima cosa che mi resta è la cappellina del Volto Santo la quale poiché è restata così angusta, ed incapace di molto abbigliamento, et in un sito così fatto, desiderarei almeno che vi si facesse quel più, che fosse possibile né questa che è il fondamento di tutto il resto fosse la mena adorna. Né entro a discorrere della parte di fuori, poiché è cosa già fatta, né vi vuole consiglio. Dirò solo che quanto sono diligentemente, e ben lavorati i marmi, altrettanti errori vi sono d'architettura, e fra gli altri sono quelli archetti intorno alla cupola, onde per ricoprirla, e per accrescervi ornamento vi si potieno far Angioletti a due a due, che sedendo sopra la cornice, per mezzo detti archetti, tenessero in mano qualche stromento della pas-

sione di Nostro Signore fatti, o di marmo, o di terra cotta, ovvero di stucco poi finti di marmo con la pittura, come parerà meglio. Si potrieno ancora far dorare tutte le ferrate a mordente, come si vedono certe lettiere, che tutte di ferro si fanno a Venezia. Che se si valeranno di persona ben pratica, dureranno molto, e molti anni, e massime quelle delle finestre. Né è poi gran cosa in quella parte delle tre portine, che in passando si stropicieranno, ogni otto, ovvero dieci anni, farvi rimettere **c. 4v** quel poco oro che vi mancasse. Né questa si poca cosa sarà di piccolo ornamento. Nella parte di dentro tutta la cupola, e quel più che si potesse, vorrebbe essere coperto di lastre d'argento sigillate, dove in varii compartimenti fosse espressa tutta la storia della venuta di questa santa immagine. E delle medesime piastre ancora, farvi un palio per l'altare ricco, e quanto più sia possibile vago e bello, che sebbene nei luoghi così piccoli, e soffocati dove ardono molti lumi gli argenti divengono facilmente negri, vi si rimedia facilmente ancora con farli nettar spesso, et una volta, o due l'anno poi fregarli con panni grossi, e brusche bagnate nell'acqua che gli orefici chiamano bianchimento.

Haverei fatto volentieri per servirla meglio i disegni della facciata, la pianta dei quattro pilastroni, e tutti i disegni del Santuario, se questa mia convalescenza, e le strettezze del tempo me l'havessero permesso. Ma gli farò a Milano, se così V.S. comanderà, e se mi farà avere una pianta di tutta la chiesa alquanto grandetta, e fatta, e misurata con tutta la diligenza possibile.

Queste sono quelle poche cose, che ho saputo considerare, e desiderare in questa lor chiesa perché se le accresca lume, magnificenza, e decoro. Così piaccia a Dio di augumentare, e prosperare le cose dell'Opera in modo che le possa mettere tutte in esecuzione, e di concedere a V.S. illustrissima lunga, e felice vita, che ne è stata il promotore, che le possa vedere tutte finite, ché io ringraziandola, quanto più posso, di questa poca occasione che mi ha dato di servirla, di tutto core

le bacio le mani, e mi raccomando in gratia. Di casa questo giorno ultimo di ottobre 1623.

Di V.S. Ill.ma
Muzio Oddi da Urbino

Lucca, Archivio Arcivescovile, documento XVII,
DD 44, cc. 1r-4

Il disegno di Giovanni Orsi per l'*Incredulità di San Tommaso* nella pieve di Offagna

Giulio Zavatta

Nel 2015 è transitato per breve tempo sul mercato antiquario un disegno a matita nera su carta beige, quadrettato, evidentemente preparatorio per una pala d'altare (fig. 1). Il progetto fu incollato su un controfondo di carta bianca dallo stesso autore, come si evince dal fatto che la quadrettatura prosegue dal foglio al supporto. Oltre a essere uno spartito grafico, l'opera costituisce un documento d'archivio: essa è infatti connotata da una iscrizione che a sua volta si è sedimentata in parte sul disegno e in parte sul controfondo:

«Offagna 10 aprile 1874

Si approva dal sottoscritto l'esecuzione del sud[ett]o disegno rappresentante S. Tommaso apostolo Gesù Cristo nel Cenacolo da farsi dal Sig[no]r Conte Orsi ad Olio eseguito per convenuto prezzo per l'Altare Maggiore della Pieve d'Offagna. Pietro Piev[an]o Bartoli».

