
ARTE MARCHIGIANA

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

8

FRANCESCA BOTTACIN, Per una ricognizione sugli studi dedicati alla pittura neerlandese nel territorio marchigiano / LORETTA VANDI, Due mitre e una custodia in pelle nel Museo Diocesano Albani di Urbino. Arte e artigianato artistico nelle Marche del tardo Medio Evo / FRANCESCO VITTORIO LOMBARDI, La famiglia (ferrarese) De Miniatoribus a Sassocorvaro tra '400 e '500. Postille su Antonio Leoni / GIULIO ZAVATTA, Pierantonio Palmerini “copista” di Raffaello: vicende critiche e collezionistiche della *Sacra Famiglia* già nella chiesa di Sant’Andrea a Urbino / RAOUL PACIARONI, Raffaello di Benedetto Coda, un pittore riminese del Cinquecento a Sanseverino / ALESSIO BARTOLUCCI, Un’ipotesi per Filippo da Verona a Fabriano / FABIO MARCELLI, Il ritratto nuziale di Ippolito della Rovere e Isabella Vitelli, dipinto da Federico Barocci.

ARTE

MARCHIGIANA

8/2020



EDIZIONI
CENTRO STUDI "G. MAZZINI"

Arte marchigiana (ISSN 2385-0523)

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

Classificazione ANVUR: rivista scientifica rilevante ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN) per l'area CUN 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)

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)

Victor M. Schmidt (v.m.schmidt@uu.nl)

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- Zentralinstitut für Kunstgeschichte München.

Referenze fotografiche

BOTTACIN: figg. 1-2-3-5 Galleria Nazionale delle Marche, Urbino; fig. 4 Ancona, Museo Diocesano; figg. 6-7 foto dell'autrice.

VANDI: figg. 1-4 ricostruzione dell'autrice; figg. 2-5-6-7-9-10-11-12-13-14-15-16 Ufficio Beni culturali dell'Arcidiocesi di Urbino, Urbino e Sant'Angelo in Vado; figg. 3-8 ricostruzioni di C. Bertelli.

LOMBARDI: fig. 1 Galleria Nazionale delle Marche, Urbino; figg. 2-3 dell'autore; fig. 5 Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano; fig. 6 Musei di Arte Antica, Ferrara.

ZAVATTA: archivio Belli, Rimini, Biblioteca Gambalunghiana.

BARTOLUCCI: figg. 1-2, 4-5, 7, 9 Pinacoteca Civica "B. Molajoli", Fabriano; figg. 3, 12 Università di Bologna, Fototeca Zeri, Bologna; fig. 6, Pinacoteca Comunale "Stefanucci", Cingoli; fig. 8 Musée des Beaux Arts, Chambéry; fig. 10, già Raccolta Banca Popolare di Vicenza; fig. 11 Pinacoteca Comunale, Ravenna.

PACIARONI: figg. 1-3: Foto Alberto Monti, Osimo; figg. 4-5 dell'autore.

MARCELLI: figg. 1 e 5 Courtesy Matthiesen Gallery, London; fig. 2 Pinacoteca di Brera, Milano; fig. 3 Museo del Prado, Madrid; fig. 4. Ambasciata d'Italia, Londra; fig. 6 Martin von Wagner Museum, Würzburg; fig. 7 Russell Mumford; fig. 8 Christie's, New York; figg. 9-10 Kunsthistorisches Museum, Wien.

indice

9

editoriale

11

FRANCESCA BOTTACIN

Per una ricognizione sugli studi
dedicati alla pittura neerlandese
nel territorio marchigiano

45

LORETTA VANDI

Due mitre e una custodia in pelle nel
Museo Diocesano Albani di Urbino.
Arte e artigianato artistico
nelle Marche del tardo Medio Evo

69

FRANCESCO VITTORIO LOMBARDI

La famiglia (ferrarese)
De Miniatoribus a Sassocorvaro
tra '400 e '500.
Postille su Antonio Leoni

85

GIULIO ZAVATTA

Pierantonio Palmerini “copista” di
Raffaello: vicende critiche e
collezionistiche della *Sacra Famiglia*
già nella chiesa di Sant'Andrea
a Urbino

107

RAOUL PACIARONI

Raffaello di Benedetto Coda,
un pittore riminese del Cinquecento
a Sanseverino

129

ALESSIO BARTOLUCCI

Un'ipotesi per Filippo da Verona
a Fabriano

149

FABIO MARCELLI

Il ritratto nuziale di Ippolito
della Rovere e Isabella Vitelli
dipinto da Federico Barocci

L'anno che si sta concludendo si presentava promettente ricorrendo il cinquecentesimo anniversario della morte di Raffaello: diverse città si apprestavano a organizzare incontri, convegni e mostre dedicati all'attività e all'impatto esercitato dall'urbinate nel corso dei secoli.

Nel frattempo alle Scuderie del Quirinale veniva allestita l'esposizione *Raffaello 1520-1483* che ha visto la presenza di tante opere (dipinti, disegni, reperti archeologici, etc.) provenienti da diversi musei italiani e esteri, ma il 2020 è stato visitato da una pandemia, Covid 19, tuttora attivissima che ha mietuto al momento quasi due milioni di vittime in tutto il mondo, mettendo sottopra la sanità, i rapporti umani, le attività e l'economia.

Anche le iniziative culturali hanno subito e subiscono soste, così come è capitato alla mostra romana che per un certo periodo è stata chiusa, quindi riaperta con contingentamento dei visitatori.

Le stesse iniziative del Centro Studi Mazzini si sono fermate trovando però modo di pubblicare il volume *Stendardi e gonfaloni processionali dalle Marche* di Victor M. Schmidt, anche quale segnale di presenza attiva e di consapevolezza che non si debba spezzare il rapporto con la condivisione e la divulgazione della cultura del territorio marchigiano.

Gli studiosi sono stati in parte bloccati dalla chiusura delle biblioteche potendo usufruire solo dei materiali presenti on line, pertanto resta forte il desiderio di riprendere con ancora maggiore vigore le attività.

La rivista vede la luce grazie all'impegno di diversi studiosi che con generosità hanno messo a disposizione le loro ricerche contribuendo così a restituirle la fisionomia che merita.

Bonita Cleri
Presidente Centro Studi G. Mazzini

Per una ricognizione sugli studi dedicati alla pittura neerlandese nel territorio marchigiano¹

Francesca Bottacin

L'Italia e "Il dipingere di Fiandra": una relazione antica

L'interazione artistica avviatasi dal Rinascimento al Barocco tra Italia e Paesi Bassi, ha sempre affascinato la letteratura critica, sin dagli esordi. Da Jan van Eyck ad Antonello da Messina, attraverso Pieter Bruegel, Tiziano, sino a Rubens e van Dyck, per citare solo alcuni nomi, si dipanano una serie di trame e intrecci che hanno costantemente attratto il pubblico e infiammato la critica. Di questo contesto fa significativamente parte anche il territorio delle Marche e in particolare Urbino che, pur non mantenendo sempre un ruolo cruciale, come Venezia, Roma o Firenze, esordisce all'insegna della *grandeur*, con esiti che influenzeranno niente di meno che Piero della Francesca.

L'arte neerlandese, genericamente chiamata fiamminga², viene da subito amata dalla committenza, ma spesso trattata con sospetto nelle fonti letterarie quattro e cinquecentesche, quale "insidiosa alternativa" rispetto all'italiana. Se non è addirittura respinta, pensiamo a Michelangelo nelle parole di Francisco de Hollanda, la ventata innovativa del Nord viene generalmente esaltata solo per gli aspetti meramente tecnici, come in Giorgio Vasari, con trame verbali volte a sminuirne l'effettivo valore³.

Ai prodromi della storia dell'arte, uno "specifico neerlandese" si ricava distintamente in termini di netta antitesi di "scuole", come negli *Early Flemish Painters* di Giovan Battista Cavalcaselle e John Archer Crowe⁴. Sul differente approccio alla realtà, evidente nel simultaneo rinnovamento artistico quattrocentesco delle due aree geografiche, si sono espressi nomi internazionali da Cesare Brandi, con la sua felice definizione di "spazio italiano ambiente fiammingo"⁵, a Paul Philippot, che contrappone il "caldo e geniale sole d'Italia" alla "più fredda e nuvolosa atmosfera del Belgio"⁶, per dar conto di un diverso approccio alla vita, prima ancora che all'arte. Per Caterina Limentani Virdis, tuttavia, l'opposizione canonica di prospettiva e tecnica a olio è limitante e di-

mentica delle categorie fondanti dello stile fiammingo, ovvero la “sciolta narrazività e il quieto intimismo”, in favore delle sacre realizzazioni italiane del disegno e del sentimento⁷. Un testo comparativo di grande successo si deve invece a Liana Castelfranchi Vegas⁸, mentre un filone diverso, più attento alla committenza e alle rotte commerciali che favorirono le relazioni tra i due paesi, è percorso da Roberto Salvini⁹; sugli itinerari di artisti e opere intervengono Enrico Castelnuovo¹⁰ e, più di recente, Paula Nuttall¹¹.

L’interesse per gli sviluppi estetici neerlandesi nei tre secoli e l’intreccio con le istanze della nostra penisola è cresciuto dal dopoguerra, come testimoniano alcune grandi mostre tematiche.

La prima, fondamentale, fu seguita a Firenze nel 1948 da Carlo Ludovico Ragghianti ed ebbe anche una forte valenza politica, data la peculiarità del momento storico¹². “Patito dei silenziosi drammi fiamminghi¹³”, Ragghianti è figura chiave anche in merito alla conoscenza e alla divulgazione dell’arte d’oltralpe in Italia¹⁴: instancabile ricercatore d’indizi figurativi, vede confluire parte dei suoi sforzi nel tomo curato dalla moglie Licia Collobi¹⁵, imprescindibile repertorio per chi intenda affrontare l’argomento.

All’esposizione fiorentina seguono quelle romane curate da altre due personalità cruciali: Giuliano Briganti, la cui visione su Gaspar van Wittel e sull’origine del Vedutismo, ancorché discussa ultimamente, non perde di smalto¹⁶; e Luigi Salerno, la cui panoramica sul paesaggio a Roma resta nodale per i molti autori che se ne sono occupati successivamente¹⁷.

Un comitato internazionale capeggiato da Paul Fierens, allora curatore dei Musei reali di Bruxelles, sovrintende invece alla monumentale esposizione itinerante del 1951, tra Bruges, Venezia e Roma¹⁸.

Nei decenni seguenti le ricerche si moltiplicano, orientandosi tra diverse metodologie e indirizzi ancor più specialistici. Estremamente avvincente il filone inaugurato da Ferdinando Bologna su Napoli e le rotte mediterranee, sancito anche da una mostra a Bruges nel 2002, che vede a tutt’oggi proseliti nel sud della nostra penisola, in Sicilia e in Sardegna¹⁹.

Ma altre importanti metodologie sono state valorizzate da interventi specifici: gli studi iconografici e iconologici, accesi dalle scintille di Aby Warburg ed Erwin Panofsky, s’intrecciano inevitabilmente agli interessi di specialisti d’arte neerlandese e non, come ancora Limentani Viridis²⁰, Claudia Cieri Via e altri²¹. Un grande capitolo poi, è dato dalla grafica, con importanti lavori di Gianni Carlo Sciolla e Mari Pietrogiovanna, come anche dall’incisione²²: temi che più

d'altri concorrono alla divulgazione e contaminazione d'idee. Estremamente praticato negli ultimi decenni poi, è il campo delle analisi scientifiche: ispirate dai primigeni lavori di Johan Rudolph Justus van Asperen de Boer, hanno ancora grande fortuna soprattutto negli atenei di Padova, Genova²³ e naturalmente Urbino, come avremo modo di vedere.

Dunque, se nel dopoguerra gli studi s'incrementano con regolarità, non altrettanto succede per le grandi mostre, che languono per qualche decennio: una forte ripresa si avrà solo dal 1990, concentrata particolarmente in Veneto, a Roma, Firenze e Genova. Gli anni novanta si aprono infatti, tra Padova e Venezia, con importanti esposizioni sulla pittura neerlandese nei territori della Serenissima, per la regia, soprattutto, di Limentani Virdis²⁴, studiosa originale e poliedrica, titolare per più di un trentennio della cattedra di Storia dell'arte fiamminga e olandese nell'ateneo patavino del Bo²⁵. Più tardi, tra Verona e Venezia, anche Bernard Aikema si dedicherà talora a tematiche nordiche, legando il suo nome principalmente a due esposizioni, sul Rinascimento e su Hieronymus Bosch²⁶.

Nella capitale, un episodio fondante è la grande mostra del 1995 *Fiamminghi a Roma. 1508-1608*, inaugurata prima a Bruxelles, a cura di Nicole Dacos e Bert W. Meijer²⁷: una contingenza che consoliderà o aprirà vie di ricerca tra italianismo, paesaggio e collezionismo. Anticipa in parte questo contesto la produzione di Giovanna Saporì²⁸, spesso rivolta alla storia sociale degli artisti, soprattutto stranieri attivi a Roma e nell'Italia centrale; vi si innesta invece quella di Silvia Danesi Squarzina e dalla sua scuola²⁹ e, più di recente, di Giovanna Capitelli³⁰. Tra Roma e Ferrara, si muove Francesca Cappelletti, particolarmente attenta a tematiche collezionismo e paesaggio³¹. Alla città eterna si lega ovviamente anche il tema del caravaggismo nordico, un universo a sé, fortemente incrementato dall'apporto di Benedict Nicolson³², e percorso da vari nomi già citati: in proposito si segnalano la mostra di Milano tra 2005 e 2006³³ e la più recente alla Thyssen Bornemisza³⁴.

Firenze mantiene un ruolo privilegiato sia negli studi che nell'attività espositiva, culminata con le celebrazioni del 2008 per il cinquantenario dell'Istituto Universitario olandese di Storia dell'arte: da qui partono le ricerche, particolarmente volte al disegno, di Bert W. Meijer, che ne fu direttore per un lungo periodo³⁵.

Genova, segnata dai soggiorni di alcuni tra i più brillanti autori barocchi, e non solo, è stata teatro di suggestive mostre dedicate specialmente a Peter Paul Ru-

bens e Anton van Dyck³⁶. Rubens stesso, il cui stretto rapporto con la nostra penisola ben si spiega nelle pagine di Michael Jaffé³⁷, costituirebbe un capitolo a sé: a lui sono intitolate diverse monografiche da quella del Novanta tra Padova, Roma e Milano³⁸ fino a quella di Palazzo Reale³⁹. Al principe dei pittori fiamminghi è dedicata parte della ricca attività di Raffaella Morselli, che spazia dalla Celeste Galleria gonzaghesca (2002)⁴⁰ alle corti europee.

Ma altre realtà geografiche sono ben rappresentate negli studi e nella tutela, come ad esempio Torino, con la sistemazione delle collezioni neerlandesi nella nuova Sabauda⁴¹; o Milano, a partire dal catalogo sulla raccolta Belgioioso d'Este al Castello Sforzesco⁴². Tra Ferrara e Parma e gli archivi franco-fiamminghi, si collocano le ricerche di Federica Veratelli: ispirate da Ranieri Varese, s'incentrano soprattutto su collezionismo e mercato dell'arte e del lusso tra Italia e Fiandra⁴³.

Il continuo fermento e la molteplicità delle testimonianze, ora anche digitali, rendono impossibile, e non in tema, un elenco completo ed esaustivo: questi brevi cenni introduttivi, del tutto parziali, erano necessari altresì per far comprendere la complessità critica in cui si innestano gli approfondimenti per l'area marchigiana.

Le tracce artistiche fiamminghe e olandesi nelle Marche

Prima di affrontare lo stato degli studi, occorre un riepilogo delle testimonianze neerlandesi nell'attuale territorio marchigiano: alcune sono celeberrime, altre meno note ma non per questo poco rilevanti⁴⁴.

L'esordio d'Urbino, come si è detto, è sontuoso: Ottaviano Ubaldini della Carda, fratello, carnale o spirituale che fosse⁴⁵, di Federico da Montefeltro, custodiva infatti a palazzo alcuni quadri di Jan van Eyck. Bartolomeo Facio ci descrive dettagliatamente un *Bagno muliebre*⁴⁶ le cui minuzie richiamano alla più fiamminga delle opere di Piero, quel *Dittico dei Duchi* che sembra concepito con un telescopio e un microscopio insieme, per parafrasare Panofsky. D'altra parte, la poesia luminosa della *Madonna di Senigallia*, d'intimismo pre-vermeeriano, non appare concepibile senza la conoscenza di van Eyck e di altri suoi conterranei, quali Roger van der Weyden. Il maestro toscano probabilmente vide il fiammingo a Ferrara ma forse ebbe modo di ammirare a Pesaro dagli Sforza altri quadri di "Ruzieri da Bruges"⁴⁷, tra cui il discusso



fig. 1 Giusto di Gand, *La Comunione degli apostoli*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Trittico, ora a Bruxelles⁴⁸.

C'è il caso però che Piero abbia incontrato anche l'autore della *Comunione degli apostoli*, quel Giusto di Gand dai contorni sfuggenti, possibilmente Joos van Wassenhove⁴⁹, che tanto permeò di sé il cuore del Rinascimento urbinato. Pur non comparando nella *Cronaca rimata* santiana, l'artista fiammingo appare sempre più configurarsi quale figura cardine del cantiere ducale: sicuro ideatore degli *Uomini Illustri* dello Studiolo⁵⁰, sembra per alcuni anche partecipe nella stesura delle *Arti liberali*, di cui restano solo la *Musica* e la *Retorica*⁵¹, e dei ritratti federiciani d'Urbino⁵² e di Hampton Court⁵³, nonché del dettaglio



fig. 2 Da Giusto di Gand? (ora come Roger van Der Weyden), *Annunciazione*, arazzo, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

delle mani di Federico nella *Pala Montefeltro*. Alla vicenda di Giusto poi, si sa, è indissolubilmente legata la questione “Pietro Spagnolo”, la cui identificazione con Pedro Berruguete resta ancora estremamente problematica e discussa⁵⁴.

Ma il consesso fiammingo urbinato voluto da Federico, con Ottaviano e Battista Sforza⁵⁵, si compone di un altro elemento significante, oltre alle pitture: ovvero l'*atelier* di arazzi, su cui ci informa già Vespasiano da Bisticci. Scrive il libraio toscano: “Fece venire ancora di Fiandra maestri che tessavano panni d’arazzo, e fece fare loro uno fornimento degnissimo d’una sala, molto ricco, tutto lavorato a oro e seta mescolata collo istame; maravigliosa cosa le figure che fece fare, che col pennello non si sarebbero fatte le simili; fece fare più ornamenti alla camera sua a questi maestri”⁵⁶.

Sfortunatamente quasi nulla è riconducibile con certezza a questo momento: restano però una *Scena di caccia*, un’*Annunciazione* a Urbino, brani di gran pregio, sicuramente di fine Quattrocento, forse di produzione flandro-urbinato⁵⁷. Tuttavia la passione

per i panni tessuti si radica nel territorio protraendosi nel tempo, e culminando nello strepitoso episodio degli arazzi rubensiani di Ancona⁵⁸.

L’aspetto cosmopolita della corte federiciana sembra scemare successivamente e il Cinquecento è il periodo più avaro d’indizi ‘oltremontani’, non solo perché al tempo gli artisti preferivano altre mete, Roma soprattutto, ma anche per un minor interesse della committenza; l’attenuarsi del rapporto tra la Marca

d'Ancona e Venezia poi, è un ulteriore elemento di depauperamento delle relazioni estere. Verso fine secolo tuttavia, la situazione riprende vivacità con i soggiorni di alcuni personaggi, fra cui il non meglio identificato Antonio Moys (?-1580?) anversese, che nel 1567 decora un soffitto ligneo nella Sala della Adunanze del palazzo Alvirreti, ora sede della cassa di Risparmio di Ascoli Piceno⁵⁹. Negli anni '80 un "Simone fiammingo" è citato tra i miniatori della corte roveresca⁶⁰, ma la personalità più interessante, benché assai lacunosa, è quella di Jan Scheper (Anversa 1558?-Casteldurante, ora Urbania, 1603). Fratello dell'ancor più oscuro Francesco, Jan ottiene la cittadinanza perugina nel 1578 "per essere stato capo e guida ad introdurvi l'arte dei corami". Tuttavia Giovanni, come viene chiamato in Italia, non è solo artigiano del cuoio ma dipinge: suo infatti il decoro a grottesche e paesaggi della sala rossa di palazzo dei Priori. È presumibilmente lui quel pittore "c'avesse maniera di far paesi come quelli di Fiandra", che nel 1588 il duca Francesco Maria della Rovere manda a cercare a Roma⁶¹. Certo è che nel 1589 risulta tra i salariati della corte e, dopo un imprecisato periodo di pendolarismo tra Umbria e Marche, si trasferisce a Pesaro, città natale della moglie. Come d'uso per molti suoi connazionali, all'attività di pittore affianca quella di mercante d'arte, legando il suo nome a quello del collezionista Simonetto Anastagi, figura tra le più vivaci dell'ambiente centro-italiano. Nel 1603 Scheper è testimoniato a Casteldurante, proprio quando termina la costruzione della residenza ducale di Monte



fig. 3 Peter Paul Rubens, *L'adorazione dei pastori*, Fermo, Pinacoteca.

Berticchio, riccamente decorata con temi “a verdura”⁶².

All’inizio del nuovo secolo arriva Ernst van Schayck (Utrecht 1567 - Castelfidardo, *post* 1631) figura più definita. Figlio d’arte, si forgia probabilmente sull’italianismo di Jan van Scorel, ma non se ne conoscono lavori in patria. La sua prima opera certa è un *Ritratto* datato 1598 e conservato a Imola⁶³: da qui si spinge più a sud oltre la Romagna, toccando diversi centri marchigiani, più estesi, come Macerata, San Severino e Recanati, o più piccoli, come Filottrano, Castelfidardo, Sassoferrato, Ripatransone, Appignano, Mondolfo e Serra de’ Conti. Data 1600 una barocca *Adorazione dei pastori* in San Francesco a Camerano ed è forse proprio questo il momento d’inizio dei suoi rapporti con la Marca d’Ancona. Dal 1609 si firma “abitante di Castelfidardo” ed esibisce uno stile sempre più italianizzante con influenze stratificate, soprattutto bolognesi.

Pur se tedeschi, citiamo anche Matteo Loves⁶⁴ attivo a Cento dal 1625, che muta la sua intonazione nordica sotto la guida di Guercino, come si vede nella splendida tela con *San Pietro che resuscita Tabita*, di Fano; e August Albrecht von Wallenstein, autore dai contorni sfuggenti, chiamato a Sant’Angelo in Vado per gli apparati delle nozze di Federico Ubaldo della Rovere e Claudia de’ Medici. Egli firma nel 1629 gli affreschi nella chiesa di San Filippo ed è sua anche la cantoria di Santa Maria dei Servi⁶⁵. Inoltre a Fossombrone si custodisce da tempo immemore una *Madonna con Bambino e santi Francesco e Giuseppe* realizzata nel 1600 a Venezia da Hans von Rottenhammer⁶⁶.

Ma il Seicento nelle Marche è segnato dalla figura paradigmatica di Rubens, che invia da Roma la splendida *Adorazione dei pastori*, baroccamente orchestrata tra Correggio e Caravaggio. La tela è il vero gioiello del patrimonio marchigiano, la cui eco si avverte variamente: non è un caso, ad esempio, che la biblioteca di Fermo custodisca diverse incisioni rubensiane di pregio.

Tra le personalità più interessanti che si susseguono nella regione spicca poi Louis Cousin (Breyvelden (Ninove) 1606-Bruxelles 1667), detto dalla Schildersbent Luigi Primo o Gentile, per la sua “gentile figura”⁶⁷. Giovan Battista Passeri ne documenta l’attività romana, descrivendone l’evoluzione stilistica da una maniera “arida, insipida e lontana affatto dal buono” a una “delicata, tenera e con maggior aggiustamento nei contorni”, e ne decanta le abilità ritrattistiche⁶⁸. Sempre Passeri c’informa che “per dar luogo a tante sue leggerezze si risolve di lasciar Roma, e così allontanarsi da queste particolari pratiche, e passando per Loreto giunse in Ancona dove ebbe occasioni per trattenersi [...]

Passando avanti giunse a Pesaro, ed ivi incontrò cagioni per fermarsi”⁶⁹. Le “leggerezze” riferite riguardano un’indefessa passione per le donne, ritenuta dunque dal biografo la principale ragione del trasferimento. Pur tuttavia è noto che diversi artisti a quelle date arrivano da Roma a lavorare nelle periferie dello Stato pontificio: pensiamo a Orazio Gentileschi, tra Ancona e Fabriano, ma anche a Guido Reni e Domenichino a Fano. Comunque sia, l’attività pesarese di Luigi Gentile conta ad oggi almeno otto opere nella chiesa dei cappuccini⁷⁰ cui si aggiunge, da Ancona, una guercinesca *Santa Margherita*, ora nei depositi della Galleria Nazionale delle Marche.

Infine, anche se fuori dal periodo canonicamente considerato per gli sviluppi più originali dell’arte neerlandese, va menzionato il passaggio di un pittore olandese che grande influsso ha avuto sugli artisti italiani: Gaspar van Wittel (Amersfoort 1653-Roma 1736). Gaspare Vanvitelli, o dagli Occhiali, come veniva chiamato nella nostra penisola, giunge a Roma ventiduenne e ivi risiede spostandosi di tanto in tanto in diverse città. La sua passione per paesaggio e veduta nasce probabilmente dai primi rilievi fatti sulle sponde del Tevere, commissionati dal conterraneo Mayer, ingegnere idraulico a servizio di papa Clemente X. Attento ai dettagli, tanto da soffrire di una significativa diminuzione della vista, fa uso di camera ottica, proponendo nitidi e affascinanti panorami, che tanto incontreranno il favore della nobiltà romana. Tra i suoi estimatori vi sono il cardinale Annibale Albani e il fratello Alessandro, nipoti di Clemente XI, i cui rapporti con l’artista sono ben descritti da Lione Pascoli⁷¹. Nel 1718, insieme al figlio Luigi appena diciottenne, egli è documentato nella città ducale⁷², ove sono più di una ventina i suoi dipinti ricordati nelle collezioni Albani. Michelangelo Dolci⁷³, e più tardi Nardini, citano le due note vedute d’Urbino, ora non più in loco⁷⁴. Proprio la *liason* Albani - van Wittel rappresenta un caso emblematico per quanto attiene al collezionismo locale, dato che in Urbino non rimane alcuna traccia pittoricamente tangibile di tale rapporto, dopo che parte della raccolta fu venduta nel 1762 a Giorgio III d’Inghilterra e all’Imperatore d’Austria nel 1801; molti quadri ed altre opere d’arte furono trafugate dai francesi tra il 1797 e il 1798, recuperate solo in minima parte nel 1817.

Il versante collezionistico marchigiano ha avuto degli episodi significativi riguardo l’inclinazione per l’arte nordica: tuttavia, anche se alcune raccolte locali spiccano quanto a raffinatezza e internazionalizzazione del gusto, va detto che quasi nulla di esse rimane nel territorio o tantomeno giunge alla musea-

lizzazione⁷⁵. Dei nomi altisonanti citati negli inventari tra Sette e Ottocento, da Rembrandt a Rubens, a van Dyck, come ad esempio in palazzo Bonaventura del Poggio attuale sede urbinata dell'Università, nulla rimane. Di fatto l'attenuata presenza di dipinti neerlandesi pare anche dovuta al tracollo finanziario della classe nobiliare durante l'Ottocento, che ne causa la dispersione. Due casi peculiari, del resto successivi, sono la collezione di Antonio Ceci (1852-1920), in parte confluita alla Pinacoteca di Ascoli⁷⁶, e la Quadreria Cesarini di Fossombrone.

La scarsa attenzione verso le opere straniere nel territorio inoltre, evidente nelle laconiche citazioni di dotti e viaggiatori, non ne ha certo favorito la conservazione: è significativo ad esempio che Luigi Lanzi non sembri accorgersi della *Comunione degli Apostoli*, al contrario di Marcello Oretti che però l'italianizza, attribuendola a Giovanni Santi⁷⁷. Del resto l'abate, nel suo viaggio nella Marca, apparentemente non si recherà nemmeno a vedere la pala di Fermo⁷⁸: bisognerà attendere Roberto Longhi perché il capolavoro venga riscoperto dalla critica internazionale e dal grande pubblico, annunciato dalla celebre frase: "Era proprio il Rubens, in prima persona che mi veniva incontro"⁷⁹.

Lo stato degli studi per le Marche

Nonostante il panorama degli scritti dedicati all'arte neerlandese, fornito nel primo paragrafo, appaia di ampio respiro nonché di recente incremento, esso, com'è ovvio, non è nemmeno paragonabile all'attenzione riservata all'arte italiana. Tale limitata considerazione critica si avverte anche nelle Marche dove la presenza oltramontana, come abbiamo appena osservato, è tutt'altro che trascurabile.

Tra la fine dell'Otto e i primi decenni del Novecento, salvo rare eccezioni come gli arazzi e qualche scarna citazione d'altro in guide locali, il dibattito verte soprattutto sulla figura di Giusto di Gand e si svolge fuori non solo dalla regione ma anche dalla penisola⁸⁰. I primi periodici specializzati, che allora sorgevano nel territorio a testimonianza del fervore degli studi, quali "Nuova Rivista Misenese"⁸¹, "Rassegna bibliografica dell'arte italiana"⁸² e "Rivista marchigiana illustrata"⁸³, esaltavano *in primis* le bellezze patrie⁸⁴. In particolare gli ultimi due fuoriuscivano dal clima vivace dell'esposizione di Macerata del 1905, in cui veniva finalmente riconosciuta una specificità dell'arte marchigiana⁸⁵. Nel

“tentativo di raccogliere, come in una grande, ideale galleria di tutta la regione le principali manifestazioni dell’arte pittorica marchigiana”⁸⁶, vennero esposti anche i tre arazzi fiamminghi provenienti da palazzo ducale d’Urbino, quello di Fermo con l’*Annunciazione*, e alcuni dipinti nordici della pinacoteca di Macerata.

Nei primi periodici, tuttavia, l’unico riferimento all’arte d’oltralpe è una breve citazione che riguarda due opere di Gaspar van Wittel, requisite dal comandante della legione napoleonica Giuseppe Lechi⁸⁷. Del resto, il caso del vedutista olandese costituirà sempre un discorso a parte, affrontato quasi esclusivamente dai suoi specialisti, salvo esigenze di documentazione topografica o collezionismo. Le sue celebri vedute urbinati, quasi certamente commissionate del cardinale Annibale Albani, sono pubblicate da Claudio Maggini⁸⁸, e successivamente ancora studiate da Giuliano Briganti e Laura Laureati⁸⁹.

Un altro artista che suscita l’attenzione della stampa specializzata locale sin da un articolo di Carlo Astolfi del 1908, ove è trattato in parallelo con l’ancinetano Cesare Conti⁹⁰, è Ernst van Schayck, cui si deve un breve inciso. Delle sue tele realizzate per le chiese di Sanseverino Marche parlerà nel 1978 Raoul Paciaroni, in un testo che dava conto anche delle presenze fiamminghe nel piccolo comune, citando nomi a tutt’oggi oscuri quali “Andrea Tunsen” e “Pietro fiammingo”⁹¹. Ma su van Shayck le ricerche più compiute e interessanti, svolte inizialmente con Luciano Arcangeli, sono quelle di Benedetta Monteverocchi,



fig. 4 Da Peter Paul Rubens, *L'Assunzione della Vergine*, arazzo, Ancona, Museo Diocesano.



fig. 5 Ernst Van Schayck, *Ritratto di uomo nelle sembianze di San Francesco*, Cagli, Palazzo Tiranni Castracane.

studiosa da sempre sensibile all'arte straniera⁹²; più di recente sono uscite due monografie a livello locale⁹³.

Tornando alle riviste d'inizio secolo scorso, è "Rassegna marchigiana"⁹⁴ la prima a mostrare interesse per l'arte nordica e ciò si deve senz'altro allo spirito illuminato del suo fondatore: Luigi Serra (Napoli 1881-1940)⁹⁵. Allievo a Roma di Adolfo Venturi, Serra collega all'attività di ricerca quella di tutela e conservazione con curiosità e intelligenza, sensibile anche alle nuove tecnologie che allora cominciavano a prendere piede. Soprintendente moderno e illuminato, nel territorio marchigiano fino al 1931, ha una concezione diffusa del patrimonio, che non trascurava l'amore per il paesaggio e riserva una peculiare attenzione all'artigianato⁹⁶. La sua apertura artistica si evidenzia anche nell'interesse per i prodotti d'oltralpe, sfociata nel 1930 nel paradigmatico articolo *L'arte fiamminga nelle Marche*⁹⁷. In esso traccerà una mappa della presenza nordica "vasta e di antica data", tramite fonti e documenti: partendo da pregevoli ma-

nufatti, quali un leggio d'ottone del XII secolo⁹⁸ o alcuni reliquiari quattrocenteschi d'argento dorato⁹⁹, arriverà a parlare di Giusto di Gand e dei dipinti di Roger van der Weyden¹⁰⁰.

Ma l'interesse principale di Serra riguarda soprattutto "le tappezzerie", tema a cui dedica più di un intervento¹⁰¹, ponendosi quale irrinunciabile riferimento in materia. Del resto sin dall'Ottocento gli arazzi¹⁰² attraggono l'attenzione di studiosi locali e non: Filippo Raffaelli si era occupato di quelli di Fermo, recuperando l'*Annunciazione*¹⁰³, in seguito attribuita da Pasquale Rotondi a Giusto

di Gand¹⁰⁴. Eugène Müntz¹⁰⁵ invece, affrontava capillarmente il tema dell'*atelier* voluto da Federico a Urbino, recuperando i nomi di “Micheletto o Nicoletto con un compagno, Ruggiero e Lorenzo (fiamminghi), più M. Francesco da Ferrara”¹⁰⁶. Di recente, dopo un certosino lavoro d'archivio, Ilaria Perlini individua possibilmente alcuni altri artigiani nordici presenti nella bottega, aggiungendo in particolare il nome di Rigo Rigi, maestro attivo anche alla corte di Mantova¹⁰⁷. Per lo studio di tale congiuntura poi, risulta cruciale l'articolo di Cecil H. Clough in cui vengono riportati alcuni dati relativi ai pagamenti della serie perduta di undici arazzi raffiguranti le *Storie di Troia*¹⁰⁸.

Sul versante arazzi in generale diverse cose sono state scritte singolarmente: dagli articoli di Possenti e Paino su quelli seicenteschi di Fabriano¹⁰⁹ al celebre di Budassi sull'*Annunciazione* d'Urbino¹¹⁰. Per Budassi il cartone, proveniente dalle officine di Bruxelles e databile tra 1470 e 1480, è riconducibile allo stile di Rogier van der Weyden, pittore amato dagli Sforza di Pesaro, come evidenzierà più tardi anche Paride Berardi¹¹¹. Ultimamente oltre a menzioni in scritti più generici o sul restauro¹¹², si registrano importanti interventi di catalogazione come nei casi di Fermo¹¹³ e Urbino¹¹⁴ o volumi monografici, come per quelli rubensiani d'Ancona¹¹⁵ già anticamente citati da Alessandro Maggiori¹¹⁶. Il capitolo “arazzi fiamminghi nelle Marche” è dunque molto frequentato singolarmente ma forse varrebbe la pena di tentarne uno studio complessivo, filtrato attraverso un'ottica nordica, in un volume attento alle evoluzioni del gusto collezionistico.

Oltre agli studi sugli arazzi, “Rassegna marchigiana” ospiterà diversi scritti dedicati all'arte d'oltralpe, come quello di Cesare Mariotti sul maestro di legname Antonio Moys¹¹⁷: tuttavia sarà principalmente la congiuntura federiciana a catturare l'attenzione, a cominciare dagli interventi di Walter Bombe sulla *Comunione degli Apostoli* e sullo Studiolo¹¹⁸. Il critico berlinese, partendo dalla fortuna dei fiamminghi in Italia, si concentra su “mastro Giusto”: come Cavalcaselle e Crowe, cita Vespasiano e ipotizza collaborazioni tra il fiammingo, Bartolomeo Corradini, Pedro Berruguete e soprattutto Giovanni Santi. Del resto “Justus van Ghent” o “Juste de Gand” sarà, per lo meno fino agli anni '70 del Novecento, appannaggio quasi esclusivo di studiosi stranieri, che poco o nulla si relazioneranno col territorio: Jacques Lavalleye è colui che più vi si dedicherà, a partire dalla monografia del 1936, cui seguiranno la mostra di Gand del '57 e il testo sul palazzo ducale, edito dal Centre National de Recherche Primitifs Flamands¹¹⁹.

Sarà sempre Bombe però, tra i primi a occuparsi segnatamente della struttura originaria dello studiolo e dell'annessa collocazione dei 28 *Uomini illustri*, avvalendosi della testimonianza cinquecentesca di Laurent Schreder¹²⁰. Alla sua ricostruzione seguiranno quelle di Rotondi¹²¹, Clough¹²² e Luciano Cheles, che nel 1981 scrive: "Vogliamo concludere questo saggio con l'auspicio che in occasione dei festeggiamenti federiciani possano (seppur momentaneamente) far ritorno nello studiolo, ricomposti sulla fascia superiore, secondo le recenti indicazioni di Rotondi i ritratti della Galleria Nazionale delle Marche e del Louvre"¹²³. In realtà, l'anelato rientro degli esemplari parigini avverrà soltanto con la mostra del 2015: evento straordinario, fortemente voluto da Rosaria Valazzi allora soprintendente, che ha riportato nella sede originaria le quattordici tavole al Louvre dal 1863. Un'occasione magnifica che ha visto lo studiolo di Federico ritrovare per qualche mese l'integrità e parte dell'antico splendore, fornendo l'opportunità di proseguire le ricerche in particolare sul versante tecnico¹²⁴. L'equipe dell'Università d'Urbino, capeggiata da Maria Letizia Amadori, ha lavorato sempre in collaborazione con il museo francese insieme ad altri enti e studiosi di prestigio, scoprendo diversi elementi interessanti¹²⁵. Le indagini soprattutto hanno confermato l'idea di un "cantiere urbinato", ovvero di una sorta d'officina di collaborazioni, cui non furono certamente estranei Giovanni Santi, probabilmente Melozzo da Forlì e quel Pietro Spagnolo di ardua identificazione. Tale ipotesi, affascinante e condivisibile, appare fondante per comprendere l'essenza del Rinascimento urbinato, caratterizzato da un'eccezionale creatività. Inoltre, le stesse indagini tecniche hanno sempre più evidenziato l'apporto di Giusto di Gand, per molto tempo alternativamente sotto o sopravvalutato; anche l'idea che egli nulla avesse svelato ai colleghi italiani dei segreti della tecnica a olio, tanto da essere ignorato da Santi nella sua *Cronaca rimata*, sembra non corrispondere a realtà¹²⁶.

Comunque sia, lo studiolo risulta l'esempio tangibile di come la sfuggente personalità di Giusto, catapultato dalle Fiandre all'apice del Rinascimento urbinato, si trovi indissolubilmente legata ad altre personalità italiane e non, certamente più definite ma che nel cantiere ducale sembrano anch'esse sfumare i propri contorni in una comune koinè. Pertanto il suo nome si trova, o si perde, nelle biografie dei grandi maestri legati a Federico, quali Paolo Uccello¹²⁷, Melozzo¹²⁸, Piero della Francesca, ragion per cui è praticamente impossibile dare pienamente conto di tutto. Quanto alle relazioni col maestro di Sansepolcro però, vanno citati almeno il saggio di Monteverocchi nel catalogo

*Piero e le corti rinascimentali*¹²⁹, nonché l'interessante libro di Dante Piermattei¹³⁰, che molto svela soprattutto sul ruolo cruciale di Ottaviano Ubalдини nella politica artistica del Ducato. Tema più frequentato è invece il fiamminghismo in Giovanni Santi: accennato già da Ranieri Varese¹³¹, è sviscerato da Limentani Viridis, seguita da Susan Urbach¹³² e da chi scrive, nel catalogo della mostra monografica sul padre di Raffaello¹³³. Gli interventi più illuminanti sulla questione "Petrus Hispanus" che propongono novità documentarie e interpretative, anche rispetto a Giusto, si devono soprattutto a Fernando Marías e Felipe Pereda.¹³⁴

Lo stile di Giusto, e di conseguenza la bibliografia tematica, si intreccia anche ovviamente a quello di maestri stranieri: soprattutto Dieric Bouts¹³⁵ e van der Weyden¹³⁶ per i Paesi Bassi, mentre in Italia la questione "Pietro Spagnolo/Berruguete" è preponderante¹³⁷, anche rispetto a Juan de Borgona¹³⁸.

Che la presenza in Urbino del maestro gantese, e non poteva essere altrimenti, sia l'episodio più affascinante e percorso dalla critica, risulta chiaro anche dagli articoli pubblicati in "Notizie da Palazzo Albani"¹³⁹, rivista che segna una vera e propria svolta negli studi marchigiani. "Notizie" viene creata nel 1972 da Pietro Zampetti, fondatore e a lungo direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte e di Estetica dell'Università di Urbino, con "il dichiarato intento di offrire agli studiosi spazio per i loro saggi, ma anche terreno ai giovani laureati per le loro prime esperienze"¹⁴⁰. Da subito l'arte neerlandese e straniera in genere, nel territorio ma non solo, vi trova spazio con alcuni articoli stimolanti¹⁴¹: qui Clough, ad esempio, esprime il primo forte dissenso in merito alla presenza di Berruguete, episodio che innesca un dibattito internazionale ancor oggi infiammato e culminato, in Italia, nella mostra a Palazzo Ducale del 2003¹⁴².



fig.6 Copertina di "Rassegna marchigiana".



fig. 7 Copertina di “*Notizie da Palazzo Albani*”.

Nei “Quaderni di Notizie da Palazzo Albani”, affiancati alla rivista dal 1977¹⁴³, è di grande interesse l’uscita del testo di Moranti con la trascrizione dei documenti del Corpus Domini¹⁴⁴, anche se l’articolo più stimolante sull’altare della confraternita resta quello del 1967, a firma Marilyn Aronberg Lavin, per “The Art Bulletin”¹⁴⁵, ancora un’irrinunciabile pietra di paragone¹⁴⁶.

Sempre per i “Quaderni” escono gli atti del convegno su Bartolomeo Corradini, a cura di Bonita Cleri, che contengono il primo intervento su Giusto di chi scrive¹⁴⁷, imperniato sulle due ipotesi identificative, definitivamente sancite negli anni ’90 da Evans ed Eeckhout¹⁴⁸; le indagini si sono successivamente rinvigorite con la scoperta e

l’analisi dei disegni di Cavalcaselle¹⁴⁹, che hanno portato a un’ulteriore riflessione sulla *Comunione* legata a Giovanni Santi, espressa nel catalogo della mostra sugli *Uomini illustri* del 2015; in corso di pubblicazione una nuova proposta iconografica, sempre per la pala del Corpus Domini, da un’idea di Dante Bernini¹⁵⁰.

Da quanto si osserva dunque, risulta evidente che dagli anni ’70 del Novecento alla critica internazionale su Giusto si aggiunga quella nazionale: e questo sia per la fondazione dell’Istituto di Storia dell’arte a palazzo Albani e della rivista, prima, che per l’istituzione nel 2000 dell’insegnamento di storia dell’arte fiamminga e olandese, poi. Sovrintendenti o funzionari come Rotondi e Montevocchi, bibliotecari, come Moranti o giovani studiosi quali Tamara Dominici, tutti vengono irrimediabilmente attratti dalla “Giusto quest”. Dominici in particolare ne fornisce un lucido riepilogo in “Arte marchigiana”¹⁵¹, periodico ideato e curato da Cleri, studiosa e docente urbinata, che generosamente ha ospitato più di qualche intervento flandro-marchigiano¹⁵². Sensibile alle tematiche nordiche nel territorio si dimostra anche “Studi pesaresi”, nata da “Pesaro

città e contà”, attualmente diretta da Riccardo Paolo Uguccioni¹⁵³.

Oltre che nelle riviste, diversi brani sui pittori tra Cinque e Seicento compaiono, in miscellanee varie o cataloghi di mostre: su Scheper, ad esempio, hanno scritto Sabine Eiche¹⁵⁴ e Corrado Leonardi¹⁵⁵. Dello stesso paesaggista è emerso di recente un inventario, interessante per precisarne i contorni dell’attività mercantile¹⁵⁶, ma forse si potrebbe trovare qualche traccia ulteriore della sua attività pittorica, ancora estremamente scarna. Poca attenzione, certamente dovuta alla drammatica situazione creata dal terremoto si è data invece alla bella pala di Rottenhammer, oggetto di studi oramai lontani¹⁵⁷: speriamo che la recente esposizione nella sagrestia del duomo susciti rinnovati interessi.