Si tratta di un caso fortunato, perché le righe segnate a penna e inchiostro bruno forniscono tutte le informazioni necessarie: dalla data, il 10 aprile 1874, all'autore, il "Signor conte Orsi", alla tecnica, un olio, fino alla destinazione, l'altare maggiore della pieve di Offagna. Il foglio, approvato dal plebano, mantiene pertanto l'impostazione generale del dipinto (fig. 2), ancora esistente nello stesso edificio ecclesiastico e tramandato appunto come opera di Giovanni Orsi, ma presenta un consistente numero di varianti nelle figure comprimarie, diminuite di numero e disposte in maniera differente. Questo disegno-documento costituisce quindi una rara - e anzi, allo stato, unica - testimonianza grafica certa di Giovanni Orsi, un nobile appassionato di pittura poco noto agli studi. Allievo a Roma dell'anconetano Francesco Podesti (Ancona 1800-Roma 1895), le notizie sul suo conto sono state raccolte sistematicamente per la prima volta da Nadia Falaschini¹: disponiamo così degli estremi della sua vita, essendo egli nato a Ravenna nel 1817², e morto a Osimo, nelle



fig. 1 Giovanni Orsi, *Incredulità di San Tommaso*, disegno preparatorio, ubicazione sconosciuta.

Marche, il 20 giugno 1882³. Grazie agli apporti della studiosa sappiamo da testi a stampa e da documentazione d'archivio che nacque da una nobile famiglia forlivese trapiantata a Ravenna, frequentò l'accademia nella città natale come “alunno della scuola di ornato” e si perfezionò a Faenza sotto la guida di Pietro Tomba e Giuseppe Marri⁴. Già in questi primi anni vinse importanti riconoscimenti⁵: il quarto decennio è costellato infatti di menzioni di merito ai premi curlandesi che gli aprono le porte a un sussidio per recarsi a Roma, proprio nello stesso millesimo - il 1837 - in cui il padre viene trasferito a Ancona per assumere la carica di Commissario della Sanità Marittima⁶.

A vent'anni di distanza, nel 1857, Rigoberto Montautti, che ebbe modo di conoscerlo, lo definì “pittore Conte Giovanni Orsi ravegnano, degno allievo del Cav. Podesti, il quale traendo profitto dagli ammaestramenti del nostro celebre concittadino levò di sé bella fama per i suoi dipinti di altari, che si ammirano in diverse chiese di

Osimo, Corneto, Ravenna, Modena e Forlì”⁷. Il lungo rapporto con Podesti, che si protrasse per tutta la vita, coinvolse anche le famiglie dei due pittori, come testimoniano i ritratti di Alessandro e Girolamo Orsi, figli di Giovanni, eseguiti dal pittore di Ancona e oggi presso la pinacoteca dorica, e ancor più il ritratto dello stesso “dilettante scolare”⁸ Giovanni Orsi eseguito dall'anziano e ormai ottuagenario maestro nel 1879.

Alle notizie finora note, si può aggiungere che dal 1861, con la qualifica di “pittore di storia”, fu membro dell'appena istituita Commissione per la con-

servazione dei monumenti antichi per la sezione centrale di Ancona⁹.

Tornando all'oggetto di questa breve comunicazione, ancora Nadia Falaschini ha reso nota la documentazione che attesta nella cappella maggiore della chiesa di San Tommaso Apostolo di Offagna, ancora nel XVIII secolo, una pala con *L'incredulità di San Tommaso* attribuito a Domenico Peruzzini¹⁰. Nel 1872 monsignor Michele Seri Molini, vescovo di Osimo e Cingoli, visitando la chiesa trovò tuttavia questo dipinto in stato di forte deperimento, tanto da prescrivere di eseguirne un altro "a nuovo" o almeno ritoccare "la pittura del Quadro del suddetto altare [maggiore]"¹¹. E, conclude la studiosa, "nell'anno poi 1874" - il già richiedente Piovano d'allora don Pietro Bartoli - "espose all'altar maggiore un nuovo quadro di S. Tommaso Apostolo titolare della parrocchia rappresentante Nostro Signore con tutti gli apostoli dipinto dal Sig. conte Orsi di Ancona"¹².

L'iscrizione sul foglio in esame aggiunge dunque una conferma documentale alle vicende note tramite le fonti, richiama lo stesso nome del pievano, e pone infine un termine *post quem* per l'inizio dei lavori di Orsi, che vide approvato il suo progetto il 10 aprile 1874 e lo realizzò quindi in pochi mesi entro la fine dell'anno.



fig. 2 Giovanni Orsi, *Incredulità di San Tommaso*, Offagna, chiesa di San Tommaso Apostolo, altare maggiore.

Abstract

An unpublished drawing by Giovanni Orsi for the altarpiece of the church of San Tommaso in Offagna, with the approval and the signature of the patron, definitively clarifies the genesis of the painting.

NOTE

- 1 N. FALASCHINI, *Il maestro e l'allievo: opere inedite di Francesco Podesti e Giovanni Orsi*, in «Memorie dell'Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti», XXXIV, 1995-96, [1999], pp. 466-489.
- 2 Per l'origine della sua famiglia, è definito "forlivese" da G. VIROLI, *Chiese di Forlì*, Bologna, Nuova Alfa 1994, p. 98.
- 3 FALASCHINI, *Il maestro e l'allievo*, cit., p. 470.
- 4 *Ivi*, p. 472.
- 5 *Solenne distribuzione dei premi ed esposizione dell'anno 1831 nell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna*, Ravenna, tip. A. Roveri e figli 1832, p. 25; *Solenne distribuzione dei premi ed esposizione dell'anno 1832 nell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna*, Ravenna, tip. A. Roveri e figli 1832, pp. 35-36; *Solenne distribuzione dei premi ed esposizione dell'anno 1834 nell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna*, Ravenna, tip. A. Roveri e figli 1835, pp. 43-44; *Solenne distribuzione dei premi ed esposizione dell'anno 1835 nell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna*, Ravenna, tip. A. Roveri e figli 1836, pp. 37-38; *Solenne distribuzione dei premi ed esposizione dell'anni 1837 e 1838 nell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna*, Ravenna, tip. A. Roveri e figli 1838, pp. 42-43. Ancora nel 1837, prima della partenza per Roma, due suoi disegni, copie da Guido Reni e da Canova, furono esposti all'Accademia di Belle Arti di Bologna: *Discorsi letti nella grand'Aula della Pontificia Accademia di Belle Arti in occasione della solenne distribuzione de' premi il giorno 24 agosto 1837*, Bologna, tip. Della Volpe e Del Sassi 1841, p. 52.
- 6 FALASCHINI, *Il maestro e l'allievo*, cit., p. 472.
- 7 R. MONTAUTTI, *Descrizione dei monumenti visitati da S.S. papa Pio IX felicemente regnante ed a suo onore innalzati dalla città di Ancona*, Ancona, tip. Aurelj 1857, p. 64, nota 32; sulle opere forlivesi e ravennati si veda anche G. VIROLI, *Pittura dell'Ottocento e del Novecento a Forlì*, Bologna, Nuova Alfa 1997, pp. 15, 26, 65; sulla sua attività di restauratore di dipinti antichi (testimoniata anche da Montautti), G. VIROLI, *Pittura del Cinquecento a Forlì*, Bologna, Nuova Alfa 1993, II, p. 18.
- 8 FALASCHINI, *Il maestro e l'allievo*, cit., p. 473.
- 9 D. CIAVARINI, *Sommario della Storia di Ancona*, Ancona 1867, p. 289.
- 10 FALASCHINI, *Il maestro e l'allievo*, cit., p. 471.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Ivi*, pp. 471-472.

Informazioni fondamentali per gli autori

Arte Marchigiana pubblica testi inediti in lingua italiana o inglese, francese, spagnolo e tedesco.