Un artista che ancora non ha avuto la rivalutazione critica che merita è Luigi Gentile¹⁵⁸: la corretta attribuzione degli splendidi ritratti di Baltimora¹⁵⁹, non a caso già dati anche a van Dyck, mostrano un pittore di grande qualità. Lo scorcio quasi pre-romantico del porto di Ancona, l’eleganza dei committenti, Baldassarre Vandergoes con la moglie Margherita, identificati da Michele Polverari¹⁶⁰, evidenziano l’ampio respiro della sua ritrattistica.

Se diversi dipinti nordici vengono ovviamente menzionati nei cataloghi museali o di mostre¹⁶¹, come la recente pesarese sulla *Natura morta*¹⁶², il collezionismo degli stessi è tra gli argomenti più frequentati di recente¹⁶³. Si tratta di un capitolo estremamente difficile in quanto dicevamo caratterizzato da un’estrema carenza di documentazione e una fortissima dispersione delle opere d’arte. Anche qui il tema più avvincente resta sempre il collezionismo di Federico e di Ottaviano, con il mistero della sparizione del *Bagno muliebre* di van Eyck¹⁶⁴. Tuttavia anche successivamente qualcosa si potrebbe muovere: frugando per inventari, ad esempio, si è ipotizzato un passaggio urbinato per Pietro Tempesta, tra 1685 e 1701, un’idea suggestiva a tutt’oggi purtroppo senza ulteriori prove a suffragio¹⁶⁵.

Vorrei finire questo saggio *en beauté* con gli scritti dedicati a Rubens¹⁶⁶, ovvero l’acme dell’interazione flandro-italiana: il fiammingo per eccellenza “ma da putto allevato a Roma”¹⁶⁷, meravigliosa occasione che ha originato il Barocco. Nel Rubens “marchigiano” regna protagonista l’*Adorazione dei pastori*: sempre citata nelle guide locali, come evidenziano le interessanti precisazioni di Elisa Marinucci¹⁶⁸. La *Notte*, dopo la riscoperta longhiana Rubens resta per molto tempo appannaggio della critica internazionale a cominciare dal già citato Jaffé¹⁶⁹, un po’ come accade per la *Comunione*, quasi gli storici dell’arte italiani temessero d’avventurarsi in un argomento così importante ma a loro

poco familiare. Negli ultimi anni però è rientrata negli interessi nazionali, e ha molto viaggiato, assolvendo la funzione di richiamo in alcune mostre locali e non, quali *Da Rubens a Maratta* del 2013¹⁷⁰. Il principe dei pittori fiamminghi ha anche ispirato altre tematiche, squisitamente internazionali, quali l'idea della relazione con Barocci quanto a stile e pratica pittorica¹⁷¹.

E proprio con le parole di Luigi Serra su Rubens, da estendere a tutti gli argomenti di confine sinora trattati, chiudiamo con l'auspicio che questa rassegna, senza pretese di esaustività, possa altresì essere un punto di partenza per futuri studi:

“Questi rapporti meriterebbero di essere studiati e precisati. Senza esagerazioni, ma attentamente”¹⁷².

Abstract

*This paper is a survey raisonné of studies on Flemish and Dutch painting in the Marches. The first part focuses on the centuries-old relationship between Italy and Flanders. It offers a “bird’s eye view” of specialist studies in Italy and follows their creation and development. From Giovan Battista Cavalcaselle to Carlo Ludovico Ragghianti, including the still undervalued writings of Caterina Limentani Viridis, up to the present day. After this prologue, Dutch artists and works of art present in the region are charted: from the problematic figure of Giusto di Gand to the wonderful Fermo Adoration of the Shepherds by Rubens, and Gaspar van Wittel’s vedute of Urbino. The last part focuses on studies on Dutch art in the Marches: from the ideas advanced in the first scholarly journals, such as *Rassegna marchigiana*, to the turning point of *Notizie da Palazzo Albani*. This involves considering the work of several key figures, such as Luigi Serra, Pasquale Rotondi, Ranieri Varese, who promoted the course of Flemish and Dutch Art History at the University of Urbino, and Maria Rosaria Valazzi, who brought back the “Illustrious Men” from the Louvre.*

NOTE

- 1 Nel 2000 tenevo all'Università di Urbino il primo corso di Storia dell'arte fiamminga e olandese: seguendo l'insegnamento di Caterina Limentani Virdis, ho ritenuto opportuno ricercare nel tempo tutti gli artisti, le opere, le collezioni, ovvero tutte le tracce di origine neerlandese presenti nel territorio. Dopo vent'anni ha, forse, un senso trarne un bilancio, dando conto anche dello stato generale degli studi corrispondenti.
- 2 Il termine "fiammingo" viene ancora usato genericamente per intendere "neerlandese", in particolare se si parla di Quattro o Cinquecento, momento in cui il Ducato di Borgogna era ancora unito: per il Seicento appare sempre più corretto distinguere le due aree, storicamente separate.
- 3 Si veda l'introduzione di C. LIMENTANI VIRDIS, in P. TORRESAN, *Il dipingere di Fiandra. La pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattro e Cinquecento*, Modena, S.T.E.M. Mucchi 1981; il saggio di Torresan, ancorché datato, resta basilare nello studio delle posizioni critiche italiane nei confronti dell'arte d'oltralpe.
- 4 J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *The Early Flemish Painters: notices of their lives and works*, London, J. Murray 1857.
- 5 C. BRANDI, *Spazio italiano, ambiente fiammingo*, Milano, Il saggiatore 1960; pur se superato per molti aspetti, mantiene intatta la sua freschezza offrendo spunti ancora intriganti.
- 6 P. PHILLIPOT, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino, Einaudi 1970, p. 7.
- 7 C. LIMENTANI VIRDIS, *Introduzione alla pittura neerlandese, 1400-1675*, Padova, Liviana Scolastica 1978, pp. 17-18.
- 8 L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano, Jaca Book 1998 [prima edizione 1983]; pur contenendo diverse imprecisioni (a partire dalla data errata della morte di Jan van Eyck), il testo ha un approccio originale e sempre stimolante.
- 9 R. SALVINI, *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*, Modena, Artioli 1984; a questo seguono molti interventi monografici su dipinti o committenti, quali ad esempio il caso del *Trittico Portinari* o i saggi di VERATELLI, NUTTAL e TILL-HOLGER BORCHERT nella mostra italiana su *Memling. Rinascimento Fiammingo*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di T.-H. BORCHERT, Milano, Skira 2014; o ancora gli articoli di Maria Clelia Galassi, sulle famiglie genovesi Lomellini, Pallavicino, Grimaldi, Sauli etc.
- 10 E. CASTELNUOVO, *Presenze straniere, viaggi di opere, itinerari d'artisti nel '400*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano, Electa 1987, pp. 514-523.
- 11 P. NUTTAL, *From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting, 1400-1500*, New Haven, Yale University Press 2004. Si veda anche E. PARMA, *Rapporti artistici tra Genova e le Fiandre nei secoli XV e XVI*, Genova, Compagnia dei librai 2001. Un importante precedente di questo filone si deve a P. LIBAERT, *Artistes Flamands en Italie pendant la Renaissance*, in «Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome», 1, 1919, pp. 1-103.
- 12 *Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi), [a cura di C.L. RAGGHIANI], Firenze, Sansoni 1948.
- 13 Mutuando il titolo del suo articolo su Verrocchio: C.L. RAGGHIANI, *Un 'patito' dei silenziosi drammi fiamminghi*, in «Minuti Menarini», 101, I, 1967, pp. 19-26.
- 14 C.L. RAGGHIANI, *Studi sui primitivi francesi: I*, in «Critica d'arte», VIII, 1949, 27, p. 46; per una ri-

- cognizione sul suo rapporto con l'arte fiamminga cfr. F. BOTTACIN, *Ragghianti e la figuratività fiamminga*, in «Critica d'arte», LXXII, 2010, 41/42, pp. 63-74.
- 15 L. COLLOBI, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420-1570*, Bologna, Calderini 1990.
- 16 *I Bamboccianti: pittori nella vita popolare del Seicento*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Massimo alle Colonne 1950), a cura di G. BRIGANTI, Roma, Ugo Bozzi 1950. Cfr. anche G. BRIGANTI, L. TREZZANI, L. LAUREATI, *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma, Ugo Bozzi 1983; *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante; Venezia, Museo Correr), a cura di F. BENZI e C. STRINATI, Roma, Viviani 2002; C. LOLLO-BRIGIDA, *Fiamminghi che vanno e che vengono. Vanvitelli e le origini del Vedutismo*, in *Canaletto e i vedutisti. L'incanto dell'acqua*, catalogo della mostra (Orta San Giulio, Palazzo Penotti Ubertini), a cura di L. TONANI, Milano, Silvana editoriale 2011. Dal 26 gennaio al 5 maggio 2019 si è svolta una monografia su van Gaspar Wittel, sua città natale, al Museum Flehite and Kunsthall KADE.
- 17 *Mostra di pittura olandese del Seicento*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), a cura di L. SALERNO, Roma, De Luca 1954; L. SALERNO, *Pittori di paesaggio nel Seicento a Roma*, 2 voll., Roma, Istituto italiano di credito fondiario 1976.
- 18 *Ifiamminghi e l'Italia. Pittori italiani e fiamminghi dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bruges, Museo Comunale; Venezia, Palazzo Ducale; Roma), a cura di P. FIERENS, L. NINANE, F. BOLOGNA, G. RONCIA et alii; Venezia, Casa editrice Arte veneta 1951.
- 19 F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Grimaldi & C. editori 1977; filone seguito dagli studi di Giovanni Previtali, Pierluigi Leone de Castris, Mauro Natale e altri. Cfr. anche *The Age of van Eyck, the Mediterranean world and early Netherlandish painting: 1400-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum), a cura di T.-H. BORCHERT, col contributo di F.A. BEYER, Ghent-Amsterdam, Thames&Hudson 2002. Per una efficace rassegna bibliografica ragionata si veda: M.V. SPISSU, *Rinascimento mediterraneo. Triangolazioni, effetto koinè e alternative, tra artisti-frontiera e protagonisti costieri*, in «Intrecci d'arte-dossier», n. 2, 2017.
- 20 Mi preme solo ricordare due testi poco conosciuti, o meglio riconosciuti, ma estremamente originali e molto echeggiati nel tempo: C. LIMENTANI VIRDIS, *Lo specchio e il suo doppio. Effetti di speculari narrativa nella pittura fiamminga e olandese*, Modena. S.T.E.M. Mucchi 1981; Ead., *Il flauto di pietra. Forma e modelli leggibilità della pittura*, Camposampiero (Pd), Pagus edizioni 1990.
- 21 Si veda, a compendio della fitta attività della studiosa che spesso ha toccato temi di confine, il volume *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere: a cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione del presente*, atti del convegno (Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2012), a cura di C. CIERI VIA, E. KIEVEN e A. NOVA, Roma, Bardi edizioni 2015. Cfr. anche gl'interventi di G. VALLESE, in particolare: *Follia e mondo alla rovescia nel "Giardino delle delizie" di Bosch*, in «Paragone», 38, 1987, pp. 3-22.
- 22 Studi importanti per il disegno sono di G.C. SCIOLLA, *I disegni fiamminghi e olandesi della biblioteca reale di Torino*, Firenze, Olschky 2007; M. PIETROGIOVANNA, *Disegni fiamminghi e olandesi. Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), Venezia, Electa 2010. Per l'incisione: P. SÉNÉCHAL, *Les graveurs des Ecoles du Nord à Venise (1585-1620): les Sadeler, entremise et enterprise*, 3 voll., Paris 1978; G. VALLESE, *Vizi, virtù e follia nell'opera grafica di Bruegel il vecchio: catalogo generale*, Milano, Mazzotta 2014. Le stampe, inoltre, sono state spesso

- protagoniste d'interessanti esposizioni: cfr. anche *infra* nota 24.
- 23 Dagli anni sessanta iniziano le ricerche più tecniche ispirate soprattutto da J.R.J. van Asperen de Boer (cfr. Convegno di Bologna 1979, edito nel 1983), seguiti in particolare da C. Limentani Virdis, P. Bensi, C. Galassi, etc.: si veda: *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia tra XV e XVII secolo. Nord/Sud. Ricerche fiamminghe al di qua e delle alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del convegno internazionale (Padova, 25-27 X 2007), a cura di A. DE FLORIANI, M.C. GALASSI, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana editoriale 2008.
 - 24 Sulle mostre cfr.: *Fiamminghi. Arte fiamminga e olandese del Seicento nella Repubblica Veneta*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione), a cura di C. LIMENTANI VIRDIS e D. BANZATO, Milano, Electa 1990; *Ponentini e foresti. Pittura europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Museo Civico al Santo), a cura di C. LIMENTANI VIRDIS e D. BANZATO, Roma, De Luca 1992; *Le delizie dell'inferno. Dipinti di Jeronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale), a cura di C. LIMENTANI VIRDIS, Venezia, Il Cardo 1992. Diverse esposizioni poi, ai Civici Musei di Padova, furono dedicate alle incisioni *rubensiane* (BORSATTI 1990), ai *Sadeler* (LIMENTANI VIRDIS, PELLEGRINI 1992), da *Brueghel a Goltzius* (LIMENTANI VIRDIS 1995). Inoltre, tra i repertori: *Pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di C. LIMENTANI VIRDIS, Verona, Mondadori 1997.
 - 25 L'insegnamento di storia dell'arte fiamminga e olandese inizia, primo e per diverso tempo unico in Italia, a Padova nel 1968 con Giorgio Faggin, cui seguono Franca Zava Boccazzi e dal '72 Limentani Virdis. Difficile riassumere la versatilità degli studi di Caterina, anche solo di quelli dedicati alle relazioni tra arte neerlandese e italiana: come scrive Mari Pietrogiovanna, per lei "l'oggetto artistico è stato considerato in termini documentari, collezionistici, critici, stilistici, materiali, iconografici, iconologici e d'irradiazione del gusto". Per una bibliografia della studiosa, cfr. *Uno sguardo verso nord. Scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*, a cura di M. PIETROGIOVANNA, Padova, Il Poligrafo 2016. A Padova il suo lascito continua appunto con Pietrogiovanna, attenta soprattutto a tematiche grafiche e paesaggistiche; il versante delle analisi tecniche è stato praticato da Maddalena Bellavitis (cfr. *Telle depente forestiere. Quadri nordici nel Veneto: le fonti e la tecnica*, Padova, Cleup 2010), mentre l'area sarda e mediterranea è seguita da Spissu, vedi anche *infra* nota 19. Di Limentani Virdis-Spissu citiamo l'ultimo volume a quattro mani: *La via dei Retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento*, Sassari, Carlo Delfino editore 2018.
 - 26 *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), a cura di B. AIKEMA e B. BROWN, Milano, Bompiani 2000; *Jheronimus Bosch e Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale), a cura di B. AIKEMA, Venezia, Marsilio 2017.
 - 27 *Fiamminghi a Roma. 1508-1608; artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts; Roma, Palazzo delle Esposizioni), a cura di N. DACOS e B.W. MEIJER, Bruxelles, Skira 1995; Importante l'attività di Nicole Dacos, autrice di vari saggi tra cui il celebre e plurieditato *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, Donzelli 1995. Precursore di queste ricerche fu, per un certo periodo, Didier Bodart, di cui ricordiamo *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle*, 2 voll., Roma, Institut historique belge de Roma 1973.
 - 28 G. SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Milano, Mondadori-Electa 2007, con bibliografia precedente.

- 29 In particolare S. DANESI SQUARZINA, *Tracce per lo studio della cultura figurativa fiamminga e olandese dal XV al XVII secolo*, a cura di I. BALDRIGA e L. LORIZZO, Sant'Oreste, Aperia 1997.
- 30 Spiccano gli studi sul Caravaggismo e su Louis Finson, e il recente convegno *Fiamminghi al Sud. Oltre Napoli*, convegno internazionale di studi (Roma, Koninklijk Nederlands Instituut Rome, 20-21 IX 2018), a cura di G. CAPITELLI, T. DE NILE e A. WITTE.
- 31 Di Cappelletti, va menzionata almeno la monumentale monografia su *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630*, Roma, Ugo Bozzi 2006.
- 32 B. NICOLSON, *Caravaggism in Europe*, seconda edizione a cura di L. VERTOVA, 3 voll., Torino, Allemandi 1990.
- 33 A compendio: *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di L. SPEZZAFERRO, Milano, Skira 2005.
- 34 *Caravaggio and the painters of the North*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), a cura di G.J. VAN DER SMAN, Madrid, Libera accademia di studi caravaggeschi 2016.
- 35 A Firenze spicca l'alacre lavoro di Bert W. Meijer, e in generale dell'Istituto universitario olandese di Storia dell'arte, culminato in decine di saggi, oltre che in alcuni repertori (Liguria, Piemonte e Lombardia), convegni (*Italy and the Low Countries - Artistic relations*, Utrecht 1994, edito 1999), ed esposizioni, citiamo ad esempio più insigne e recente: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi: 1430-1530*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), a cura di B.W. MEIJER, Livorno, Sillabe 2008; estremamente interessante per il criterio comparativo. Inoltre: *Fiamminghi e olandesi a Firenze. Disegni dalle collezioni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi), a cura di B.W. MEIJER e B.W. KLOEK, Firenze, Olschki 2008.
- 36 Tra le più importanti: *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale), a cura di J. BARNES, P. BOCCARDO, C. DI FABIO e di L. TAGLIAFERRO, Milano, Electa 1997; *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola), a cura di P. BOCCARDO, con C. DI FABIO, A. ORLANDO e F. SIMONETTI, Milano, Skira 2004; *Van Dyck e i suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana), a cura di A. ORLANDO, Genova, Sagep 2018. Negli ultimi anni anche in area genovese molto si è guardato agli aspetti più tecnici d'indagine con i lavori di Galassi, Bensi etc.
- 37 Da citare almeno: M. JAFFÉ, *Rubens and Italy*, Ithaca (NY), Cornell University Press 1977; Id., *Rubens. L'opera completa*, Milano, Rizzoli 1989.
- 38 *Rubens*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione; Roma, Palazzo delle Esposizioni; Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), a cura di D. BODART, Roma, Leonardo arte 1990.
- 39 *Rubens e la nascita del Barocco*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale) a cura di A. LOBIANCO, Venezia, Marsilio 2016.
- 40 R. MORSELLI, *Vincenzo Gonzaga e la pittura fiamminga alla corte di Mantova. Spigolature su Pourbus e Rubens*, in "La Konstkamer italiana". *I fiamminghi nelle collezioni italiane all'età di Rubens*, atti del convegno di studi (Roma 9,10 XII 2004), in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", LXXXVI, 2006, pp. 137-170; EAD. *Rubens and the Spell of the Gonzaga Collections*, in *The Age of Rubens product subtitle Diplomacy. Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe*, a cura di L. DUERLOO e M. SMUTS, Turnhout 2016, pp. 21-37; EAD., *Tra Fiandre e Italia: Ru-*

- bens 1600-1608. Regesto biografico-critico*, Roma, Viella 2018, con bibliografia precedente.
- 41 Cfr. *La Galleria Sabauda di Torino. Dal Collegio dei Nobili alla Manica Nuova di Palazzo Reale*, a cura di C.E. SPANTIGATI, Torino, Allemandi 2012.
 - 42 *Dipinti fiamminghi e olandesi del Seicento. La raccolta del Conte Ludovico Belgioioso d'Este*, a cura di G. JANSEN e B.W. MEIJER, Milano 1995. Sempre a Milano va ricordato il bel saggio di Stefania Bedoni su *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze 1983.
 - 43 F. VERATELLI, *À la mode italienne: commerce du luxe et diplomatie dans les Pays-Bas méridionaux, 1477-1530; édition critique de documents de la Chambre des Comptes de Lille*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire de Septentrion 2013.
 - 44 Per un elenco più approfondito si veda: F. BOTTACIN e T. DOMINICI, *Per un catalogo dei dipinti fiamminghi e olandesi nelle collezioni pubbliche marchigiane*, in *Urbino fra età moderna e contemporanea*, a cura di G. DALL'OLIO e S. PIVATO, Rimini, Panozzo editore 2019, pp. 63-96.
 - 45 Affascina ancora il bellissimo libro di Luigi Michellini Tocci, *Storia di un mago e cento castelli*, Pesaro, Cassa di Risparmio di Pesaro 1986; e più di recente L. BEI e S. CRISTINI, *La Doppia anima, la vera storia di Ottaviano Ubaldini e Federico da Montefeltro*, Apecchio, Amici della storia di Apecchio 2000; più recenti gli studi di Alessandra Bertuzzi.
 - 46 Misterioso dipinto profano purtroppo perduto da tempo: cfr. B. FACIO, *De viris illustribus*, [1454-55], in O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il 400 e il 600*, Napoli, F. Fiorentini 1958, p. 16; M. BAXANDALL, *Bartholomeus Facius on painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVII, 1964, p. 102; Torresan, *Il dipingere di Fiandra*, cit., p. 127.
 - 47 Giovanni, nipote di Alessandro Sforza, possedeva altri tre quadri di van der Weyden: CASTELNUOVO, *Presenze straniere...*, cit., p. 14.
 - 48 *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, a cura di H. PAUWELS, Bruxelles, Bruxelles Les Musées 1984, p. 326, inv. 2407; e cfr F. AMBROGIANI, *Vita di Costanzo Sforza. 1447-1483*, in «Pesaro città e contà», 3, 2003, pp. 256-258.
 - 49 Cfr. *infra* nota 80.
 - 50 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche: 14 tavole; Parigi, Musée du Louvre: 14 tavole.
 - 51 Londra, National Gallery.
 - 52 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, *Ritratto di Federico e Guidubaldo*.
 - 53 Hampton Court, *Federico che assiste con il figlio Guidubaldo a un'orazione di Paolo di Middelburg (?)*.
 - 54 Si veda *infra* nota 137.
 - 55 M. BONVINI MAZZANTI, *La politica culturale di Battista Sforza*, in *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo*, Atti del Convegno (Urbino, chiesa di San Cassiano – Castelcavallino, 11/12 X 2002), a cura di B. CLERI, Sant'Angelo in Vado (PU) 2004, collana “Quaderni di Notizie da Palazzo Albani”, 1, pp. 45-68.
 - 56 V. DA BISTICCI, *Vite di Uomini illustri del secolo XV*, [1482 ca-1498], a cura di P. D'ANCONA e E. AESCHLIEMANN, Milano. Hoepli 1951, p. 209.
 - 57 Il brano con l'*Annunciazione* di Fermo, che è ultimamente ritenuto di Giusto di Gand, pur rielaborando motivi da van der Weyden, offre una sicurezza degli spazi, una volumetria delle figure e un'ariosità nei panneggi, lontane dal maestro gantese e già cinquecentesche: del resto Ragghianti ne assegnava il cartone a Jan Gossaert: *Mostra d'arte fiamminga e olandese...*, cit., fig. 26.
 - 58 Oltre agli arazzi quattrocenteschi se ne aggiungono nel tempo altri, databili tra Cinque e Seicento, di vario soggetto, storico, religioso e profano: spiccano per l'appunto quelli rubensiani del Diocesano di

- Ancona, raffiguranti l'Adorazione dei pastori, l'Assunzione della Vergine, l'Ultima Cena e la Resurrezione di Cristo. Circa una cinquantina sono i pezzi conservati nei Musei marchigiani: Urbino (9 brani, Galleria Nazionale delle Marche), Pesaro (5, Musei civici), Fabriano (9, Pinacoteca civica), Fermo (4, Pinacoteca comunale), Ancona (4, Museo diocesano), Loreto (10, Museo della Santa casa) e Matelica (4, Museo Piersanti). Sarebbe tentante attribuire all'atelier urbinato un meraviglioso arazzo ora a Boston, che ricorda lo stile di Giusto di Gand, ma occorre un'indagine più approfondita: *Creazione di Eva, Battesimo di Cristo, Natività, Crocifissione*, lana e seta, cm. 427 x 833; Museum of Fine Arts, n. 08.441, già collezione Mrs. J.H. Wright, nel sito come manifattura di Bruxelles 1475-1500: riprodotto nel Bollettino del Museo, febbraio 1909; M.H. BERNATH, *Notes on Justus van Ghent*, in «American Journal of Archaeology», XIV, 1910, pp. 331-336, 450-458, in particolare p. 335.
- 59 SAPORI, *Fiamminghi...*, cit., p. 67.
- 60 S. MELONI TRKULIA, *I miniatori di Francesco Maria della Rovere, 1631-1981*, in *Un omaggio ai della Rovere*, Urbino, Age 1981, "Galleria Nazionale delle Marche, Quaderni, 3", pp. 33, 36.
- 61 Intorno al tema dei paesaggisti nel territorio si veda anche A. GIANNOTTI, *Gherardo Cibo e la "pittura di paesi" alla corte dei della Rovere nel Cinquecento*, in «Accademia Raffaello Atti e Studi», 1/2, 2016, pp. 81-94.
- 62 Cfr. *Il palazzo dei Priori a Perugia*, a cura di A. GIANNOTTI e F.F. MANCINI, Ponte San Giovanni (Pg), Quattroemme 1997, p. 309; sulla fase umbra di Scheper scrive anche Saporì, *Fiamminghi*, cit., pp. 53, 61-62 e *passim*.
- 63 *Ritratto del medico Giovanni Battista Codronchi*, Imola, Pinacoteca Civica, cfr. G. Agostini, in *La Pinacoteca di Imola*, Bologna, Calderini 1989, pp. 196-197.
- 64 Attivo a Cento dal 1625 al 1662, forse nasce a Colonia da famiglia inglese.
- 65 *Guida storico-artistica alle chiese di Sant'Angelo in Vado*, a cura di R. MARINELLI, prefazione di B. CLERI, Sant'Angelo in Vado (PU, Grafica vadese) 2005, pp. 69-70.
- 66 Ora nella sagrestia del duomo ma forse proveniente dalla locale chiesa del Rosario, cfr. *infra* nota 157.
- 67 Cfr. BRIGANTI, TREZZANI, LAUREATI, *I Bamboccianti...*, cit.
- 68 G.B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Presso Gregorio Settari Librajo al Corso all'Insegna d'Omero 1772, pp. 249, 253.
- 69 Ivi, p. 251.
- 70 A. BECCI, *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*, Pesaro, Gavelli 1783, p. 61; G. VANZOLINI, *Guida di Pesaro*, Pesaro, Nobili 1864, pp. 132-133; G. GIORDANI, *Memorie di Belle arti per la Marca di Ancona*, 1829, Ms. in A.M. AMBROSINI MASSARI, *Pitture diverse nella città di Pesaro*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. SCOLARO e F.P. DI TEODORI, Bologna, Minerva edizioni 2001.
- 71 L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni scritte e dedicate alla Maestà di Vittorio Amedeo re di Sardegna [1730-1736]*, a cura di V. MARTINELLI, Treviso 1981, p. 11.
- 72 G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel*, nuova edizione a cura di L. LAUREATI e L. TREZZANI, Milano, Electa 1996, p. 12.
- 73 M. DOLCI, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi d'Urbino*, [1775], a cura di L. SERRA, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XI, 1933, p. 365.
- 74 L. NARDINI, *Palazzo dei Principi Albani. Catalogo della galleria e della biblioteca*, in «Urbino», 14, 1931, pp. 1-15; le vedute sono in una collezione privata pesarese, un disegno preparatorio a New York, Pierpont Morgan Library. Si veda anche G. CUCCO, *Urbino. Percorso iconografico dal XV al XIX se-*

- colo, Urbana, editoriale umbra 1994, pp. 198-201.
- 75 Attorno alla prima metà del Seicento si riscontra ad esempio la presenza di soggetti pittorici fiamminghi anche a Camerino, che si spiega date le relazioni artistiche con Roma, instaurate dal cardinale Angelo Giori, mecenate locale: cfr. *infra* nota 141.
 - 76 Cfr. Archivio di Stato di Ascoli Piceno - Archivio Storico del Comune di Ascoli Piceno - 'Affari speciali', busta 3, citato in: G. GAGLIARDI, *La Pinacoteca di Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno. G. G. editore 1988, p. 42.
 - 77 M. ORETTI, *Pitture nella città di Urbino e nel suo Stato descritte da Marcello Oretti nell'anno 1777*, Ms. B 165 II, cc. 315r-389v, in particolare cc. 3r e 9v vecchia numerazione, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio; si veda: *Pitture in diverse città. Marcello Oretti e le Marche del Settecento*, Atti della Giornata di studio (Urbino, 25 III 2000), a cura di A. IACOBINI, M. MASSA e C. PRETE, Firenze, Edifir 2002.
 - 78 Cfr. L. LANZI, *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovate*, a cura di C. COSTANZI, Venezia, Marsilio 2003.
 - 79 R. LONGHI, *La Notte di Rubens a Fermo*, in «Vita artistica», II, n. 10, 1927, pp. 191.
 - 80 Oltre ai citati Cavalcaselle e Crowe: A. MICHELIS, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, III, Paris, A. Lacroix et Cie. 1865, pp. 134-164; A. WAUTER, *Juste de Gand*, in *Biographie nationale de Belgique*, X, 1888-89, pp. 619-622; G. HULIN DE LOO, *Une note relative au peintre Juste de Gand*, in «Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archeologie de Gand», Gand 1900, pp. 64-68; si veda anche V. VAN DER HAEGHEN, *Avons-nous trouvé le véritable nom de Juste de Gand?*, in «Petit revue de l'art en Flandre», II, 1901, p. 110; A. DE CEULENEER, *Justus van Ghent (Joos van Wassenhove)*, Gent 1910; A. SCHMARSOW, *Joos van Gent und Melozzo da Forlì*, in *Rom und Urbino*, Leipzig, B. G. Teubner 1912; F. WINKLER, *Ein voritalienisches Werk des Justus van Ghent*, in «Zeitschrift für bildenden Kunst», 1916, pp. 321-327; M. J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, III, Berlin 1925; Id. nell'edizione inglese: III, Bruxelles-Leyden-New York 1968, pp. 43-85.
 - 81 Fondata nel 1888 e diretta fino al 1896 dallo studioso locale Anselmo Anselmi (1859-1907) allo scopo di studio e valorizzazione del patrimonio storico artistico locale.
 - 82 Edita dal 1898 al 1916, sotto la direzione dell'urbinate Egidio Calzini (1857-1928), pubblica anche scritti riguardanti tutto il territorio italiano.
 - 83 La sua uscita segue la soppressione di "Esposizione marchigiana", fondata a Macerata da Domenico Spadoni (1871-1944); viene pubblicata a Roma tra 1906 e 1909 e diretta dal fratello Giovanni Spadoni (1871-1944); in seguito tra 1910 e 1922 col nuovo nome di «Picenum: rivista marchigiana», col preciso intento di promozione del territorio.
 - 84 Sull'argomento Daniela Feduzi, svolse una interessante tesi sotto la mia supervisione: *L'arte fiamminga nelle riviste marchigiane*, Università degli studi di Urbino Carlo Bo, a.a. 2008- 2009; punto di partenza per l'articolo di Tamara Dominici: *Dalle Fiandre alle Marche. Una rassegna dei pittori neerlandesi sui periodici d'arte locali*, in «Studi pesaresi», 4, 2016, pp. 199-212.
 - 85 Cfr. C. PRETE, *L'arte antica marchigiana all'Esposizione regionale di Macerata del 1905*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale 2006.
 - 86 E. CALZINI, *L'antica arte marchigiana all'Esposizione di Macerata*, in «L'Arte», VIII, 1905, p. 462.
 - 87 F. MADIAI, *Libri, quadri, opere d'arte tolte dal Palazzo Albani di Urbino negli anni 1797-1798*, in «Nuova rivista misena», VIII, 1895, 7/8, pp. 122-124. Ovviamente van Wittel è citato nei cataloghi delle collezioni Albani inizialmente pubblicati da Nardini, cit., pp. 1-11; 2, pp. 15-19.

- 88 C. MAGGINI, *Due vedute a Urbino di Gaspar van Wittel*, in «Notizie da Palazzo Albani», XIV, 1985, 1, pp. 93-97; coevo esce S. MADDALO, *Exemplar verae virtutis: gli Albani, van Wittel e Urbino*, in *Committenze della famiglia Albani. Note sulla villa Albani Torlonia*, in *Studi sul Settecento romano* 1/2, Roma 1985, pp. 147-153. Vedi *infra* nota successiva e note 16, 72.
- 89 PASCOLI, *Vite de pittori, scultori e architetti viventi*, cit.; G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel...* cit.; L. LAUREATI, in *Papa Urbani e le arti a Urbino e a Roma. 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio; Roma, chiesa del Santissimo Salvatore), a cura di G. CUCCO, Venezia, Marsilio 2001, pp. 230-231.
- 90 C. ASTOLFI, *Nuove notizie sui pittori Cesare Conti d'Ancona e il fiammingo Ernesto de Schaychis*, in «Rivista marchigiana illustrata», VI, 1908, 6, pp. 157-158.
- 91 R. PACIARONI, *Pittori fiamminghi nel '600 e '700 a Sanseverino*, in «Notizie da Palazzo Albani», VII, 1978, 2, pp. 75-78. Sempre in tema uscirà in seguito A. VERTECHY, *Un pittore fiammingo a San Severino Marche*, in «Studi maceratesi», XXXIII, 1999 [1997], pp. 679-684.
- 92 L. ARCANGELI e B. MONTEVECCHI, *Ernst van Schayck*, in *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno), a cura di P. DAL POGGETTO, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 1992; L. ARCANGELI e B. MONTEVECCHI, *Considerazioni sulla ritrattistica di Ernst van Schayck e un dipinto inedito*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. VARESE, Ancona, Il lavoro editoriale 1993, collana «Quaderni di Notizie da Palazzo Albani», pp. 367-369. Sull'attività marchigiana del pittore si veda anche B. MONTEVECCHI, *Ernst van Schayck*, in, *Seicento eccentrico. Pittura di un secolo da Barrocci a Guercino tra Marche e Romagna*, catalogo della mostra (San Leo, Fortezza), a cura di A. MARCHI, Firenze, Giunti 1999, pp. 200-201.
- 93 L. FRANCENELLA, *Ernst van Schayck un pittore fiammingo a Castelfidardo all'inizio del Seicento*, Osimo, Tipografia Brillarelli 2006; M. FILIPPI, *Ernst van Schayck un pittore fiammingo per Filottrano all'inizio del Seicento*, Osimo, Tipografia Brillarelli 2009; mi preme far osservare che, pur se lui stesso si firmava «flamengus», poiché al tempo erano tutti «fiamenghi» o «todeschi», e la dicitura «fiammingo» può essere genericamente usata per indicare neerlandese, dato il secolo e il luogo certo di nascita di van Schayck, forse valeva la pena di scrivere «fiammingo» tra virgolette o, meglio ancora, «olandese». Più correttamente: G. LAVAGNOLI, *Ernst van Schayck (1575-1631): un pittore di Utrecht in viaggio tra la Romagna e le Marche*, in «Historia nostra. Rivista di arte, storia e cultura», 2, 2009, pp. 29-45.
- 94 Fondata a Pesaro nel 1922, stampata fino al 1934, «intenderà alla divulgazione sistematica ed alla fervida esaltazione delle glorie artistiche antiche e recenti, delle bellezze naturali, delle manifestazioni musicali»: L. SERRA, [Introduzione], in «Rassegna marchigiana», I, 1922, 1, p. 7.
- 95 Luigi Serra (1881-1940). *La storia dell'arte e la tutela del patrimonio*, Atti della giornata di studio (Urbino 24 X 2013), a cura di C. PRETE, Urbino, Ed. Academia Raffaello 2016.
- 96 I suoi interventi di riordino, organizzazione, studio e divulgazione museale non riguardano solo la Galleria Nazionale d'Urbino, ma anche la Pinacoteca di Pesaro, la Galleria Comunale di Ascoli Piceno, il Museo della Santa casa di Loreto; tale attività di sistemazione critica confluirà nel tomo monumentale *L'Arte nelle Marche*, Pesaro 1929-1934.
- 97 L. SERRA, *L'arte fiamminga nelle Marche*, in «Rassegna marchigiana», IX, 1930, pp. 38-40; l'articolo deriva dal suo intervento al Congresso di storia dell'arte tenutosi a Bruxelles nel precedente mese di settembre.
- 98 Urbino, Museo Diocesano Albani, ora riferito a manifattura inglese.

- 99 Sassoferato, Museo Civico archeologico.
- 100 Serra accenna anche, correttamente, agli influssi fiamminghi del crocifisso di Antonio da Fabriano del 1452 al Museo Piersanti di Matelica (grazie ad Alessandro Del Priori per la sua cortesia); cfr. S. CAPORALETTI, *Accenti fiamminghi in Antonio da Fabriano*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXIX, 2010-2011, pp. 41-56.
- 101 L. SERRA, *La Pinacoteca civica ed il Museo degli Arazzi di Fabriano*, Fabriano, Premiata tipografia economica 1921; Id. *Itinerario artistico delle Marche*, Roma, Alfieri e Lacroix 1921; Id., *Sommario del Museo Mosca di Pesaro*, in «Rassegna marchigiana», II, 1923-1924, pp. 209-215; Id., *Elenco degli oggetti d'arte mobili della provincia di Ancona*, in «Rassegna marchigiana», VII, 1923-1924, pp. 301-312; Id., *Intorno ad una serie di arazzi fiamminghi*, in «Rassegna marchigiana», IX, 1930, pp. 67-70; anche ne *L'Arte nelle Marche* compare un breve capitolo tematico.
- 102 A proposito degli scambi culturali attinenti gli arazzi si veda: *Flemish tapestry weavers abroad emigration and the founding of manufactures in Europe*, atti del Convegno (Mechelen, 2-3 X 2000), a cura di G. DELMARCEL, Leuven 2002.
- 103 Lasciata in stato di “totale abbandono e noncuranza, come vile ciarpame, sino al punto da servire da scaldapiedi o tappeto”: F. RAFFAELLI, *La biblioteca comunale di Fermo*, Fermo, Tipografia R. Simboli 1889, pp. 127-128; e Id., *Guida artistica della città di Fermo*, Fermo, Tipografia Bacher 1889.
- 104 P. ROTONDI, *Un arazzo di Giusto di Gand nel Palazzo comunale di Fermo*, in «Rassegna marchigiana», XI, 1933, pp. 28-32: cfr. *infra* nota 57.
- 105 E. MUNTZ, *L'atelier de tapisseries d'Urbino au XV siècle*, in «Courier de l'Art», II, 50, 14 décembre, 1882, pp. 592-593.
- 106 Probabilmente quelli documentati nella *Relazione storica sullo stato di Urbino fatta da Onorato Paciotti*: cfr. L. FONTEBUONI, *Regesto documentario*, in *Il palazzo di Federico da Montefeltro restauri e ricerche*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale), a cura di M.L. POLICETTI, Urbino, Age 1985, pp. 355-421.
- 107 I. PERLINI, *Artigiani nordici alla corte di Federico da Montefeltro: una proposta per “Rigo De Alemagna”, arazziere tra Ferrara e Urbino?*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXIX, 2010/11, pp. 29-39.
- 108 *Storie di Troia*, cfr: C.H. CLOUGH, *Economic Documents relating to the decoration, 1472- 1482, of Federico da Montefeltro's Palace at Urbino and Gubbio*, in «Notizie da Palazzo Albani», XV, 1986, 1, pp. 20-37. Della serie, di cui non si hanno più notizie dopo il 1631, restano solo otto cartoni originali attribuibili a Henry de Vulcop al Louvre.
- 109 E. POSSENTI, *Alcune note sulla Collezione di Arazzi di Fabriano*, in «Rassegna marchigiana», X, 1932, 11/12, pp. 259-268; Id., *Due arazzi fiamminghi nel Palazzo ducale di Urbino*, in «Rassegna marchigiana», XI, 1933, pp. 428-434; F. PAINO, *Gli arazzi fiamminghi nella Pinacoteca di Fabriano*, in «Incontri», III, 1985, pp. 129-133; ulteriori citazioni in B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano 1936, e poi A. MARABOTTINI e F. MARCELLI, *Pinacoteca Civica Bruno Molajoli*, Fabriano, APT Fabriano 1997.
- 110 Cfr. R. BUDASSI, *Quell'arazzo è di Rogier!*, in «Notizie da Palazzo Albani», XI, 1982, 1/2, pp. 42-46.
- 111 P. BERARDI, *Arte e artisti a Pesaro. Regesti di documenti di età malatestiana e di età sforzesca [parte prima]*, in «Pesaro città e contà», 12, 2000, pp. 80-83.
- 112 L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Arti minori*, Milano, Iaca Book 2000; B. MONTEVECCHI, *Pittura tessuta: gli arazzi nel tempo in L'agorà della cultura*, a cura di F. MARIANO, Fermo, Andrea Livi editore 2013, pp. 88-99; C. INNOCENTI, *Il restauro degli arazzi*, Firenze, Centro Di 2016.

- 113 *Pinacoteca Comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. COLTRINARI e P. DRAGONI, Cini-sello Balsamo, Silvana editoriale 2012 (preceduto da citazioni in F. MARANESI, *Guida artistica alla città di Fermo*, Milano, Alfieri & Lacroix 1924; L. DANIA, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Cini-sello Balsamo, Pizzi 1967). Inoltre si veda *Le collezioni di palazzo Mosca a Pesaro*, a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Modena, Panini 1989; e per Matelica le citazioni in: S. BIGIARETTI, *Il Museo Piersanti in Matelica*, Firenze 1917 e A. ANTONELLI, *Catalogo generale del Museo Piersanti*, Matelica, Grafostil 1997.
- 114 M. BERCÉ e M. GIANNATIEMPO LOPEZ, *Arazzi ducali: i panni rovereschi nella reggia di Urbino*, Roma, Gebart 2007.
- 115 *Arazzi rubensiani nel Museo diocesano di Ancona e la Confraternita del S. S. Sacramento*, catalogo della mostra (Rimini Fiera, Sala 3), a cura di A. PIANOSI, Villa Verucchio 1988; *Arazzi Rubensiani e tessuti preziosi dei Musei Diocesani di Ancona e Osimo*, catalogo della mostra (Ancona, Santa Maria della Piazza), a cura di A. PIANOSI e M. CORTESE, Ancona, Confartigianato provincia di Ancona 1989; S. PAPETTI, *Gli arazzi rubensiani del Museo Diocesano di Ancona*, in *Rubens da Fermo all'Europa*, catalogo della mostra (Fermo, Palazzo dei Priori), a cura di S. PAPETTI, Siena 2005, pp. 17-22; *Da Rubens a Maratta. Meraviglie del Barocco nelle Marche. Osimo e l'Alta Marca*, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana), a cura di V. SGARBI e S. PAPETTI, Milano, Silvana editoriale 2013, p. 218.
- 116 A. MAGGIORI, *Le pitture, sculture, architetture della città di Ancona*, Ancona, Presso Angelo Sartorj 1821.
- 117 C. MARIOTTI, *Un soffitto in legno di Moys d'Anversa*, in «Rassegna marchigiana», II, 1923, 4, pp. 118-121. Maddalena Trionfi Honorati successivamente scrive *Un intagliatore fiammingo in Ascoli*, in «Arte illustrata», 6, 1973, pp. 138-142. Del maestro anversese si conserva ancora nella cattedrale di Sant'Emidio un armadio in noce intarsiato e dipinto: A. RODILOSSI, *Ascoli Piceno città d'arte*, Modena, Ed Euroarte Gattei 1983.
- 118 W. BOMBE, *Intorno alla Comunione degli Apostoli di Giusto di Gand*, in «Rassegna marchigiana», VII, 1929, 7/8/9, pp. 209-223; Id., *Una ricostruzione dello Studiolo del Duca Federico ad Urbino*, in «Rassegna marchigiana», VIII, 1929, 3, pp. 73-88. Il suo primo intervento in argomento risale però ad una conferenza tenuta il 26 maggio 1906 a Firenze, pubblicata nell'articolo: *Justus von Ghent in Urbino: Das Studio und die Bibliothek des Herzogs Federigo da Montefeltro*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», III, 1909, pp. 111-136.
- 119 J. L'AVALLEYE, *Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre*, Louvain 1936; Id., *Juste de Gand, Beruguete et la Cour d'Urbino*, catalogo della mostra, Ghent 1957; Id., *Le Palais ducal d'Urbino*, in *Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle*, Bruxelles 1964 ("Centre National de Recherche Primitifs Flamands", vol. VII); J. L'AVALLEYE e A. OBERTO, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale), Urbino, Age 1973, in particolare pp. 602-603: quest'ultima pubblicazione appare l'unica relazionata al territorio. Si veda *infra* nota 80.
- 120 L. SCHREDER, *Monumentorum Italia, qual hoc nostro sacello at a Christianis posita sunt*, Helmsstadt 1952, in K. VOLL, "Repertorium für Kunstwissenschaft", 1910, pp. 54-59.
- 121 P. ROTONDI, *Ancora sullo Studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale d'Urbino*, in *Restauro nelle Marche...*, cit., pp. 561-604; ne aveva già scritto nel 1950: Id., *Il palazzo ducale d'Urbino*, I, Roma 1950, p. 340.
- 122 C.H. CLOUGH, *Federico da Montefeltro Artistic Patronage*, in «Journal of the Royal Society of Arts»,

- 1978, pp. 727-730.
- 123 L. CHELES, *La decorazione dello studiolo di Federico di Montefeltro a Urbino: Problemi ricostruttivi*, in «Notizie da Palazzo Albani», X, 1981, 1, pp. 15-21 (p. 21). E successivamente V.G. TENZER, *The iconography of the Studiolo of Federico da Montefeltro in Urbino*, Ann Arbor University Microfilm International 1985; L. CHELES, *The Studiolo of Urbino. An iconographic investigation*, Wiesbaden, L. Reichert 1986. Cfr. anche P. DAL POGGETTO, *Sala 18 (Studiolo)*, in *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, a cura di P. DAL POGGETTO, Urbino-Roma, Novamusa 2003; M. ISRAELS, The “sovrapporta” of the studiolo in Urbino, in «The Burlington magazine», London, 2019, pp. 744-747; e per il palazzo J HOFER, *Il palazzo ducale di Urbino sotto i Montefeltro (1376-1508)*, Urbino, Accademia Raffaello 2006.
- 124 Iniziate tra Bruxelles e Urbino negli anni '50 e poi al Louvre negli anni '90: cfr. LAVALLEYE, *Le Palais ducal...*, cit.; N. REYNAUD e C. RESSORT, *Les portraits d'hommes illustres du studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete*, in «Revue du Louvre», XLI, 1991, pp. 82-116.
- 125 R. MAZZEO, M. MENU, M.L. AMADORI, I. BONACINI, E. ITIÉ, M. EVEN, E. JOSEPH, E. LAMBERT, E. LAVAL, S. PRATI, E. RAYAUD e G. SCIUTO, *Examination of the Uomini Illustri: looking for the origins of the portraits in the Studiolo of the Ducal Palace of Urbino*, Part II, in *Studying Old Master Paintings: Technology and Practice*, London, Archetype Publications, in «The National Gallery Technical Bulletin», London, 2011, pp. 44-51; M.L. AMADORI, M.R. VALAZZI, R. MAZZEO, M. MENU e B. FAZZARI, *Strati preparatori e disegno. Le Ricerche Scientifiche sugli Uomini Illustri*, in *Lo Studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla Corte di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche), a cura di A. MARCHI, Milano, Skira 2015, pp. 85-99.
- 126 Notoriamente, Santi cita solo van Eyck e van der Weyden “A Brugia fu, fra gli altri più lodati,/ el gran Joannès e ‘l discepol Rugiero,/ cum tanti di excellentia chiar dotati,/ ne la cui arte et alto magistero/ di colorir, son stati sì eccellenti,/ che han superati molte volte el vero.”: G. SANTI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino*, [1482-1487 ca.] a cura di L. MICHELINI TOCCI, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi 1985, vv. 358-363. Sull'utilizzo da parte di Santi di tecniche nordiche cfr. *infra* nota 133.
- 127 Su Paolo Uccello, poi, si vedano il classico J. POPE HENNESSY, *The complete work of Paolo Uccello*, London, Phaidon Press 1950; e più di recente H. HUDSON, *Paolo Uccello: artist of the Florence Renaissance Republic*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Muller 2008. Oltre al saggio di Aronberg Lavin di cui si dirà in seguito, non vi sono molte trattazioni congiunte tra Paolo e Giusto, salvo che per questioni iconografiche: cfr. *infra* nota 145.
- 128 Per Melozzo, oltre al già citato testo di Schmarsow, cfr. Minardi nel catalogo della mostra forlivese del 2011, M. MINARDI, *Melozzo e Urbino*, in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico), a cura di D. BENATI, M. NATALE e A. PAOLUCCI, Milano, Silvana editoriale 2011, pp. 65-75: un saggio interessante, che però traslascia molta bibliografia, soprattutto estera.
- 129 B. MONTEVECCHI, *Giusto, Berruguete e i fiamminghi a palazzo*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista), a cura di P. DAL POGGETTO, Venezia, Marsilio 1992, pp. 338-341. Si veda anche *I Della Rovere. Piero della Francesca Raffaello Tiziano*, catalogo delle mostre (Senigallia, Palazzo del Duca; Urbino, Palazzo Ducale; Pesaro, Palazzo Ducale; Urbania, Palazzo Ducale, 4 IV-3 X, 2004), a cura di P. DAL POGGETTO, Milano, Electa 2004.

- 130 D. PIERMATTEI, *Piero e Urbino. La Flagellazione. Metafisica di una morte annunciata*, Ancona, Il lavoro editoriale 2008.; e anche Id., *Piero della Francesca e Urbino: il sole, la luna e l'uovo dei filosofi*, Fano, Grapho 5 2012. Ricordiamo anche il saggio di S. RONCHEY, *L'enigma di Piero*, Milano, Rizzoli 2006.
- 131 R. VARESE, *Giovanni Santi*, Fiesole (Fi), Nardini 1994, con bibliografia precedente (in particolare J.D. Passavant e R. Dubos.).
- 132 C. LIMENTANI VIRDIS, *Alcune note e proposte sul fiamminghismo di Giovanni Santi*, in *Giovanni Santi*, a cura di R. VARESE, atti del convegno internazionale di studi (Urbino, Convento di Santa Chiara, 17, 18, 19 III 1995), Milano, Electa 1999, pp. 115-118; S. URBACH, *Joos van Ghent and Giovanni Santi revisited: a case of study on a "fiamminghismo" in Italian painting*, in *Liber memorialis Erik Duverger*, a cura di H. PAUWELS, A. VAN DEN KERKHOVE e L. WUYTS, Wetteren 2006, pp. 393. Si veda anche M.R. VALAZZI, *Pittori e pittura a Pesaro nel Quattrocento*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M.R. VALAZZI e A. CARILE, Venezia, Marsilio 1989, pp. 314-315.
- 133 F. BOTTACIN, *Ancora sul fiamminghismo di Giovanni Santi, novità e precisazioni*, in *Giovanni Santi. "Da poi... me dette alla mirabile arte de pictura"*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale), a cura di M.R. VALAZZI, Milano, Silvana editoriale 2018, pp. 33-43.
- 134 F. MARÍAS, F. PEREDA, *Petrus Hispanus en Urbino y el bastón del Gonfaloniere: el problema Pedro Berruguete en Italia y la historiografía española*, AEA, LXXV, 2002, 300, pp. 361-380; F. MARÍAS, F. PEREDA, *Petrus Hispanus pittore in Urbino*, in *Francesco di Giorgio Martini alla corte di Federico da Montefeltro*, Atti del Convegno 11/13 X 2001, a cura di P.F. Fiore, Leo S. Olschki, Città di Castello, 2004, pp. 249-267.
- 135 F. WINKLER, *Dieric Bouts and Joos van Ghent*, in «Kunstchronik», I, 1958, pp. 1-11; Id., *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, De Gruyter 1964; C. LIMENTANI VIRDIS, *Dirck Bouts: quelques cas de réception ou le charme de la narrativité*, in *Bouts studies*, Atti del Convegno (Leuven 26-28 XI 1998), a cura di B. CARDON, M. SMEYERS, R. VAN SCHOUTE e H. VEROUGSTRAETE, Leuven-Paris-Sterling, Virginia 2001, pp. 345-353. Ultimamente: T. DOMINICI, *Giovanni Santi e Dieric Bouts: vite parallele*, in «Studi pesaresi», 5, 2017, pp. 5-19.
- 136 F. PAINO, *I committenti del Trittico Sforza di Bruxelles*, in «Incontri», 2, 1993, pp. 97-109.
- 137 L'identificazione con Berruguete suggerita da Gamba, Longhi e Allende Salazar (C. GAMBA, *La sistemazione definitiva del Prado*, in «Il Marzocco», 19, 1924, p. 52. Id. *Pietro Berruguete*, in «Dedalo», II, 1927, pp. 632-662; J. C. ALLENDE SALAZAR, *Pedro Berruguete en Italia*, in «Archivo español de arte y arqueología», III, 1927, pp. 133-138; R. LONGHI, *Una 'Pietà' del 'Maestro del Cavaliere di Montesa'*, in «Paragone», 161, 1963, pp. 55-57; Id., *Per Juan de Borgoña*, in «Paragone», 189, 1965, pp. 65-71) divide ora la critica in due partiti, pro e contro: cfr. *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, catalogo della mostra (Paredes de Nava, Iglesia de Santa Eulalia), a cura di P. SILVA MAROTO, Valladolid, Junta da Castille y Leon 2003; e J. GARRIGA RIERA, *Dipingere lontano da Piero: la resa spaziale di Pedro Berruguete e i modi "prospettici" artigianali*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, 8-11 X 1992; Sansepolcro, 12 X 1992), a cura di M. DALAI EMILIANI, Venezia, Marsilio 1996, pp. 475-512; G. PEREZ, M. DEL CARMEN, *L'importance des dessin sous-jacent dans l'attribution des oeuvres de Pedro Berruguete*, in *La peinture et le laboratoire*, a cura di R. VAN SCHOUTE, Louvain 2001. Si veda *infra* nota 142.
- 138 L. GAETA, *Juan de Borgona e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel Quattrocento*, Galatina, Congedo editore 2012.

- 139 In “Notizie” su Federico da Montefeltro si veda: P. ZAMPETTI, *Federico da Montefeltro e Vittorino da Feltre*, in «Notizie da Palazzo Albani», VIII, 1979, pp. 46-51, ripubblicato nel 1982 col titolo *Federico da Montefeltro*, collana “Quaderni di Notizie da Palazzo Albani”; inoltre Id., *Chi era Federico da Montefeltro?*, in «Notizie da Palazzo Albani», XI, 1982, 1/2, pp. 6-12, e C. MALTESE, *Federico da Montefeltro e la civiltà urbinata del Rinascimento*, in «Notizie da Palazzo Albani», XI, 1982, 1/2, pp. 21-31, numero speciale edito in occasione del V centenario della morte del duca.
- 140 P. ZAMPETTI, *Ancona, 20 giugno 2001*, in «Arte marchigiana», I, 2014, pp. 8-9; cfr. Id., *Presentazione*, in «Notizie da Palazzo Albani», I, 1972, 1/2/3, p. 9. Purtroppo “Notizie” non viene più pubblicata dal 2012.
- 141 Molti sono gli articoli sull’arte nordica che indagano diversi aspetti, tra cui quelli iconografici, come in: C. QUATTTRINI, *L’iconografia della Madonna del Rosario nelle Marche: origini nordiche e nascita di una tradizione locale*, in «Notizie da Palazzo Albani», XIX, 2; 1990, pp. 5-12; o stilistici: G. BOC-CANERA, *Fiamminghi nel Duomo di Camerino*, in «Notizie da Palazzo Albani», X, 1981, 2, pp. 64-66, ove Boccanera sostiene l’origine fiamminga delle due tele *Cena in casa di Simone il fariseo* e *Disputa di Gesù fra i dottori del duomo di Camerino*, individuando la prima come copia di un originale di Rubens di cui si conoscono due differenti versioni.
- 142 Il primo a dissentire fortemente con l’identificazione Pietro Spagnolo pittore – Pedro Berruguete è infatti C. H. CLOUGH nell’articolo, *Pedro Berruguete and the Court of Urbino: a case of wishful thinking*, in «Notizie da Palazzo Albani», III, 1, 1974, pp. 17-24; Si veda: M. LUCCO, *Pedro Berruguete in Italia: leggenda non storia, Urbino 1470-80 circa*, in “*Omaggio a Pedro Berruguete*” e altro, a cura di P. DAL POGGETTO, Urbino 2003, pp. 11-22; *Pedro Berruguete y su entorno*, a cura di P. SILVA MAROTO, atti del convegno (Palencia 24-26 aprile 2003), Palencia, Diputacion de Palencia 2004.
- 143 Alla rivista si aggiunge nel 1977 la collana dei “Quaderni di Notizie da Palazzo Albani”, con un taglio più monografico, oltre all’obiettivo di raccogliere atti di giornate di studio o convegni, sempre promossi dall’Ateneo Urbinato. qui vengono pubblicati numerosi studi, spesso di grande originalità e respiro internazionale.
- 144 L. MORANTI, *La Confraternita del Corpus Domini di Urbino*, Ancona-Bologna 1990, collana “Quaderni di Notizie da Palazzo Albani”, 2.
- 145 M. ARONBERG LAVIN, *The altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Ghent, Piero della Francesca*, in «The Art Bulletin», XXIV, 1967, 1, pp. 1-23; e successivamente: J. VAN WAA-DENOIJEN, *The altarpiece of Corpus Domini in Urbino reinterpreted*, in «Arte Cristiana», LXXIX, 1991, 743, pp. 90-98; D.E. KATZ, *The contours of Tolerance. Jews and the Corpus Domini Altarpiece in Urbino*, in «The Art Bulletin», LXXXV, 2003, 4, pp. 646-661 (poi in KATZ, *The Jews in the Art of the Italian Renaissance*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press 2008, pp. 16-39); e anche D. PIERMATTEI, *L’ostia profanata. Gli ebrei e la nascita dei Monti di Pietà nel Ducato di Urbino*, Fano, Grapho 5 1997; G. CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello stato pontificio*, Roma, Gangemi editore 2014.
- 146 Più di recente le ricerche sulla Confraternita in sé sono culminate nel tomo di Giuseppe Cucco, da tempo Priore della stessa: G. CUCCO, *La confraternita del Corpus Domini di Urbino. Scigno di arte, storia e umanità*, Urbino, Accademia Raffaello 2017, cui si aggiunge un interessante scritto attento a valutarne gli aspetti economici: M. CIAMBOTTI, F. PALAZZI e F. SGRÒ, *Il ruolo delle Confraternite nello sviluppo delle arti figurative del XV e XVI secolo come emerge dai registri contabili: il caso della Confraternita del Corpus Domini di Urbino*, in *Storia della Ragioneria e Arti. Accounting History and*

- Arts*, Atti del XIV Convegno Nazionale della Società Italiana di Storia della Ragioneria (SISR) (Torino 22-23 XI 2018), Roma, Rirea 2018, pp. 1-21.
- 147 F. BOTTACIN, *Riflessioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*, in Bartolomeo Corradini (*Fra' Carnevale*) nella cultura urbinata..., pp. 69-84; cui segue quello nella *Guida Ansaldo*, *La Comunione degli Apostoli di Giusto di Gand nella tradizione urbinata settecentesca*, in *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldo e altri inediti di periegetica marchigiana*, a cura di G. PERINI e G. CUCCO, Sant'Angelo in Vado (PU) 2004, collana "Quaderni di Notizie da Palazzo Albani", 2, pp. 123-128. Sulla tavola si veda anche il precedente G. NEERMAN, *VII. Giusto di Gand: la 'Comunione degli Apostoli'*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale e Chiesa di San Domenico), a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO e P. DAL POGGETTO, Firenze, Centro Di 1983, pp. 84-87.
- 148 P. ECCKHOUT, *De Justus de Gand à Hugo van der Goes: ou le mythe de Joos van Wassenhove*, in «Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique», 41-42 [1992-93] 1997, pp. 9-33; Id., *Juste de Gand*, in *Les Primitifs Flamands et leur temps*, a cura di B. DE PATOUL e R. VAN SCHOUTE, Louvain-Italia 1994, pp. 403-413; M.L. EVANS, "Uno maestro solenne" *Joos van Wassenhove in Italy*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 44, 1993, pp. 75-110.
- 149 F. BOTTACIN, *Giovan Battista Cavalcaselle e Giusto di Gand: both "on the road again"*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXIV-XXXV, 2005-2006 [2007], pp. 257-269; sul medesimo tema *Giovan Battista Cavalcaselle a Urbino, tra Giusto di Gand e Giovanni Santi*, in corso di pubblicazione all'interno degli atti delle giornate di studio *Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-2019). Una visione europea della storia dell'arte*, Legnago-Verona, 5-6 IV, 2019; F. BOTTACIN e T. DOMINICI, *Per un catalogo dei dipinti fiamminghi e olandesi nelle collezioni pubbliche marchigiane*, in *Urbino fra età moderna e contemporanea*, a cura di G. DALL'OLIO e S. PIVATO, Rimini, Panozzo editore 2019, pp. 63-96. Sul catalogo di Giusto ho poi formulato altre ipotesi in, *Intorno a Giusto di Gand: un ritratto fiammingo a Urbino*, in *Uno sguardo verso nord*, cit., pp. 93-98; "Una insegna bella per la fraternità"? Un'ipotesi urbinata per il Cristo di Giusto di Gand della Ca' d'Oro, in corso di stampa.
- 150 F. BOTTACIN, *Non fece el dovere et da noi fu interamente pagato*. Giusto di Gand e la *Comunione* del duca d'Urbino: forse Santi perfezionò?, in *Lo Studiolo del Duca...*, cit., pp. 71-76; Lo scritto ispiratore è di D. BERNINI, *Una "Pittura solennissima" per Federico da Montefeltro*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. MACCHIONI, Bonsignori Roma 1984, pp. 127-133, l'articolo è in stampa nella rivista "Valori Tattili".
- 151 T. DOMINICI, *Sul ritorno "a casa" degli Uomini Illustri: analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*, in «Arte marchigiana», II, 2015, pp. 9-30. Ai giovani laureati e collaboratori dell'insegnamento di Storia dell'arte fiamminga e olandese, quali Ilaria Perlini, Luca Lamonaca e Tamara Dominici, devo anche l'aiuto nella costituzione del *Fondo Bibliografico Giusto di Gand*, consultabile all'Istituto di Storia dell'arte a palazzo Albani.
- 152 Oltre a quelli già citati si veda: A. SANTI, *La Deposizione della Chiesa di Santo Spirito: un dipinto fiammingo da cent'anni a Urbino*, in «Arte marchigiana», 4, 2016, pp. 49-58; T. DOMINICI, *Oltre le Marche: l'iconografia del Vir dolorum di Giovanni Santi*, in «Arte marchigiana», 6, 2018, pp. 53-64.
- 153 «Pesaro città e contà» della Società pesarese di studi storici, nasce nel 1991 sotto la direzione di Girolamo Allegretti per promuovere gli studi e la ricerca su Pesaro e il suo contado: in "Studi pesaresi" si veda l'articolo di Dominici, *Giovanni Santi e Dieric Bouts...*, cit.
- 154 S. EICHE, *Francesco Maria II della Rovere as a Patron of Architecture and his villa at Monte Berticchio*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», XXVIII, 1984, pp. 77-108.

- 155 C. LEONARDI, *Una pala e tre documenti inediti del "pittore ducale" Giovanni Scheper fiammingo (1603)*, in *Studi per Pietro Zampetti*, cit., pp. 405-417.
- 156 *Giovanni Scheper pittore e mercante d'arte fiammingo tra l'Umbria e le Marche: un documento inedito*, in *Le due Muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a cura di F. CAPELLETTI, A. CERBONI BAIARDI, V. CURZI e C. PRETE, Ancona, Il lavoro editoriale 2012, pp. 67-78. Per una singolare coincidenza l'articolo esce nel volume in onore di Ranieri Varese, un grande maestro, a sua volta curatore della miscellanea per Zampetti, dove si ha il l'articolo di Leonardi precedentemente citato.
- 157 La tela era forse proveniente dalla locale chiesa del Rosario, come sostiene A. POLVERARI, *Sulla Pala di Hans Rottenhammer a Fossombrone: nuovi studi*, tesi di laurea, a.a. 2011-2012, Università degli studi di Urbino Carlo Bo, relatore F. Bottacin; si veda precedentemente L. ARCANGELI, in *Pittori nelle Marche fra '500 e '600. Aspetti dell'ultimo Manierismo*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale), a cura di L. ARCANGELI, P. ZAMPETTI, L. MOCHI ONORI e R. PETRANGOLINI, Urbino, Age 1979, pp. 105-107; L. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, Electa 1981, I, pp. 65-67.
- 158 Il diligente intervento di Diamantini, tratto dalla sua tesi di laurea forniva uno spunto da ampliare, cfr. L. DIAMANTINI, *Luigi Gentile: un pittore fiammingo nelle Marche del '600*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXIV/XXXV, 2005/2006 [2007], pp. 125-139; mentre gli scritti di Santarelli si focalizzano, ovviamente, su Pesaro: G. SANTARELLI, *Cinque tele del pittore Primo Gentile presso i cappuccini di Pesaro*, in *Verum, pulchrum et Bonum, Istituto Storico dei Cappuccini*, a cura di Y. TEKLEMARIAN, Roma, Istituto storico dei cappuccini 2006; Id., *I cappuccini a Pesaro. Note di storia e Rassegna di oggetti d'arte*, Ancona 2006 (Fratelli cappuccini).
- 159 Acquistati nel 1902 dalla collezione romana di don Marcello Massarenti e pubblicati da Federico Zeri come scuola bolognese: F. ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, Walters Art Gallery 1976, pp. 481-482.
- 160 M. POLVERARI, *Per amor di Margherita. Due fiamminghi nell'Ancona del Seicento. Il Mecenate Baldassarre Vandergoes e il pittore Luigi Primo da Bruxelles*, Ancona, Il lavoro editoriale 2014. L'articolo interessante e preciso quanto a ricostruzione storica, è un po' carente quanto a bibliografia storico artistica.
- 161 Di seguito, in ordine cronologico gli ultimi testi di riferimento con citazioni di dipinti neerlandesi nei cataloghi di collezioni pubbliche e private marchigiane: *Pinacoteca comunale di Fermo...*, cit.; *Quadreria Cesarini*, a cura di F. ROSSI, Fossombrone [1988] 2003, p. 42; BOTTACIN in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI, Villa Verrucchio (RN), Pazzini editore 2003, pp. 80-81; *Ancona: Pinacoteca civica F. Podesti, Galleria d'arte moderna*, a cura di C. COSTANZI, Bologna, Calderini 1999, p. 59; *Pesaro Museo Civico - Pinacoteca*, a cura di C. GIARDINI e M.R. VALAZZI, Bologna, Calderini 1996; *Ascoli Piceno: Pinacoteca Civica*, a cura di D. FERRIANI, Bologna, Calderini 1994; *La Pinacoteca Civica di Fano*, a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI, R. BATTISTINI e R. MORSELLI, Milano, Pizzi 1993; DAL POGGETTO, *La Galleria Nazionale...*, cit.; per più precisione si veda BOTTACIN e DOMINICI, *Per un catalogo...*, cit.
- 162 *Incanto e delizia. Fiori, frutta, selvaggina, dispense nelle collezioni dei Musei Civici di Pesaro*, catalogo della mostra a cura di L. BARTOLUCCI (Pesaro, Musei Civici), Pesaro 2010.
- 163 Per approfondimenti sul collezionismo urbinato di stampo esterofilo si veda *Frammenti di ponentini e foreste nella letteratura artistica urbinata tra Sei e Settecento*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, Atti del Convegno (Urbino, 26/27 X 2004), a cura di B. CLERI e G. PERINI, Sant'Angelo in Vado (PU) 2006, collana "Quaderni di Notizie da Palazzo Albani", 3, pp. 69-92; Ead.,

- Dipinti fiamminghi e olandesi tra Pesaro e Urbino: dalle collezioni al museo, in Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, atti convegno (Ferrara 9-11 novembre 2006), a cura di R. VARESE e F. VERA-TELLI, Firenze, Le lettere 2009, pp. 587-604.
- 164 F. BOTTACIN., *Federico e Ottaviano Montefeltro Ubaldini collezionisti di dipinti fiamminghi: una proposta per il Bagno muliebre di Jan van Eyck*, in *Riflessi del collezionismo tra bilanci critici e nuovi contributi, Reflections of/on Art Collecting, between Critical Assessments and New Contributions*, Atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, Aula Clemente XI, 3-5 X 2013), a cura di G. PERINI FOLESANI e A. M. AMBROSINI MASSARI, Firenze, Olschki 2014, pp. 91-102.
- 165 Sulla base di un dipinto citato da Dolci in collezione Ubaldini: “Nell’ultima camera un quadro rappresentante Cia Ubaldini valorosa nelle armi, che a cavallo uccide in battaglia un guerriero, e libera due altri guerrieri fatti schiavi dall’ucciso. Opera del Cavalier Tempesta”, DOLCI, cit., p. 328: cfr. BOTTACIN, *Frammenti...*, cit. p. 85.
- 166 Tra questi va senz’altro citato: M. MASSA, *Per un dipinto di Rubens perduto*, in *Studi per Pietro Zampetti*, cit., pp. 458-466. Vi sono poi ulteriori interventi dedicati a Rubens, come ad altri autori fiamminghi in «Notizie da Palazzo Albani», ma non appaiono qui in quanto non correlati direttamente al territorio marchigiano.
- 167 Fermo, Archivio vescovile, Lettera di padre Flaminio Ricci a padre Francesco Franchellucci, 23 febbraio 1608: cfr. JAFFÉ, *Rubens and Italy*, cit., p. 18.
- 168 E. MARINUCCI, *Intorno alla letteratura artistica sul Rubens di Fermo: dalla Marche all’Europa*, in “Notizie da Palazzo Albani», XXXVIII, 2009, pp. 39-52. Interessante è stato anche il ritrovamento e lo studio del disegno di Cavalcaselle, cfr. F. BOTTACIN, *Giovan Battista Cavalcaselle e le Marche: il Rubens di Fermo*, Atti del Convegno (Università di Genova, 6-7-8 XI 2007), *Souvenir d’Italie. Il viaggio nelle memorie scritte e figurative tra il XVI secolo e l’età contemporanea*, a cura di M. MIGLIORINI e G. SAVIO, Genova, De Ferrari 2008, pp. 383-393.
- 169 Una strada ancora percorribile riguarda le incisioni rubensiane, cui è stata dedicata una mostra: *La scuola di Peter Paul Rubens. Opere grafiche della biblioteca comunale di Fermo*, catalogo della mostra (Fabriano; Cupramontana), a cura di S. PAZZI, Fabriano, Carifac arte 2004; in generale le incisioni nordiche nel territorio costituiscono un importante capitolo ancora aperto.
- 170 *Da Rubens a Maratta. Meraviglie del Barocco nelle Marche*, catalogo della mostra (Osimo), a cura di V. SGARBI e S. PAPETTI, Milano, Silvana editoriale 2013, 2 voll.; inoltre: *Rubens da Fermo all’Europa. Capolavori dell’artista fiammingo a Fermo*, catalogo della mostra (Fermo, palazzo dei Priori), a cura di S. PAPETTI, Siena 2005; *L’Adorazione dei pastori di Rubens*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino), a cura di A. LO BIANCO, Venezia 2016; è stato poi esposto nella chiesa di San Filippo: *Rubens e altri capolavori nella chiesa di San Filippo a Fermo*, (30 VII-5 XI 2017); alla monografica su *Rubens e la nascita del Barocco* a Palazzo Reale di Milano tra 2016 e 2017; e a Roma nel complesso monumentale di San Salvatore in Lauro nella primavera del 2017.
- 171 Idea già suggerita da Serra, *L’arte fiamminga...*, cit., p. 40; sull’argomento cfr F. BOTTACIN, *Federico Barocci e Peter Paul Rubens: dalla provincia italiana all’Europa. Storia di due diversi destini, una comune incomprensione e una passione affine*, in *Nel segno di Barocci. Allievi, seguaci, epigoni tra Marche, Umbria e Siena*, a cura di A.M. AMBROSINI MASSARI e M. CELLINI, Milano, Motta 2005, pp. 406-413; Ead., *Rubens a bottega da Barocci?*, in *Barocci in bottega*, Giornata di studi, Urbino, 26 X 2012, a cura di B. CLERI, Foligno, Editoriale umbra 2013 (“Quaderni di Notizie da Palazzo Albani”), pp. 249-260.
- 172 SERRA, *L’arte fiamminga...*, cit., p. 40.

Due mitre e una custodia in pelle nel Museo Diocesano Albani di Urbino.

Arte e artigianato artistico nelle Marche del tardo Medio Evo*

Loretta Vandi

Introduzione

Il Museo Diocesano Albani di Urbino conserva due preziose mitre, insieme a una custodia in pelle con impressi motivi decorativi e uno stemma gentilizio. Mentre la prima mitra ci è giunta mancante della maggior parte delle sue decorazioni originarie, la seconda è in ottimo stato di conservazione e potrebbe essere abbinata, probabilmente, alla custodia in pelle, anch'essa perfettamente conservata. In questo articolo si tratterà del collegamento e della compenetrazione tra arte e artigianato artistico che si vennero a creare nelle Marche nel XIV secolo, a seguito delle richieste di committenti quali vescovi appartenenti a importanti famiglie urbinati.

Quando in questo articolo parliamo di arte, ci riferiamo a figure di santi all'interno di medaglioni – che, di norma, erano dipinti su tavole di legno, su pareti o su fogli di pergamena – trasposti, nel caso delle due mitre, su nuovi supporti, come il vetro dorato graffito e dipinto e il tessuto di seta ricamato; quando parliamo di artigianato artistico, ci riferiamo alle potenzialità espressive dell'ornamento fogliaceo e astratto, reso per mezzo di fili policromi o impresso su pelle che, ripetuto a formare *pattern* simmetrici, acquista inedite qualità visive ricoprendo superfici quasi architettoniche come quelle di una mitra. In entrambe le mitre del Museo Diocesano Albani, l'effetto finale deriva dalla ricercata composizione polimaterica, dalla collocazione delle figure in verticale, in orizzontale e tutt'attorno alla struttura della mitra, nonché dall'interazione tra i vari colori dei fili di seta o tra i vetri graffiti e dipinti e i motivi floreali resi con pietre semi-preziose. L'insieme delle diverse superfici riflettenti mette in particolare rilievo la sacralità dei personaggi raffigurati che sono, nello stesso tempo, parte integrante del sistema decorativo.

Qualche considerazione terminologica e metodologica

In questi due primi decenni del XXI secolo, le cosiddette ‘arti decorative’ sono state oggetto di una sostanziale rivalutazione: dall’essere considerate produzioni marginali, sono passate ad occupare un posto di tutto rispetto all’interno della storia dell’arte. Questa rivalutazione si è basata particolarmente sugli aspetti ornamentali, funzionali e materiali delle ‘arti decorative’. Ironicamente, proprio questi aspetti determinavano, un tempo, la loro esclusione dal novero delle arti maggiori.¹ All’affermazione di questo cambiamento hanno contribuito gli studi recenti sulla cultura materiale,² sulla ‘biografia’ e sulla vita sociale degli oggetti.³ Un ruolo importante hanno avuto anche la formulazione della teoria della ‘cosa’⁴ e lo sviluppo del concetto di portabilità.⁵ Inoltre, un generale interesse verso l’inclusione ha avuto la sua parte, sostenuto dalle teorie sulla ‘cultura visiva’, che non distingue tra opere d’arte e manufatti, includendo entrambe le produzioni nel grande (e forse generico) contenitore chiamato “immagini”. Se da una parte l’inclusione ha prodotto risultati positivi nella formazione di inedite gerarchie, dall’altra sono venuti a mancare quei criteri di valore che facevano riferimento al progetto, alla maestria e al significato di un’opera.

Le opere di arte decorativa, sebbene realizzate secondo una grande varietà di forme, dimensioni e materiali, non sono semplici satelliti della pittura e della scultura. Essendo state prodotte negli stessi ambienti culturali e artistici in cui sono fiorite anche le altre produzioni, ne deriva che elementi di consonanza siano più numerosi di quanto si creda. Non facciamo ricorso, qui, al consueto concetto di ‘influenza’, che andrebbe dalle arti ‘maggiori’ a quelle ‘minori’, neppure a quello di ‘riduzionismo’, nel senso di trasposizione in dimensioni inferiori di soggetti e motivi nati per opere di misure maggiori. Ci riferiamo, invece, a movimenti e prestiti più sottili e spesso non attesi, che nascono dalla condivisione, da parte degli artisti e del loro pubblico, degli stessi interessi iconografici, tecnici e relativi ai materiali.

Considerando i dipinti, le sculture, le architetture e gli oggetti artistici di diverso tipo prodotti nel XIV secolo, conservati in numero abbastanza ragguardevole, è possibile formulare qualche ipotesi su come l’artista e l’artefice fossero nelle condizioni di offrire risposte diversificate al mantenimento, alla celebrazione e alla diffusione degli stessi significati religiosi. Come veniva compreso lo stesso simbolo raffigurato una volta su di una tavola dipinta e un’altra su di un

calice? Come veniva valutato un insieme di specifici colori, di volta in volta applicato su di una parete, su di una vetrata, su di una piccola superficie di metallo o su di un medaglione di vetro?

In questo articolo vorremmo insistere sulle potenzialità di oggetti artistici non solo nell'elicitare piacere estetico ma anche nel saper indirizzare sia alla comprensione che all'accentuazione di significati importanti – per la liturgia, per l'auto-educazione e spesso anche per la vita quotidiana – con modalità percettive che un quadro, una scultura, o un'architettura possono permettere con altri mezzi. Forse la fondamentale differenza consiste nel fatto che, in un oggetto di arte decorativa, le tradizionali gerarchie, che assegnano alle figure un ruolo dominante rispetto ai motivi decorativi, vengono superate. Così, l'ornamento e le immagini sono strettamente connessi, secondo modalità che vanno al di là sia dello spazio tradizionale che del tempo percettivo, come cercheremo di dimostrare per le due mitre e la custodia in pelle del Museo Diocesano Albani di Urbino. In entrambe le mitre, soggetti iconografici e motivi ornamentali sono stati utilizzati su superfici decisamente diverse da una tela, un pannello di legno o una parete, senza che il loro valore semantico venga in qualche modo trasformato. Per la verità, il significato delle mitre viene accentuato dall'uso di esse all'interno di contesti performativi “in atto”, mentre il significato della custodia risiederebbe nel preservare le “potenzialità” di un oggetto che avrebbe esplicato la sua funzione simbolica durante una cerimonia sacra.

La mitra come oggetto d'arte e come simbolo

Considerare la mitra come semplice prodotto delle arti minori o come accessorio delle vesti di un prelado corrisponderebbe a privarla di una delle sue caratteristiche fondamentali. Tra gli oggetti liturgici creati per una specifica figura come quella del vescovo – le croci astili, la tunica, la casula, il manipolo, la stola, il pastorale, i guanti e l'anello – essa conferisce maggiore solennità e visibilità al prelado nel corso delle cerimonie sacre, quali la fondazione di una chiesa, la consacrazione degli altari, il battesimo o la festa del santo patrono. In effetti, la mitra ha il ruolo di catalizzatore visivo della cerimonia religiosa. Nel tempo, le tre parti costitutive della mitra non sono mutate: una fascia circolare orizzontale (il *circulus*); un triangolo verticale ripetuto davanti e dietro (*cornu* o scudo) con un rettangolo inscritto (il *titulus*) e due lunghe fasce ret-



fig. 1 *Mitra del Beato Mainardo*, ricostruzione dell'autrice.

nel momento in cui essa era divenuta un attributo episcopale canonico. La prima tipologia di mitra, realizzata in seta o lino e senza decorazioni, è definita *simplex*; la seconda, comprendente decorazioni in oro, argento e fasce con ricami multicolori, è denominata *aurifrisiata*.⁷ Questa distinzione non sembra, in apparenza, essere provenuta da valutazioni estetiche ma da prescrizioni liturgiche. Il vescovo Durand non menziona, invece, un terzo tipo di mitra, la *pretiosa*, decorata con oro e pietre preziose, descritta invece nel Pontificale della Curia Romana, risalente al XIII secolo.⁸ Al secondo tipo appartarrebbe la “Mitra di Oddone da Colonna”, mentre rientrerebbe nel terzo tipo la cosiddetta “Mitra del Beato Mainardo”.

tangolari (le *vittae* o *infulae*) che, fissate alla parte posteriore del *circulus*, scendono libere (fig. 1).⁶ Anche le due mitre del Museo Diocesano Albani presentano questo schema. Differiscono notevolmente, invece, nel loro apparato decorativo, testimonianza di due culture artistiche che, sebbene temporalmente vicine, si distanziano nell'uso dei materiali e degli effetti da ottenere per mezzo di questi ultimi. Se chi realizzò la prima mitra aveva una preferenza per la varietà dei materiali e la combinazione cromatica che avrebbero prodotto contrasti visivi, nella seconda si notano uniformità di stile e di tecnica, con un effetto di elegante omogeneità.

Il vescovo di Mende, Guillaume Durand (1230-1296) nel suo *Liber pontificalis*, scritto nell'ultimo quarto del XIII secolo, descrive due tipi di mitra,

La “Mitra del Beato Mainardo”

Fino alla ricognizione del 1969, la mitra si trovava sotto l’altare della Cappella della Concezione nel Duomo di Urbino, sul teschio del Beato Mainardo, vescovo della città dal 1066 al 1088.⁹ Conosciuta come la “Mitra del Beato Mainardo” (fig. 2),¹⁰ è probabile che essa fosse stata posta sul capo del Beato durante la ricognizione e successiva collocazione in luogo pubblico del suo corpo. Entrambe le iniziative, volute dal vescovo di Urbino, Oddone da Colonna (1380-1408), sarebbero da collocarsi nel 1380.¹¹ Se così fosse, questa data sarebbe il termine *ante quem* della realizzazione della mitra, escludendo, perciò, che fosse appartenuta a Oddone, divenuto vescovo solo nel 1380.¹² Ma oltre ad offrire un *ante quem* di natura prettamente temporale, la mitra fornisce anche un *post quem*, questa volta di natura stilistica. Sebbene sia conosciuta come la “Mitra del Beato Mainardo”, essa non può essere datata alla seconda metà dell’XI secolo, epoca in cui il Beato ricoprì la

sua carica. Un semplice confronto con quanto si conosce delle mitre risalenti all’XI secolo indica che né la forma né la decorazione della mitra del Museo Diocesano Albani permettono una datazione così precoce.

Quantunque testimonianze visive dell’XI secolo siano solo quelle presenti in avori o manoscritti, come nel Rotulo dell’*Exultet* della Cattedrale di Bari,¹³ oltre alla forma, anche la tipologia dei motivi decorativi, il loro stile e la loro collocazione sui corni della “Mitra del Beato Mainardo” suggeriscono una data più avanzata. Ancora, sebbene la struttura della nostra mitra e il modo di di-



fig. 2 *Mitra del Beato Mainardo*, XIV secolo, manifattura marchigiana, seta, pietre dure, fili d’oro e d’argento, vetro dorato a graffiti, Urbino, Museo Diocesano Albani. Veduta anteriore. Su gentile concessione dell’Ufficio Beni culturali dell’Arcidiocesi di Urbino, Urbania e Sant’Angelo in Vado.

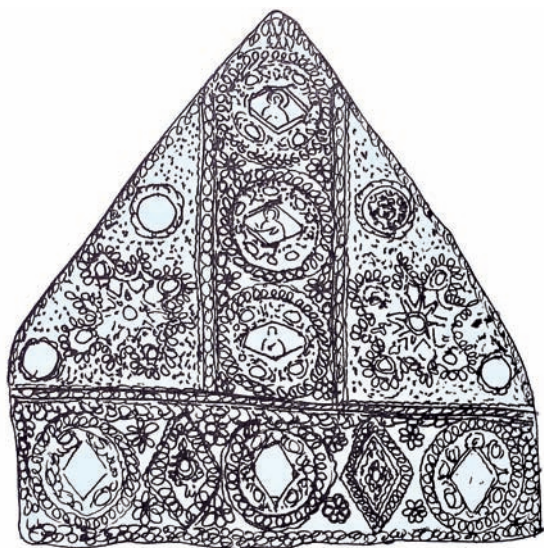


fig. 3 *Mitra di San Ranieri*, XIII secolo, Civita di Bagno (Abruzzo). Ricostruzione di C. Bertelli.

sporre l'ornamento possano rimandare a esempi del XIII secolo, come quello della mitra detta di "San Ranieri" a Civita di Bagno (Abruzzo), studiata da Carlo Bertelli (fig. 3),¹⁴ lo stile con cui sono stati resi san Pietro e san Paolo nei due medaglioni di vetro graffito rimasti sul corno anteriore della nostra mitra non indica un'esecuzione avvenuta in quel secolo. Si potrebbe obiettare che la struttura della nostra mitra fu realizzata nel XIII secolo mentre i medaglioni potrebbero essere un'aggiunta successiva; ma gli spazi che li accolgono sembrano essere stati definiti insieme a quelli per tutte le altre decorazioni che compaiono sui due corni della mitra. Così, la "Mitra del Beato Mainardo", con molta probabilità, fu realizzata nella prima metà del

XIV secolo. Tra i vescovi di Urbino che avrebbero potuto utilizzarla se ne possono citare quattro: Alessandro dei conti Guidi (1324); Marco Roncioni domenicano (1342); Bartolomeo Carusio agostiniano, di Urbino (1347) e Francesco dei Brancaleoni (1350).¹⁵

La "Mitra del Beato Mainardo", che misura cm. 30 x 29, è il prodotto della collaborazione tra un disegnatore, un tessitore e un maestro specializzato sia nella pittura su piccole superfici che nel cosiddetto *verre eglomisé*, un vetro con foglia d'oro graffita.¹⁶ Anthony Cutler non sembra ammettere che un'opera appartenente alle arti minori possa essere il risultato di un lavoro di gruppo.¹⁷ Tuttavia, parlando di disegnatore-progettista, di tessitore, e di artista specializzato nel vetro dorato, graffito e dipinto, non ci riferiamo a un gruppo ma a una forma di collaborazione libera tra operatori artistici indipendenti, specializzati nella produzione di oggetti d'arte per diverse committenze.

La tecnica del vetro dorato graffito consiste nell'incollare una sottile foglia d'oro su di una placchetta di vetro trasparente. Con un sottile ago metallico si ottiene un disegno graffito sulla foglia d'oro che lascia trasparire il vetro sot-

tostante. Come ultimo passaggio, la parte posteriore del vetro viene dipinta di un singolo colore, generalmente nero o blu scuro, in modo che il disegno graffito sullo sfondo d'oro scintillante emerga con chiarezza. Il modellato è reso tramite semplice tratteggio, talvolta accentuato dall'aggiunta di colori quali il rosso e il verde.¹⁸ Questa tecnica non fu inventata nel Medio Evo bensì nella tarda antichità.¹⁹ Nel Museo Oliveriano di Pesaro sono conservati alcuni fondi di coppe di tipo cimiteriale in vetro graffito risalenti al III-IV secolo, provenienti da catacombe romane e appartenuti ad Annibale degli Abbat Olivieri (1708-1789).²⁰ In essi, accanto a scritte identificative, santi a mezzo busto, come san Pietro e san Paolo, oppure figure intere di credenti sono resi con pochi tratti che fanno emergere in modo netto i soggetti sullo sfondo blu scuro. Theophilus Presbyter, nella sua *Schedula diversarum artium*, risalente agli inizi del XII secolo, fu tra i primi a descrivere questa tecnica.²¹ Gli fa seguito Cennino Cennini, il quale, ne *Il libro dell'arte*, oltre a parlare del procedimento in modo particolarmente dettagliato, non trascura di riportare una nota che ci introduce nelle difficoltà, anche psicologiche, che si sarebbero incontrate per ottenere un ottimo risultato di fronte a un lavoro di piccolo formato che non ammetteva pentimenti. Dopo aver descritto tutte le fasi preparatorie, includenti la scelta dei materiali, dei tempi, e del luogo più appropriato per eseguire il lavoro, Cennino consiglia “che il di che vuoi lavorare nella detta opera, tiene il di dinanzi la mano a collo o vuoi in seno, per averla bene scarica e temperata di sangue e di fatica”.²² Da questo consiglio si evincono l'alta maestria e autocontrollo richiesti per questo genere di lavori, mentre nella realizzazione di dipinti l'artista poteva seguire tempi e modi molto più distesi.



fig. 4 Mitra del Beato Mainardo. Ricostruzione dell'autrice.



fig. 5 *Mitra del Beato Mainardo*, Veduta laterale.