Il Direttore e il Comitato di redazione di *Arte Marchigiana* ringraziano gli autori per la preziosa e fondamentale collaborazione, nel seguire con scrupolo le seguenti indicazioni:

Gli articoli da sottoporre alla redazione per il processo di revisione cieca, dovranno essere inviati via e-mail a arte.marchigiana@gmail.com nella loro stesura definitiva, accompagnati da un abstract in lingua inglese che illustri obiettivi e risultati della ricerca (max. 1000 caratteri) e da n. 3 (tre) parole chiave. Estensione dei file: (.doc), (.odt), (.rtf) o (.pdf). **Gli articoli inviati alla redazione, per garantire la revisione cieca, non dovranno contenere il nome dell'autore.** *Arte Marchigiana* si impegna a comunicare agli autori l'esito del referaggio e l'eventuale accettazione dell'articolo entro due mesi dalla sua presentazione.

All'articolo va allegato un file supplementare, contenente: nome e cognome autore, recapiti postali, indirizzo e-mail, affiliamento. Nei testi con più autori, se ritenuto necessario, si può specificare i paragrafi da attribuire a ciascun autore (es: I §§ 1, 2 sono da attribuire a Mario Bianchi; il § 3 è da attribuire a Mario Rossi).

Al momento di inviare le immagini di corredo per il proprio articolo, **l'autore assume la responsabilità delle stesse e libera *Arte Marchigiana* da eventuali controversie** riguardo al possesso delle autorizzazioni alla pubblicazione/diritti delle immagini.

Dopo l'impaginazione del testo **la bozza sarà restituita una sola volta agli autori**, per apportarvi eventuali correzioni o brevi modifiche. Il Comitato di redazione potrà apportare modifiche non sostanziali al fine di migliorarne la chiarezza, informandone l'autore prima della consegna della bozza.

Ogni contributo può essere corredato da **massimo di 15 illustrazioni**, salvo eccezioni concordate. Le immagini vanno sottoposte in file supplementari allegati al testo, formato (.jpg), (.png) o (.tiff), il nome del file dovrà riportare cognome autore e numerazione corrispondente nel testo (es: Rossi_1.jpg). Le immagini non dovranno essere superiori a 10 Mb con risoluzione entro i 200/300 dpi. Nel testo è necessario indicare il rimando all'illustrazione (es.: fig. 1). In un file di testo supplementare, dovrà essere fornita la sequenza delle immagini con le relative didascalie (es.: Fig. 1, Piero della Francesca, *Madonna di Senigallia*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

Per le citazioni testuali usare le virgolette caporali: « ». Le omissioni all'interno di una citazione si indicano con le parentesi quadre [...] – mentre non si segnalano se al principio o alla fine della citazione. Le citazioni sono sempre seguite dall'esponente della nota (normalmente subito dopo la chiusura delle virgolette e prima di altri segni di punteggiatura).

Citazioni fonti a stampa e manoscritte

C. Z. LASKARIS, *Un monumento da sfogliare: il messale de Fermonibus*, Roma, Aracne 2013.

P. BAROCCHI, K. LOACH BRAMANTI, R. RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, vol. II, Firenze, SPES 1995.

F. BRANCATI, *Nuovi apporti al soggiorno urbinato di Battista Franco*, «Notizie da Palazzo Albani», XXXIII (2004), pp. 71-91.

P. DAL POGGETTO (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale dell'Umbria 1998), Milano, Electa 1998.

S. COLONNA (a cura di), *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 28-31 ottobre 1996), Roma, De Luca 2004.

M. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Scheda 125*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale dell'Umbria 1998), Milano, Electa 1998, pp. 316-319.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), *Vaticano latino*, 1023, f. 297r.

Dopo la prima citazione, es.: Cfr. BARDESCHI CIULICH, BAROCCHI, *I Ricordi di Michelangelo*, cit., p. 277.

Nota legale

Arte Marchigiana adotta la licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale - Attribuzione/Condividi allo stesso modo**: gli autori mantengono i diritti sul loro articolo e ne cedono a *Arte Marchigiana* il solo diritto di prima pubblicazione. La licenza permette ad altri di condividere l'articolo indicandone la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su *Arte Marchigiana*. Gli autori possono aderire ad altri accordi di licenza non esclusiva per la distribuzione dell'articolo pubblicato (es. miscellanee, cataloghi, monografie, portali web etc.), **a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su *Arte Marchigiana***. Gli autori possono diffondere la loro opera online prima e durante il processo di revisione da parte di *Arte Marchigiana*, poiché può portare a scambi produttivi e aumentare le citazioni dell'opera pubblicata.

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 dicembre 2016
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