Dell'originario apparato ornamentale della "Mitra del Beato Mainardo" si sono preservati sia elementi di piccole dimensioni, come alcune perle e pietre dure lisce di colore rosso, che altri di formato più grande, quali pietre dure lisce di colore verde, medaglioni figurati di vetro dorato graffito e placchette rettangolari di vetro colorato (fig. 4). Il tessuto impiegato per il supporto, una seta di color crema chiaro, sembra assolvere contemporaneamente due funzioni: la prima strutturale, come base per valorizzare l'ornamento 'solido'; la seconda decorativa, come ornamento traslucido in sé. Mentre la stoffa di seta sottile è particolarmente visibile nella parte anteriore e posteriore come sfondo compatto per i motivi floreali, nelle due sezioni laterali, dove la decorazione 'materica' non è

presente (fig. 5), due settori triangolari di stoffa sono ricamati con fili di seta di color crema, verde, rosa e giallo che formano serie di piccoli fiori quadripetali. Essi giocano un ruolo ornamentale basato su *pattern* di piccolo formato in armonia con i motivi floreali di medio formato creati sui due corni per mezzo dell'utilizzo di pietre dure verdi. A questa decorazione vanno aggiunti due differenti fili, il primo di colore rosso che connette le due parti esterne, ben visibile ora che la decorazione colorata non esiste più sul supporto di seta; il secondo d'argento e d'oro, che definisce i contorni del *circulus* e del *titulus*. La seta di color crema non sarebbe da considerare come semplice materiale di base per la decorazione. Il suo significato simbolico è al centro del trattato *De mitra*, scritto da Brunus Signinus (ca. 1049-1123), vescovo di Segni (1080) e più tardi abate di Montecassino (1105).²³ Egli argomenta che il vescovo, ricoprendosi di lino bianco dalla testa ai piedi, diveniva partecipe delle qualità proprie al materiale che erano associate al candore e alla castità. Queste virtù andavano indubbiamente ad onore e gloria del vescovo. Tuttavia, il lino bianco

con cui Brunus Signinus suggeriva di realizzare la mitra, non aveva connotazioni estetiche bensì morali e, forse, anche apotropaiche. La mitra, collocata sulla testa del vescovo, su quella parte del corpo entro cui risiedevano i cinque sensi che, se corrotti, aprivano la via alla violazione della castità, doveva essere bianca perché solo così, oltre a essere simbolica, poteva proteggere il vescovo contro le minacce alla sua virtù.²⁴ La “Mitra del Beato Mainardo” è stata realizzata con della seta, non con del lino, ma più che il materiale, ciò che avrebbe stimolato l’approvazione del vescovo di Segni sarebbe stato il colore del tessuto. Di simili mitre, in cui l’ornamento è assente, ne sono rimasti alcuni esempi, risalenti al XII e XIII secolo, quali quelli nella chiesa di Santa Trinita, a Firenze.²⁵

La “Mitra del Beato Mainardo” potrebbe appartenere, secondo la terminologia del vescovo Guillaume Durand, al terzo tipo, la *pretiosa*, anche se, al posto di autentiche gemme, la sua decorazione consiste di pietre dure policrome. La vera parte preziosa è da considerarsi, invece, quella dei medaglioni con foglia d’oro, di cui, come riferito più sopra, solo due se ne sono preservati, raffiguranti san Paolo a sinistra e san Pietro a destra (fig. 6). Essi possono essere ricondotti alle cosiddette “*imagines clipeatae*” di romana memoria, che glorificavano il personaggio in esse raffigurato.²⁶ Dal punto di vista stilistico, invece, le due figure rimandano a santi realizzati all’interno di medaglioni in Toscana, in Umbria o in area laziale, come quelli negli affreschi della cripta di San Pietro in Tuscanella.²⁷ I busti dei santi nei medaglioni della mitra risaltano all’interno di cornici a sei lobi semicircolari grazie al contrasto cromatico, che ricorda il consiglio del Cennini “Ma sopra tutto il negro avanza: chè ti scolpisce le figure meglio che nessuno altro colore”.²⁸ Questo modo di valorizzare la figura era già stato applicato un secolo avanti nei medaglioni con figure di santi – Giovanni Battista e Marco – che decoravano la mitra ritrovata nella tomba di Clemente IV in San Francesco, a Viterbo, risalente al 1268 ca.²⁹ In questi



fig. 6 *Mitra del Beato Mainardo*, Medaglione di vetro dorato, graffito e dipinto.



fig. 7 *Mitra del Beato Mainardo*, veduta posteriore con placchetta policroma.



fig. 8 *Mitra di San Ranieri*, XIII secolo, Civita di Bagno (Abruzzo). Placchetta di vetro dorato graffito. Su gentile concessione di C. Bertelli.

esempi, che Carlo Bertelli ritiene di origine veneziana, il vetro graffito è incastonato in una base d'oro e circondato di pietre preziose e perle, con un effetto simile al niello. Il vetro dorato graffito è presente anche sull'unica placchetta rimasta sul *circulus* della "Mitra del Beato Mainardo", rappresentante una figura in atto di orare a braccia aperte (fig. 7), che rimanda, ancora una volta, alla "Mitra di San Ranieri" a Civita di Bagno, nella quale le piccole placchette di vetro con raffigurazioni di santi sono inserite all'interno di cornici formate di fili d'oro e d'argento (fig. 8).³⁰

Considerata nel suo insieme, la "Mitra del Beato Mainardo" doveva presentarsi come un oggetto particolarmente capace di riflettere la luce, sia quella naturale che quella delle candele, grazie all'armonica alternanza di figure di santi su vetro dorato graffito (almeno 14), di fiori, in cui pistillo e petali erano costituiti di pietre dure verdi (fig. 9); di lunghe file di piccole perle; di pietre dure rosse e di fili intrecciati d'oro e d'argento, delimitanti i vari settori interni e i contorni dei corni nonché del *circulus*. Si doveva trattare di un'opera composita, multicolore, polimaterica che, tuttavia, manteneva una sua semplicità di base, ben diversa dalla sontuosità di mitre *pretiose* come quella della Cattedrale di Zagabria, del XIV secolo.³¹ Probabilmente, nel

Medio Evo, il concetto di preziosità includeva molti più materiali di quelli considerati oggi come tali e, forse, al di là dei materiali, un oggetto era considerato ‘prezioso’ per i riferimenti che era capace di istituire con i significati appartenenti alla sfera religiosa.

La “Mitra di Oddone da Colonna”

Il secondo esempio del Museo Diocesano Albani è la cosiddetta “Mitra di Oddone da Colonna” (fig. 10). Tra i primi a studiarla vi fu Luigi Serra negli anni Trenta del Novecento,³² mentre un trattamento approfondito si è avuto solo recentemente, soprattutto da parte di Heidi Blöcher.³³ La mitra, che misura cm 29 x 29,5, è stata realizzata con un tessuto ricamato a fili policromi, a cui sono stati aggiunti fili d’oro e d’argento. I due corni della mitra sono suddivisi da una T rovesciata, decorata, all’interno, con raffigurazioni di apostoli. Nel corno anteriore, al di sopra degli apostoli, compare la figura di Cristo benedicente occupante una formella polilobata mistilinea, una soluzione impiegata anche per tutte le altre figure. Ai suoi lati si notano i simboli di san Matteo a sinistra e di san Giovanni a destra. Sotto la figura di Cristo è stato posto san Giovanni Battista. Sul retro, la figura di Maria vergine è stata rappresentata frontalmente secondo la tradizione bizantina, colta nell’atteggiamento di pregare con le mani giunte e con un *maphorion* di colore blu. Le vitte, particolarmente sontuose, lunghe cm. 50 (fig. 11), presentano una serie di foglie in verticale simili a quelle di quercia mentre in fondo, vicino alle frange rosse, compaiono di nuovo figure di santi.

Una simile configurazione si ritrova nell’unico corno rimastoci della mitra detta di Sant’Ubaldo (XIV secolo), di seta, ricamata a mezze figure entro scomparti polilobati, ora conservata a Roma, in San Pietro in Vincoli.³⁴ Si potrebbero stabilire strette relazioni di stile e di tecnica anche con la mitra di papa Benedetto XI, realizzata tra il XIII e il XIV secolo, ora conservata nella chiesa di san Domenico a Perugia.³⁵ Similarità si ritrovano non tanto nelle fisionomie dei santi (tra cui anche un vescovo con libro e pastorale) ma nella scelta dei colori dei fili e nella tecnica, che ricorda, più che un ricamo, un insieme di pennellate o l’applicazione di listelli di stoffa policromi. Tuttavia, mentre nella mitra di Perugia le formelle polilobate con santi predominano sulle delicate ma sintetiche raffigurazioni di fiori e bande verde/rosa, nella “Mitra di Oddone



fig. 9 *Mitra del Beato Mainardo*, dettaglio di un fiore con pietre dure verdi.

da Colonna” sono stati valorizzati tutti gli elementi, dalle figure alle formelle, dagli sfondi alle foglie, senza tralasciare la resa ‘mimetica’ di pietre preziose, rese con fili di colore azzurro intenso (fig. 12). Un sistema ornamentale simile si può ritrovare nella mitra di origine italiana, datata agli inizi del XIV secolo, proveniente dal monastero benedettino di Arnoldstein presso Villach (Austria), ora conservata al MAK di Vienna.³⁶ In quest’ultima, tuttavia, i grandi medaglioni circolari con santi riservano poco spazio allo sfondo, cosicché gli elementi vegetali si espandono essenzialmente negli spazi di risulta e, soprattutto, lungo le *vittae*.

Secondo la recente lettura datane da Maria Ludovica Rosati, il ricamo esterno della “Mitra di Oddone da Colonna”, un tipo di *opus anglicanum*,³⁷ e la confezione sarebbero di manifattura

italiana, mentre il tessuto che congiunge i due corni, un lampasso lanciato con seta e oro, sarebbe di manifattura cinese, risalente al XIII-XIV secolo.³⁸ In questo tessuto di congiungimento compaiono grandi corolle bianche all’interno di formelle, steli con boccioli di fiori bianchi e foglie verde chiaro, e uno sfondo verde scuro. Con molta probabilità, fu lo stesso Oddone ad ordinare la mitra nel momento in cui fu ordinato vescovo di Urbino nel 1380, una data che si adatta bene alla iconografia e allo stile del manufatto.

La figura del vescovo Oddone da Colonna è stata studiata in particolare dall’arciprete urbinato Andrea Lazzari. Il suo testo, intitolato *De’ vescovi d’Urbino con alcuni aneddoti concernenti il dominio temporale de’ conti, e duchi*, fu pubblicato nel 1806.³⁹ L’episcopato di Oddone da Colonna si svolse in un periodo particolarmente turbolento nella diocesi da lui retta. Le lotte tra i Malatesta, nella figura di Carlo, e i Feltreschi, nella figura del conte Antonio, non accennavano a concludersi, nonostante una richiesta al papa Urbano VI da



fig. 10 *Mitra di Oddone da Colonna*, XIV secolo, manifattura marchigiana, seta, fili policromi e d'oro e d'argento, Urbino, Museo Diocesano Albani.



fig. 11 *Mitra di Oddone da Colonna*, veduta posteriore.

parte del vescovo Oddone di intervenire per la pace. Questa venne alla fine sanzionata nel concordato sottoscritto a Mondaino il 4 novembre 1389. Qualche mese prima, il vescovo Colonna aveva consacrato la chiesa della SS. Annunziata a Urbino, con annesso convento, occupato dal Padri Serviti dal 16 giugno dello stesso anno.⁴⁰ Dopo drammatiche carestie (1390) e la ripresa delle guerre contro i Gabrielli e i Malatesti, il 21 aprile 1392 fu sottoscritta di nuovo la pace che durò ben poco, se alla fine dello stesso anno le ostilità furono riprese da Carlo Malatesta e dal Conte Antonio da Montefeltro.

Se ci chiedessimo quale fosse il ruolo del vescovo all'interno di situazioni così instabili, si potrebbe affermare che il suo potere spirituale poco poteva dal punto di vista politico, se non favorire la strategia dei matrimoni. Quando nel 1394 Oddone da Colonna fece ritorno a Urbino da Roma, la pace era stata ristabilita, grazie anche all'accordo di matrimonio, avvenuto il 23 ottobre 1392, tra Battista, figlia del Conte Antonio, e Galeazzo Malatesta, unione che ebbe



fig. 12 *Mitra di Oddone da Colonna*, dettaglio della lavorazione.

effettivamente luogo solo il 14 giugno 1405. Tuttavia, Oddone sembra essere stato un vescovo particolarmente energico nel contrastare decisioni che avrebbero nuociuto all'equilibrio della diocesi. L'8 marzo 1402, con una Bolla del Papa Bonifacio IX, mentre era vescovo Oddone, venne proposto lo smembramento della diocesi di Urbino; numerose terre avrebbero dovuto passare sotto la signoria di Francesco Brancaleoni, Vicario Pontificio. Il vescovo non fu d'accordo e riuscì, attraverso numerose lettere, a convincere il papa a non rendere effettivo lo smembramento. La Bolla fu revocata anche da due papi successivi, fino a che, divenuto Oddone stesso papa l'11 novembre 1417 con il nome di Martino

V, la materia si risolse e la diocesi rimase integra.⁴¹

Dunque, la "Mitra di Oddone da Colonna", prima che Oddone lasciasse Urbino per Roma, fu da lui utilizzata probabilmente per più di un trentennio. Il suo apparato decorativo appartiene a un secolo in cui anche le forme umane condividevano con l'ornamento lo stesso ruolo, quello di scandire in modo ritmico le superfici dell'oggetto artistico. La preziosità dei materiali, più che derivare dall'utilizzo di pietre preziose o semi-preziose, proviene dalla raffinatezza del disegno, dalla scelta dei fili impiegati per i ricami (verde, rosa, blu, marrone, argento e oro) e dai sottili richiami tra le forme, sia quelle dei santi che quelle floreali e fogliacee. Sebbene a distanza tutte queste caratteristiche vadano perdute a favore di un generale senso di luminosità, la "Mitra di Oddone da Colonna" è un perfetto esempio di equilibrio tra ornamento e figurazione, tra vivacità cromatica e valori simbolici.

La custodia in pelle

Con molta probabilità, la custodia in pelle veniva utilizzata per trasportare la “Mitra di Oddone da Colonna” durante le sue trasferte nel territorio della diocesi. Nel caso della “Mitra del Beato Mainardo”, sebbene fosse decorata con medaglioni di vetro dorato a graffiti, il suo trasporto all’interno di una custodia sarebbe stato ugualmente agevole, poiché le parti più fragili (i medaglioni) potevano essere estratti dai loro ‘contenitori’, essendo costituiti, questi ultimi, di due spessi fili intrecciati che formano una croce (fig. 13). La “Mitra del vescovo Oddone da Colonna” non poneva, invece, nessun problema di ‘smontaggio’: non avendo particolari decorazioni sporgenti o fragili ed essendo costituita di forme ricamate su di una stoffa spessa ma flessibile, essa poteva essere agevolmente piegata.

Questa custodia, importante manufatto non tanto per la preziosità del suo materiale ma perché raro esempio rimastoci di alto artigianato in cuoio, con impressioni a secco, a sbalzo, incisioni e punzonature, presenta alcune caratteristiche distintive. Va subito chiarito che la lavorazione della pelle a fini funzionali, senza dimenticare l’importanza della decorazione, non era specifica delle Marche medievali ma diffusa in altre regioni italiane e in diversi paesi europei. Nel Medio Evo, oltre che per scarpe ed indumenti, il cuoio veniva usato per cassoni nuziali e scrigni, astucci per documenti o coperte di libri.⁴² Un impiego particolare era quello del cuoio per le tappezzerie, che sostituivano gli arazzi. Le loro decorazioni erano ottenute con la stampigliatura di motivi ornamentali a nastro o a foglie.⁴³ In ambito liturgico, si realizzavano reliquiari, foderi, custodie per ostensori e paramenti sacerdotali.⁴⁴

La custodia per la “Mitra di Oddone da Colonna”, oltre all’accurata lavorazione del cuoio, si distingue anche per le sue qualità estetiche e simboliche che la riconducono all’interno di un ambiente culturalmente aggiornato (fig. 14). In essa, pur essendo un oggetto subordinato ad un altro molto più importante, preannunciandone la forma con il suo schema formato da un rettangolo e un triangolo, si ritrovano due significativi concetti – autorità e importanza sociale di una famiglia – esplicitati in modo visivamente efficace. L’efficacia visiva si può cogliere nell’attenzione prestata alla tradizione ornamentale classica; nell’uso in chiave decorativa di un soggetto dal significato simbolico e apotropaico; nella valorizzazione del committente attraverso rimandi formali al nome della famiglia di appartenenza.

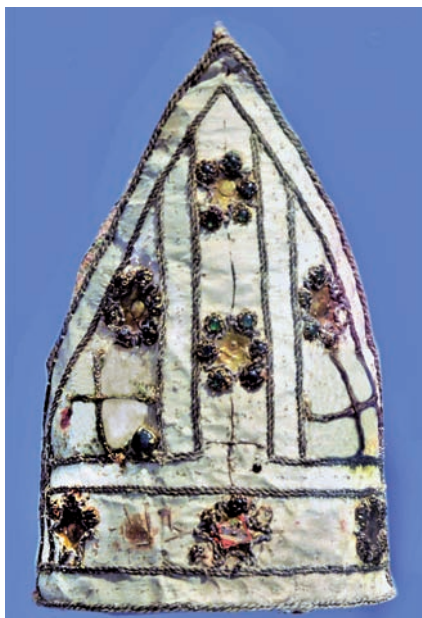


fig. 13 *Mitra del Beato Mainardo*, veduta anteriore senza i medaglioni.

La tradizione classica del racemo abitato non ha mai conosciuto momenti di abbandono,⁴⁵ anche quando i girali, soprattutto nell'alto Medio Evo, sono stati trasformati in semplici linee arricchite da foglie dal contorno essenziale.⁴⁶ Nel caso della custodia in pelle, si tratta di un sistema di otto girali – quattro a destra e quattro a sinistra – che prendono l'avvio da una figura nuda che tiene in mano i due steli principali, quelli che formano i girali più ampi da cui si sviluppano verticalmente i restanti, che vanno a diminuire di grandezza raggiungendo l'apice della custodia. Gli steli sono abbastanza sottili, lasciando ampio spazio allo sviluppo delle foglie che, in questo caso, non sono di acanto ma, significativamente, di quercia o rovere di particolare interesse perché, tanto quanto

quelle d'acanto, hanno formalmente la possibilità di occupare gli spazi in modo vario e articolato, anche lungo i bordi della custodia stessa (fig. 15). Difficile non notare una sintonia tra queste foglie e quelle presenti sulla mitra, soprattutto nella lunga serie ricamata sulle *vittae*, dove si formano anche fiori fogliacei (fig. 16).

Mentre la tecnica con cui sono stati resi i racemi e le foglie ricorda lo 'stiacciato', la protome leonina, che emerge dal fondo di pelle, risalta per essere stata realizzata in alto rilievo. La scelta di collocarla all'interno del medaglione con petali e di farle reggere lo scudo con lo stemma di Oddone da Colonna è risultata particolarmente efficace, unendo il simbolo di forza morale a quello apotropaico di impedire al leone di essere pericoloso, essendo costretto a non aprire le sue fauci per tema di far cadere lo stemma. Originariamente utilizzata nel mondo greco come manico di sarcofagi o sulle ante di porte scolpite, sempre su sarcofagi, come maniglie per le ante che aprivano verso l'Ade, la protome leonina si ritrova nell'arte medievale sulle porte di bronzo della Cappella

Palatina ad Aix-la-Chapelle come su quelle di molte altre chiese, dal X al XII secolo.⁴⁷ Ritornando, tuttavia, a Theophilus Presbyter e alla sua *Schedula diversarum artium*, egli ci ricorda che teste leonine venivano anche usate con funzioni pratiche in oggetti di uso comune, come il colino: “*caput leonis in cuius ore pendeat anulus, per quem inserto digito portari possit*”.⁴⁸ Ovviamente, attribuire significati simbolici a tale uso sarebbe andare oltre l'evidenza storica, mentre per la custodia in pelle della “Mitra di Oddone da Colonna” non sembra fuori luogo parlare di un simbolo di protezione del contenuto della custodia stessa.

Nel caso della valorizzazione del committente, la custodia presenta un vero e proprio ‘emblema’ o, nella terminologia moderna, ‘marchio’. Si tratta della colonna con base e capitello, ripetuta due volte: una prima, in alto, come asse di simmetria per lo sviluppo dei racemi fogliacei; una seconda, all'interno del cerchio centrale con petali, inserita nello scudo araldico sospeso a due fili che, a loro volta, pendono dalle fauci della protome leonina.



fig. 14 *Custodia in pelle - Mitra di Oddone da Colonna*, XIV secolo, manifattura marchigiana, pelle con impressioni a secco, a sbalzo, incisioni e punzonature, Urbino, Museo Diocesano Albani.



fig. 15 *Custodia in pelle - Mitra di Oddone da Colonna, particolare della lavorazione.*

Conclusioni

Mettendo a diretto confronto le due mitre del Museo Diocesano Albani, si può parlare di immediato effetto d'insieme, per la prima, e di progressiva scoperta, per la seconda. La "Mitra del Beato Mainardo", sebbene quasi spoglia, suggerisce un tipo di decorazione molto evidente, paratattica, esplicita, con una netta divisione tra la parte figurativa e quella ornamentale, dall'armonia cromatica in cui prevalgono il verde e il color crema (un tempo anche il rosso, nelle lunghe file di piccole pietre semi-preziose), con i grandi fiori di pietre dure verdi che competono con le immagini all'interno dei medaglioni. La "Mitra di Oddone da Colonna", invece, è un lavoro da scoprire gradualmente. Allora si potrà passare da una visione da lontano, che ci restituisce omogeneità cromatica, tendente verso un luminoso colore grigio marezzato, alla differenziazione formale e di toni una volta analizzata da vicino. Le figure di santi sono qui parte integrante della struttura decorativa, non esiste perciò competizione tra ornamento e figurazione, realizzando quella com-

penetrazione tra le arti di cui si parlava all'inizio di questo articolo.

In entrambe le mitre si riscontrano riferimenti sostanziali a repertori ornamentali di antica tradizione, collocando il lavoro che veniva svolto all'interno delle botteghe marchigiane in una corrente aggiornata sulle potenzialità dell'avvicinamento di figure e ornato. Inoltre, la presenza di Gesù Cristo, di Maria, degli apostoli e degli evangelisti metteva l'accento sulla storia della Chiesa,

raccolta in uno spazio certamente limitato ma visibile grazie ai movimenti del vescovo. Mentre la mitra aveva, per così dire, un valore legato all'universalità del significato cristiano, nella custodia trovava spazio un concetto più 'mondano', quello di appartenenza a uno specifico vescovo, di una specifica famiglia originaria di uno specifico territorio. E qui il profano, legato alla funzione della custodia, era congiunto al sacro, che sarebbe stato svelato al momento dell'apertura e attivato al momento della cerimonia religiosa.



fig. 16 *Mitra di Oddone da Colonna, le vittae.*

Abstract

In the art world, the boundaries between artworks and objects belonging to the so-called "minor arts" have recently been effaced. Even in the late Middle Ages many examples testify to the same process. The present paper deals with two late Mediaeval mitres and a leather case from the same period, all held by the Museo Diocesano Albani, Urbino. The first mitre, known as the "Mitre of the Blessed Mainardus", an eleventh-century Bishop of Urbino, is made of silk, graffiti and painted gold glass medallions, pearls and semi-precious stones. The second mitre, made of silk, silver and gold thread, and embroidered with multicoloured silk threads forming the figures of Christ, the Virgin Mary and the apostles, belonged to Oddone da Colonna, Bishop of Urbino from 1380 to 1408. Thanks to their ornament and colours, both mitres probably had an emotional impact on the faithful, whether they were lay people or acolytes attending liturgical ceremonies. The same might not hold true for the case expressly made to contain the second mitre. Notwithstanding the fine brown leather and the symmetrical pattern of oak leaves forming elegant spirals surrounding the figure of a naked man, the case was just an object, an

artefact with a practical purpose: it was used whenever the bishop journeyed in the diocese to fulfil his pastoral duties. We may surmise that people seeing mitre and case together were able to distinguish their different values because they knew their different functions. But did they actually call the mitre an artwork? Or rather, were both the mitre and its case considered as two objects whose sole meaningful difference depended on their constituent materials? This paper investigates, on one hand, the aesthetic, religious and historical values of the three objects and, on the other, how they all came to be considered artworks once they had been put on display in the Museo Diocesano Albani.

NOTE

* Vorrei ringraziare il prof. Carlo Bertelli per la gentile concessione del suo disegno riprodotto la «Mitra di San Raniero»; mons. Davide Tonti per il permesso di pubblicare le fotografie delle due mitre; la dott.ssa Manuela Braconi, dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Urbino, Urbania e Sant'Angelo in Vado, per l'aiuto a risolvere prontamente un problema tecnico; e la dott.ssa Sara Bartolucci per le preziose indicazioni bibliografiche e la grande sensibilità per la valorizzazione del patrimonio del Museo Diocesano Albani. Tutte le immagini degli oggetti nel Museo Diocesano Albani, sono pubblicate su gentile concessione dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Urbino, Urbania e Sant'Angelo in Vado.

- 1 A. WALKER, *The Art that Does not Think': Byzantine 'Decorative Arts' – History and Limits of a Concept*, in C. HOURIHANE (a cura di), *From Minor to Major: The Minor Arts in Medieval Art History*, University Park, Penn State University Press, 2012, pp. 169-93.
- 2 C. W. BYNUM, *The Sacrality of Things: An Inquiry into Divine Materiality in the Christian Middle Ages*, in «The Irish Theological Quarterly», 78 (2013), pp. 3-18.
- 3 A. APPADURAI, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press 1986.
- 4 B. BROWN, *Things Theory*, in «Critical Inquiry», 28 (2001), pp. 1-22; J.-C. BONNE, *Entre l'image et la matière: la choseité du sacré en Occident*, in «Bulletin de l'Institut Belge de Rome», LXIX (1999), pp. 77-111.
- 5 E. HOFFMAN, *Pathways of Portability: Islamic and Christian Interchange from the Tenth to the Twelfth Century*, in «Art History», 24/1 (2001), pp. 17-50.
- 6 Sulla storia della mitra, si veda A. PIKULSKI, *La mitra. Studio storico-artistico*, Firenze, Edifir 2005; versione originale, *Mitra, Studium historyczno-artystyczne*, TNCUL, Lublin, 2002, con bibliografia.
- 7 M. ANDRIEU (a cura di), *Le pontifical romain au Moyen Age*, 3 voll., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 1940, Modena, ristampa Dini 1996; III, *Le pontifical de Guillaume Durand*. Composto per uso personale, il Pontificale di Guillaume Durand, grazie all'intervento di papa Innocenzo VIII, divenne il libro ufficiale della Chiesa Romana.

- 8 ANDRIEU (a cura di), *Le pontifical romain au Moyen Age*, 3 voll., II, *Le pontifical de la curie romaine au XIII^e siècle*.
- 9 B. LIGI, *I vescovi e arcivescovi di Urbino. Notizie storiche*, Urbino, S.T.E.U. 1953, pp. 41-43; IDEM, *I santi protettori di Urbino. San Crescentino, soldato martire, Beato Mainardo, vescovo di Urbino, Maria Assunta in Cielo, San Pietro Celestino Papa, comprotettore*, Urbania, Tip. Bramante 1968.
- 10 Sulla “Mitra del Beato Mainardo”, studiata all’interno di un contesto performativo, si veda L. VANDI, *Performing Perception: A Medieval Miter between Focal and Peripheral Vision*, in É. PALAZZO (a cura di), *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, Le Cerf 2016, pp. 213-34.
- 11 F. NEGRONI e G. CUCCO, *Urbino. Museo Albani*, Bologna, Calderini 1984, p. 92.
- 12 LIGI, *I vescovi e arcivescovi di Urbino*, cit., pp. 80-85.
- 13 Sui rotuli di *Exultet* di Bari, si veda G. CAVALLO, *Rotuli di Exultet dell’Italia meridionale: Exultet 1, 2, Benedizionale dell’Archivio della Cattedrale di Bari; Exultet 1, 2, 3 dell’Archivio Capitolare di Troia*, Bari, Adriatica editrice 1973; M. ROSATO, *Il Benedizionale della Cattedrale di Bari*, in «Arte cristiana», 89/807 (2001), pp. 451-60.
- 14 C. BERTELLI, *La mitra di San Ranieri: altri vetri dorati dell’Italia meridionale*, in «Paragone», XXIV/275 (1973), pp. 64-71; H. BLÖCHER, *Die Mitren des hohen Mittelalters*, Abegg-Stiftung, Riggisberg, 2012, pp. 236-38.
- 15 A. LAZZARI, *De’ vescovi d’Urbino con alcuni aneddoti concernenti il dominio temporale de’ Conti e Duchi*, Urbino, Guerrini 1806: *Nomenclatura de vescovi di Urbino*.
- 16 G. SWARZENSKI, *The Localization of Medieval Verre Eglomisé in the Walters Collection*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», III (1940), pp. 54-68; C. EISLER, *Verre Eglomisé and Paolo di Giovanni Fei*, in «Journal of Glass Studies», III (1961), pp. 31-37.
- 17 A. CUTLER, *Makers and Users*, in L. JAMES (a cura di), *A Companion to Byzantium*, Oxford, Wiley-Blackwell 2010, pp. 301-12.
- 18 P. TOESCA, *Vetri italiani a oro con graffiti*, in «L’Arte», XI (1908), pp. 247-61; C. BERTELLI, *Vetri, e altre cose della Napoli angioina*, in «Paragone», XXIII (1972), pp. 89-106; S. PETTENATI, *Vetri a oro del Trecento padano*, in «Paragone», XXIV (1973), pp. 71-80.
- 19 E. ZOCCA, *Vetri umbri dorati e graffiti*, in «L’Arte» (1939), pp. 174-84.
- 20 A. DEGLI ABBATI OLIVIERI, *Di alcune antichità cristiane conservate in Pesaro nel Museo Olivieri*, Pesaro, 1781, pp. V-XX, e *Di alcune altre antichità cristiane conservate in Pesaro nel Museo Olivieri*, Pesaro, 1784, pp. IV-VII; R. FARIOLI, *Vetri paleocristiani in figure d’oro del Museo Oliveriano di Pesaro*, in «Studia Oliveriana», 11 (1963), pp. 33-43; A. BRANCATI, *Origine e sviluppo del Museo Oliveriano di Pesaro*, in *Pesaro nell’antichità. Storia e monumenti*, Venezia, Marsilio 1995, pp. 1-14 (p. 8).
- 21 A. ILG (a cura di), Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium*, Wien, Braumüller 1874, cap. XIII: *De vitreis scyphis quae Graeci auro et argento decorant*. A. SPEER (a cura di), *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die ‘Schedula diversarum artium’*, Berlin, De Gruyter 2014.
- 22 CENNINO DI ANDREA CENNINI, *Il libro dell’arte*, Firenze, Le Monnier 1859, p. 123, cap. CLXXII “Come si lavora in opera musaica per adornamento di reliquie”.
- 23 Brunus Signinus fu eletto vescovo di Segni nel 1080. Nel 1096 accompagnò Urbano II al Concilio di Clermont; nel 1105 divenne abate di Montecassino. Fu un sostenitore delle opinioni di Gregorio VII relative ai diritti del papato durante la lotta per le investiture. Si veda R. GRÉGOIRE, *Bruno de Segni: exégète médiéval et theologien monastique*, Spoleto, Arti grafiche Panetto e Petrelli 1965; F. CIPOLLINI (a cura di), *Bruno di Segni e la chiesa del suo tempo*, Giornate di studio, Segni, 4-5 novembre 1999,

- Venafro, Edizioni Eva 2001.
- 24 BRUNUS SIGNINUS, *De mitra* in *Tractatus tertius de sacramentis ecclesiae mysteriis atque ecclesiasticis ritibus*, in J.-P. MIGNE (a cura di), *Patrologiae Latinae cursus completus*, Parisiis, Apud J.-P. Migne editorem seu Petit-Montrouge 1895, CLXV, 1107: "Mitra autem, quia linea est, castitatis candorem munditiamque significat, sicut et amictus et ephod, de quibus superius dictus est. Bene autem totus a capite usque ad pedes lino episcopus operitur, quia omnis ejus honor et gloria, castitas et munditia est. Hoc autem ornamentum multum erat capiti necessarium, quia ibi sunt quinque corporis sensus, quibus corruptis facile castitas violatur".
- 25 PIKULSKI, *La mitra*, cit., cap. III.
- 26 A. GRABAR, *L'immagine clipeata cristiana*, in IDEM, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, Paris, Collège de France 1968, 1, pp. 607-13; H. BELTING, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trad. E. JEPHCOTT, Chicago, University of Chicago Press 1994, pp. 106-13.
- 27 E. B. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 4 voll., Firenze, Olschki 1958, I, pp. 124, fig. 188; IDEM, *Notes on the History of Certain Twelfth-Century Central Italian Manuscripts of Importance for the History of Painting*, in «La Bibliofilia», LIV (1952), pp. 1-34.
- 28 CENNINO, *Il libro dell'arte*, cit., p. 123.
- 29 C. BERTELLI, *Traversie della tomba di Clemente IV*, in «Paragone», XX/227 (1969), pp. 53-63; BLÖCHER, *Die Mitren des hohen Mittelalters*, cit., pp. 357-58.
- 30 BLÖCHER, *Die Mitren des hohen Mittelalters*, cit., pp. 236-38.
- 31 PIKULSKI, *La mitra*, cit., p. 99, tav. XV.
- 32 L. SERRA, *Urbino. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, vol. 5, Roma, Libreria dello Stato 1932, pp. 152-58; F. NEGRONI e G. CUCCO, *Urbino. Museo Albani*, Bologna, Calderini 1984, pp. 90-93.
- 33 BLÖCHER, *Die Mitren des hohen Mittelalters*, cit., pp. 118-19; 350-51. La mitra è stata esposta alla mostra *Sulla via della seta. Antichi sentieri tra Oriente e Occidente*, Roma, Palazzo delle Esposizioni (27 ottobre 2012-10 marzo 2013), catalogo a cura di M. NORELL, Firenze, Giunti 2012.
- 34 PIKULSKI, *La mitra*, cit., p. 33.
- 35 BLÖCHER, *Die Mitren des hohen Mittelalters*, cit., pp. 302-303.
- 36 IBIDEM, pp. 358-60.
- 37 N. J. MORGAN, *L'opus anglicanum nel tesoro pontificio*, in M. BAGNOLI e V. PACE (a cura di), *Il Gotico europeo in Italia*, Napoli, Electa 1994, pp. 299-309; C. BROWNE, G. DAVIES e M. A. MICHAEL (a cura di), *English Medieval Embroidery: Opus Anglicanum*, New Haven-London, Yale University Press 2016.
- 38 M. L. ROSATI, *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. La diffusione dei tessuti orientali nell'Europa del XIII e del XIV secolo*, in «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», 1/1 (2010), pp. 58-88, p. 77, fig. 20.
- 39 LAZZARI, *De' vescovi d'Urbino*, cit., p. 42.
- 40 IBIDEM, p. 44.
- 41 IBIDEM, *Ragionamento III*.
- 42 T. CHERRY, *The 'Talbot' Casket and Related Late Medieval Leather Caskets*, in «Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity», 107 (1982), pp. 131-40.
- 43 A. DELLA LATTI, *Le pelli della corte: arredi di corame alla corte estense con qualche appunto mantovano*, in «DecArt», 4 (2005), pp. 3-23.

- 44 M. IOELE, *L'arte del cuoio dorato e dipinto. Breve confronto tra fonti tecniche e manufatti*, in «Kermes», 31/112 (2018), pp. 123-32.
- 45 L. VANDI, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern, Peter Lang 2002; EADEM, *Sulle tracce di una tradizione della natura. Rilettura del fregio ornamentale dell'Ara Pacis Augustae*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», 11 (1999), pp. 7-39.
- 46 A. DUCCI, *La scultura altomedievale: una storia lunga cinque secoli*, in C. BOZZOLI e M. T. FILIERI (a cura di), *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti 2014, pp. 61-87.
- 47 O. KURZ, *Lion-Masks with Rings in the West and in the East*, in IDEM, *The Decorative Arts of Europe and the Islamic East. Selected Studies*, London, The Dorian Press 1977, pp. 22-41.
- 48 ILG (a cura di), Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium*, cit., p. 243.

La famiglia (ferrarese) De Miniatoribus a Sassocorvaro tra '400 e '500. Postille su Antonio Leoni

Francesco Vittorio Lombardi



fig. 1 Francesco di Giorgio (attr.), *Ottaviano degli Ubaldini e Federico da Montefeltro*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

In alcuni precedenti studi su Sassocorvaro, riferiti al tempo di Ottaviano Ubaldini (fig. 1) e dei conti Doria¹, si è accennato alla vita di questo centro, come a quello di una piccola capitale. In effetti, al contrario dei molteplici castelli rurali del retroterra pesarese e urbinato fra '400 e '500, Sassocorvaro era un agglomerato consistente (fig. 2), abitato da famiglie di un certo ceto economico, sociale, culturale e anche artistico, di gran lunga superiore ad ogni altro, proprio per le committenze del grande umanista Ottaviano e poi dei successivi signori genovesi. La rocca, attribuita a Francesco di Giorgio Martini, ne è il simbolo (figg. 3-4).

Durante quelle ricerche è venuta ad emergere una famiglia di cui - a quanto pare - fino allora nessuno aveva mai rivelato l'esistenza, nemmeno per accenni.



fig. 2 Sassocorvaro, veduta.

Si tratta della discendenza di un miniatore, ferrarese d'origine, di nome Alessandro, il quale da questa connotazione di maestria artistica ha assunto il proprio appellativo di 'miniature', poi adottato talora come cognome dai discendenti, cioè 'De Miniatoribus'.

L'intendimento della ricerca di quindici anni fa, esposta in un Convegno di studi², era quello di provocare la riscoperta di un personaggio di un certo prestigio professionale, ma a quanto sembra, siamo ancora al punto di partenza: di qui la rinnovata proposta in una pubblicazione specializzata. Con ogni verosimiglianza questo artista si era formato alla eccezionale scuola di miniatura della Ferrara rinascimentale³. Egli, forse in un primo tempo è transitato a svolgere la propria attività operativa in quella fucina culturale e artistica che è stata la Urbino del duca Federico e di Ottaviano Ubaldini, e poi è approdato nella piccola capitale ubaldinesca di Sassocorvaro, dove la sua famiglia si è stabilita e si è rinnovata per almeno tre generazioni.

Questo capostipite è conosciuto con il nome di Alessandro e, in sede locale, è qualificato sempre, da morto e quindi presumibilmente anche da vivo, come miniatore di codici. In sede locale, in realtà, con tale epiteto egli è stato indi-

viduato quasi esclusivamente dalla presenza documentata dei suoi discendenti. In genere e per lo più, nel campo delle arti figurative sono le opere in cerca del loro autore. In questo caso c'è un autore in cerca delle proprie opere e della propria identità.

In effetti, per ora di lui non conosciamo con assoluta sicurezza alcuna opera firmata, o quanto meno attribuita stilisticamente. Forse c'è solo un indizio da verificare: infatti fra i codici urbinati della Biblioteca Apostolica Vaticana, c'è



fig. 3 Rocca Ubaldinesca, Sassocorvaro.



fig. 4 Rocca Ubaldinesca, Sassocorvaro.

un *Libro dei Salmi*⁴, scritto proprio a Urbino dal famoso copista Matteo de' Contugi di Volterra, con due stemmi ubaldineschi e le iniziali di Ottaviano Ubaldini. Ebbene, in una carta interna ci sono tre iniziali maiuscole puntate A. D. H. e, stando alla lettura e supposizione di Stornajolo, editore del famoso 'Schedario', esse potrebbero celare il nome del decoratore⁵. Nella citata relazione al Convegno, si espresse già l'ipotesi che 'se la H fosse invece una M, potrebbe essere decifrata come 'Alexander de Miniatoribus'. In un secondo tempo si è fatta una attenta verifica fotografica della minuscola iscrizione siglata, posta nella convessità del piccolo vaso floreale a forma di ciantaro. In esso, sulla sinistra del frontespizio, l'ultima lettera quasi si contrae nella fittizia convessità dell'orciolo globulare. Quindi, a prima vista sembra essere una H, ma potrebbe essere anche una M compressa. Salvo ulteriori esami autoptici, non è dunque da scartare l'ipotesi che la sigla possa significare 'Alexander De Miniatoribus'. Se così fosse, l'auto appellativo avrebbe origine da parte dello stesso artista. D'altra parte, *a contrariis*, bisognerebbe identificare un altro artefice del settore, operante a Urbino in quel periodo, al cui nome attribuire *sine dubio* la sigla di prima lettura, cioè A. D. H.

Ma, prima di Urbino, che cosa può emergere dalla provenienza ferrarese di questo presupposto Alessandro? In questa sede non è pensabile di fare neppure un microscopico riassunto della eccezionale complessità della miniatura ferrarese⁶, nemmeno limitatamente alla riscoperta di Alessandro miniatore. Questa ricerca spetterà ad altri e non certo ad un autore non specialista, come è appunto chi scrive da storico interdisciplinare. Certo è che un artista di un settore così peculiare non emerge a caso, all'improvviso, senza una scuola e dei maestri: e molto spesso la scuola era nell'ambito familiare. Da quando nel 1900 l'Hermann nel suo volume sulla *Miniatura Estense*⁷ divulgò la riscoperta della annotazione autografa del copista del Salterio della Certosa di Ferrara, datato 1475, che attribuiva le miniature al famoso artista ferrarese Guglielmo Giraldi con la collaborazione del nipote Alessandro, il nome di questi è ben noto in tutta la storiografia generale della miniatura italiana⁸. Non pare che ci possano essere dubbi sulla sua identificazione con quell'Alessandro operante a Urbino, assieme a Guglielmo Giraldi⁹. Quindi, per un percorso a monte, si citeranno *ad litteram* solo alcuni passi documentati del volume e della *Prefazione* moderna, quali daranno una prima suggestione per il nostro soggetto. In essi, e nella storiografia posteriore, il nipote del Giraldi è tuttora noto come Alessandro Leoni figlio di Antonio de Leonibus da Milano.

- a) (dalla *Prefazione*, trattando di Guglielmo Giraldi) p. 23: «Ed è interessante che Hermann, pur non conoscendo nulla della prima attività di Giraldi, a lui giustamente attribuisse *Bibbia* e *Coralì* sulla base di un *Innario* della Cattedrale (Tav. XXVIII) pagato nel 1472 e di un *Salterio* della stessa Certosa (di Ferrara) oggi all'Estense di Modena, datato 1475 che il *colophon* dice per l'appunto eseguito da Giraldi in collaborazione con il nipote Alessandro Leoni».
- b) p. 25 (*Eadem, Prefatio*) cfr. ed. Hermann p. 104: «Ancor più affinato esso appare nelle iniziali del già ricordato *Salterio* della Certosa del 1475, attribuibili presumibilmente ad Alessandro Leoni.».
- c) p. 104: (Hermann): «I fautori di questa corrente stilistica propriamente ferrarese sono Guglielmo Giraldi, Alessandro Leoni e Martino da Modena, che eseguirono i loro capolavori al tempo di Ercole I».
- d) p. 104 (Hermannn): «Da tre documenti del 1469, 1471, e 1476, risulta che il Giraldi abitava nella *contracta Sancti Gregorii super viam Sablonum* e dunque ovviamente nella casa del padre insieme al nipote Alessandro.

Menzionato anche in un documento dell'8 gennaio 1477, riportato da Citadella come Alexander de *Leonibus filius Antonii de Mediolano*»¹⁰.

- e) p. 105 (Hermann): «In una lettera del 12 maggio 1469 alla duchessa di Mantova Alessandra Gonzaga Guglielmo Giraldi chiede che sia pagata la somma di cinque ducati a suo nipote Alessandro Leoni, per un *Officio* da lui (Giraldi?) eseguito e per il quale poteva portare come testimone (addirittura) Andrea Mantegna.»¹¹. «Il Salterio che si è conservato, fra l'altro reca questa annotazione: «librum hunc scripsi anno domini 1475 miniatumque per magistrum Guglielmum, civem ferrariensem et Alexandrum eius nepotem»¹².
- f) p. 133 (Hermann): «Stilisticamente vicino allo zio, Leoni si differenzia – se accettiamo questa attribuzione – per una maggiore semplicità nei panneggi rispetto a Giraldi, le cui pieghe, se sono evidenziate con forte senso plastico, sono anche spesso seccamente interrotte.»
- g) p. 133 (Hermann) «Giraldi ... forse essersi recato in compagnia del nipote a Urbino presso la corte del duca Federico da Montefeltro (morto nel 1482) e qui aver assunto la commissione di illustrare il codice dantesco: ma già nel *Purgatorio* ai trova un'altra mano, cosicché Giraldi dovrebbe essere morto poco dopo aver terminato *l'Inferno* (1480 c.)».
- h) p. 141, (Hermann), nota 121 «Nella Divina Commedia, scritta da Matteo Contugi di Volterra riguardo alle illustrazioni dell'*Inferno* fino a p. 72 «Nelle carte seguenti invece sarebbero all'opera due collaboratori del Giraldi (cc. 80v. e 100 e *incipit* del *Purgatorio*, si è riconosciuto Alessandro Leoni, nipote del Giraldi [...])» Dunque, stilisticamente è stata individuata anche la mano di un secondo collaboratore, certamente della stessa scuola. Ogni valutazione identificativa su Alessandro e di quest'altro suo collega, spetta ora agli specialisti della materia. Quale era la famiglia d'origine di Alessandro, prima che assumesse il cognome (almeno nei suoi discendenti) de' Miniatoribus? Almeno un accenno c'è fra le righe: è detto che Alessandro Leoni era figlio di Antonio de Leonibus di Milano. Per ora non se ne sa di più della famiglia paterna. Peraltro, stando alle ricerche conosciute, Alessandro veniva chiamato 'nipote' da Guglielmo Giraldi perché era il marito di sua 'nipote' Isabella. Infatti, come è confermato anche da un atto delle nostre ricerche, Isabella era figlia di Nicolò Giraldi, e questo Nicolò risulta fratello del miniatore Guglielmo.

A questo punto sarà opportuno riportare alcuni stralci documentati più pertinenti alla figura di Alessandro tratti dalla voce ‘Guglielmo Giraldi’ nel «Dizionario Biografico degli Italiani»¹³.

«Il primo documento noto (riferito a Guglielmo) che lo riguarda è un atto del 12 nov. 1441, dal quale si evince che a tale data il G. ricevette la prima tonsura, abbracciando lo status di *clericus* (Peverada, p. 45)¹⁴. Fu solo in età avanzata che il miniatore realizzò la scelta ecclesiastica: nel 1486, è, infatti, definito “*venerabilis dominus*”, mentre nel 1494, in uno degli ultimi documenti che lo riguardano, è detto arciprete di S. Giovanni di Sassocorvaro (Ibid., p. 48 A). Franceschini 1995, docc. 546, 555, e 1997, doc. 159. ...¹⁵. Da un documento del 1466 evinciamo che egli aveva un altro fratello, Nicolò, padre di Isabella, andata sposa al milanese Alessandro Leoni, altro miniatore, che diverrà degli anni della maturità il più stretto collaboratore del G. (Ibid. doc. 1081). Del legame del G. con Isabella e Alessandro Leoni fanno fede numerosi documenti, che li dicono figli putativi e abitanti nella stessa casa dello zio, e, soprattutto, il testamento del G., redatto a Ferrara il 10 ag. 1478, nel quale il miniatore li nomina suoi eredi usufruttuari insieme con gli eredi universali Antonio, Giovanni e Nicolò loro figli (Id. 1995, doc. 259). Alla stessa data anche Alessandro fa testamento nominando suoi eredi usufruttuari il G. e Isabella (Ibid. doc. 260) ...».

Come è noto, nelle epoche passate era consuetudine pressoché universale secondo cui chi partiva dalla propria residenza per qualsiasi ragione, faceva testamento. Ora i due contemporanei testamenti di Guglielmo e di Alessandro ci fanno intuire che questa fu la data del loro trasferimento, più o meno temporaneo, interlocutorio o definitivo, da Ferrara ad Urbino. È pure nota la «missiva di Federico da Montefeltro a Ercole I d’Este del 6 dic. 1480, nella quale il duca comunica che avrebbe presto mandato il G(iraldi) da lui, definito “mio miniatore”, a Ferrara per ritirare alcuni libri da copiare (Bertoni 1925, p. 38; Franceschini 1959, pp. 143 ss.)¹⁶.

Sull’invito al Giraldi di venire ad operare a Urbino vi sono altri indizi in un documento mantovano pubblicato da Gino Franceschini nel 1959. ‘Scrivendo al marchese di Mantova, il 16 ottobre 1478, Matteo de’ Contugi da Volterra, il celebre amanuense della corte feltresca diceva: «Lo illustrissimo Signor Ottaviano (degli Ubaldini) me ha mandato qui a Ferrara per fare scrivere certe opere che sono qui al miniatore di mia mano, et *maxime uno Dante*, che monta la miniatura ducati trecento dieci, et certe altre opere ... Io starò qui circa uno

mese e poi ritornerò ad Urbino ...».

Dunque il *Deus ex machina* è sempre Ottaviano Ubaldini¹⁷.

Chiarito il rapporto di parentela, e la presenza dei due artefici a Urbino, rimane da verificare con assoluta certezza, se il Guglielmo Giraldi famoso miniatore, sia veramente lo stesso Guglielmo Giraldi che nel 1486 era arciprete di S. Giovanni di Sassocorvaro.

Probabilmente il trasferimento a Sassocorvaro, come per altri artefici del cantiere urbinato, avvenne dopo la morte del duca Federico (1482), cioè quando vennero meno le entrate che a lui provenivano dalle sue 'condotte' militari. Chi fu documentatamente il mecenate che lo chiamò, e – in caso di opere – ne fu il committente? Sembra ormai abbastanza evidente che prima a Urbino, e poi a Sassocorvaro, i Giraldi furono legati eminentemente a questo grande personaggio della cultura urbinato, cioè Ottaviano degli Ubaldini. Da uno spoglio del notaio Cipriano Piccolpasso di Urbania risulta che già nel 1486 un Don Guglielmo di Giovanni Giraldi da Ferrara era già arciprete della Pieve di S. Giovanni Battista di Sassocorvaro¹⁸. Due atti notarili autentici del 1493, confermano ancora la presenza di questo individuo¹⁹. Stante la cronologia e la operatività del ben più noto personaggio miniatore, cioè Guglielmo Giraldi (che avrebbe cessato di istoriare verso il 1480, finito di miniare *l'Inferno*), si può pensare che sia un omonimo di un ramo collaterale della articolata famiglia ove si usava rinnovare i nomi. Sarebbe veramente un caso straordinario e intrigante che fosse lo stesso grande artista, che avesse cessato l'attività artistica: e ci si potrebbe chiedere per quale ragione.

Comunque sia, non può essere un caso che un prelato abbastanza prebendato, sia stato insediato proprio nella piccola capitale di Ottaviano Ubaldini: e che fosse proprio un membro della famiglia ferrarese dei Giraldi. Anche in un piccolo feudo era prassi normale secondo la quale si proponeva la concessione di un ambito beneficio ecclesiastico solo se dietro c'era la volontà (e l'interesse) de *dominus loci*. E questi era Ottaviano. Al di là del Giraldi, per quanto riguarda Alessandro continuò egli a produrre anche a Sassocorvaro i suoi lavori artistici? Solo nuovi documenti potranno far luce su questo interrogativo. Certo, pur non conoscendo con certezza la data della morte, dal 1482 al 1496 trascorsero quasi 15 anni di presumibile presenza della sua famiglia a Sassocorvaro.

Se le cose stanno veramente come sopra rappresentato, certamente non fu un caso che i suoi discendenti, si qualificassero per antonomasia 'de Miniatori-

bus': ma il titolo, proprio perché al plurale, risaliva solo ad Alessandro o anche ai suoi consanguinei? Probabilmente divenne un appellativo ufficiale solo in sede locale, a Sassocorvaro, e in tempi successivi al 1512/13, perché in precedenza i soggetti vengono qualificati solitamente 'da Ferrara'. Dove sono i codici da lui decorati, miniati e ornati? Dopo gli accenni sopra riportati, la ricerca in merito spetta agli specialisti della materia. Su alcune singolarità decorative di Alessandro si potrebbe segnalare il confronto dei putti reggi stemmi del fre-



fig. 5 *Putti reggitemma, Bibbia della Certosa, Museo di arte antica, Ferrara.*



fig. 6 *Stemma di Ottaviano degli Ubaldini, Città del Vaticano, BAV, ms. Urb. Lat. 548, c. 21r.*

gio inferiore del Salterio della Certosa di Ferrara (fig. 5)²⁰, con quelli che reggono lo stemma di Ottaviano Ubaldini del Cod. Urb. Lat. 548, f. 21r (fig. 6)²¹. Qualche spiraglio si può ricavare dalla successiva documentazione cercando di inquadrare con ordine i riferimenti archivistici. Dagli atti notarili, che passeremo in rassegna di seguito, conosciamo 'Alessandro da Ferrara' 'miniatore', solo dopo la sua morte che avvenne comunque prima del 1496. Ottaviano degli Ubaldini morì due anni dopo²². È noto che il vero *Deus ex machina* della Biblioteca urbinata fu veramente lui e non solo il duca Federico. Se la famiglia

dell'artista ferrarese stava a Sassocorvaro - vivente Ottaviano – questo significa che Alessandro era al servizio dell'Uboldini e che verosimilmente fu lui a conoscerlo e a chiamarlo da Ferrara, prima a Urbino con lo zio Guglielmo e poi a Sassocorvaro, che era il proprio feudo personale, più prossimo alla città ducale di quanto non fosse Mercatello, altra sua piccola capitale. D'altra parte era prassi comune anche dei signori rinascimentali, che spesso non potevano remunerare gli artisti con denaro liquido, quella di 'donare' loro dei beni terrieri, propri o espropriati. Ad esempio, come è poco noto, il Laurana ebbe dal duca Federico il podere di San Leo, sotto Auditore di Pesaro²³, e i capomastri ticinesi alla rocca di Sassocorvaro, e già prima probabilmente al Palazzo ducale di Urbino, ebbero dalla consorte di Guidubaldo il podere della 'Venuta'²⁴. Così la famiglia di Alessandro miniatore, come si proverà, fra altri possedimenti terrieri, risulta per più anni proprietaria del podere di Val di Varacchia, situato nella parrocchia di S. Angelo di Mercatale, proprio sotto Sassocorvaro, ma al di là del fiume Foglia. Tale donazione non potevano averla ottenuta che da Ottaviano, signore di tutta questa zona. Ma veniamo alla documentazione d'archivio ora reperita. Essa è tratta per lo più dai protocolli del notaio Paolo di Simone, che rogò a Sassocorvaro per circa 45 anni, dal 1496 al 1540²⁵. Quindi è tutta posteriore alla morte di Alessandro. Per brevità e per omettere le singole note, si citeranno a margine i singoli protocolli:

(Fasc. 1496, sciolto, ante 8 sett. 1496) Questa prima notizia è anteriore all'8 settembre 1496 e riguarda la vedova: «Domina Ysabella uxor olim Magistri Alexandri de Feraria ... fecit, constituit et ordinavit Johannem eius fiulium presentem et acceptatem in suum procuratorem, factorem et numptium specialem ad omnes dicte Ysabelle constituentis lites et causas ...».

Dunque Giovanni, in qualità di procuratore della madre, era già maggiorenne nel 1496 e risiedeva a Sassocorvaro. Il seguente anno

1497 viene qualificato come «Johannes olim Magistri Alexandri de Feraria». (cfr. anche vol. I, c. 145v. 1497, maggio 8).

Non sembra che avesse seguito l'arte paterna. Infatti, nel *Libro delle Uscite* per spese di materiali edili alla rocca ubaldinesca, sotto la data 31 dic. 1496, si annota «A Giovanni da Ferrara, per lui a Battiferro soldi 9 per suo conto»²⁶.

L'affinità con la famiglia Battiferri derivava dal fatto che Giovanni aveva sposato Luciana, figlia di Vincenzo Battiferri, pure residente in loco.

La sopra citata Isabella, sua madre, che si dichiara come abitante a Sassocorvaro, era ancor viva nel 1512 e in tale anno è connotata con il nome del padre e il cognome di famiglia: cioè era figlia del fu Nicolò de Giraldis: «(1512, luglio 19) Actum in domo heredum magistri Alexandri miniatoris, sita in castro Saxicorbarij ... Do. Isabella q. mⁱ Nicolaj de Giraldis et olim uxor magistri Alexandri miniatoris de Feraria et nunc habitans Saxocorbarij, et donnna Johanna, do. Laura, et do. Margarita, cum presentia et consensu et voluntate Federici sui viri, preesentis et consentientis asserens se maiorem XXV annorum » (vendono un pezzo di terra in corte di Sassocorvaro, cappella di S. Maria di Pian d'Albero, in fondo Fonte Franchi, presso la fonte).

Dal documento si ricavano varie conferme delle fonti già note e nuove testimonianze. In primo luogo che Alessandro, aveva sposato Isabella, figlia di Nicolò Giraldis; che anche costui era qualificato 'mastro'; che i due coniugi, oltre ai maschi viventi, Giovanni e Antonio prete (come si vedrà), avevano avuto tre femmine, Giovanna, Laura e Margherita; che quest'ultima era sposata con Federico (come si vedrà, figlio di Ser Pierantonio Antonini di Casteldurante).

Ma sembra opportuno fare alcuni altri stralci di documenti che confermano il cognome oltre che la città d'origine:

(1512 ss., c. 32r.) = 1512, agosto 10: testimone «Dominus (prete) Antonius quondam magistri Alexandri olim de Feraria et nunc Castri Saxcorbarij»; Antonio quindi rinnovava il nome del nonno paterno.

(1512 ss., c. 145 r.) = 1513, sett. 17: «Actum in castro Saxcorbarij ... testimone Johannes q. magistri Alexandri miniatoris, olim de Feraria et nunc habitator dicti castri»;

(1516, c. 388, 389) = 1516, dic. 1 «Johannes et Dominus Antonius quondam magistri Alexandri olim de Feraria et nunc de Saxcorbario ...»;

(1516, 1 dic.) = «Domina Laura quondam magistri Alexandri de Miniatoribus ..» accetta anche a nome di suo marito Federico. Risulta la prima volta che compare notarilmente il cognome 'de Miniatoribus'.

(1512 ss., 314 rv) = «Domina Luitiana q. Vincentij de Baptiferis de Saxcorbario, et uxor Johannis q. magistri Alexandri miniatoris olim

de Feraria et nunc incola dicti castri Saxcorbarij» fa una vendita col consenso del marito in cappella dei ss. Giacomo e Filippo in fondo 'de La Fogliola'.

(1518 / 21, c. 205r) = 1520, dic. 17 «Johannes quondam magistri Alexandri miniatoris olim de Feraria et nunc de Saxcorbario ... constituit ... procuratorem dominum Antonium fratre carnalem ipsius ... in causa quam habere intendit cum magistro Bartholomeo ... (manca)... quondam ..(manca)... in dicta Civitate Ferarie (sopra certi diritti di una) domus posite in dicta Civitate Ferarie, contrate seu Burgo Sancti Poli.... ».

(1518 / 21, 92v) = (1520 17 dic.). testimone don Antonio «q. magistri Alexandri de Miniatoribus»;

(1518 / 21, 151r. = (1527, ott. 31) = «Alexander et domina Camilla q. Johannis magistri Alexandri de Saxcorbario... (vendono) Quindi questo Alessandro figlio del defunto Giovanni di Alessandro miniatore, rinnovava il nome del nonno paterno. E aveva una sorella di nome Camilla.

(1518 / 21, 207v) = «Laura q. Magistri Alexandri ...» figura ancora vivente;

(1528, II, c. 11r) (1528, aprile 25): «D.nus Antonius q. magistri Alexandri de Saxcorbario» fa testamento e vuole essere sepolto nella chiesa locale di S. Rocco. è ancor vivo vari anni dopo. Cfr. c. 395: 1533, 13 giugno; 1534, 7 maggio fasc. (1533 – 1542, cc. 108 r. 395v);

(1542 – 44). (1536, gennaio 20): «Donna Margarita q. magistri Alexandri miniatoris de Saxcorbario et uxor Federici Ser Perantonij de Antoninis» è soggetto di una procura.

(1534 – 41). (1538, ante 26 maggio): Monitorio fatto dall'arciprete Callisto ad istanza di Federico di Ser Pierantonio de «Terra Durantis ... et do. Margarite eius uxoris, filie quondam magistri Alexandri ferariensis super quadam petiam terre ...in fundo qui dicitur Val de Varachia» (1539 c.100v) Federico di Ser Pierantonio e la moglie «do. Margarita quondam magistri Alexandri miniatoris» vendono 300 tavole di terra vignata e olivata 'in capella sancti Angeli Marchatalis in fundo Valle Varachia'²⁷;

(1540, c. 261) 1540, agosto 15: «Alexander quondam Johannis magistri Alexandri miniatoris de dicto loco ...» figura come testimone, mentre il padre risulta morto già dal

1527. (cfr. anche c.299). Come si è detto, questo Alessandro rinnovava il nome del nonno paterno.

I suoi discendenti proseguirono l'arte del loro avo, secondo il loro mutuato appellativo? Da un documento *post mortem* Alessandro di Giovanni risulta che fu 'pittore'.

Questo Alessandro muore prima del 1555. Probabilmente non ha figli. Infatti il 27 ottobre di quell'anno un sostituto procuratore del convento delle Monache del Buon Gesù di Urbino prese possesso, in Sassocorvaro, della casa che fu già del defunto Alessandro 'Pittore', fratello di Suor Camilla, monaca nello stesso convento²⁸. Evidentemente non c'erano altri eredi diretti.

Così termina, a quanto pare, dopo tre generazioni il ramo maschile di una famiglia di artisti, originaria di Ferrara e trapiantata forse prima a Urbino e poi stabilmente a Sassocorvaro, e ivi residente anche al tempo dei nuovi signori Doria di Genova, investiti della contea ubaldinesca, per bolla di papa Giulio II e sub investitura del duca Francesco Maria I° della Rovere a Filippino Doria. In conclusione, a distanza di quasi mezzo secolo dalla morte, presso i notai in sede locale si continuava a citare il famoso miniatore dai suoi eredi come capostipite illu-

stre della loro famiglia. Eppure fra le carte rimaste in loco non risulta che sia stata conservata nemmeno una pur piccola membrana miniata del loro avo, che – fra l'altro – risulta il continuatore dello zio Guglielmo Giraldi nella illustrazione del codice del *Purgatorio*, facente parte della splendida 'Divina Commedia' conservata nella Biblioteca Vaticana.

Abstract

This paper deals with the fifteenth-century relationship of the family called De' Miniatoribus with the town of Sassocorvaro when ruled by Ottaviano Ubaldini della Carda, and in particular the progenitor Alessandro, an illuminator associated with a Book of Psalms made in Urbino. Fresh archive research has provided further information about the Ferrarese artist: the presence of his family in Sassocorvaro when Ottaviano was still alive would seem to confirm that Alessandro was in his service and that it was probably Ottaviano who met him and summoned him from Ferrara, first to Urbino, with his uncle Guglielmo Giraldi, and then to Sassocorvaro, one of the patron's fiefs, closer to Urbino than Mercatello, his other small capital.

NOTE

- 1 F. V. LOMBARDI, *I conti Doria di Sassocorvaro (1510 - 1526)*, in *Sassocorvaro: Istituzioni e società dal 1500 al 1900*, Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 5 – Id., *Muratori e scalpellini nella rocca di Sassocorvaro dalla fine del '400 alla fine del '500*, in *La Rocca di Sassocorvaro: ricerche su un enigma di architettura*, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese 1996, pp. 41 – Id., *La figura storica di Ottaviano Ubaldini*, relazione introduttiva al Convegno di studi: «Ottaviano Ubaldini 1498 – 1998», Sassocorvaro 6 dicembre 1998 (inedita).
- 2 Questa ricerca (poi rielaborata) era stata presentata come relazione al III° Convegno di studi: «La pittura nel territorio di Sassocorvaro dal '300 all'800 (6 ottobre 1996)», i cui 'Atti' non furono mai pubblicati per la indisponibilità degli Amministratori locali.
- 3 *La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmé Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, (Catalogo della mostra: 1-31 maggio 1998), Modena, Panini 1998 a c. di F. TONIOLO: in particolare G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldi miniatore estense*, pp. 70 – 71; Id., *Guglielmo Giraldi e la grande miniatura per la Chiesa e per i Principi*, pp. 185 – 223.
- 4 Biblioteca Apostolica Vaticana (B.A.V.), *Urb. Lat.* 548.
- 5 C. STORNAJOLO, *Codices Urbinae Latini*, II, Romae, Biblioteca Apostolica Vaticana 1902, p. 43, n. 548, f. 21r.
- 6 Nel citato Catalogo della mostra ferrarese sono bibliograficamente citati quasi 500 titoli.
- 7 H. J. HERMANN, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este. Stolkritischen Studien*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses», XXI (1900), pp. 117 – 221. Riedizione e traduzione italiana con il titolo *La Miniatura Estense*, Prefazione di G. MARIANI CANOVA, Modena, Panini 1994. Da questa ristampa sono tratte tutte le citazioni.
- 8 Oltre ai già ricordati saggi della G. MARIANI CANOVA, solo a titolo indicativo si citerà D. FAVA, *La miniatura ferrarese e i suoi capolavori*, in «Studi Romagnoli», Faenza 1952, pp. 70 – 74. M. SALMI, *La*

- miniatura italiana*, Milano, Electa 1956, p. 60. Fondamentale il recenziere *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX – XVI*, Milano 2004, p. 378 [F. TONIOLO].
- 9 M. BONICATTI, *Contributo al Giral di*, in «Commentari», VIII (1957), pp. 195 – 210. Id., *Nuovo contributo a Bartolomeo della Gatta e Guglielmo Giral di*, in «Commentari», IX, n.4, (1958), pp. 260 – 269
 - 10 La citazione della nota 100 è tratta da L. N. CITTADELLA, *Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara, Tip. Taddei 1868, p. 181.
 - 11 La citazione della nota 107 è tratta da G. CAMPORI, *I miniatori estensi*, in «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le Provincie Modenesi e Parmensi», S. I, VI (1872), pp. 245 – 273, doc. XII, p. 272.
 - 12 Bibl. Estense Modena, coll. α, Q. 4. 9 = Lat. 990.
 - 13 F. V. LOMBARDI, *Giral di Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96, Roma 2001.
 - 14 La citazione è tratta da E. PEVERADA, *La tonsura di Cosmé Tura*, in «Analecta Pomposiana», X (1889), n. 45.
 - 15 Le citazioni che seguono sono state tratte da A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche, Pt. II, t. I, (dal 1472 al 1492)*, docc. 546, 555; *Ivi, Pt. II, t. II, (dal 1493 al 1516)*, doc. 159.
 - 16 16. D.B.I. cit., La fonte documentaria è in G. BERTONI, *Il maggior miniatore della Bibbia di Borso d'Este "Taddeo Crivelli"*, Milano, Orlandini 1925, p. 38.
 - 17 G. FRANCESCHINI, *Per la storia della Biblioteca di Federico di Montefeltro duca d'Urbino*, in IDEM, *Figure del Rinascimento urbinato*, Urbino, S.T.E.U. 1959, p. 143 (Ex Arch. di Stato Mantova, E. XXXI. 3. B. 1218).
 - 18 E. ROSSI, *Memorie ecclesiastiche della Diocesi di Urbania*, Urbania, Bramante, 1938, p. 48.
 - 19 Le verifiche sono nostre: Arch. Notarile Urbania, L.A., not. *Cipriano Piccolpasso*, 1486 – 1502, cc. 343v, 350v.
 - 20 HERMANN, *La miniatura* cit., p. 107, fig. 60.
 - 21 L. MICHELINI TOCCI, *Ottaviano Ubaldini della Carda e una inedita testimonianza sulla battaglia di Varna (1444)*, estratto da *Mélanges Eugène Tisserant*, vol. III, (Studi e Testi 237) B. A. V., 1964, tav. I, p. 131.
 - 22 STORNAJOLO, *Codices* cit., vol. I, Romae 1902, p. 468, n. 460: "In extremo margine folii 122 Fridericus Veteranus Urbinas bibliothecarius, cujus manus agnosco, haec notavit: "1498, XXVII Julii, hora VIII, obiit I(II.) Dominus Octavianus Ubaldinus Comes Mercatelli etc., Princeps aetate sua omnium justissimus ac pientissimus, die XXIII postquam egrotaverat Eugubii et inde eger rediens sive translatus ut ad Urbinum rediret, Callii migravit".
 - 23 C. H. CLOUGH, *Economic documents ... of Federico da Montefeltro's Palaces of Urbino and Gubbio*, in «Notizie da Palazzo Albani», I (1986), p. 37. In aggiunta a tale accenno e a precisazione archivistica, si segnala qui l'atto originale in: Arch. di Stato Urbino, Quadra Vescovato, n. 65, not. *Matteo q. Bartolomeo Benedetti*, cc. 60rv -61r. (1482, dic. 4). A c. 60r è registrata la conferma di Ottaviano Ubaldini, tutore di Guidubaldo di Montefeltro ancora minorenne, a Maddalena, Lucrezia e Camilla figlie del fu 'Luciano Architetto' del podere «de Castro Auditorii», in curte, in capella Sancti Lei, in fundo predicto ...». Ancora negli ultimi anni del Novecento esisteva, prospiciente la strada provinciale dopo il cartello 'San Leo', un grande casamento, con un rustico portico colonnato davanti alla facciata. Fu abbattuto poco dopo per costruire su quel terreno una Discoteca.
 - 24 LOMBARDI, *Muratori e scalpellini* cit., p. 47.

- 25 Archivio di Stato Rimini, Notarile, n. 78, *Paolo di Simone da Sassocorvaro*, protocolli 20.
- 26 Archivio di Stato Firenze, Fondo Urbino, Cl. V, div. I, f. II, n. 89: *Libro de tucta l'Uscita* (dal 1495 al 1497), redatto da Don Baldo arciprete di Sassocorvaro per incarico di Ottaviano degli Ubaldini.
- 27 Sulla vertenza cfr. anche Arch. di Stato Pesaro, Notarile di Maceratafeltria, not. *Becchetti Francesco* (1534 – 1541), cc. 12rv.1.
- 28 Archivio di Stato Rimini, Notarile, n. 79, *Cristoforo di Paolo di Simone da Sassocorvaro*, vol. 1553 – 1558, c. 96v, *ad diem*.

Pierantonio Palmerini “copista” di Raffaello: vicende critiche e collezionistiche della *Sacra Famiglia* già nella chiesa di Sant’Andrea a Urbino

Giulio Zavatta

La figura di Pierantonio Palmerini (1500/1505c.-1538), per lungo tempo fraintesa nelle fonti antiche¹, ha ricevuto negli ultimi decenni una rinnovata considerazione, sostanziata in alcuni articoli di ampio respiro sulla sua attività nelle Marche² e a Dubrovnik³, a testimonianza dell’operatività dell’artista sulle due sponde dell’Adriatico. Una carriera che fu a lungo considerata in maniera scollegata, tanto che solo in tempi relativamente recenti si è avuta una trattazione complessiva⁴, culminata nella monografia di Alessandro Nesi⁵. Oltre al profilo biografico, a lungo controverso finanche nella precisa determinazione del nome⁶, negli studi più recenti si sono dibattute alcune questioni come i riferimenti culturali del pittore e in particolare il suo rapporto con Raffaello, cercando di comprendere se la conoscenza dell’opera del più illustre concittadino fosse avvenuta a diretto contatto con i dipinti fiorentini e romani del Sanzio, oppure fosse stato semplicemente mediato dalle riproduzioni a stampa⁷. Un rapporto di alunnato presso Raffaello fu sconfessato già dall’abate Lanzi che ravvedeva piuttosto un percorso comune tra i due artisti, tanto da definire Pierantonio “condiscipolo ne’ primi anni”⁸. Nel progresso degli studi, fin dalle fonti e in particolare nell’Antaldi⁹, la figura di Palmerini è via via slittata da quella di condiscipolo a quella di precoce copista di alcune importanti opere di Raffaello, ovvero di “interprete di prototipi del Sanzio che il Palmerini avrebbe svolto per una clientela borghese urbinata evidentemente piuttosto digiuna di autografi del geniale concittadino”¹⁰. Lo stesso Antaldi diede infatti informazione dell’esistenza di una copia della raffaellesca *Madonna dei candelabri* eseguita da Palmerini¹¹, notizia alla quale si aggiunsero in progresso di tempo altre importanti referenze, a partire da Crowe e Cavalcaselle, che identificarono la sua mano in una copia della *Madonna Aldobrandini*¹², e di Luigi Pungileoni che riconobbe nella chiesa di Sant’Andrea a Urbino una derivazione dalla *Madonna di Francesco I*¹³. Queste copie o derivazioni sono perdute, ovvero non è nota la loro attuale collocazione, e l’unico caso docu-

mentato fotograficamente è l'ultimo citato, riprodotto da Scatassa nel 1910 nel contesto di uno studio nel quale veniva tuttavia ipotizzata un'attribuzione a Evangelista da Piandimeleto¹⁴. Proprio sul dipinto a lungo conservato nella sacrestia della chiesa di Sant'Andrea di Urbino verte il presente studio, che presenta inedite notizie sull'alienazione e sulla sua ulteriore vicenda critica, corredata da una fotografia che consente una migliore lettura rispetto a quella pubblicata più di un secolo fa.

Il “tondo” con la Sacra Famiglia della chiesa di Sant'Andrea di Urbino: la vicenda storico critica

La prima notizia sull'opera in esame si trova nel manoscritto di Michele Dolci, che segnalando l'opera ne proponeva l'attribuzione - probabilmente sedimentando una tradizione che si era affermata nel tempo - a un giovane Raffaello¹⁵. Un'informazione che venne reiterata anche da Lazzari nel 1801: “nella Sagrestia [di Sant'Andrea a Urbino] evvi una opera dipinta in tavola ovata, rappresentante la Sagra Famiglia, molto bella, pinta dal nostro Raffaello da giovinetto”¹⁶. Nello stesso 1801 Innocenzo Ansaldi rilevava a Sant'Andrea: “in sagrestia vi è una Madonna assai bella di Raffaello, però della seconda maniera”¹⁷, non concordando quindi sulla datazione precoce, reiterando un'analoga opinione segnata in un manoscritto inedito del 1794¹⁸. Luigi Pungileoni nel 1829 la incluse nel suo *Elogio* di Raffaello, riferendo i documenti che ne attestavano la provenienza e “non tacendo” alcune opinioni contrarie alla prestigiosa attribuzione: “nell'informazione ms. per la chiesa di Sant'Andrea Apostolo d'Urbino trascritta la seguente particola - Testamento di Silvio Rossi 1709 luglio 2. Lascio alla Chiesa di S. Andrea quel Quadro in tavola di forma rotonda con l'immagine della SS. Vergine, del S. Bambino e di S. Gio. Battista. - Non debbo tacere che alcuni la giudicano copia di Timoteo Viti, ed altri di Pier Antonio Palmerini”¹⁹. A due anni di distanza, tuttavia, l'assegnazione a Raffaello - a un artista ancor giovane nella bottega del padre - ebbe il prestigioso avvallo di Rumohr, che descrisse precisamente la tavola tonda con la Sacra Famiglia nella sacrestia di Sant'Andrea²⁰. La paternità del dipinto fu ribadita anche da altre autorità nel campo della storia dell'arte²¹ e della *connoisseurship*: nel 1842 Franz Kugler la includeva ancora tra le opere giovanili di Raffaello (“*A round picture of a Holy Family, also attributed to him, is in the sacristy of S. Andrea*”), ma

l'edizione commentata da Charles Eastlake riportava una significativa nota del conoscitore che tendeva a escludere l'attribuzione e individuava il modello nella *Sacra famiglia di Francesco I*: “*the circular picture in S. Andrea in partly copied, by an unknown hand, from one of Raphael's latest works - the Holy Family, now in the Louvre, painted for Francis I. See Passavant, Rafael von Urbino, i. 41. 42- Ed.*”²².

Il parere dell'illustre storico dell'arte e letterato inglese, seppure pubblicato a margine dell'edizione di Kugler, doveva in qualche modo aver lasciato il segno a Urbino: in seguito il dipinto, che pure come notava Pungileoni registrava proposte attributive in favore di Viti o Palmerini, scivolò verso l'anonimato, seppur vi si riconoscesse una qualità sostenuta²³. Nel 1856 Grossi ne ravvedeva la bellezza e avanzò nuovamente l'ipotesi Viti:

È nella Sagrestia di S. Andrea in una tavola circolare la Sacra Famiglia operata (come si pretende) da uno scolaro di Raffaello dietro il pensiero del suo maestro. Bello è il contorno, vaga la composizione, armoniche e ben fuse le tinte; cosicché tale eccellenza di lavoro devesi attribuire a qualche buon discepolo del Sanzio, come sarebbe Timoteo Viti²⁴, mentre Farabulini echeggiando il riconoscimento di Eastlake sottolineava gli errori delle fonti antiche e di alcuni importanti studiosi della generazione precedente: a detta del medesimo autore [Michele Dolci], e secondo il libro della *Visita delle chiese d'Urbino*, che lasciò scritto nel 1739 l'arcivescovo Marelli, una s. Famiglia ch'è nella sagrestia del tempio di s. Andrea, sarebbe pure un Raffaello della prima maniera: è una tavola di forma rotonda, che Silvio Rossi legò nel 1709 a quel tempio. Le principali figure, la Vergine, il Fanciullo, san Giuseppe, son tolte dalla s. Famiglia che Raffaello dipinse nel 1518 per il re Francesco I, d'ordine di Lorenzo de' Medici. Ciò basta a dimostrar l'errore del Dolci e del Marelli, ripetuto tuttavia in questi anni andati da scrittori assai ragguardevoli, e particolarmente dal Pungileoni e dal Rumohr²⁵.

Nella sua *Guida di Urbino*, Gherardi nel 1875 si riferì a un generico allievo di Raffaello: “nella sagrestia [di S. Andrea Apostolo] esiste una bella tavola rappresentante la Sacra Famiglia, pensiero di Raffaello, eseguita con molto gusto e con assai finezza da un suo scolaro”²⁶. L'idea che si trattasse comunque di un'opera rilevante è ribadita ancora una volta da Egidio Calzini, che nel 1886 denunciò la requisizione del quadro da parte degli eredi aventi diritto, che lo

portarono a Pesaro con l'intento di metterlo in vendita²⁷. La storia del dipinto ha il suo esito nel già ricordato intervento di Scatassa del 1910, che pubblicandone per la prima volta una fotografia propose un'attribuzione a Evangelista di Piandimeleto²⁸, e dello stesso Calzini che nel 1912 lo incluse invece nel primo articolo, seppur ancora sfocato, dedicato a Pierantonio Palmerini²⁹. Lo stesso Calzini, come riferisce Nesi, aveva impedito la vendita dopo lo spostamento del dipinto da Urbino a Pesaro, coinvolgendo la prefettura che eseguì un sequestro e custodì il dipinto "almeno fino al 1910"³⁰. Le carte che verranno trattate in seguito dimostrano che la tavola fu comunque alienata prima del 1913, quindi negli anni del cruciale articolo di Calzini, evento che sottrasse l'opera - a quel punto "visibile" solo tramite l'imperfetta riproduzione di Scatassa - al giudizio della critica per più di cinquant'anni. Dopo il considerevole dibattito critico finora riportato, infatti, una nuova menzione specifica del "tondo" già in Sant'Andrea a Urbino si ebbe solo nel 1971 nel lungo articolo monografico su Palmerini di Gligoričević³¹. L'attribuzione di Calzini è in seguito stata reiterata in tutti gli studi³².

Le vicissitudini del dipinto dopo la sua vendita (1913-1953)

Come accennato, la vicenda del tondo urbinato di Palmerini si arricchisce di nuove notizie tramite una serie di documenti relativi all'eredità del collezionista riminese Vittorio Belli (1870-1953) reperita in collezione privata e depositata in copia presso la biblioteca Gambalunga di Rimini. Un intero fascicolo, corredato da alcune fotografie, riguarda infatti il dipinto in parola e permette di ricostruire le sue vicissitudini dopo il 1910, anno nel quale, come visto, era ancora attestato a Pesaro³³. La documentazione comprende una serie di atti privati su carta bollata, i riferimenti alla notifica del dipinto, appunti di Vittorio Belli segnati su taccuini e una serie di bozze e studi che hanno dato esito a un memoriale manoscritto e dattiloscritto sul dipinto di Palmerini, che l'ultimo proprietario noto propose ostinatamente al giovane Raffaello.

La vendita del dipinto avvenne tramite quattro differenti atti stilati tra il 25 e il 30 ottobre del 1913, documenti nei quali entrano in causa una serie di personaggi intermedi che configurano un passaggio non del tutto lineare. La prima carta è una scrittura privata del 25 ottobre 1913 con la quale Vittorio Olivieri vendette a Vittorio Belli "un quadro rappresentante la Sacra Famiglia su ta-

vola del 1500 circa, attribuito a Timoteo Viti, proveniente da Urbino e depositato ora presso il conte Filippo Battaglini fu Giulio Cesare nella casa di sua abitazione in Rimini”³⁴. L’opera dunque si trovava già a Rimini in palazzo Battaglini e il conte Filippo risultava intrigato nell’affare, tanto che Olivieri dichiara disponibile per la vendita solo la metà dell’opera, ovvero il possesso in società con lo stesso nobile che la deteneva. Filippo Battaglini era figlio di Giulio Cesare (1829-1905), uno dei più noti collezionisti riminesi, specialmente di libri e manoscritti, e in qualche modo depositario di una rilevante collezione anche di dipinti e antichità andata dispersa in progresso di tempo³⁵. L’affare si concretizzò in maniera più definita con un nuovo atto del 27 ottobre 1913 dove si precisa che Vittorio Olivieri vendeva l’opera nell’interesse proprio e di altri aventi diritto, ovvero degli eredi di Geltrude Giannini di Urbino defunta da poco a Santarcangelo, e che si trattava di “un quadro dell’epoca del 500 rappresentante la Sacra Famiglia attribuito alla Scuola di Raffaello munito di cornice di forma circolare a fogliame d’alloro”³⁶. Il dipinto si trovava appunto in casa Battaglini ma in questo caso si specifica che Olivieri lo avrebbe potuto prelevare quando lo avesse ritenuto. Dopo questa serie di passaggi preparatori, la vendita si concluse con un atto del 30 ottobre siglato a Rimini: si costituirono Vittorio Olivieri, venditore, il conte Filippo Battaglini e il dott. Vittorio Belli, compratori, convenendo quanto segue:

Il signor Vittorio Olivieri ha dato e venduto siccome con l’atto presente dà, cede e vende ai signori Battaglini conte Filippo e Belli dott. Vittorio che insieme accettano ed acquistano = un quadro dell’epoca del Cinquecento rappresentante la Sacra Famiglia e S. Giovanni, proveniente da Urbino, attribuito alla scuola di Raffaello, munito di cornice di forma circolare a fogliami d’alloro, già di proprietà degli eredi di Giannini Gertrude di Urbino, attualmente depositato presso il sig. Conte Filippo Battaglini =.

La presente compra-vendita si fa e si accetta per il convenuto prezzo di lire quattromilaquattrocentocinquanta (£ 4450)³⁷.

Seguono indicazioni sul pagamento delle rispettive parti, che configurano i due riminesi come comproprietari. I soci, contestualmente, e dunque sempre il 30 ottobre 1913, firmarono un’ulteriore scrittura nella quale si esplicita la natura commerciale di questa operazione:

Rimini 30 ottobre 1913

Fra i signori Battaglini N.U. Conte Filippo fu Giulio Cesare e Belli dottor Vittorio fu Domenico si stabilisce la seguente convenzione:

oggi stesso si sono resi compratori dal signor Vittorio Olivieri di un quadro rappresentante la Sacra Famiglia con San Giovanni Battista, attribuito alla scuola di Raffaello.

La proprietà del quadro è a perfetta metà fra loro e questo sarà tenuto in deposito per sei mesi da ciascuno dei due soci, alternativamente a cominciare da oggi, quindi sino alla fine dell'aprile 1914 rimarrà depositato presso il conte Battaglini, col 1° Maggio successivo passerà presso il dottor Belli, per ritornare dopo sei mesi al primo e così di seguito fino al caso di vendita.

Le trattative di vendita si dovranno fare in comune tra i due soci e l'acquirente e a ciascuno dei soci spetterà il diritto di prelazione. Fino al prezzo di lire novemila, il quadro non sarà venduto che dietro il consenso di entrambi i soci, se il prezzo sorpasserà questo limite anche uno solo dei soci potrà obbligare l'altro alla vendita, salvo sempre a quest'ultimo il diritto di prelazione.

Il quadro non potrà essere asportato da Rimini senza il consenso di entrambi i soci e ciascuno sarà responsabile, salvo caso di forza maggiore, della perfetta conservazione del quadro nello stato medesimo in cui si trova nel momento in cui lo riceve, e non avrà diritto ad alcun indennizzo sotto qualunque titolo. Ognuno sarà responsabile di ciò che senza il consenso dell'altro socio potesse fare in trasgressione delle leggi e della sorveglianza governativa, anche di fronte al socio stesso.

Trascorso un anno da oggi, il quadro a d'istanza di uno solo dei soci dovrà essere messo in vendita all'asta e ceduto al migliore offerente.

Letto, confermato e sottoscritto in doppio originale

Filippo Battaglini

Vittorio Belli³⁸

L'accordo è dunque connotato da precisi fini commerciali, e faceva riferimento alle disposizioni governative vigenti: effettivamente allegata al documento si trova la notifica e il successivo atto di libera vendita. Gli atti ufficiali del Ministero dell'Istruzione fanno entrare in gioco un altro protagonista nella vicenda, ovvero colui che secondo il governo era il proprietario e il vero venditore del dipinto, il conte riminese Ippolito Salvoni³⁹. Richiamando la legge 20 giugno 1909, dopo aver preso atto di una regolare denuncia "di vendita relativa al dipinto attribuito alla scuola di Raffaello" il ministro dichiara

“che non intende esercitare per detto dipinto il diritto della prelazione. Nulla osta pertanto che la S.V. proceda alla consegna di esso al nuovo acquirente sig. Vittorio Olivieri di Rimini”. Nello stesso giorno, con un secondo atto, il ministero rendeva noto all’acquirente il vincolo ovvero informava Olivieri “che il dipinto stesso ha importante interesse storico ed è perciò sottoposto alle disposizioni degli art. 5, 6 e 7 della legge 20 giugno 1909 N. 364”⁴⁰.

La figura del conte Ippolito Salvoni (1887-1961) trova precisi riscontri in questa vicenda. Era infatti coinvolto in un particolare *affaire* o forse sarebbe meglio dire *menage* con la famiglia Battaglini e probabilmente fu il vero padre naturale di Neri Battaglini, figlio ed erede di Filippo⁴¹. Inoltre il 1913 si rivelò un anno cruciale, tale da giustificare l’alienazione di quadri e altri beni: in quel millesimo infatti si imbarcò per l’Argentina alla ricerca del padre. La compravendita in parola sembra dunque configurarsi nell’ambito di una vicenda famigliare davvero particolare.

Tornando ai nuovi proprietari, la posizione dei due soci, come si avrà modo di vedere, non era in perfetto equilibrio. Da un lato il conte Battaglini, che aveva intrapreso il commercio delle opere conservate in famiglia, poteva apportare l’illustre provenienza da una collezione rinomata; dall’altra Belli poteva vantare un più spiccato senso imprenditoriale. Il personaggio è infatti ben noto tramite una monografia di Giovanni Rimondini⁴² che ne tratteggia la poliedrica personalità: antiquario e archeologo dilettante, scopritore degli affreschi di Sant’Agostino a Rimini⁴³, fondatore di Igea Marina attraverso una lottizzazione insieme visionaria e spregiudicata.

Lo studioso in particolare ha riportato una memoria personale di Belli custodita tra le sue carte conservate presso la Biblioteca Gambalunga di Rimini:

appassionato raccoglitore di opere d’arte [...] nel lavoro di restauro e conservazione di opere importanti deperite e condannate alla prossima fine, mi sono associato amichevolmente con l’ottimo appassionato amatore di opere d’arte conte Filippo Battaglini con scambievolmente soddisfazione, tanto che alla sua fine fui invitato dai suoi la parte che avevo tenuto in società con lui. Così per il tondo su legno proveniente da Urbino acquistato e tenuto in società, su cui ho concentrato le mie ricerche fino a poter assicurare vera la tradizione patria di Urbino e ricostruire l’origine del quadro del Louvre⁴⁴.

La figura di Belli collezionista e commerciante d’arte è recentemente emersa per il caso di un altro importante dipinto posseduto dal dottore riminese e rite-

nuto opera di Van Dyck, ma identificato tramite la fotografia allegata nel *Cristo caduto dopo la flagellazione* di Luois Cretey attualmente conservato al Musée des Beaux Arts di Marsiglia⁴⁵. Anche per il Palmerini proveniente da Sant'Andrea a Urbino Belli giocò al rialzo con l'attribuzione, con l'intento di poter commerciare il dipinto per una cifra importante: in entrambi i casi, tuttavia, ottenne una certa resistenza nel mondo degli esperti e dei conoscitori e quindi le opere rimasero per lungo tempo in suo possesso. Vittorio Belli è dunque una figura molto particolare: se da un lato emerge una palese attività di commercio, dall'altro è evidente anche una sincera passione per le cose patrie, che lo portò a segnalare numerosi ritrovamenti sia in campo artistico, sia in campo archeologico⁴⁶, come viene documentato da Rimondini con dovizia di carte di archivio⁴⁷. Tuttavia queste benemerenze, pur riconosciute da Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), soprintendente alle Gallerie di Bologna e responsabile nel terzo decennio del Novecento dell'apertura del nuovo museo nel convento di San Francesco a Rimini, non gli valsero mai la stima di Corrado Ricci (1858-1934), che pure fu beneficiario di alcune segnalazioni. Malaguzzi, nel 1921, fu costretto a scrivere all'ispettore onorario riminese Alessandro Tosi lamentando una denuncia fatta al Ministero dell'Istruzione, ovvero il fatto che Belli millantasse a sua volta la carica di ispettore, ruolo probabilmente ambito dal nostro⁴⁸, ma di fatto inconciliabile perché "il Ministero mi scrive che gli risulta che il dott. V. Belli commercia d'arte"⁴⁹. Probabilmente con l'intento di provocare Vittorio Belli, Ambrogio Annoni, soprintendente a Ravenna tra 1920 e 1923, durante una visita al nuovo museo di Rimini in corso di allestimento, lo indicò come possibile primo direttore⁵⁰, nello stesso anno in cui inesorabilmente la *Guida di Rimini* di Mario Becca segnava tra i commercianti di antichità e arte il nome del fratello Pio Belli⁵¹, titolare di una "galleria privata" che faceva capo risaputamente al congiunto.

Le carte Belli in collezione privata danno infatti preciso riscontro di una sua attività commerciale. L'intenzione - peraltro già manifestata in relazione al preteso Van Dyck⁵² - era quella di vendere le migliori opere che gli appartenevano all'estero, come si evince da alcuni appunti segnati su un taccuino: Stati Uniti e Francia erano considerati mercati più ricettivi e potenzialmente più remunerativi anche per "il dipinto di R[affaello] S[anzio]". Se per il *Cristo deposto dopo la flagellazione* creduto di Van Dyck era riuscito a ottenere una autorevole expertise di Adolfo Venturi⁵³, per la tavola raffaellesca ebbe più difficoltà, pur avendo cercato la collaborazione dei più importanti critici. In una succes-

siva pagina di taccuino infatti segnò: “mi occorre sapere se il prof. Berenson agisce e acquista per conto proprio e per altri, e se per l’America e per l’Inghilterra”, e quindi un abbozzo di lettera: “Caro Alberto avrei bisogno di sapere se il prof. Berenson che credo insegna all’Università di Firenze, sia americano o inglese”⁵⁴. Il contatto con Berenson, se mai avvenne, non portò alla sperata conferma. Tra i documenti, in calce a un memoriale sul dipinto - nel quale si concludeva che l’originale era quello in suo possesso, mentre l’opera del Louvre risultava una buona versione di Giulio Romano - è allegata una minuta di lettera a Andreina Tosi a Roma nella quale Vittorio Belli si impegnava a non vendere ad altri il dipinto di Van Dyck fino a tutto il luglio corrente del 1941, chiedendo 500 lire, e “altrettanto anche per il tondo raffaellesco ne chiedo 800£ per la grande importanza che assolve nella storia dell’arte perché anche se si riuscirà mai ad escludere che sia opera del Sanzio, rimarrà sempre come splendido contrapposto al dipinto del Louvre”⁵⁵. La vendita non andò a buon fine e entrambi i dipinti rimasero nella disponibilità di Belli, incombendo ormai la seconda guerra mondiale. Come si evince dalla documentazione reperita da Rimondini, il dipinto fu ricoverato insieme ad altre opere di Belli nell’“archivio Gambalunga”, sotto la dicitura “Sacra Famiglia presepio tondo”⁵⁶. Una lettera inviata dallo stesso Belli allo zio Alberto il primo luglio 1949 riferisce infine una notizia sul dipinto dopo il conflitto: “ho ricevuto questa mattina dal sig. Soleri, nipote di Ferdinando Soleri di Rimini, e buon amico, i cinque quadri speditimi, e che mi hanno assicurato quantunque portino i segni dell’avventurosa vita di guerra, specie il Raffaello di cui prendono possesso i tarli e che richiede il maggior restauro”⁵⁷. Questa rimane l’ultima notizia ad oggi nota del dipinto; Vittorio Belli morì quattro anni dopo, nel 1953. Nell’ampia documentazione di vendita delle opere della sua collezione, attuata dai tredici eredi in particolare negli anni ’60 e ’70 del Novecento, non si fa mai menzione della tavola raffaellesca proveniente da Sant’Andrea a Urbino, che verosimilmente venne alienata o dallo stesso Belli negli ultimi anni della sua vita, o più probabilmente dagli eredi poco tempo dopo la sua scomparsa.

Infine, in funzione della vendita, Vittorio Belli fece realizzare alcune fotografie: il dipinto con la sua cornice con foglie di alloro venne posto su un cavalletto (fig.1) – a segnare l’inesorabile distanza dalla sua collocazione di provenienza – e negli scatti migliori può essere letto in maniera molto migliore rispetto all’immagine pubblicata da Scatassa nel 1910. In particolare si possono apprezzare il paesaggio e soprattutto l’immagine del San Giuseppe, che

risultava affondata nei toni scuri della pubblicazione tanto da non essere leggibile. L'apparenza del dipinto, la consistenza dei panneggi, i tratti fisiognomici e il paesaggio stesso avvalorano l'attribuzione a Palmerini e soprattutto rendono più stringenti i rapporti con la *Sacra Famiglia di Francesco I* più volte sottolineati dagli studi, a partire dalla nota di Eastlake. Le figure della Vergine, del Bambino e di San Giuseppe sono infatti tratte dall'opera conservata al Louvre, in una composizione semplificata e meno affollata dove tuttavia è aggiunto a sinistra il san Giovanni Battista che si rivolge verso Gesù e la Madonna. Con ogni probabilità, per questa opera che è una chiara – ma non pedissequa – derivazione Raffaellesca, l'unica di Palmerini documentata da un'immagine, l'artista si avvale dell'incisione di Caraglio tratta dall'originale (figg. 2-3) intorno al 1520⁵⁸. Se dunque questa tavola non apporta un sostanziale contributo nel dimostrare una presenza romana di Palmerini, potrebbe invece avvalorare la proposta di datazione nel primo periodo pesarese⁵⁹ e una ricezione molto precoce di modelli raffaelleschi, specie se affiancata alla pala di Sant'Andrea della Pinacoteca di Fano⁶⁰ (fig. 4), di cui è nota la commissione nel 1524, e con la quale condivide significative consonanze, dal paesaggio alla figura della Vergine col Bambino.

I “pro memoria” di Vittorio Belli

Dopo essere entrato in esclusivo possesso del dipinto, intorno agli anni '40 del secolo passato, Vittorio Belli si impegnò in un'opera di studio e certificazione del “tondo” cercando di trovare autorevoli appoggi. Già nel 1931 aveva ricevuto una copia manoscritta del Pungileoni nel quale, come ricordato, il dipinto in suo possesso veniva attribuito al giovane Raffaello (seppur come visto con la menzione di proposte alternative per Viti o Palmerini). Contestualmente ottenne anche copia del compendio di Lazzari del 1801 dove ugualmente la tavola veniva ascritta al Sanzio. Le fonti contrarie alla tradizione desiderata, invece, non furono prese in considerazione. Come ha notato Rimondini basandosi su alcuni appunti conservati tra le carte Belli in Gambalunga “negli ultimi appunti, datati 1950, Vittorio Belli si affatica ancora sull'opera di Raffaello”⁶¹. I documenti più elaborati, tuttavia, furono trattenuti nel fascicolo conservato in collezione privata, con chiaro intento commerciale. L'impegno di Belli fu quello di produrre un elaborato simile a una expertise, sull'esempio di



fig. 1 Pierantonio Palmerini, *Sacra famiglia*, fotografia dal Fondo Vittorio Belli (coll. privata. copia Rimini, Biblioteca civica Gambalunga).



fig. 2 Pierantonio Palmerini, *Sacra famiglia*, fotografia dal Fondo Vittorio Belli (coll. privata. copia Rimini, Biblioteca civica Gambalunga).



fig. 3 Gian Giacomo Caraglio, *Sacra Famiglia di Francesco I* (Raffaello, Musée du Louvre), Bulino, mm 426 x 287.

quella che riuscì a ottenere da Adolfo Venturi per il quadro di Van Dyck, ovvero di prodursi quella perizia sul preteso Raffaello giovane che non riuscì mai ad avere da qualche rinomato esperto. Una serie di bozze e di elaborati manoscritti (fig. 5) hanno infine dato esito a due dattiloscritti di poca sostanza attributiva, ma di notevole interesse documentale:

Pro memoria

Nella chiesa privata di S. Andrea d'Urbino da tempo immemorabile era esposta alla pubblica venerazione una tavola rotonda dipinta rappresentante la Sacra Famiglia con S. Giovanni Battista da tutti conosciuta e stimata per antica tradizione opera di Raffaello giovinetto. Così i vescovi nelle relazioni delle loro visite pastorali, ed i vari autori nelle guide della città di Urbino e delle sue Chiese.

Solo qualcuno, confrontando il dipinto con altro di Timoteo Viti che si vedeva esposto della chiesa di S. Francesco di Pesaro, emise il dubbio che potesse anche quello attribuirsi al medesimo autore, che si riteneva fosse stato un compagno o un discepolo di Raffaello. In un secondo periodo, venuto a mancare il proprietario della chiesa, furono posti in vendita gli arredi, e la tavola, malgrado l'opposizione di alcuni cittadini, fu venduta e giudicata una copia di Timoteo Viti dal quadro della S. Famiglia di Francesco I° al Louvre opera di Raffaello della sua ultima maniera, mentre il tondo ha tutti i caratteri perugineschi del '400. Il Viti avrebbe copiato in epoca tarda il dipinto del suo compagno o maestro portandolo alla primitiva maniera e modificandolo.

In un terzo periodo il Melani nella sua “pittura Italiana Antica e Moderna” ed altri moderni autori negano che il Viti fosse compagno e discepolo di Raffaello e lo riconoscono per secondo maestro, che, aggiunge il Melani “gli trasmise le norme del suo stile: le prime opere del Sanzio e quelle del Viti si corrispondono e sussidiano il presente giudizio”. Il Viti aveva ventisette anni quando rimpatriò dalla scuola del Costa e del Francia in Bologna, Raffaello soltanto dodici e la nostra tavola nel paesaggio del fondo e nelle sottili filettature delle aureole porta i segni caratteristici di questo periodo (1495-1500). Inoltre C. Ricci e A. Springer nella loro Storia dell'Arte Italiana dicono che “la Sacra Famiglia di Francesco I al Louvre non è opera interamente di Raffaello, ma per la maggior parte di Giulio Romano e mostra una più intensa ricerca di aggruppamenti” il che fa chiaramente pensare e giudicare che la vecchia tradizione degli Urbinati, che la tavola sia opera di Raffaello giovinetto, sia nel



fig. 4 Pierantonio Palmerini, *Vergine incoronata dagli angeli tra i santi Andrea e Paolo*, Fano, Pinacoteca Civica.

vero, e che il quadro del Louvre sia interamente opera di Giulio Romano, copiato dal primitivo quadro del suo Maestro giovinetto portandolo al nuovo stile di Lui, e modificandolo secondo il desiderio del committente, per cui giustamente si nota lo sforzo di una intensa ricerca di aggruppamenti che non è da ammettere nelle opere del nostro più grande Maestro.

Concludendo, tutto concorre a giudicare che la tavola rotonda proveniente dalla chiesa di S. Andrea di Urbino è veramente l'opera primitiva di Raffaello Giovinetto, e che il quadro del Louvre è tratto da essa e non ne è che una pregevole copia di Giulio Romano⁶².

Pro memoria

La Tavola Raffaellesca proveniente da Urbino è stata per anni esposta all'esame e al giudizio di critici eminenti ed offerta in vendita a Roma e a Firenze. Ma il parere degli esperti è stato unanimamente influenzato dal suggestionante preconetto si trattasse di una copia dal quadro della Sacra Famiglia di Francesco I al Louvre.

Il dipinto salito all'onore del Museo del Louvre non poteva essere che un originale in modo assoluto indiscutibile; l'altro non poteva quindi essere che una copia.

Ora la discussione fondata su nuovi documenti porta ad invertire i termini.

In un primo periodo il dipinto su tavola rotonda è nella Chiesa di S. Andrea in Urbino, e gli Urbinati per vecchia tradizione, e le guide stesse della città e delle chiese, l'attribuiscono a Raffaello giovinetto.

Solo Andrea Lazzari nel suo "Compendio storico delle chiese d'Urbino e delle pitture in esse esistenti (1801)" dice che "chi ha presente il Quadro di Timoteo Viti, che sta in Pesaro in S. Francesco, attribuirebbe anche questo allo stesso autore?".

In un secondo periodo, morto il proprietario della chiesa privata di S. Andrea, il quadro è posto in vendita. Gli eredi subiscono un processo in tribunale e vincono la causa.

Il Ministero pose il fermo al dipinto inventariandolo, quantunque non sia che una copia del noto quadro di Raffaello, la Sacra Famiglia di Francesco I.

Viene acquistato e portato a Rimini.

Esso è giudicato opera di un contemporaneo di Raffaello, probabilmente di Timoteo Viti compagno ed allievo di Raffaello, che lo ha copiato modificandolo a modo suo e riducendolo a uno stile e ad una maniera già da tempo passata

conservando solo precisamente il disegno.

Il proprietario ottiene dal Direttore Generale delle B.A. sia tolto il fermo al quadro, come copia di non grande valore.

In un terzo periodo Timoteo Viti è riconosciuto come secondo Maestro di Raffaello “al quale trasmise le norme del suo stile: le prime opere del Sanzio e quelle del Viti si corrispondono e sussidiano il presente giudizio” (A. Melali, *Pittura Italiana Antica e Moderna* 1908 pag. 338).

Nella Storia dell’Arte di C. Ricci e A. Springer a pag. 334 si legge che “la Sacra Famiglia di Francesco Primo al Louvre, dipinta nel 1518 per la maggior parte da Giulio Romano, paragonata alle altre mostra una più intensa ricerca di aggruppamenti”.

E Giulio Romano non appare nuovo nel copiare ed imitare quadri del suo Maestro.

Esaminando la tavola tonda raffaelliana e ponendola a confronto col quadro del Louvre, è a notare che la prima è bella nella semplicità quattrocentesca del paesaggio e delle sottili aureole, mentre il secondo presenta, sebbene nello stile del periodo romano di Raffaello, una composizione più complicata e ricercata.

Se poco chiaro appare che Timoteo Viti abbia copiato nello stile suo quasi peruginesco da un’opera del suo sommo Discepolo modificandola nello stile e nella composizione, tanto meno naturale appare che egli abbia potuto copiare da un allievo del suo discepolo un dipinto eseguito in periodo così inoltrato del 500 (1518) riportandolo al suo stile primitivo quattrocentesco.

E siccome la maniera vitiana ha preceduto di molto il periodo romano di Raffaello, al tondo di Urbino si deve la precedenza.

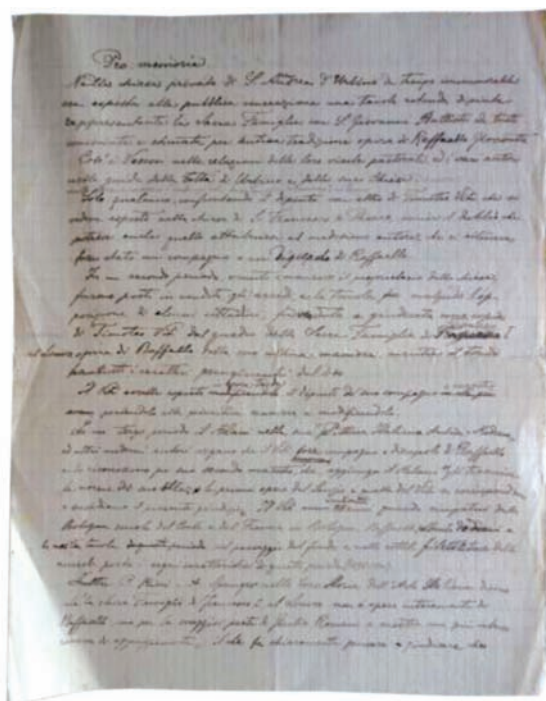


fig. 5 Vittorio Belli, *Pro memoria* manoscritto sul “tondo” di Raffaello, collezione privata

E se il quadro del Louvre non è così perfetto da farlo ritenere opera di Raffaello, ma da attribuirlo per la maggior parte a Giulio Romano, viene dato argomento che questo soltanto possa aver eseguito il quadro traendo l'ispirazione e il disegno dall'opera giovanile del Maestro, modificandola e adattandola al gusto e alle esigenze del committente, e ricercando nuovi e meno naturali raggruppamenti.

E che quindi dica il vero l'antica tradizione urbinata, la quale indica il dipinto rotondo su tavola opera originale di Raffaello giovinetto, imitazione perfetta dello stile del suo Maestro Timoteo Viti, e che il quadro del Louvre ne sia soltanto una pregevole copia di Giulio Romano⁶³.

Il tentativo di Belli di colmare in proprio la distanza che lo aveva sempre separato dal mondo accademico o anche solo dall'amministrazione pubblica e dal riconoscimento ufficiale dei suoi meriti da parte della soprintendenza si rivela in definitiva debole e tendenzioso, raccogliendo solamente le fonti e la bibliografia favorevole alla sua tesi, ed enfatizzando fatalmente il fraintendimento di Melani sulla personalità e sul ruolo di Timoteo Viti rispetto a Raffaello⁶⁴. Le versioni sopra riportate, inoltre, sono normalizzate nei toni rispetto agli appunti preparatori, che ritengono il mancato riconoscimento dell'originalità della tavola di Belli in subordine a quella del Louvre frutto di una "soggezione supina della critica moderna alla megalomania gallica"⁶⁵. Belli contestava inoltre un argomento addotto per rifiutare la paternità raffaellesca della sua opera, taciuta nella redazione finale delle sue schede, ovvero: "la critica di alcuni moderni si fondò specialmente sul S. Giovanni, presentandolo come non espressivo", opinione che in un altro appunto è attribuita al suo acerrimo detrattore Corrado Ricci: "c'è stato un italiano C.R. che ha trovato insignificante la posa del S. Giovanni, ma è lo stesso che trovò insignificante il sol leone sul sommo del volto gotico nella terza cappella di destra del Tempio Malatestiano di Rimini"⁶⁶. Nelle parole di Belli risuona in definitiva la frustrazione di un uomo controverso, ma che ebbe indubitabili meriti nella scoperta e valorizzazione del patrimonio artistico riminese, e che in vecchiaia non vedeva riconosciuti il suo valore e le sue scoperte. In un appunto di taccuino estremo dalla calligrafia stentata segnò due riflessioni infondo concordi: da un lato proclamava ancora e fino agli ultimi suoi giorni la "autenticità unica e assoluta dell'opera giovanile di Raffaello Sanzio nel tondo della S. Famiglia di Urbino con il S. Giovanni compagno e cugino di Gesù", dall'altro un proposito: "oltrepassati gli ottant'anni di una lunga vita

varia ed avventurosa senza che nulla di notevole lasci memoria di me, pensavo che ognuno debba con l'opera sua in vita prolungare il più possibile con l'opera propria buona memoria di se, considerando che a ciò ognuno debba provvedere in tempo, cercherò se in tempo utile facendo mio originale giudizio della vita”⁶⁷. Vittorio Belli non riuscì nell'intento di lasciare un memoriale della propria vita, forse solo abbozzato in alcuni disorganici appunti filosofici⁶⁸. L'accorata e talvolta ingenua rivendicazione della scoperta di un Raffaello giovane costituisce così l'estrema metafora di una vita intensa ma infondo incompiuta.

Abstract

Some unpublished documents and good-quality photographs have given us a much better idea of the painting by Pierantonio Palmerini once in the sacristy of the church of Sant'Andrea, Urbino. The painting was sold to two collectors and art dealers in 1913: Vittorio Belli and Filippo Battaglini from Rimini. On the basis of some historical sources, Belli unsuccessfully tried to prove that the painting was by Raphael. Never sold, the work was in the possession of Vittorio Belli until his death in 1953. Its current whereabouts is unknown.

NOTE

- 1 Per la fortuna di Palmerini nelle fonti: A. NESI, *Pierantonio Palmerini*, Sant'Angelo in Vado, Centro Studi Mazzini 2004, pp. 17-24.
- 2 E. CALZINI, *Pier Antonio Palmerini detto “il Crocchia”*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XV, 1912, pp. 140-149, in part. pp. 146-148.
- 3 M. GLIGORIJEVIĆ, *Pier Antonio Palmerini*, in «Zbornik za likovne umetnosti», 7, 1971, pp. 55-78, in part. p. 60; A. NESI, *Precisazioni sulle opere croate di Pierantonio Palmerini*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», 2, 2008, pp. 39-48.
- 4 M. CERIANA. B. MONTEVECCHI, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, a cura di F. Zeri, Milano, Electa 1992, pp. 172-174; B. MONTEVECCHI, *Pietro Antonio Palmerini*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, III, 2, Venezia - Pesaro, Marsilio 2001, pp. 137-148.
- 5 NESI 2004 (vedi nota 1).
- 6 Ivi, pp. 17-19.
- 7 Il dibattito sulle derivazioni raffaellesche di Palmerini si è intensificato in seguito alla segnalazione del *San Girolamo penitente* della Walters Art Gallery di Baltimora (Ceriana - Montevercchi, 1992 (vedi nota

- 4), pp. 172-174), derivante, secondo Ceriana e Montecvecchi, da un'incisione di Raimondi. Nesi 2004 (vedi nota 1), pp. 27-29, ritiene invece plausibile che le opere di Palmerini che risentono dei prototipi raffaelleschi siano frutto anche di una ricezione diretta, implicando un possibile soggiorno romano.
- 8 L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia* (1789), ed. Milano 1824-1825, vol. II, p. 43; NESI 2004 (vedi nota 1), p. 26.
- 9 A. ANTALDI, *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini* (1805), edizione a cura di A. Cerboni Baiardi, Ancona, Il lavoro editoriale 1996, pp. 48-50; Nesi 2004 (vedi nota 1), p. 26.
- 10 NESI, 2004 (vedi nota 1), p. 26.
- 11 ANTALDI, 1805 (vedi nota 9), p. 48; Montecvecchi 2001 (vedi nota 4), pp. 137-148, in part. p. 145; Nesi 2004 (vedi nota 1), p. 188.
- 12 G.B. CAVALCASELLE, J.A CROWE, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze, Le Monnier 1890, vol. II, p. 144; NESI 2004 (vedi nota 1), p. 27.
- 13 L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino, Guerrini 1829, p. 98.
- 14 E. SCATASSA, *Un nuovo dipinto di Evangelista di Piandimeleto*, in «Arte e Storia», XIX, 1910, pp. 167-170; lo studio fu recensito in «Rivista Storica Italiana», XXVI, II, Roma 1910, p. 516: «Rappresenta la Sacra Famiglia e fu variamente giudicato lavoro di Raffaello, di Timoteo Viti e di Pierantonio Palmerini. L'A. lo ritiene di Evangelista di Piandimeleto in base a raffronti con altri suoi dipinti. Il quadro, rimasto dal 1702 nell'Oratorio di S. Andrea in Urbino, fu non ha guari asportato con il proposito di alienarlo».
- 15 M. DOLCI, *Notizie sulle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi di Urbino* (1775), ed. a cura di L. Serra, in «Rassegna marchigiana», XI, 1933, pp. 283-367, in part. p. 304 dove si descrive il dipinto nell'abitazione del cappellano rilevandone lo stato precario di conservazione: «opera alquanto perduta e precipitata della poca cura di chi la ritiene dipinta da Raffaello da giovinetto della sua prima maniera».
- 16 A. LAZZARI, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino, Guerrini 1801, p. 119.
- 17 I. ANSALDI, *Descrizione delle pitture più ragguardevoli che si osservano nelle chiese di Urbino*, in *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldo e altri inediti di periegetica marchigiana*, a cura di G. Perini, G. Cucco, Collana «Quaderni di Notizie da Palazzo Albani» 2, Sant'Angelo in Vado 2004, p. 85.
- 18 *Catalogo delle migliori pitture che si conservano nelle chiese di Urbino - 1794*, in *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldo* (vedi nota 17), p. 104 nella chiesa di Sant'Andrea Apostolo «la Madonna, che sta nella sagrestia, è di Raffaele della seconda maniera».
- 19 PUNGILEONI 1829 (vedi nota 13), p. 8.
- 20 C.F. VON RUMOHR, *Ueber Raphael von Urbino und dessen nahere Zeitgenossen*, Berlino 1831 p. 23.
- 21 La tradizionale attribuzione, confermata da Rumohr, trovò spazio anche in *The Gallery of Portraits: with memoirs*, vol. VI, Londra, Society for the Diffusion of Useful Knowledge 1836, pp. 30-39, in part. p. 31: «Among the first reputed works of the great artist himself, which are preserved in his native city, may be mentioned a Madonna, originally painted on the wall in his father's house, and a holy family on wood in the church of S. Andrea».
- 22 F. KUGLER, *A hand-book of the History of Painting from the age of Constantine the Great to the present time*, vol. I, con note di C.L. Eastlake, Londra, Sagwan Press 1842, p. 237.
- 23 G.B. PERICOLI, *Passaggiata nella città di Urbino*, Urbino, Tipografia della Cappella del Sacramento 1846, p. 28.
- 24 C. GROSSI, *Degli uomini illustri di Urbino. Commentario del P. Carlo Grossi con aggiunte scritte dal*

- conte Pompeo Gherardi, Urbino, Giuseppe Rondini 1856, p. 4.
- 25 D. FARABULINI, *Saggio di nuovi studi su Raffaello d'Urbino ossia ragionamenti critico-estetici sopra alcune sue pitture specialmente più giovanili*, Roma, Tip. Del Circo Agonale 1875, pp. 388-389.
- 26 P. GHERARDI, *Guida di Urbino*, Urbino, Per Savino Rocchetti & C. 1875, pp. 45-46.
- 27 E. CALZINI, *Un quadro prezioso esportato da Urbino*, in «Il Corriere metaurense», II, 1886, n. 36, 5 settembre; NESI 2004 (vedi nota 1), p. 147; lo stesso Calzini tenne sempre viva la memoria di questo dipinto denunciandone la sottrazione da Sant'Andrea a Urbino: E. CALZINI, *Alla ricerca di una tavola già nella chiesa di S. Andrea apostolo in Urbino*, in «L'Eco di Urbino», III, 1901, 8, p. 2.
- 28 SCATASSA 1910 (vedi nota 14).
- 29 E. CALZINI, *Pier Antonio Palmerini detto “il Crocchia”*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XV (1912), pp. 140-149, in part. pp. 146-148.
- 30 NESI 2004 (vedi nota 1), p. 147.
- 31 M. GLIGORIJEVIĆ, *Pier Antonio Palmerini*, in «Zbornik za likovne umetnosti», 7, 1971, pp. 55-78, in part. p. 60.
- 32 M. CERIANA. B. MONTEVECCHI, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, a cura di F. Zeri, Milano, Electa 1992, pp. 172-174, in part. p. 174; F.V. LOMBARDI, *Cataloghi settecenteschi inediti sulle pitture delle chiese di Urbino*, in «Studia Picena», LX, 1995, pp. 267-306, in part. p. 280; MONTEVECCHI 2001 (vedi nota 4), p. 145; A. NESI, *Pierantonio Palmerini, Sant'Angelo in Vado* 2004, pp. 27, 147-148; A. NESI, *La bottega di Timoteo Viti: il figlio Piervita e Pierantonio Palmerini*, in *Timoteo Viti*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, 25-26 ottobre 2007), a cura di B. Cleri, Collana “Quaderni di Notizie da Palazzo Albani”, Urbino 2008, pp. 383-425, in part. p. 403; L. CARLONI in *Vincenzo Pagani. Un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, a cura di V. Sgarbi, Milano. Silvana editoriale 2008, p. 206, scheda 43; A. NESI, *Palmerini Pierantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, Roma 2014, p. X.
- 33 NESI 2004 (vedi nota 1), p. 147.
- 34 Collezione Privata, Carte Belli, fasc. “Raffaello”, alla data.
- 35 P.G. PASINI, *Introduzione*, in C.F. Marcheselli, *Pitture delle chiese di Rimini 1754*, edizione a cura di P.G. Pasini, Bologna, Edizioni Alfa 1972, p. 17; G. Zavatta, *Raffaello. La Madonna Diotallevi. La vicenda storico-critica*, Rimini. NFC Edizioni 2019, p. 46.
- 36 Collezione Privata, Carte Belli, fasc. “Raffaello”, alla data.
- 37 Ivi, alla data.
- 38 Ivi, alla data.
- 39 Collezione Privata, Carte Belli, fasc. “Raffaello”, alla data 24 ottobre 1913. La notifica è datata Roma, 24 ottobre 1913, quindi nei giorni immediatamente precedenti l'acquisizione da parte di Vittorio Olivieri, che sempre più si configura nella posizione di intermediario (atto registrato a Forlì con protocollo 16292).
- 40 IBID.
- 41 O. MARONI, *Oltre la posa. Storie di madri, di padri e di figli*, in in «Romagna Arte e Storia», 73, 2005, pp. 69-98.
- 42 G. RIMONDINI, *Vittorio Belli 1870-1953. La realtà e il mito del fondatore di Igea Marina*, Rimini 1999. Collezione Privata, Carte Belli, fasc. “Raffaello”, alla data 17 ottobre 1939: un documento bollato dimostra che dopo la morte di Filippo Battaglini il figlio (o figliastro) di questi Neri Battaglini vendette la sua parte di eredità, ovvero un ottavo del tondo raffaellesco, al Vittorio Belli. Verosimilmente Belli

- riuscì ad acquisire anche gli altri tre ottavi che erano in capo a Stefania Battaglini Scarampi.
- 43 Della scoperta degli affreschi Belli diede riscontro in un breve paragrafo nell'unica pubblicazione di argomento artistico data alle stampe: V. BELLÌ, *Miscellanea prima*, Rimini 1924.
- 44 Biblioteca Gambalunga di Rimini, Carte Belli, T.7, p. 43v.; RIMONDINI 1999 (vedi nota 42), p. 67. Presso la biblioteca di Rimini si conserva il fondo Vittorio Belli, mentre le carte qui evocate, rimaste in mano privata in quanto collegate al commercio dei dipinti da parte degli eredi dopo la sua morte, si trovano in collezione privata. Una copia dei documenti qui riportati o citati è stata depositata presso la biblioteca Gambalunga dallo scrivente.
- 45 G. ZAVATTA, *I quadri di papa Clemente XIV Ganganelli (1769-1774). La Flagellazione di Louis Cretey, una Negazione di Pietro di Valentin de Boulogne e altre vicende storiche e critiche di una collezione dimenticata*, in «Storia della Critica d'Arte. Annuario della SISCAs», 1, 2018, pp. 503-532.
- 46 C. RAVARA MONTEBELLÌ, *Per l'archeologia riminese: le segnalazioni di Vittorio Belli*, in «Studi Romagnoli», 2008, pp. 355-376.
- 47 RIMONDINI 1999 (vedi nota 42), pp. 77-88.
- 48 Biblioteca Civica Gambalunga di Rimini, Carte Tosi (1915-1923), lettera del 28 novembre 1918. Malaguzzi Valeri scrisse ad Alessandro Tosi informando che il Ministero compirà una "prossima rigorosa revisione del personale" con particolare riguardo per gli ispettori, e lo prega di inviare il maggior numero possibile di note di oggetti, chiedendo di spedire anche quelle di Vittorio Belli. Dopo l'avvento del Fascismo Tosi manifestò la volontà di dimettersi, ma fu dissuaso da Malaguzzi. In una successiva lettera del 29 settembre 1923 Tosi rispondeva a Malaguzzi prendendo atto "delle informazioni che mi ha dato riguardo al veto sulla nomina del dott. Belli". Seppure non venga mai nominato, l'impedimento proveniva probabilmente da Corrado Ricci per tramite della soprintendenza di Ravenna.
- 49 RIMONDINI 1999 (vedi nota 42), p. 85.
- 50 IVI, p. 95.
- 51 M. BECCA, *Guida di Rimini e dintorni*, Torino, Ghigi 1923, p. 71.
- 52 ZAVATTA 2018 (vedi nota 45), p. 507 (dove ugualmente veniva riferita l'intenzione di vendita in America o Inghilterra, dove c'era la possibilità di "concludere un affare assai migliore").
- 53 IVI, pp. 505-506.
- 54 Collezione Privata, Carte Belli, fasc. "Raffaello", taccuino non datato.
- 55 Collezione Privata, Carte Belli, fasc. "Raffaello", ante luglio 1941.
- 56 RIMONDINI 1999 (vedi nota 42), p. 126.
- 57 Collezione Privata, Carte Belli, fasc. "Raffaello", lettera di Vittorio Belli allo zio Alberto, 1 luglio 1949.
- 58 A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Vienna, Pierre Mechetti XV, pp. 59-99; LE BLANC: I.587.5; GORI GANDELLINI, 1808-1816, VIII.44.3.
- 59 NESI 2004 (vedi nota 1), p. 148.
- 60 IVI, pp. 134-137.
- 61 RIMONDINI 1999 (vedi nota 42), p. 153.
- 62 Collezione Privata, Carte Belli, fasc. "Raffaello", primo documento dattiloscritto "pro memoria"
- 63 IVI, secondo documento dattiloscritto "pro memoria"
- 64 La convinzione di un secondo alunnato di Raffaello presso Viti fu sostenuta a più riprese da Alfredo Melani, non solo nel testo indicato da Belli, ma anche in A. MELANI, *Pittura italiana: Pittura del Rinascimento, dei grandi Precursori del Rinascimento classico, del Rinascimento classico e delle scuole che ne derivarono; pittura degenerata e moderna. Parte seconda*, Milano, Hoepli 1886, p. 107.

- 65 Collezione Privata, Carte Belli, fasc. “Raffaello”, carta sciolta con appunti sulla tavola di Raffaello.
- 66 *Ivi*, carta sciolta con appunti sulla tavola di Raffaello. RIMONDINI 1999 (vedi nota 40), pp. 77-88 ha trascritto alcune lettere di Vittorio Belli a Corrado Ricci nelle quali l’antiquario e appassionato riminese comunicava le sue scoperte sul tempio malatestiano. C. RICCI, *Il tempio malatestiano*, Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli 1924, pp. 239, 364, 598 cita solamente tre volte e sempre in nota Vittorio Belli, a fronte di un numero molto consistente di segnalazioni ricevute, nell’ultimo caso per di più lamentando un intervento di pulitura inappropriato su un affresco che pure il Belli aveva scoperto e segnalato.
- 67 *Ivi*, carta sciolta.
- 68 RIMONDINI 1999 (vedi nota 42), pp. 153-156.

Raffaello di Benedetto Coda, un pittore riminese del Cinquecento a Sanseverino

Raoul Paciaroni

Nel Cinquecento un grande fervore di rinnovamento nel campo dell'edilizia civile e sacra animò la città di Sanseverino Marche: contemporaneamente alla costruzione di splendidi palazzi da parte delle nobili famiglie Franchi, Gentili, Cancellotti, Margarucci, Lauri, Vannucci, Eustachi, Panfili ed altre ancora, e all'ammodernamento e al rinnovamento interno delle più importanti chiese urbane, prima fra tutte la collegiata di S. Severino dopo che nel 1586 il pontefice Sisto V l'aveva elevata al grado di cattedrale, furono eretti dalle fondamenta due monumentali santuari mariani ossia quelli di S. Maria del Glorioso e di S. Maria dei Lumi. Il primo in occasione che nel 1519 fu veduta una statua della Pietà versare lacrime prodigiose, il secondo dopo una miracolosa apparizione di lumi avvenuta nel 1584 presso un'immagine della Vergine affrescata su un pilastro all'ingresso di un podere.

A questa fase edificatoria, che vide impegnate numerose maestranze lombarde, tenne dietro una non meno intensa attività scultorea e pittorica, la prima delle quali troviamo svolta da una schiera di scultori e lapicidi comaschi e ticinesi che vennero richiesti anche per abbellire chiese e dimore private. Ma è l'arte pittorica che, soprattutto dalla prima metà del secolo, si presenta particolarmente fiorente a Sanseverino, come provano i numerosi pittori locali¹ e forestieri² che vi operarono.

Il presente articolo vuol prendere in esame uno di questi artisti di altri paesi pochissimo noto e che, a giudicare dall'estrema carenza di notizie e di opere pervenute, dovette godere di scarso successo nella sua città natale tanto da essere costretto a cercare fortuna altrove. Intendiamo parlare di Don Raffaello (o Raffaele) di M° Benedetto Coda da Rimini, un pittore di secondaria importanza formatosi nella bottega del genitore, Benedetto Coda, maestro assai più conosciuto e apprezzato soprattutto per i suoi soggetti religiosi.

M° Benedetto Coda (documentato dal 1492 al 1535), originario di Treviso, si stabilì a Rimini nell'ultimo decennio del Quattrocento dopo un breve periodo

di attività ferrarese; oltre che per la città adriatica lavorò per diversi centri romagnoli e marchigiani, spesso in collaborazione con gli altri membri della famiglia (ossia i figli Bartolomeo, Francesco, Innocenzo e Raffaello). Come tutti i pittori attivi in Romagna nella prima metà del XVI secolo egli risentì dell'influenza veneziana (il Vasari anzi lo dichiarò "scolare" di Giovanni Bellini) e bolognese (molti suoi dipinti in passato sono stati attribuiti alla "scuola del Francia"). La sua bottega diffuse una notevole quantità di opere, tutte segnate da tratti di un piacevole arcaismo devozionale, su un territorio che i nuovi ritrovamenti rivelano sempre più esteso. Da Rimini partirono dipinti di grande e di piccolo formato, ed anche complessi polittici, per Ravenna, Cesena, Faenza, Urbino, Pennabilli, Pesaro e altre destinazioni anche per centri al di là dell'Adriatico, mentre gli affreschi identificati a Spello, Monteoliveto Maggiore, Bologna, Cesena e in altre località confermano il carattere itinerante della bottega, di struttura rigidamente familiare³.

Nel corso delle nostre ricerche presso gli archivi storici di Sanseverino abbiamo avuto la ventura di rinvenire cinque documenti relativi a Raffaello di M° Benedetto che, nonostante il numero ridotto, subito ci sono apparsi di qualche interesse perché in così grande penuria di informazioni riguardo ai membri di questa famiglia di artisti anche le briciole possono riuscire utili. Il fatto che il suo nome sia sempre preceduto dal titolo d'onore "Don" (abbreviazione di *Dominus*), che si dava a tutti gli ecclesiastici secolari, ci attesta che fosse un prete-pittore, come l'altro artista suo contemporaneo Don Luca di Costantino da Ancona, di cui ci siamo recentemente interessati sulle pagine di questa rivista⁴.

Il primo atto che attesta la presenza in città del pittore romagnolo risale al 7 dicembre 1547. In quel giorno un certo Piermartino di M° Antonio Marchidonne di Sanseverino dettava il suo testamento al notaio Pompilio Servanzi e il documento veniva redatto nel convento annesso al tempio di S. Maria del Glorioso dove dimoravano i frati dell'Ordine domenicano ai quali era affidato il governo della chiesa. Come stabilivano i trattati di notariato, nella stesura dei testamenti, per avere rilevanza giuridica, era necessario l'intervento di almeno sette testimoni in possesso dei requisiti previsti dalla legge. In questa occasione figurano in qualità di testi cinque religiosi dello stesso convento, ossia fra Bernardino Bresiane, vicario della chiesa, fra Tommaso Vissano lettore, fra Vincenzo Garresino predicatore, fra Vincenzo da Fabriano, fra Bartolomeo da Correggio. Ad essi si aggiungono Don Raffaello di M° Benedetto, pittore di Ri-

mini («*Domno Raffaele magistri Benedicti pittore de Arimino*») e M° Giacomo di Stefano da Brennio, comitato di Lugano, scalpellino, abitante a Sanseverino («*Magistro Iacobo Stefani de Brennio, comitatus Lugani, habitatore Sancti Severini, schalpillino*»)⁵.

Il contenuto del testamento non presenta particolari degni di nota, mentre i nomi dei due ultimi testimoni hanno richiamato la nostra attenzione. La domanda che ci siamo posti è la seguente: per quale ragione il pittore e lo scalpellino, entrambi forestieri, si trovavano in quella chiesa? Forse erano lì per motivi devozionali come tanti altri pellegrini venuti anche da lontani paesi per venerare e chiedere grazie alla miracolosa statua della Madonna della Pietà che poco più di un ventennio prima aveva prodigiosamente versato lacrime. O forse, molto più verosimilmente, si trovavano nella chiesa per motivi di carattere professionale vale a dire per svolgere le loro specifiche attività nella grande fabbrica che, iniziata nel 1519 su disegno del rinomato architetto Rocco da Vicenza, proprio in quegli anni si stava ultimando e arricchendo di splendide opere d'arte.

Per quanto riguarda lo scalpellino M° Giacomo da Lugano non abbiamo dubbi in proposito giacché è attestata la sua presenza nel santuario nei lavori di intaglio in pietra del sacro edificio⁶. Riteniamo che anche il pittore Don Raffaello si trovasse presente alla redazione dell'atto testamentario in quanto impegnato allora nello stesso tempio per la realizzazione di qualche pittura. Infatti in quel tempo la chiesa del Glorioso era un affollato cantiere – ancora tutto da studiare – in cui erano occupati non solo pittori e scalpellini, ma anche scultori, stuccatori, doratori, fonditori, muratori, carpentieri ed altre maestranze. Oltre alle opere di decorazione interna dell'edificio da parte del Comune, i principali lavori riguardavano la costruzione di cappelle e altari per le più illustri casate della città che facevano a gara per farli ornare nel modo più sontuoso⁷.

Un indizio di non poco conto è rappresentato dall'esistenza in questa chiesa di un grande affresco, eseguito nello stesso anno 1547, nella prima cappella della navata di destra fatta realizzare dalla famiglia Armani (fig.1) per soddisfare un legato testamentario, come attestava un'iscrizione alla base della pittura⁸. Chi sia l'autore del dipinto, così ricercato nella composizione e dai vivaci colori, è stato sempre un mistero e non ci risulta che siano state avanzate attribuzioni. Non potrebbe essere opera di Don Raffaele tale pittura murale ultimata proprio nella data coincidente con la sua presenza in quel preciso luogo di culto?



fig. 1 *Cappella della famiglia Armanni*. Sanseverino Marche, Chiesa di S. Maria del Glorioso.

Poiché l'affresco non ha ricevuto molta attenzione da parte degli studiosi e dei critici d'arte, cercheremo di descriverlo brevemente e riassumerne la storia. La cappella è comunemente detta di S. Marta: infatti, in essa è raffigurato l'episodio evangelico dell'incontro di Gesù con Marta e Maria così come viene narrato da Luca e Giovanni. Il sacro gruppo è contenuto all'interno della casa di Betania abitata dalle due sorelle, dove nella parete di fondo si apre una grande finestra a tre fornici che dà accesso ad un'ampia veduta panoramica; caratteristico è il bel soffitto a cassettoni decorato con rosoni. Sulla sinistra della stanza troviamo Gesù, assiso su una sedia curule, e alle sue spalle tre apostoli in piedi. Al centro della sala si delinea una lunga tavola che sta per essere imbandita da una figura femminile abbigliata da massaia (Marta) mentre su uno scalino è seduta un'altra donna intenta ad ascoltare le parole del Signore (Maria); accanto a lei è accovacciato un cagnolino bianco (fig. 2). Sulla lu-



fig. 2 Raffaello di Benedetto Coda (?), *Gesù e gli apostoli in casa di Marta e Maria* (1547). Sanseverino Marche, Chiesa di S. Maria del Glorioso.

netta al di sopra del quadro principale è rappresentata la Maddalena, rivestita completamente dai suoi lunghi capelli biondi e circondata da una mandorla di luce. La santa è sostenuta da un drappo bianco retto da due angeli mentre tutt'intorno svolazzano testine alate di angeli. Particolarmente curata è la decorazione dell'arco sopra il catino, con grottesche, motivi floreali, putti e personaggi allegorici (fig. 3).

La più antica menzione della scritta a cui abbiamo sopra accennato possiamo trovarla in una silloge epigrafica compilata dall'erudito sanseverinate Bernardino Crivelli (1711-1776), che fin dalla metà del XVIII secolo aveva raccolto le iscrizioni appartenenti alla città e alla diocesi di Sanseverino. Trattando della chiesa di S. Maria del Glorioso così annotava: «Nella suddetta chiesa del Glorioso, nell'altare di S. Marta, si vede dipinta nel muro la memoria di chi inalzò quell'altare in un sol verso: EX RELICTO IACOBI ET LVDOVICI AR-



fig. 3 Raffaello di Benedetto Coda (?), *La Maddalena sostenuta da due angeli* (1547). Sanseverino Marche, Chiesa di S. Maria del Glorioso.

MANDI EI^{VS} PRIS OP. FCTM MDXXXXVII»⁹.

A Giuseppe Ranaldi (1790-1854), benemerito e appassionato raccoglitore delle memorie patrie, siamo debitori di altre scarse informazioni sul dipinto. In una sua raccolta di notizie sulla chiesa del Glorioso che egli radunò a partire dal 1826 allo scopo di realizzare una completa storia del venerato santuario, così scriveva a proposito dell'altare: «Santa Marta: affresco fatto nel 1547 per re-litto degli Armandi, vi si legge: *Ex relicto Iacobi et Ludovici Armandi ej^s Pris op^s. Fctm ·M·D·XXXXVII·* - Non è cattivo assolutamente». Alla brevissima memoria aggiungeva il disegno a penna di un piccolo stemma raffigurante una chiave d'argento in campo azzurro¹⁰.

Nella sua monografia dedicata alla chiesa del Glorioso, edita successivamente nel 1837, il Ranaldi fu ancora più conciso riportando in una nota soltanto l'iscrizione senza far cenno dello stemma di famiglia, mentre l'altro storico lo-

cale Severino Servanzi Collio (1796-1891), che pochi anni dopo scriveva un'opera in tre volumi sulle epigrafi settempedane, al testo della scritta aggiungeva la specifica che «da ambe le parte dell'iscrizione vedesi quest'arma» (con la figurina dello stemma Armanni)¹¹.

Lo stemma, come ce ne hanno lasciato il disegno nei loro manoscritti sia il Ranaldi che il Servanzi Collio, appartiene sicuramente alla famiglia Armanni, la quale si fregiava di questo singolare blasone che non raffigurava una chiave bensì una croce particolare così descritta dall'esimio araldista Giovan Battista di Crollanza: "Arma: D'azzurro, alla croce del calvario, angolata da quattro dadi, e movente da una C posta entro un cerchio, il tutto d'oro". Tale arma è visibile anche oggi scolpita in pietra sulla torre campanaria del vecchio duomo di S. Severino e dipinta nel fregio della prima sala della

civica residenza (detta appunto "Sala degli Stemmi") dove sono rappresentati tutti i blasoni delle famiglie nobili sanseverinati (fig. 4)¹².

Purtroppo sia gli stemmi dipinti al Glorioso come anche l'iscrizione sono andati perduti a causa dell'umidità e delle vicissitudini che hanno interessato l'altare negli ultimi due secoli. L'affresco di S. Marta non doveva essere tenuto in molta considerazione dai frati domenicani che avevano il governo del santuario, poiché nel febbraio del 1848 lo coprirono ponendovi sopra il grande polittico di Paolo Veneziano (allora ritenuto di Allegretto Nuzi) che in precedenza era depositato in sacrestia e oggi si trova esposto nella Pinacoteca comunale "Tacchi Venturi". Ma anche quella collocazione non soddisfece i religiosi che pochi mesi più tardi spostarono il polittico su un'altra parete della chiesa. Ma le cose andarono di male in peggio. Infatti, nei primi mesi dello stesso anno un'epidemia di colera, definita anche "morbo asiatico" a motivo



fig. 4 *Stemma della famiglia Armanni.*
Sanseverino Marche, Palazzo Comunale, sala degli Stemmi.

della sua provenienza, cominciò a diffondersi in diverse nazioni europee. Per evitare il propagarsi del contagio fu deciso di imbiancare tutte le pareti dell'edificio con la calce, per le sue proprietà disinfettanti, ma causando irreparabili danni alle opere d'arte. Nell'aprile del 1848, tale operazione interessò pure l'affresco di S. Marta e per nascondere l'antiestetico riquadro ormai bianco i frati vi affissero sopra una tela raffigurante il matrimonio mistico di S. Caterina, in funzione di pala d'altare¹³.

Rimasto così quasi completamente occultato, l'affresco non viene ricordato in nessuna delle due principali guide artistiche della città di quel tempo, vale a dire quella di Domenico Valentini (*Il forastiere in Sanseverino-Marche*) edita nel 1868 e quella di Vittorio Emanuele Aleandri (*Nuova guida di Sanseverino Marche*) pubblicata nel 1898. Soltanto nel 1984 D. Amedeo Gubinelli, in una sua monografia dedicata al santuario del Glorioso, annotava che nel primo altare a destra vi era stato inizialmente un affresco rappresentante il Cristo nella casa di Marta e Maria di cui restavano ancora visibili le estremità di un personaggio, le gambe di un tavolo e un cagnolino accovacciato¹⁴.

Nella notte del 20 giugno 1991 ignoti ladri, introdottisi nella chiesa da più anni lasciata incustodita e chiusa al culto perché interessata da lavori di restauro da parte della Soprintendenza dei Beni Culturali e Ambientali di Ancona, trafugavano suppellettili, mobili e diversi quadri (non più ritrovati) tra cui anche la tela, di non grande valore artistico, che ornava questo altare la quale raffigurava Gesù Cristo nell'atto di infilare l'anello al dito di S. Caterina genuflessa dinanzi a lui, opera di un ignoto pittore del XVIII secolo.

Ritornava così fortunatamente alla luce l'affresco originario che, coperto 143 anni prima, risultava ancora ben conservato in quanto la mano di bianco data a suo tempo si era per la maggior parte distaccata dalla superficie pittorica senza danneggiarla più di tanto. Ricordiamo inoltre che anche l'iscrizione in lettere capitali, benché sbiadita, era ancora leggibile – scomparirà poi definitivamente a seguito dei restauri effettuati a partire dal 2002 – e anche noi pottemmo agevolmente leggerla sciogliendo le poche abbreviazioni e pubblicarla nel 1994 in questo modo: EX RELICTO IACOBI ET LVDOVICI ARMANDI EI(VS). P(AT)RIS OP(VS). F(A)CT(V)M. M.D.XXXXVII. La scritta esordiva con una espressione che faceva riferimento ad un lascito testamentario disposto da un padre e da suo figlio, Ludovico e Giacomo Armani, di cui allora non fummo in grado di trovare il relativo riscontro archivistico nel fondo notarile sanseverinate¹⁵.

Successivamente, nel corso di ulteriori ricerche, siamo riusciti a rintracciare il testamento di Ludovico Armani: il 21 agosto 1528 egli dettava le sue ultime volontà al notaio Pompilio Servanzi prevedendo un legato di 30 fiorini «*ad pias causas*» da dividere tra le principali chiese della città, tra cui è compresa anche S. Maria del Glorioso alla quale è destinato un solo fiorino. Nel documento non è indicato alcun lascito particolare per fare erigere altari o fare eseguire pitture, ma non è escluso che all'atto possa essere stato poi aggiunto un codicillo «*ad hoc*» che non abbiamo reperito. Ludovico cessava di vivere nello stesso anno: il suo nome figura nell'elenco dei consiglieri comunali del quartiere di S. Maria sotto l'anno 1527, ma nel registro il suo nome risulta poi barrato con a fianco l'annotazione: «*1528 obiit*»¹⁶. Siamo stati più fortunati con il testamento del figlio Giacomo le cui ultime volontà furono raccolte dal notaio Pier Antonio Talpa il 23 ottobre 1534. Il testatore, tra gli altri pii legati, lasciava alla chiesa di S. Maria del Glorioso la considerevole somma di 90 fiorini «*pro ornamento et concimine ac pictura unius cappelle sive altaris intus dictam ecclesiam*», con la condizione che, fintanto che non si fosse realizzata detta cappella e pittura, i soprastanti della chiesa avrebbero goduto i frutti di un suo terreno situato in contrada Glorioso¹⁷.

Non è nota la data di morte di Giacomo Armani, ma si può verosimilmente supporre che sia avvenuta alcuni anni più tardi dalla dettatura del testamento, forse nel 1543. Infatti, risulta che l'erede designato, ossia il fratello carnale Pompeo, in data 16 luglio provvedeva a pagare alcuni «*relict ad pias causas*» disposti dal fratello defunto. È quindi comprensibile che la costruzione dell'altare e la pittura dell'affresco, opere assai più impegnative, possano essere state portate a termine quattro anni dopo, come attestava l'iscrizione perduta. Inoltre, lo stesso Pompeo il 7 aprile 1547 vendeva un terreno in contrada Glorioso (verosimilmente quello dell'eredità del fratello) per la somma di 98 fiorini, cifra di poco superiore a quella destinata all'esecuzione del dipinto¹⁸.

A meno che non si vogliano ritenere i diversi eventi come un insieme di coincidenze, gli elementi di carattere storico, ambientale e cronologico che abbiamo messo in evidenza inducono ad attribuire l'opera in esame al pittore Don Raffaello. Ora bisognerà trovare convincenti riscontri di ordine stilistico tra l'affresco sanseverinate e le opere certe o attendibili della bottega dei Coda da Rimini per confermare o smentire quella che è una cauta ipotesi, ma ciò esula dalle nostre competenze e la lasciamo al giudizio degli intenditori.

Riprendendo il discorso sulla presenza del pittore a Sanseverino rileviamo che

due anni dopo era ancora in città e il Comune ne approfittava per affidargli un piccolo lavoro di pittura. Infatti, il 15 marzo 1549 Don Raffaello riceveva dalle mani del camerlengo Bernardino Ursolino l'esigua mercede di 8 bolognini per aver dipinto una impannata in occasione del passaggio per Sanseverino del Vicelegato della Marca¹⁹.

Si trattava del senese Fabio Mignarelli, vescovo di Lucera, che alla fine del 1546 era andato ad Ancona al seguito del cardinale Ranuccio Farnese, assumendo l'incarico di Governatore della città e Vicelegato della Provincia. Nel 1549 egli si recava a Matelica per un delicato affare diplomatico riguardante la famiglia Ottoni, che da poco aveva ripreso il vicariato della cittadina dalla quale era stata espulsa due anni prima, e durante il tragitto aveva fatto sosta a Sanseverino per passarvi la notte. Doveva portare con sé una corte di più persone che furono alloggiate in quattro diverse locande del Borgo Fontenuova; l'onere per i pasti, per il pernottamento dei curiali, per la biada per le cavalcature nonché l'offerta di alcuni dolciumi e lo sparo dei mortaretti, fu a carico delle casse comunali che si alleggerirono della non lieve somma di 35 fiorini e 57 bolognini²⁰.

Nella spesa era compresa anche la mercede per il lavoro di Don Raffaello che probabilmente aveva decorato l'"impannata" della camera dell'illustre ospite. Con tale termine veniva chiamata in passato la finestra, costituita da telai di legno su cui erano applicati e distesi riquadri di tela, panno o carta robusta che si prestavano anche ad essere ornati di disegni e dipinti. Il che, sia detto di passata, non diminuisce affatto il credito del nostro pittore poiché allora anche i maggiori artisti non disdegnavano commissioni assai modeste.

Di ben diversa entità fu il pagamento che Don Raffaello intascò il 31 ottobre dello stesso anno. Infatti, sempre da parte del camerario comunale gli furono versati 3 fiorini e 12 bolognini per aver dipinto la figura della Giustizia nel palazzo dei priori. Una somma leggermente inferiore (3 fiorini) aveva ricevuto il pittore Lorenzo d'Alessandro il 30 dicembre 1478 per aver dipinto un'allegoria della Giustizia nel medesimo palazzo. Però, dopo sette decenni, quella pittura era evidentemente deperita se ci si era dovuti rivolgere al pittore riminese per fargli eseguire un'analogia rappresentazione di elevato significato simbolico nel salone dove si tenevano le riunioni più importanti della Magistratura cittadina²¹.

Un atto notarile del 1° marzo 1550 ci fa nuovamente incontrare il nome di Don Raffaele riminese. Fra Andrea da Correggio, dell'Ordine dei Predicatori di S.

Domenico, procuratore del capitolo della chiesa di S. Lucia di Fabriano, si fa sostituire nell'incarico da ser Pierantonio Talpa di Sanseverino conferendogli con una procura tutti i diritti relativi e in particolare la facoltà di rilasciare una quietanza al «*reverendo domino Raphaelle pictore de Arimino habitatore terre Sancti Severini*» per la somma di due scudi d'oro di cui era debitore, senza indicare la causale²².

Nella speranza di trovare maggiori dettagli siamo risaliti all'atto con cui il capitolo e i frati di S. Lucia di Fabriano avevano costituito il confratello fra Andrea da Correggio loro procuratore in data 22 agosto 1548. Purtroppo, anche in questo caso il notaio rogante si è limitato a scrivere il formulario generico della procura senza curarsi di precisare il motivo per cui gli veniva conferita, né il contenuto assai sobrio del documento fornisce altri elementi chiarificatori. In difetto di dati più precisi, sarà perciò il caso di mantenersi sulle generali e presumere che nel 1550 Don Raffaello dovesse ricevere dai domenicani di Fabriano un pagamento per qualche lavoro eseguito nella loro chiesa²³.

L'ultimo documento sanseverinate riguardante l'artista riminese è un riferimento tratto da un compendio di atti giudiziari da cui risulta che nell'aprile 1550 «*Donus Raffael pictor*» insieme a Don Luzio Luzi, un sacerdote legato all'abbazia di S. Lorenzo in Doliolo, erano stati inquisiti dal tribunale ecclesiastico per aver pronunciato parole ingiuriose e lanciato sassi contro un certo Bonaiuto ebreo, il quale a sua volta aveva colpito e ferito Don Raffaello con una pietra²⁴.

Probabilmente il fatto era avvenuto durante la Settimana Santa di quell'anno (nel 1550 la Pasqua fu il 6 aprile). In quei giorni di intenso fervore religioso era usanza diffusa che il popolo di ogni ceto rovinasse con lanci di pietre i tetti, le finestre e le porte delle abitazioni degli ebrei che per la loro attività feneratizia erano particolarmente detestati. Essi erano obbligati a rimanere chiusi nelle loro case, ma siccome gli atti di violenza e le offese dei cristiani superavano spesso ogni limite, nonostante i provvedimenti emanati dal Comune a loro tutela, qualcuno si ribellava e cercava di difendere da solo i propri beni e la propria famiglia. È forse il caso di Bonaiuto, che agli attacchi verbali e alle sassate dei due religiosi aveva reagito e Don Raffaello aveva avuto la peggio rimanendo ferito.

Dopo questa data nelle carte sanseverinate non troviamo più riferimenti al pittore romagnolo. Probabilmente il suddetto "incidente" può avere indotto l'artista ad andarsene dalla città, ma si può avanzare anche la congettura che possa



fig. 5 *Fonte battesimale fatto realizzare da Giulio Parisani vescovo di Rimini (1572). Sanseverino Marche, Chiesa di S. Lorenzo in Doliolo.*

essersi trasferito per carenza di commesse o perché chiamato altrove per eseguire nuove pitture. Gli storici dell'arte riferiscono che il pittore risulta documentato successivamente in alcuni centri dell'Umbria, come a Bevagna (nel 1555 e 1556) e ad Assisi (1556 e 1558), e dalla critica gli è stato attribuito un dipinto a Cannara, in provincia di Perugia²⁵.

Qualche anno dopo veniva a Sanseverino anche Bartolomeo, fratello maggiore di Don Raffaello, forse il più dotato dei figli di Benedetto Coda da cui aveva ereditato la bottega, per un ragguardevole incarico da parte di una ricca famiglia del luogo. Infatti, il 4 novembre 1562, Anton Giacomo Saraceni, a nome suo e di altri congiunti, allogava a frate Bartolomeo di M° Benedetto (nel frattempo sembra fosse entrato nell'Ordine dei Domenicani) e a suo nipote M° Francesco di M° Sebastiano, entrambi da Rimini ma abitanti al presente a Sanseverino, l'esecuzione di una pala per l'altare della cappella di famiglia posta nella

chiesa di S. Maria del Mercato da remunerarsi con una mercede di 80 fiorini. E che l'opera fosse effettivamente realizzata lo prova un successivo atto del 1° luglio 1563, con cui i due pittori rilasciavano quietanza per il ricevuto pagamento della somma pattuita.

Ma di questa importante commissione, della pubblicazione integrale e dell'analisi dei due documenti notarili, della confutazione che l'opera realizzata potesse identificarsi con la tavola della *Pietà* oggi nella Pinacoteca comunale di Sanseverino (che è invece opera del sanseverinate Lorenzo d'Alessandro) e di altri aspetti abbiamo già trattato diffusamente in un precedente saggio che

ci dispensa di intrattenerci di nuovo sull'argomento e al quale ci permettiamo di rinviare²⁶.

Tuttavia restano da spiegare molti altri interrogativi sui rapporti di lavoro avviati a Sanseverino prima da Don Raffaello e poi da fra Bartolomeo. Essi potevano contare sulla presenza in loco già da alcuni anni di un loro nipote, M^o Francesco di M^o Sebastiano, apprezzato principalmente come mastro muratore e architetto, ma qualificato anche come pittore²⁷. In città si erano stabiliti anche diversi altri artigiani romagnoli e, in particolare, riminesi. Forse è possibile ipotizzare che tali relazioni fossero state facilitate da due illustri prelati tolentinati, Ascanio e Giulio Parisani (fig. 5), vescovi di Rimini rispettivamente dal 1529 al 1549 e dal 1550 al 1574, che a Sanseverino avevano rilevanti interessi materiali essendo abati commendatari dei monasteri uniti di S. Lorenzo in Doliolo, S. Eustachio di Domora e S. Maria di Rambona²⁸. Ciò a riprova che il lavoro filologico intorno alla fiorente bottega dei Coda non può dirsi ancora terminato.

APPENDICE

1.

1547, dicembre 7

Piermartino di M^o Antonio Marchidonne di Sanseverino detta il suo testamento. L'atto viene redatto dal notaio Pompilio Servanzi nei locali della chiesa di S. Maria del Glorioso e, tra gli altri, è presente in qualità di testimonia Don Raffaello di M^o Benedetto di Rimini pittore.

Archivio Notarile di Sanseverino, vol. 140, *Atti di Pompilio Servanzi*, cc. 264r-265r.

In nomine Domini amen. Anno Domini Millesimo quingentesimo quatragesimo septimo, inditione quinta, tempore Sanctissimi in Chrysto patris et domini nostri Pauli divina providentia Pape tertii, die vero septima mensis decembris dicti anni.

Permartinus magistri Antonii Marchidonne de Santo Severino, sanus mente, sensu, corpore et intellectu, nichilominus quia nil certius morte et nil incertius hora mortis, presertim cum ipse sit in senectute constitutus, timens divinum

iudicium quod inopinate venire solet, nolens intestatus decedere ne post eius mortem de bonis suis lis seu questio aliqua oriatur, per hoc presens nuncupativum testamentum quod dicitur sine scriptis, dispositionem omnium et singulorum suorum bonorum facere procuravit et fecit in hoc modum et formam videlicet.

[...]

Actum factum, scriptum, lectum, vulgarizatum et publicatum in hedibus ecclesie Sancte Marie Gloriosi site extra terram Santi Severini, in contrata Gloriosi, iuxta vias publicas et alia sua notoria latera videlicet in camera fratris Thome Vissano lectoris etc., presentibus venerabilibus et reverendis patribus fratre Berardino Bresiane vicario dicte ecclesie Sancte Marie Gloriosi, fratre Thoma Vissano lectore in dicta ecclesia, fratre Vincentio Garresino predicatore, fratre Vincentio de Fabriano, fratre Bartholomeo de Corrighia, fratribus dicti conventus, Domno Raffaele magistri Benedicti pittore de Arimino et Magistro Iacobo Stefani de Brennio, comitatus Lugani, habitatore Sancti Severini, schalpillino, testibus ad predicta habitis et a dicto testatore spetialiter vocatis, habitis et rogatis.

2.

1549, marzo 15

Il camerlengo del Comune di Sanseverino paga diverse somme per necessità occorse in occasione del passaggio per la città del Vicelegato della Marca, tra cui 8 bolognini a favore di Don Raffaello per la pittura di una impannata.

Archivio Storico Comunale di Sanseverino, *Entrata ed Esito dal 1546 al 1551*, vol. 26, c. 177v. Anche in Ibid., *Entrata ed Esito dal 1548 al 1552*, vol. 27, cc. n.n., alla lettera S, bolletta 15 marzo 1549.

Ser Berardino Ursolino camerario solventi Acchilli pro confectionibus datis in adventu Reverendissimi Vice Legati euntis Mathelicam, bolonienos viginti quatuor. Item Iohanni Baptiste Landi pro confectionibus ex dicta causa, bolonienos quatuordecim. Item Tito aromatario pro cera ex dicta causa, bolonienos triginta otto. Item domno Rafaelli pro pittura impannate, bolonienos octo, et blada Vincentio Pelleccioni, florenos tres, bolonienos triginta sex. In totum, datum die .XV. martii 1549, florenos 6.

3.

1549, ottobre 31

Il camerlengo del Comune di Sanseverino paga la somma di 3 fiorini e 12 bolognini a Don Raffaello pittore per aver dipinto la figura della Giustizia nel palazzo dei priori.

Archivio Storico Comunale di Sanseverino, *Entrata ed Esito dal 1546 al 1551*, vol. 26, c. 197r. Anche in Ibid., *Entrata ed Esito dal 1548 al 1552*, vol. 27, cc. n.n., alla lettera D, bolletta 31 ottobre 1549.

Domino Rafaelli pittori pro eius mercede quia dipinsit Iustitiam in palatio residentie M(agnificorum) D(ominorum) P(riorum), florenos tres et bolonienos duodecim. Die ultima octobris 1549.

4.

1550, marzo 1

Fra Andrea da Correggio, dell'Ordine dei Predicatori di S. Domenico, procuratore del capitolo della chiesa di S. Lucia di Fabriano, si fa sostituire nell'incarico da ser Pierantonio Talpa di Sanseverino e in particolare per rilasciare al reverendo Don Raffaello pittore di Rimini, abitante a Sanseverino, una quietanza per la somma di due scudi d'oro di cui era debitore.

Archivio Notarile di Sanseverino, vol. 347, *Atti di Ansovino Camerlenghi*, cc. 51r-52v.

In Dei nomine amen. Anno Domini millesimo quingentesimo quinquagesimo, indictione octava, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris D(omini) N(ostri) D(omini) Iulii, divina providentia pape tertii, die vero sabati dicti anni.

Reverendus frater Andreas de Correggio, ordinis predicatorum Santi Domini, vigore sui mandati in personam sui facti et espositi per fratres et capitulum ecclesie Sante Lucie de Fabbriano et scripti et rogati manu ser Ranaldi Rigii de Fabbriano sub die vigesima secunda augusti anni 1548, per me notarium visi et lecti et sibi restituti etc., substituit etc. procuratorem etc., da(n)do

ei omnes iures (*sic*) etc., ser Perantonium Talpam presentem et acceptantem in omnibus causis etc. et presertim et espresse ad esigendum, et de datis et receptis quietandum etc., a reverendo domno Raphaele pictore de Arimino, habitatore terre Sancti Severini, scutos duos de auro in auro sibi dicto nomine debitos etc., et si necesse fuerit etc., omni modo etc. Rogans etc.

Actum in terra Sancti Severini, in apoteca Iacobi Bucaurati sita in quarterio Sancti Laurentii iusta bona Cicchoni fabbri, plateam et alia latera, presentibus ibidem magistro Iacobo lombardo habitatore castri Collis Lucis et Severino Ricciardi de Sancto Severino, testibus etc.

5.

1550, aprile

Don Luzio Luzi e Don Raffaello pittore sono inquisiti per aver pronunciato parole ingiuriose e lanciato pietre contro un tale Bonaiuto ebreo, il quale a sua volta aveva colpito e ferito Don Raffaello.

Iura Ecclesiae Camerinensis contra Parochialem Ecclesiam et Monasterium Sancti Laurentii de Sancto Severino Camerinensis diocesis et alias Ecclesias eidem ut dicitur nunc unitas nec non contra Commendatarium seu possessorem earundem Ecclesiarum, ms. n. 25 della Biblioteca Comunale di Sanseverino, p. 131.

Donus Lutius de Lutiis et Donus Raffael pictor, inquisiti de anno 1550 et de mense aprilis, venerunt ad verba cum Bonadiuto hebreo et ad invicem verba iniuriosa dixerunt, et lapides proiecerunt, et ab ipso Bonadiuto cum uno lapide Donus Raffael fuit percussus et vulneratus.

Abstract

This paper presents five unpublished documents found in the Historical Archives of Sanseverino Marche. Discussion focuses on the work of a little-known sixteenth-century painter in Sanseverino Marche: Raffaello di Benedetto Coda, active in the prolific workshop of Benedetto di Coda, principally based in Rimini. One document, in particular, furnishes clues suggesting that an interesting fresco in the church of Santa Maria del Glorioso, previously of unknown authorship, can now be attributed to Raffaello di Benedetto Coda.

NOTE

- 1 Non tenendo conto dell'insigne pittore M° Lorenzo di M° Alessandro detto il Severinate, spentosi proprio all'alba del secolo (1501), due dei suoi figli – Antonio e Giangentile – continuarono l'arte paterna, ma con minore perizia e creatività. Similmente Lorenzo e Severino, rispettivamente figlio e nipote di Giangentile, proseguirono l'attività artistica per tutto il XVI secolo. Pur non raggiungendo la fama dell'avo, essi lavorarono in città con innegabile prestigio ed ebbero il merito di tenere vivo il culto della pittura nella loro famiglia per oltre un secolo. Non possiamo poi dimenticare un altro artista locale che attese con merito alla pittura, vale a dire Antongiacomo di Pierantonio Acciaccaferri, che fu attivo dal 1504 al 1550, ma di cui purtroppo non ci restano opere da potergli assegnare con sicurezza.
- 2 Oltre alla ben nota figura di Bernardino di Mariotto da Perugia, che per un ventennio (1502-1521) esercitò la sua arte a Sanseverino, possiamo aggiungere i nomi di diversi altri pittori forestieri operanti nella città e nel suo territorio durante il Cinquecento, i cui nomi ci sono capitati sotto gli occhi durante ricerche e letture. Alcuni di essi sono già conosciuti mentre altri risultano completamente ignoti; li segnaliamo – senza alcuna pretesa di completezza – per allargare il quadro dell'ambiente artistico locale: M° Francesco greco (1510), Stefano schiavone (1519), Giovan Benedetto (1519), M° Antonio Liberi da Faenza (1526-1530), M° Gregorio da Recanati (1539), Antonio di Andrea da Esanatoglia (1540), D. Raffaello di M° Benedetto [Coda] da Rimini (1547-1550), D. Luca di Costantino da Ancona (1550-1552), Paolo di M° Andrea lombardo (1553), Fra Bartolomeo di M° Benedetto [Coda] da Rimini (1562-1563), M° Francesco di M° Sebastiano da Rimini (1562-1563), anonimi pittori di Caldarola [De Magistris?] (1564), Giulio Bevilacqua da Gubbio (1564-1587), Camillo [Bagazotti] da Camerino (1565), Fra Battista di Marco Morico da Fabriano (1576), M° Pietropaolo da Tolentino (1576), Giovan Battista Domiziani da Fabriano (1578), M° Domiziano [Domiziani] da Fabriano (1581), Ercole Ramazzani da Arcevia (1586), Pompeo da Spello (1587), M° Flaminio d'Ascoli (1589), Gaspare Gasparini da Macerata (1590), Felice Damiani da Gubbio (1593-1598).
- 3 Su Benedetto Coda e la sua bottega esiste un'abbondante letteratura. Tra i contributi più recenti si veda: D. SCAGLIETTI KELESIAN, *Coda Bartolomeo e Coda Benedetto*, voci in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1982, p. 554-556, pp. 556-558 (con bibliografia precedente); A. MARCHI, *Il trittico di Torricella di Benedetto e Bartolomeo Coda*, in «Studi

- Montefeltrani», Collana di studi e testi, 13, S. Leo, Società di Studi Storici per il Montefeltro 1986, pp. 21-29; P. ROSSI, *Una bottega romagnola del Cinquecento: i Coda*, in «Studi Romagnoli», XXXVIII (1987), pp. 247-264; P. G. PASINI (a cura di), *La Bottega dei Coda e il polittico di Valdragone*, Catalogo della mostra, Repubblica di San Marino, Museo di Stato 1988, pp. 7-35; A. UGOLINI, *Una mostra sammarinese e Benedetto Coda*, in «Arte Cristiana», LXXVII (1989), n. 733, pp. 309-317; O. DELUCCA, *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Rimini, Stefano Patatconi Editore 1997, pp. 213-232, pp. 281-285; P. BERARDI, *Arte e artisti a Pesaro. Regesti di documenti di età malatestiana e sforzesca*, parte II, in «Pesaro città e contà», XIV (2001), pp. 138-139, p. 177; F. CECE - F. MARIUCCI - E. A. SANNIPOLI, *Da Raffaello giovanissimo a Benedetto Coda e alcune considerazioni sull'arte a Gubbio nella prima metà del Cinquecento*, in «Romagna arte e storia», XXIX (2009), n. 85, pp. 23-44; A. NESI, *Una pala romagnola in San Marco a Firenze e altre note su Benedetto e Bartolomeo Coda*, in «Arte Cristiana», CI (2013), n. 874, pp. 3-12; A. GIOVANARDI (a cura di), *Lo splendore delle lacrime. Una nuova Pietà di Benedetto Coda*, numero monografico de «L'Arco», Annuale di attualità e cultura della Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini (con scritti di Massimo Pulini, Alessandro Giovanardi, Pier Giorgio Pasini, Filippo Panzavolta, Oreste Delucca), Rimini, Centro Stampa Digitalprint 2015; NESI, *Cristoforo Caselli e Benedetto Coda. Due appendici di studio tra Venezia e l'Emilia*, Firenze, Quaderni di Maniera 2019.
- 4 R. PACIARONI, *Un contratto inedito del pittore anconetano Luca di Costantino*, in «Arte Marchigiana», VII (2019), pp. 67-88.
 - 5 Archivio Notarile di Sanseverino (d'ora in poi A.N.S.), vol. 140, *Atti di Pompilio Servanzi*, cc. 264r-265r. Cfr. *Appendice*, doc. 1.
 - 6 Lo scalpellino M° Giacomo di Stefano da Brennio (forse Brenno Useria, oggi in provincia di Varese, ma già comune della provincia di Como), comitato di Lugano, va annoverato tra i maestri lombardi, molto numerosi in quel periodo, che lavorarono attivamente per le chiese e i palazzi di Sanseverino. Dal suo testamento, redatto il 9 ottobre 1549, risulta che era entrato come oblato nel convento dei domenicani di S. Maria del Glorioso alla cui chiesa lasciava tutti i suoi beni stabilendo l'espressa volontà di essere sepolto nella medesima chiesa; a differenza del precedente atto, in questo è detto originario di Pulla, località sempre nel territorio di Lugano in Canton Ticino. Dal documento riportiamo l'*incipit* e il principale legato: «Magister Iacobus Stephani de Pulla de diocesis Lugani, lapidus (!) sculptor, habitator terre Sancti Severini ac oblatus loci dive Marie Gloriosi ordinis predicatorum de Observantia [...]. In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus presentibus et futuris ubicumque sunt et inveniri possunt et specialiter in terra Sancti Severini eius teritorio et provincie Marchie Anconitane suos heredes universales instituit, fecit et esse voluit ecclesias et locum dive Marie Gloriosi extra muros dicte terre et eius vicarium et fratres ordinis Predicatorum de Observantia utriusque Lombardie». Cfr. A.N.S., vol. 159, *Atti di Pier Antonio Talpa*, cc. 171r-171v. La morte di M° Giacomo seguì poco dopo poiché con istrumento del 12 aprile 1550 fra Pietro Martire da Mirandola, vicario della chiesa del Glorioso, con il consenso degli altri frati del convento, in qualità di «heredem, ut dixerunt, magistri Iacobi scarpellini de Lugano premortui», rilasciava quietanza a un certo Giannone di Domenico da Lugano per aver versato la somma di 45 fiorini che doveva al defunto M° Giacomo. Ibid., vol. 262, *Bastardelli di Nicolò Filini*, cc. 446r-447v. Lo storico Giuseppe Ranaldi giudicava opere di Giacomo di Stefano sia la cappella della Madonna, la quale davanti e ai lati è aperta a forma di tribuna intagliata in pietra gessina, sia la porta maggiore anch'essa con un bell'ornato d'intagli in travertino. Cfr. G. Ranaldi, *Memorie di belle arti*, vol. II, ms. n. 31 della Biblioteca Comunale di San-

- severino (d'ora in poi B.C.S.), p. 87; Id., *Raccolta di Notizie per le Memorie Istoriche di Santa Maria del Glorioso che lacrimò nell'anno 1519*, vol. I, parte II, ms. n. 56/A della B.C.S., p. 456; Id., *Memorie storiche di S. Maria del Glorioso presso la città di Sanseverino nel Piceno*, Macerata, Tipografia di Benedetto di Antonio Cortesi 1837, p. XXIX.
- 7 I primi affreschi nella chiesa sono contemporanei alle fasi iniziali di costruzione dell'edificio e furono commissionati dal Comune. Infatti il Consiglio di Credenza, nella seduta del 9 novembre 1522, al fine di allontanare un'epidemia di peste che aveva colpito Sanseverino, stabiliva all'unanimità di fare un voto a Dio e alla Madonna promettendo di far dipingere, quando il morbo fosse cessato, «cappellam unam in ecclesia Divae Mariae Gloriosi cum figura eiusdem de Misericordia, Beati Rocchi et Beati Sebastiani», stanziando una somma di 35 fiorini. Poiché il dipinto non era stato poi realizzato, il 6 gennaio 1524 lo stesso Consiglio dava incarico ai priori «quod adimpleatur votum iam factum de depingenda cappellam in ecclesia Divae Mariae Gloriosi». Cfr. Archivio Storico Comunale di Sanseverino (d'ora in poi A.S.C.S.), *Riformanze Consiliari dal 1518 al 1523*, vol. 43, cc. 364r-365r; Ibid., *Riformanze Consiliari dal 1523 al 1524*, vol. 44, cc. 55v-57r. Vedasi anche RANALDI, *Memorie storiche di S. Maria del Glorioso*, cit., pp. XIII-XIV, p. 28; PACIARONI, *Epidemie in Sanseverino nel '400 e '500*, in «Miscellanea Settempedana», I (1976), pp. 101-103.
- 8 Nella prima metà del Cinquecento dovettero essere in molti a disporre lasciti testamentari per far eseguire pitture votive nella chiesa del Glorioso da poco edificata, come si può verificare dalla diffusa presenza di affreschi riaffiorati in seguito ai restauri degli ultimi anni, anche se gli atti notarili hanno restituito poche testimonianze in proposito. In particolare ricordiamo il testamento di Pietro Butini del 22 agosto 1527 («Item dicto iure reliquit et legavit florenos quinque de quibus iuxit fieri unam picturam Sancti Antonii pro eius anima in ecclesia prefate Sancte Marie Gloriosi») e quello di M^o Matteo di Nicola Amatoris del 1^o settembre 1531 («Item reliquit ecclesie Sancte Marie Gloriosi iure legati, amore Dei, florenos quadraginta monete derogandos pro ornamento unius cappelle in dicta ecclesia, in qua cappella dictus testator voluit, iuxit et mandavit depingi imaginem gloriose Virginis Marie»). Cfr. A.N.S., vol. 219, *Bastardelli di Alessandro Noè*, c. 154v; Ibid., vol. 159, *Atti di Pier Antonio Talpa*, c. 24v. Vedasi anche PACIARONI, *Per la storia della pittura in Sanseverino nei secoli XV e XVI: i legati testamentari*, in «Studia Picena», LIX (1994), p. 187, p. 189.
- 9 B. CRIVELLI, *Inscrizioni esistenti nelle chiese, e in altri luoghi pubblici della Città di Sanseverino, del suo Distretto e Diocesi raccolte da Bernardino Crivelli*, copia di Severino Servanzi Collio, ms. A160 della Biblioteca Servanzi di Sanseverino (d'ora in poi B.S.S.), p. 104. Altra copia simile, di mano di Giuseppe Ranaldi, si conserva nel ms. n. 54/A della B.C.S (l'iscrizione è riportata a p. 74).
- 10 RANALDI, *Raccolta di Notizie*, cit., vol. I, parte II, p. 436. Per altre notizie sullo stemma della famiglia Armanni, cfr. Ibid., p. 455/3.
- 11 RANALDI, *Memorie storiche di S. Maria del Glorioso*, cit., p. 43 nota 102; S. SERVANZI COLLIO, *Inscrizioni Lapidarie della Città e Diocesi di Sanseverino*, vol. I, ms. n. A78 della B.S.S., p. 431.
- 12 G. B. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle Famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, Direzione del Giornale Araldico 1886, Appendice, pp. 150-151. Il disegno dello stemma Armanni è riprodotto anche in due manoscritti di carattere araldico del XVIII secolo: G. F. MASTRI-PAOLI, *Blasone delle Famiglie Sanseverinati*, ms. in Biblioteca privata (copia fotostatica in B.C.S.); G. MAZZA, *Blasoni delle Famiglie della Città di Sanseverino*, ms. n. 211 della B.C.S., c. 6r (dove si precisa che lo stemma Armanni «si vede al Glorioso»).
- 13 RANALDI, *Raccolta di Notizie*, cit., vol. I, parte II, p. 581. Vedasi anche PACIARONI, *Il politico sanse-*

- verinate di Paolo Veneziano, San Severino Marche, Hexagon edizioni 2018, p. 14.
- 14 A. GUBINELLI, *S. Maria del Glorioso*, San Severino Marche, Tipolitografia Bellabarba 1984, pp. 42-43.
 - 15 PACIARONI, *Per la storia della pittura in Sanseverino*, cit., p. 172 nota 20. In precedenza l'iscrizione era stata trascritta da Don Quinto Domizi, che però l'aveva male interpretata supponendo Ludovico Armanni il priore di una confraternita. Cfr. Q. DOMIZI, *La festa del Glorioso nel segno della tradizione*, in «L'Appennino Camerte», n. 22 del 30 maggio 1992, p. 12.
 - 16 A.N.S., vol. 140, *Atti di Pompilio Servanzi*, cc. 125r-126v; A.S.C.S., *Riformanze Consiliari dal 1524 al 1527*, vol. 45, c. 166v.
 - 17 A.N.S., vol. 159, *Atti di Pier Antonio Talpa*, cc. 35r-37v. Il legato per la chiesa del Glorioso è di questo tenore: «Item reliquit ecclesie Sancte Marie Gloriosi extra muros dicte terre florenos nonaginta monete pro ornamento et concimine ac pictura unius cappelle sive altaris intus dictam ecclesiam cum hoc pacto et conditione, quod, donec per infrascriptos suos heredes non fuerit adimpletum presens legatum circa solutionem et ornamentum predictum dicta ecclesia et eiusdem ministri et superstites nomine dicte ecclesie recipiant fructus et habeant unius petie terre laborative posite in contrata dicte ecclesie Sancte Marie Gloriosi, iuxta bona ecclesie Sancte Marie Misericordie, bona Benedicti Luce, stratam a duobus et alia latera, quos fructus in casu predicto ex nunc prout ex tunc eidem ecclesie Sancte Marie Gloriosi reliquit et legavit». Ibid., c. 35v.
 - 18 A.N.S., vol. 253, *Bastardelli di Nicolò Filini*, cc. 869v-871v, Ibid., vol. 201, *Bastardelli di Giovanni Andrea Vannucci*, cc. 254r-257v. Pompeo di Ludovico Armanni sopravviverà ancora a lungo dopo la scomparsa del fratello Giacomo. Essendo malato, il 14 luglio 1549 dettava le sue ultime volontà al notaio Giovanni Andrea Vannucci, ma tornato in salute riprendeva le sue consuete attività. Morirà nel 1571 e il 5 agosto il suo corpo verrà tumulato nella chiesa dei frati minori conventuali di S. Francesco. Cfr. A.N.S., vol. 206, *Atti di Giovanni Andrea Vannucci*, cc. 335r-335v, cc. 338r-339v; *In questo libro si fa memoria de tutti li morti quali se seppelliscono per li confrati della Compagnia del Crucifisso detta di San Giovanni*, ms. n. A215 della B.S.S., c. 19r.
 - 19 A.S.C.S., *Entrata ed Esito dal 1546 al 1551*, vol. 26, c. 177v. Anche in Ibid., *Entrata ed Esito dal 1548 al 1552*, vol. 27, cc. n.n., alla lettera S, bolletta 15 marzo 1549. Cfr. *Appendice*, doc. 2.
 - 20 A.S.C.S., *Entrata ed Esito dal 1546 al 1551*, vol. 26, c. 177v, c. 178r, c. 178v, c. 181v. Per la complessa vicenda dei signori Ottoni si veda C. ACQUACOTTA, *Memorie di Matelica*, Ancona, Tipografia Baluffi 1838, pp. 166-170.
 - 21 A.S.C.S., *Entrata ed Esito dal 1546 al 1551*, vol. 26, c. 197r. Anche in Ibid., *Entrata ed Esito dal 1548 al 1552*, vol. 27, cc. n.n., alla lettera D, bolletta 31 ottobre 1549. Cfr. *Appendice*, doc. 3. In una monografia del 2001 dedicata al pittore Lorenzo d'Alessandro avevamo segnalato questo documento insieme ad altri due che attestavano la presenza a Sanseverino del pittore Raffaello da Rimini ma, relegati in una nota in calce al testo, sono passati praticamente inosservati. Cfr. PACIARONI, *Lorenzo d'Alessandro detto il Severinate. Memorie e documenti*, Milano, Federico Motta Editore 2001, pp. 52-53 nota 12.
 - 22 A.N.S., vol. 347, *Atti di Ansovino Camerlenghi*, cc. 51r-52v. Cfr. *Appendice*, doc. 4.
 - 23 Archivio Notarile di Fabriano, vol. 170, *Atti di Romualdo di Giovanni Rigii Santacroce*, cc. 127r-127v.
 - 24 *Iura Ecclesiae Camerinensis contra Parochialem Ecclesiam et Monasterium Sancti Laurentii de Sancto Severino Camerinensis diocesis et alias Ecclesias eidem ut dicitur nunc unitas nec non contra Comendatarium seu possessorem earundem Ecclesiarum*, ms. n. 25 della B.C.S., p. 131. Cfr. *Appendice*, doc. 5. Il suddetto D. Luzio di Mariotto Luzi, originario di Visso ma abitante a Sanseverino, nonostante indossasse l'abito talare doveva essere un tipo alquanto focoso perché pochi mesi prima si era azzuffato

- con un certo Nicolò Landi. Il 15 gennaio 1550 faceva la pace con Giovan Battista Landi, padre di Nicolò assente, «de omnibus et singulis iniuriis, contumeliis, insultis et percussionibus inter dictum Domnum Lutium et dictum Nicolaum secutis et factis usque in presentem diem», e di cui era in corso il processo nella curia del podestà. Cfr. A.N.S., vol. 262, *Bastardelli di Nicolò Filini*, cc. 55r-57r.
- 25 C. TONINI, *Rimini dal 1500 al 1800. Volume sesto della storia civile e sacra riminese*, parte II, Rimini, Tipografia Danesi già Albertini 1888, pp. 237-238; PASINI (a cura di), *La Bottega dei Coda*, cit., p. 17, pp. 34-35; E. GENOVESI, *Le grottesche della "Volta pinta" in Assisi*, Assisi, Accademia Properziana del Subasio 1995, pp. 16-20; G. METELLI, *Scultori in legno attivi a Foligno in età moderna*, in C. GALASSI (a cura di), *L'arte del legno tra Umbria e Marche. Dal Manierismo al Rococò*, Atti del convegno, Foligno 2/3 giugno 2000, Perugia, Quattroemme 2001, p. 200; S. FELICETTI, "Locatio ad pingendum". Nuovi spogli archivistici sui pittori in Umbria fra Trecento e Cinquecento, in «Studi di Storia dell'Arte», XII (2001), p. 307, p. 323 nota 57; G. BENAZZI - E. LUNGHI (a cura di), *Nicolaus Pictor. Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, Foligno, Edizioni Orfini Numeister 2004, p. 276; LUNGHI, *La stagione della Riforma tridentina ad Assisi e lo spazio delle arti figurative*, in E. LUNGHI - P. MERCURELLI SALARI, *Cesare Sermei pittore devoto nell'Umbria del Seicento*, Foligno, Edizioni Orfini Numeister 2015, p. 35.
- 26 PACIARONI, *Lorenzo d'Alessandro detto il Severinate*, cit., pp. 90-93.
- 27 La biografia di questo poliedrico personaggio attende ancora di essere studiata. Poiché il rapporto parentale con i Coda non è stato mai chiarito (anzi, da alcuni gli è stato impropriamente aggiunto tale cognome) riteniamo prioritario fare luce su questo aspetto. Benedetto Coda, oltre a vari figli maschi ebbe anche figlie femmine. Una di queste, di nome Giovanna, era andata sposa a Sebastiano de' Conti, maestro muratore originario di Imola, e dal matrimonio era nato il Francesco in parola che sempre sarà chiamato con il nome del padre (*magister Franciscus magistri Sebastiani*). Il P. Vincenzo Marchese, uno dei primi a menzionare Francesco come pittore, afferma che lo zio Bartolomeo Coda lo «tolse a compagno in alcuni suoi dipinti». Cfr. V. MARCHESE, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani con aggiunta di alcuni scritti intorno le belle arti*, vol. II, Firenze, Presso Alcide Parenti 1846, p. 278. A sua volta lo storico locale Vittorio Emanuele Aleandri, in una breve nota per il *Künstler-Lexikon*, lo definiva "maler und architekt". Cfr. V. ALEANDRI, *Coda, Francesco di maestro Sebastiano*, voce in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, di Ulrich Thieme, vol. VII, Leipzig, 1912, p. 155. Infatti, oltre che pittore, fu sicuramente maestro muratore e architetto, poiché da documenti dell'Archivio comunale risulta che già nel 1560 era stato incaricato di effettuare alcuni importanti interventi di riparazione e l'apertura di nuovi finestroni nella torre civica di Castello, opere che comportarono una spesa di ben 140 fiorini. Dieci anni dopo veniva affidata a M^o Francesco la costruzione di una fontana nella piazza principale di Sanseverino da realizzare insieme a M^o Pietro di Antonio da Venezia «con tutti quelli disegni, intagli et ornamenti» contenuti nel progetto; l'opera era stata iniziata e poi lasciata interrotta da M^o Antonio Liberi da Faenza. Cfr. PACIARONI, *Il campanone della torre comunale di Sanseverino*, San Severino Marche, Tipolito Bellabarba 1985, pp. 10-11; Id., *Antonio da Faenza ed una fontana incompiuta nella piazza di Sanseverino Marche*, in «Notizie da Palazzo Albani», XIII (1984), n. 2, p. 33. Ci limitiamo a segnalare solo questi due documenti noti, ma M^o Francesco di M^o Sebastiano operò a lungo in Sanseverino e gli archivi locali offrono ampie possibilità d'indagine per poter delineare più compiutamente la sua figura.
- 28 Per quanto riguarda l'abate commendatario Giulio Parisani ci resta un suo ricordo epigrafico nel fonte battesimale della chiesa di S. Lorenzo, datato 1572 ma formato in parte da materiali di recupero più an-

tichi. Sul bordo della vasca di pietra è incisa l'iscrizione: IVLIVS • PARISIANVS • EPS • ARIMINEN
• ET • ABBAS • S • LAVRENTII • 1572. Sui due abati commendatari Parisani, cfr. G. C. GENTILI, *De
Ecclesia Septempedana Libri III*, vol. II, Macerata, Ex Officina Alexandri Mancini 1837, pp. 40-42.

Un'ipotesi per Filippo da Verona a Fabriano

Alessio Bartolucci

La recente pubblicazione della monografia di Beatrice Tanzi su Filippo da Verona¹ ha consentito di fare il punto della situazione sul profilo di un pittore rimasto ai margini degli studi fino agli anni Ottanta, quando sono comparsi i primi decisivi contributi che hanno decretato la sua riscoperta e innescato un interesse sempre maggiore da parte degli studiosi². Con questo breve intervento, si intende ridiscutere l'attribuzione di una problematica *Madonna con Bambino e i santi Francesco, Luigi IX, Chiara e Rosa da Viterbo* (fig. 1), già nota agli studi e proveniente dall'ex complesso di San Francesco³. La pala è attualmente conservata presso la Pinacoteca Civica Bruno Molajoli di Fabriano, a qualche passo da una delle prove capitali dello stesso Filippo da Verona, la *Madonna con Bambino in gloria e i santi Pietro e Nicola da Bari* (fig. 2). Il dirottamento su Filippo da Verona, o quantomeno sul suo stretto ambito, dell'opera in esame, visto anche il parere piuttosto divisivo tra gli studiosi ai quali è stata sottoposta la questione⁴, si pre-



fig. 1 Filippo da Verona (e bottega?), *Madonna con Bambino e i santi Francesco, Luigi IX, Chiara e Rosa da Viterbo*. Fabriano, Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli".



fig. 2 Filippo da Verona, *Madonna con Bambino in gloria e i santi Pietro e Nicola da Bari* (1514). Fabriano, Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli".

senta come ipotesi dalla valenza interlocutoria: la proposta intende stimolare qualche nuova riflessione sul percorso dell'artista e sui vuoti che ancora ne ostacolano la piena ricostruzione, oltre a riesaminare gli eventuali scambi con alcuni pittori attivi in area marchigiana.

A fornire uno spunto decisivo è stato Walter Angelelli, che in un importante contributo su Filippo da Verona⁵ pubblicava anche l'opera qui in esame, assieme ad un'altra tavola alquanto simile conservata presso la vicina parrocchiale di Santa Maria a Melano⁶ (fig. 3). Le fonti locali sembrano confermare quanto già ipotizzato dallo studioso circa la provenienza del nostro dipinto da uno degli altari della chiesa francescana, sebbene non forniscano indizi utili sull'autore e assegnino il dipinto a un generico ambito raffaellesco⁷. Nel confrontare il dipinto in esame con la pala firmata della Molajoli, Angelelli ne sottolineava la qualità decisamente inferiore e finiva così

per non considerare l'ipotesi di una medesima paternità, in un momento diverso della vicenda dello stesso autore, riprendendo dubitativamente l'attribuzione avanzata da Donnini al pittore vadese Giacomo Nardini⁸. Secondo Angelelli, il nostro dipinto e la tavola di Melano testimonierebbero pertanto la ricezione delle novità introdotte da Filippo da parte di alcuni artisti all'epoca attivi in quell'area. Nella guida della pinacoteca pubblicata a fine anni Novanta, la pala figura con un'attribuzione oscillante tra Giacomo e il fratello Girolamo Nardini⁹. Sulla scorta di queste analisi, Alessandro Marchi ha confermato l'assegnazione del dipinto all'ambito dei Nardini, senza però rischiare una distinzione di mano tra i tre fratelli di Sant'Angelo in Vado (Dio-

nisio, Giacomo, Girolamo), spesso attivi fianco a fianco¹⁰. Lo studioso inoltre segnalava la presenza di alcuni disegni sul retro della tavola assieme a due date, 1523 e 1526, che sancirebbero l'inizio e la fine del lavoro¹¹ (figg. 4-5). Nel suo recente ed approfondito studio sui Nardini, tuttavia, Bonita Cleri ha fermamente respinto la proposta attributiva in direzione di questi pittori e riportato la pala nell'anonimato, riferendola ad ignoto di ambito marchigiano¹². Come tale, l'opera figura anche nella più recente guida della pinacoteca¹³. In origine, dunque, la sola tavola di Melano era attribuita dal Molajoli a Giacomo Nardini¹⁴ mentre il nostro dipinto venne assegnato al pittore di Sant'Angelo successivamente, per via della sua affinità stilistica¹⁵. Nelle opere firmate e datate, tuttavia, i Nardini rivelano, nei loro esiti migliori, un'impronta stilistica estranea tanto agli influssi veneti più moderni quanto alle sollecitazioni inquiete e di matrice padana che invece affiorano nel dipinto della pinacoteca. Prima di tutto, allo stato attuale degli studi, di Giacomo Nardini non si conoscono opere¹⁶. Dionisio, probabilmente il più anziano, è attivo già a partire dai primissimi anni Novanta del Quattrocento con alcuni affreschi a Ostra Vetere¹⁷, manifestando una cultura profondamente debitrice di artisti come Giovanni Santi e Perugino ancora riscontrabile, pressoché immutata, negli affreschi del 1505 in san Francesco in Rovereto, a Saltara. Seguendo gli sviluppi della loro produzione, soprattutto nella figura di Girolamo che appare il più originale e ricettivo dei tre fratelli, questi pittori sembrano confermare l'adesione a un orientamento stilistico di stampo centro-italiano, come testimoniato in ultimo dagli affreschi nella chiesa

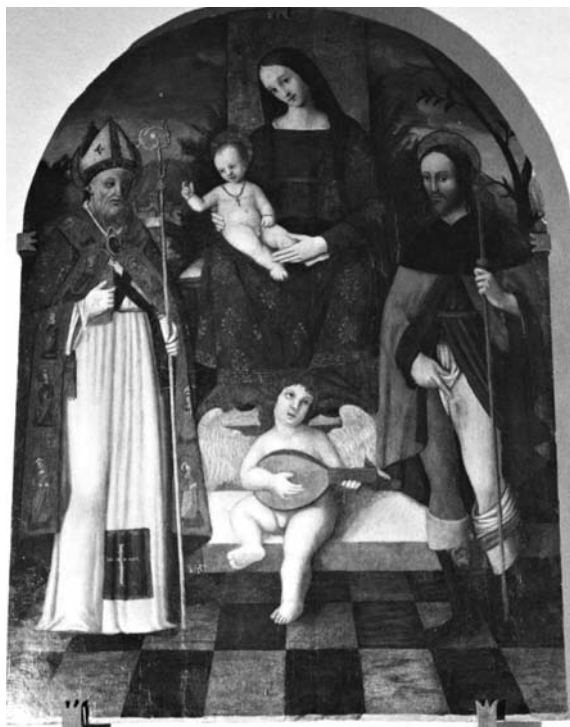


fig. 3 Anonimo marchigiano, *Madonna con Bambino e i santi Emilio e Rocco*. Melano (Fabriano), Parrocchiale di Santa Maria.

romana di Trinità dei Monti, restituiti a Girolamo Nardini da Carlo La Bella¹⁸. Questo ciclo, databile entro gli estremi cronologici del 1514 e 1525¹⁹, offre per l'appunto un valido riscontro del linguaggio pittorico dei Nardini (e principalmente di Girolamo) in quegli anni, portando ad escluderne la medesima paternità per il nostro dipinto. Nella cappella Guerrieri, sono evidenti i richiami ad artisti quali Perugino e soprattutto Pinturicchio²⁰, come risulta dalla partizione degli affreschi, dalle tipologie delle figure, dalle pose, dalla resa pae-



fig. 4 Filippo da Verona (e bottega?), *Madonna con Bambino e i Santi Francesco, Luigi IX, Chiara e Rosa da Viterbo*, particolare del verso della tavola.

saggistica e dal repertorio antiquario rilevabile nella profusione di grottesche e candelabre a monocromo delle incorniciature. Dipinti appena precedenti come la *Pietà con i santi Francesco d'Assisi e Antonio da Padova* nella chiesa di San Francesco a Sant'Angelo in Vado del 1512 o la pala di Cingoli che reca la data 1515 (o altrimenti sciolta in 1517, fig. 6) e la relativa cimasa conservata ad Atene, inoltre, sono caratterizzati da un decorativismo e da raffinatezze di vaga memoria crivellesca, già notate a suo tempo dal Ricci²¹. Pur a fronte di talune assonanze formali (sulle quali comunque si tornerà in chiusura del presente intervento), né gli affreschi romani, né le opere appena menzionate

presentano un linguaggio che sia assimilabile ai dipinti fabrianesi. A uno sguardo più attento, peraltro, il nostro dipinto in pinacoteca e la pala di Melano non paiono nemmeno della stessa mano, per via dell'esecuzione più goffa, per la sintassi più elementare e le pose decisamente più rigide e statiche della seconda.

A nostro avviso, va seriamente considerata la possibilità che il dipinto alla Molajoli sia in realtà un'altra opera commissionata a Filippo da Verona per Fa-



fig. 5 Filippo da Verona (e bottega?), *Madonna con Bambino e i Santi Francesco, Luigi IX, Chiara e Rosa da Viterbo*, particolare del verso della tavola.

briano. La tavola si presenta in uno stato conservativo non propriamente ottimale, con una pellicola pittorica compromessa da alcune abrasioni oltre che da varie ridipinture. Ciononostante, il dipinto evidenzia una serie di elementi formali del tutto in linea con la cifra stilistica di Filippo da Verona, al netto di difformità e oscillazioni qualitative che caratterizzano buona parte del suo *corpus*. L'esempio più eclatante in tal senso è dato dallo scarto tra la produzione del primo decennio del Cinquecento, culminata negli affreschi padovani del 1510, e la nota pala fabrianese datata 1514. Una trasformazione tanto profonda e che si consuma con una rapidità tale da aver a lungo alimentato il ragione-

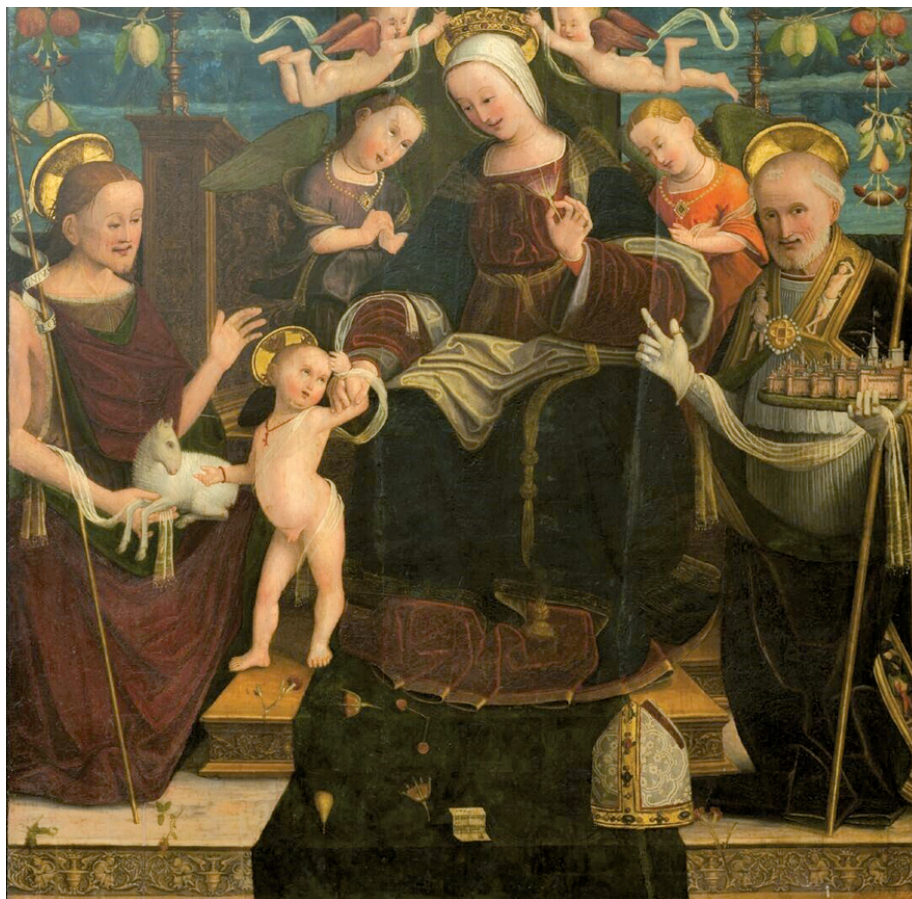


fig. 6 Girolamo Nardini, *Madonna incoronata da due angeli con Bambino e i santi Giovanni Battista ed Esuperanzio* (1515 o 1517). Cingoli, Pinacoteca Comunale "Donatello Stefanucci".

vole equivoco sul caso di omonimia tra due distinte personalità²². Si tratta di una virata per certi versi ancora difficile da spiegarsi in modo definitivo e lineare²³, che va compendosi su molteplici stimoli, a partire dalle novità gior-gionesche per proseguire sul solco del filone più anticlassico e sperimentale della cultura emiliano-padana, tra Aspertini e Romanino, fino al Lotto e alle suggestioni d'oltralpe. Nel breve volgere di pochi anni, pertanto, Filippo abbandona definitivamente la matrice belliniano-cimesca delle prime opere note,

per quanto appaia curioso il riaffiorare di una sorta di vaga reminiscenza delle sue origini veronesi in una serie di Madonne della produzione più inoltrata: seppur marginale, finora non sembra sia mai stato notato che lo spunto per il piccolo San Giovanni in basso, dal profilo perduto, nella *Madonna Kress* e in quella Foresti, o per la Maddalena della *Madonna con Bambino e i santi Agostino, Monica e Maria Maddalena*, deriva probabilmente da modelli come quello di Michele da Verona nella *Madonna con Bambino e San Giovannino* al Metropolitan²⁴.

Tornando al dipinto in esame, se nella costruzione e nell'insieme appare per certi versi un po' *naïf*, non manca di rivelare sorprese in taluni particolari, come nell'intensità stralunata del volto di San Francesco, in brani quali le ali dell'angioletto musicante o di elementi naturalistici come i fiori della Santa Rosa da Viterbo, o ancora nella delicatezza opalescente del volto della Vergine e delle sante a destra.

L'accostamento, un po' stridente, tra soluzioni compositive come la 'scacchiera' prospettica della pavimentazione in primo piano e l'apertura paesaggistica densa di aria e umori al di là del parapetto di tessuto rosso, induce a facili riferimenti alla Pala di Castelfranco²⁵, tanto appare immediato il rimando all'impianto giorgionesco, riproposto dal pittore in maniera decisamente più semplificata e superficiale. Presenti, per quanto marginali, appaiono anche quegli echi di "leziosità di origine umbra" evidenziati da Angelelli in relazione al dipinto di Melano²⁶ e che possono in parte spiegare i più antichi riferimenti a scuola raffaellasca nelle fonti locali, così come di matrice raffaellasca è la composizione a semicerchio delle figure. Nel nostro dipinto si scorgono però tipologie e caratteri ricorrenti nella produzione del veronese, soprattutto in quelle opere che, secondo il percorso tracciato dalla Tanzi, sono scalabili alla seconda



fig. 7 Filippo da Verona (e bottega?), *Madonna con Bambino e i santi Francesco, Luigi IX, Chiara e Rosa da Viterbo*, (part.).



fig. 8 Filippo da Verona, *Riposo durante la fuga in Egitto*. Chambéry, Musée des Beaux Arts.

metà degli anni dieci del Cinquecento. Il volto della Vergine (fig. 7) non solo si accosta a quello della *Madonna con Bambino* già presso la Galleria Fondantico di Bologna, ma a ben vedere è alquanto vicino anche al viso della Vergine nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Chambéry (fig. 8), un tempo in Santa Maria del Carmine (l'attuale San Biagio) a Modena²⁷ e restituitagli da Mauro Natale²⁸. Queste opere sono in genere riferite ad un periodo successivo al soggiorno ligure²⁹, dove il pittore è attestato già nel 1515. Le somiglianze si riscontrano anche con altre opere tarde come la Vergine e i personaggi presenti nella *Madonna con Bambino e i Santi Agostino, Monica e Maria Maddalena* di ubicazione ignota, transitata nell'asta Wannenes il 30 novembre 2010 e restituita al pittore da Angelo Mazza³⁰. Al San Francesco del nostro dipinto (fig. 9), inoltre, si possono agevolmente affiancare il *San Giuseppe* di Lucca, il *San Giovanni Battista* di Vicenza (fig.

10) o il *San Giovanni Evangelista* di Ravenna (fig. 11)³¹, per quanto siano meno accentuate le componenti più espressive, nevrotiche e aspertiniane di questi ultimi. Le stesse tipologie di volti, con la bocca appena dischiusa, si ritrovano nei personaggi della più tarda *Scena di caccia* in collezione privata parigina (fig. 12). Alcuni riscontri si osservano pure con la grande pala conservata in San Pietro a Modena, raffigurante la *Madonna con Bambino in gloria tra i Santi Geminiano e Martino* nello scomparto principale: il piccolo Gesù del dipinto di Fabriano presenta una fisionomia alquanto prossima al suo corrispettivo della pala modenese, oltre a corrispondere anche a quella di alcuni angioletti che fanno da cornice al gruppo della Madonna con Bambino del medesimo di-

pinto. Anche le mani della Vergine, dalle dita lunghe e affusolate, sono del tutto simili a quelle di Maria nel nostro dipinto a Fabriano. Sempre la figura del piccolo Gesù benedicente, per quanto con le gambe rivolte in direzione opposta e in una torsione più naturale, sembra rievocare quella dell'affresco padovano con la *Madonna con Bambino tra san Felice che presenta un francescano e santa Caterina* del 1509 o delle opere ancora precedenti, figura a sua volta reiterata dal modello della pala di Cima da Conegliano attualmente alla Galleria Nazionale di Parma³². Da questo punto di vista, è interessante notare come il Bambino del nostro dipinto sia rappresentato in una posa analoga a quella nella *Madonna con Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Pietro* nella chiesa dell'Assunta di Genova-Nervi, trittico anonimo che tuttavia è stato chiamato in causa per la derivazione del San Giovanni Battista da quello di Filippo da Verona, conservato a Vicenza³³.

Risulta assai più problematico indicare una cronologia convincente e circoscritta dato che, com'è noto, il catalogo di Filippo da Verona, oltre a evidenziare un percorso tutt'altro che coerente, può contare su ben pochi punti fermi. A suggerire una datazione vicina alle opere di fine secondo decennio, oltre ai confronti con opere del medesimo periodo, si aggiungerebbero le due date presenti sul *verso* della nostra tavola³⁴. Dal 1522, Filippo è detto *'pictor reatinus'*³⁵ sebbene ad oggi non si conoscano lavori risalenti a quel periodo e non vi sia pertanto alcun termine di confronto che consenta di scalare con certezza altre opere a quelle date. Esiste la possibilità che Filippo sia tornato a lavorare



fig. 9 Filippo da Verona (e bottega?), *Madonna con Bambino e i santi Francesco, Luigi IX, Chiara e Rosa da Viterbo*, (part.).



fig. 10 Filippo da Verona, *San Giovanni Battista*. Vicenza, già Banca Popolare di Vicenza.

per Fabriano in seconda battuta o che abbia inviato la pala in questione da Rieti, come sembrerebbero indicare le due date, 1523 e 1526, corredate anche di giorno e mese. I confronti illustrati a nostro avviso autorizzano la presente proposta in favore di Filippo, forse coadiuvato da qualche aiuto. Per quanto la qualità della tavola non raggiunga i vertici di cui il pittore si dimostra capace, la presenza diffusa di modelli e tipologie così ricorrenti nell'arco della sua produzione di fine secondo decennio suggerirebbe non solo di ricondurre l'opera nell'alveo del veronese, ma anche di considerare la fase avanzata dell'attività di Filippo all'insegna di un certo infiacchimento e di un ripiegare su formule ormai collaudate, magari con l'intervento di qualche collaboratore³⁶. Il dipinto fabrianese manca di quella "intelligenza compositiva superiore" che

Marco Tanzi ravvisava, ad esempio, nella pala a Chambéry³⁷. I personaggi, così esili e serrati gli uni agli altri, hanno perduto il risalto plastico e la monumentalità evidenti in alcune delle opere licenziate a partire dal 1514. Nel paesaggio, si ripresentano alcuni elementi tipicamente riscontrabili nella produzione di Filippo, come quel curioso particolare dei rami secchi, irti e acuminati nelle piante più prossime, ove si posa un uccello, in maniera analoga al *San Giuseppe* di Lucca, ai già menzionati *San Giovanni Battista* di Vicenza e *San Giovanni Evangelista con donatore* di Ravenna. La resa dello sfondo è del tutto congrua con altri dipinti del veronese, nei quali il pittore sviluppa ulteriormente suggestioni nordiche desunte da Dürer e soprattutto da Altdorfer³⁸. Sono presenti elementi come l'orizzonte alto, la vegetazione rigogliosa, la presenza di sporadiche comparse che percorrono solitarie sentieri scoscesi, al culmine dei quali si osservano le medesime tipologie di edifici, con finestre e

arcate evidenziate da un segno più chiaro (diretto è il confronto tra la borgata in alto a destra del nostro dipinto con quelle che si scorgono, ad esempio, nella già ricordata *Scena di caccia* di Parigi). Questi riferimenti, però, appaiono qui più deboli³⁹, mancando al paesaggio quella profondità, quella messa a fuoco e quel sentimento 'panico' e commosso della natura di cui il pittore dà prova in opere come lo stupendo *San Gerolamo in preghiera* reso noto da Daniele Benati nel 2015⁴⁰. Nella nostra pala, inoltre, non sembra esserci traccia della componente lottescas che invece è preponderante nel dipinto del 1514⁴¹.

All'inizio del XVI secolo, nelle Marche non mancano personalità originali, variamente sensibili a orientamenti 'anticlassici' come ad esempio Giuliano Presutti, i Morganti o il matelicese Lorenzo de Carris detto il Giuda.

Come già nei secoli precedenti, anche nel primo Cinquecento la fascia adriatica è continuamente percorsa da artisti provenienti dal nord Italia, a partire dalla monumentale figura del Lotto fino a pittori messi a fuoco di recente come Johannes Hispanus⁴². In un simile contesto, e sulla scia dello stesso Lotto, appare del tutto peculiare la sintesi operata da Filippo da Verona in quegli anni, dove alla componente veneta si mescola una vena decisamente più eccentrica, già aspertiniana e romaninesca, così come suggestioni d'oltralpe sulle quali gli studi hanno continuamente insistito. Nel panorama marchigiano, la pala fabrianese del 1514 produce alcune importanti sollecitazioni che si registrano, ad esempio, proprio nella produzione di un pittore come l'Hispanus⁴³. Inoltre, una presenza più consistente di Filippo da Verona spiegherebbe una certa circolazione di modelli e idee, seppur impiegati spesso in maniera superficiale e come soluzioni di repertorio da artisti locali. La modesta tavola di Melano, infatti, de-



fig. 11 Filippo da Verona, *San Giovanni Evangelista con donatore*. Ravenna, Pinacoteca Comunale.



fig. 12 Filippo da Verona, *Scena di caccia*. Parigi, collezione privata.

riva direttamente dalla nostra pala e dobbiamo dunque immaginarla di poco successiva. Appare curioso poi, constatare come citazioni dall'opera in esame si trovino anche in un altro dipinto con una *Madonna con Bambino*, *San Paolo e San Nicola da Tolentino* conservato nella stessa pinacoteca fabrianese, un tempo attribuito a Domiziano Domiziani dal Molajoli e ora di ignoto marchigiano⁴⁴. Anche in questo caso, il riferimento alla nostra pala è confermato dalla costruzione spaziale, con il tipico pavimento dal motivo a piastrelle bianche e nere, così come dalla figura del San Nicola da Tolentino a destra, ripresa in controparte dal San Francesco del nostro dipinto. La pala, indicata come di provenienza ignota, è con ogni probabilità quella *Madonna con Bambino e due Santi* che già Ferroni indicava come proveniente dal complesso francescano⁴⁵, dove non a caso si trovava anche il dipinto oggetto di questo studio. Nell'opera dell'ignoto alla Molajoli, inoltre, la vivacità del Bambino sembra recare memoria del piccolo Gesù del capolavoro di Filippo del 1514, in maniera analoga a quello nella *Madonna con Bambino e i Santi Pietro e Paolo* di Venanzo da Camerino e Piergentile da Matelica. Come ricordato in apertura, l'attribuzione

ai Nardini dell'opera in esame alla Pinacoteca Molajoli e di quella a Melano è stata giustamente respinta dalla critica. Al netto di talune occasionali somiglianze, la vicinanza di questi pittori di Sant'Angelo in Vado alla personalità di Filippo non appare poi così stringente: a nostro avviso, il rapporto tra la loro produzione e quella del veronese è da ridimensionare rispetto a quanto sostenuto in passato. Quell' "aria di famiglia" che notava lo stesso Angelelli per la pala già in collezione Ranghiasi a Gubbio di Girolamo Nardini⁴⁶, ha certamente contribuito ad alimentare questo equivoco. Di certo è interessante notare come una qualità più morbida e fusa degli impasti si riscontri nella già ricordata *Madonna incoronata da due angeli con Bambino e i santi Giovanni Battista ed Esuperanzio* di Girolamo Nardini, conservata nella vicina Cingoli (fig. 6). Rispetto a opere precedenti, come la *Madonna con Bambino e i santi Bernardino da Siena e Antonio da Padova* attualmente in raccolta privata, dove si legge la data 1510, o la *Pietà con i santi Francesco d'Assisi e Antonio da Padova* della chiesa di San Francesco a Sant'Angelo in Vado (1512), alcuni grafismi e durezza sembrano infatti sciogliersi nel dipinto di Cingoli, databile al 1515 (o 1517, a seconda di come venga letta la scritta sul cartiglio). Tuttavia la maniera di costruire i corpi e la resa dei panneggi appare completamente diversa per via del persistere di raffinatezze e preziosismi crivelleschi, nella qualità ancora lamellare e angolosa del panneggio, o negli inserti più decorativi come i fiori e la frutta. Le similitudini coi dipinti del veronese si avvertono limitatamente a certe fisionomie, nelle vaghe irregolarità dei volti che tuttavia risultano più appiattiti e con un'espressione talora più spiritosa e 'bamboleggiante' nel Nardini. Questi aspetti, peraltro, sono già riscontrabili nella precedente produzione di Girolamo, come nella stessa pala già Ranghiasi, datata al 1510 o nella pala di Sant'Angelo in Vado, del 1512, che dunque non potevano ancora risentire dell'influsso di Filippo. Tali affinità, in definitiva, non paiono così sostanziali né dirimenti, a fronte di uno stile, quello dei Nardini, che procede per altre vie. Una prossimità più evidente, al limite, è rilevabile nella sola pala di Cingoli di Girolamo Nardini che potrebbe suggerire un aggiornamento del pittore di Sant'Angelo avvenuto, tra gli altri artisti attivi in quelle zone, anche grazie alla presenza di Filippo da Verona⁴⁷.

Abstract

This paper proposes and discusses a new attribution to Filippo da Verona (and workshop?) of an altarpiece with the Virgin and Child with Saints, once in the church of San Francesco, Fabriano, and now in the local Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli". We know that Filippo da Verona worked in Fabriano in 1514, when he signed and dated a magnificent altarpiece for the church of San Nicolò (now in the same Pinacoteca). The painting discussed here was formerly considered a work by Girolamo or Giacomo Nardini (members of a family of artists from Sant'Angelo in Vado) until Bonita Cleri recently rejected this attribution in her monographic study on these painters. Stylistic differences between the San Francesco altarpiece and Filippo's signed San Nicolò work may partly be accounted for by the fact that the Virgin and Child with Saints is a much later work (dated 1523 and 1526 on the rear of the panel), and further comparisons with other paintings by Filippo da Verona enable us to suggest this new attribution to him, possibly also with the hand of an assistant.

NOTE

- 1 B. TANZI, *Filippo da Verona*, Cremona, 2018.
- 2 Fatta eccezione per i primi riferimenti di Crowe, Cavalcaselle e Berenson, gli studi sul pittore sono ripartiti con L. ATTARDI, *Filippo da Verona: un pittore tra arte e artigianato*, in «Arte Veneta», 34, 1980, pp. 41 – 51. Tra i contributi successivi, si citano i principali: M. FERRETTI, *Ai margini di Dosso (tre altari in San Pietro a Modena)*, in «Ricerche di storia dell'arte», 17, 1982, pp. 57 – 75; W. ANGELELLI, in *Pittori dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Mombelli*, a cura di A. G. De Marchi e W. Angelelli, Milano, 1991, pp. 145 – 146, n. 266; A. BACCHI, *Un appunto su Filippo da Verona*, in «Verona illustrata», 7, 1994, pp. 51 – 56; W. ANGELELLI, *Ipotesi sull'ultimo tempo di Filippo da Verona*, in «Storia dell'arte», 85, 1995, pp. 431 – 444; M. TANZI, *Filippo da Verona, affini e omonimi*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, a cura di J. Bentini, Verona, 1996, pp. 159 – 197; A. G. DE MARCHI, *La pietà di Filippo da Verona*, Cesena, 2002; C. CREMONINI, *Prima di Nicolò dell'Abate: cultura figurativa a Modena nei primi decenni del Cinquecento; Filippo da Verona e Gian Gherardo delle Catene*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra a cura di S. Béguin e F. Piccinini (Modena), Cinisello Balsamo, 2005, pp. 27 – 45; M. TANZI, *Aggiornamenti per Filippo da Verona*, in «Verona illustrata», 19, 2006, pp. 97 – 107; M. TANZI, *Girovaghi eccentrici e ponentini: un altro capitolo per Filippo da Verona*, in *Il "Cristo morto" di Filippo da Verona pittore itinerante*, a cura di A. Mazza, Cesena, 2007, pp. 15 – 59; A. MAZZA, *Filippo da Verona: un nuovo dipinto*, in «Aldébaran», 1, 2012, pp. 81 – 87; D. BENATI, *Filippo da Verona. San Girolamo in preghiera*, in *Antichi maestri italiani. Dipinti e disegni dal XVI al XIX se-*

- colo. *Fondantico arte e antiquariato*, a cura di D. Benati, Bologna, 2015, pp. 13 – 18. Per il capitolo relativo agli sviluppi degli studi sul pittore, si rimanda a TANZI, *Filippo da Verona*, cit., pp. 11 – 16.
- 3 D. F. C. GRAZIOSI, *Memorie storiche della città di Fabriano in sei libri descritte da D. Francesco Carlo Graziosi*, vol. I, libro III, 1733, p. 491 (p. 291 nella trascrizione di Paolo Selini del 2016), ms. copia (1840 ca) dell'Archivio Ramelli di Fabriano; O. MARCOALDI, *Quadri della pinacoteca fabrianese*, Fabriano, 1862, pp. 26 - 28; O. MARCOALDI, *Guida e statistica della città di Fabriano*, Fabriano, 1873, p. 91, n. 32; L. SERRA, *Le gallerie comunali delle Marche*, Roma, s.d. (1925), p. 28; B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano, 1936, p. 68, n. 27; L. SERRA, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, provincia di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma 1936, p. 70; L. CENTANNI, *Le spoliazioni di opere d'arte nelle Marche*, in «Atti e Memorie. Deputazione di storia Patria per le Marche», serie VII, vol. V, 1950, p. 98; B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Genova, 1968, pp. 75 – 76, n. 22; G. DONNINI, *La pittura dal XIII al XVIII secolo*, in *La città della carta. Ambiente società cultura nella storia di Fabriano*, a cura di G. Castagnari, Jesi, 1982, p. 419; F. FERRONI, *I francescani a Fabriano*, Fabriano, 1982, p. 76; D. PILATI, a cura di, *Epigrafi di una chiesa fabrianese demolita: San Francesco (da un manoscritto inedito di Romualdo Sassi)*, Perugia, 1988, p. 57; F. MARCELLI, *Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli"*, Fano 1997, p. 95; W. ANGELELLI, *Ipotesi*, cit. p. 438; A. MARCHI, *Dionisio, Giacomo e Girolamo Nardini*, in *La grazia e la luce. La pala di Senigallia del Perugino. Armonia e discordanze nella pittura marchigiana di fine Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di C. Caldari (Senigallia 2014), Ancona, 2014, pp. 134 – 137; B. CLERI, *Una dinastia di pittori tra Marche, Umbria e Roma. I Nardini*, Macerata Feltria, 2017, pp. 185 – 186, fig. a p. 187. Come suggerisce Fabio Marcelli, il santo che affianca Francesco sarebbe da identificare con Luigi IX (Ludovico) invece che con Ludovico da Tolosa, come solitamente riportato dalla storiografia e dagli studi. Marcelli, infatti, sottolinea come il santo incoronato che figura nella pala assieme a Francesco non corrisponda all'iconografia di Ludovico da Tolosa in quanto non presenta gli attributi della dignità vescovile. Inoltre, sempre secondo lo studioso, la presenza di San Luigi IX si rapporterebbe meglio con la beata Rosa da Viterbo, essendo Luigi IX il patrono – con sant'Elisabetta d'Ungheria – della famiglia francescana secolare (i terziari). Si ringrazia Fabio Marcelli per la gentile segnalazione.
- 4 Al di là della convinzione di chi scrive, va segnalato che questa proposta attributiva non è accolta da Marco Tanzi e Beatrice Tanzi, che continuano a ritenere l'opera di mano dei Nardini. Un parere favorevole viene espresso da Daniele Benati, da Paolo Ervas e, in maniera più cauta e con qualche riserva, da Angelo Mazza e Roberto Cara (quest'ultimo più propenso a ritenerla un prodotto di bottega). In ogni caso si desidera ringraziare profondamente tutti gli studiosi appena menzionati per la loro cortesia e disponibilità al confronto, nonché per i preziosi consigli e suggerimenti che hanno stimolato ulteriori riflessioni e approfondimenti. Inoltre si coglie l'occasione per ringraziare la dott.ssa Francesca Mannucci per la cortesia e il materiale fotografico fornito allo scrivente.
- 5 ANGELELLI, *Ipotesi*, cit., pp. 431 - 444.
- 6 *Ivi*, pp. 438 - 439.
- 7 Come già supposto in *Ibidem*, p. 438, il dipinto è attestato nella chiesa: GRAZIOSI, *Memorie storiche*, cit., p. 491 annota che "Il Quadro a man sinistra della porta grande significante due Santi con l'abito de' Padri Francescani, e due Sante con abito di Consore, è di Raffaello d' Urbino della prima maniera nato nel 1483 da Giovanni Sancio, che gli fu primo Maestro nel disegno, poi in Perugia imparò sotto Pietro Perugino, morì in Roma d'anni 37. Altri fanno il detto quadro dei Scolari del suddetto Raffaello."; in maniera analoga in C. GILI, S. GUERRIERI, *Memorie storiche di Fabriano dedicate all'esimo*

- cardinal Vallemani raccolte dal canonico Costanzo Gili e capitano Silvestro Guerrieri*, ms. sec. XVIII (1747?), p. 23 r., si indica “Il Quadro ricinto con una ferrata vicino la porta principale colla Madonna Santissima et altre con abito di Consore è di Raffaello d’Urbino della prima maniera.”; con l’attribuzione a “scuola di Raffaello” ancora in MARCOALDI, *Quadri*, cit., p. 28; MARCOALDI, *Guida e statistica*, cit., p. 91, n. 32; FERRONI, *I francescani*, cit., p. 76; PILATI, *Epigrafi*, cit., p. 57.
- 8 ANGELELLI, *Ipotesi*, cit., p. 439; DONNINI, *La pittura*, cit., p. 419.
 - 9 MARCELLI, *Pinacoteca Civica*, cit., p. 95.
 - 10 MARCHI, in *La grazia e la luce*, cit., pp. 134 – 137.
 - 11 *Ivi*, p. 136. Le due date sono state comunicate allo studioso in occasione di un coevo intervento di manutenzione della pala operato da Matteo e Isidoro Bacchiocca che si ringraziano per aver messo a disposizione dello scrivente le fotografie del *verso* della pala, qui riprodotte per la prima volta.¹²
 - CLERI, *Una dinastia*, cit., pp. 186 – 187.
 - 13 G. DONNINI, *Guida alla Pinacoteca Civica Bruno Molajoli*, Fabriano 2017, p. 112.
 - 14 MOLAJOLI, *Guida artistica*, cit., p. 181.
 - 15 Come opportunamente osservato in CLERI, *Una dinastia*, cit., p. 185. Molajoli, infatti, non riferiva la nostra pala ai Nardini.
 - 16 *Ivi*, pp. 69; 186.
 - 17 *Ivi*, pp. 75 – 96.
 - 18 C. LA BELLA, *Girolamo Nardini da Sant’Angelo in Vado a Roma: la decorazione pittorica della cappella Guerrieri in Trinità dei Monti*, in *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri*, a cura di C. Di Matteo, S. Roberto, Roma 2016, pp. 151 – 158. Nel saggio, La Bella non si discosta dalla tradizionale attribuzione dei dipinti di Fabriano ai Nardini, vedi *Ivi*, p. 152, nota 18.
 - 19 *Ivi*, pp. 155 – 157.
 - 20 Coordinate stilistiche notate già nel Seicento nel manoscritto dell’erudito Giovan Antonio Bruzio (in cui il Nardini è detto addirittura allievo del Perugino), decisivo nell’individuazione dell’autore degli affreschi pinciani e ben informato sulla storia di Sant’Angelo in Vado, città di cui era anche lui originario e alla quale aveva dedicato alcune ricerche; si veda a tal proposito LA BELLA, *Girolamo Nardini*, cit., pp. 151 – 152 (con bibliografia relativa al Bruzio). Si veda in ultimo anche CLERI, *Una dinastia*, cit., in particolare pp. 117 – 130.
 - 21 C. RICCI, *La pittura antica alla mostra di Macerata*, in «Emporium», XXIII, n. 134, febbraio 1906, p. 120. Si veda poi B. CLERI, *Una dinastia*, cit., pp. 111 – 114.
 - 22 A partire da ATTARDI, *Filippo da Verona*, cit., pp. 41 - 51; fino a che negli studi si riafferma la convinzione circa l’esistenza di un unico Filippo da Verona con BACCHI, *Un appunto*, cit., pp. 51 – 56; e ANGELELLI, *Ipotesi*, cit., 1995, p. 440.
 - 23 Ancora in TANZI, *Filippo da Verona*, cit., p. 18, si rileva che la distanza tra opere come, da una parte, l’*‘Arianna a Nasso’* di Amsterdam o la *‘Madonna allattante’* di Castelveccchio e, dall’altra, la pala del 1514 alla Molajoli “... richieda un ulteriore stacco, di un paio d’anni appunto, che possano giustificare l’apertura a nuovi e diversi orizzonti culturali e anche, in qualche modo, una crescita qualitativa.”
 - 24 Al netto dei riferimenti alla cultura lagunare che la totalità degli studi evidenzia per le opere iniziali, non ci si è mai davvero interrogati sulla formazione di Filippo e manca una riflessione organica sul suo percorso iniziale, certamente difficile da definire in assenza di documenti e notizie d’archivio. Si tiene a puntualizzare che il confronto proposto nel breve inciso non vuole per forza alludere a un rapporto

di Filippo con Michele da Verona, pittore che nel dipinto del Metropolitan è impegnato in una riflessione su Antonello da Messina attraverso Alvisio Vivarini. Per Michele da Verona e il panorama artistico in quella città a fine Quattrocento, si faccia riferimento a M. VINCO, *Gli inizi di Michele da Verona*, in «Proporzioni», 9/10, 2008/2009(2010), pp. 36 – 54. Si ringrazia inoltre Paolo Ervas per alcuni chiarimenti e delucidazioni. In merito alla formazione di Filippo, sarebbe invece il caso di interrogarsi sulla vicinanza delle sue primissime opere a quelle prodotte serialmente da alcune botteghe minori della Venezia dell'epoca come, ad esempio, quelle dei Santacroce, con le quali in passato si è talvolta generata confusione.

- 25 MARCHI, in *La grazia e la luce*, cit., p. 134.
- 26 ANGELELLI, *Ipotesi*, cit., 1995, p. 439. Lo studioso coglieva alcune assonanze con l'interpretazione di Perugino che fornisce l'allievo Eusebio da San Giorgio (che ricordiamo attivo anche per Matelica con una pala in S. Francesco). Va ribadita, peraltro, la provenienza fabrianese dello stendardo attualmente conservato a Pittsburgh con 'Sant'Agostino e quattro membri di una confraternita'. Inoltre, ulteriori esempi di prima mano della pittura del Vannucci erano ben noti e diffusi non solo nelle Marche, tra Fano e Senigallia, ma anche al nord, ad esempio con la pala Roncadelli in Sant'Agostino a Cremona, oltre al suo passaggio a Venezia.
- 27 La questione della provenienza è stata chiarita da CREMONINI, *Prima di Nicolò dell'Abate*, cit., pp. 29 – 33.
- 28 M. NATALE, *Albertino e Martino Piazza: problemi aperti*, in *I piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di G. C. Sciolla (Lodi 1989), Milano, 1989, pp. 105.
- 29 TANZI, *Filippo da Verona*, cit., p. 21.
- 30 MAZZA, *Filippo da Verona*, cit., pp. 81 – 87; si rimanda anche a TANZI, *Filippo da Verona*, cit., pp. 78 – 79, cat. A.2; che la colloca verso la fine della produzione nota del pittore.
- 31 Per la questione iconografica circa l'identificazione del santo, a lungo dibattuta tra San Benedetto da Norcia e l'evangelista, si rimanda alla scheda del dipinto in TANZI, *Filippo da Verona*, cit. pp. 57 - 58; in cui si riprendono le osservazioni in favore di San Giovanni Evangelista, avanzate da Marco Tanzi nel 1996, cfr. TANZI, *Filippo da Verona*, affini e omonimi, cit., pp. 119, 126 - 127. Ancora per San Benedetto propende invece G. VIROLI, in *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d'Arte della Città. La collezione antica*, a cura di N. Cencioni, Ravenna, 2001, p. 73.
- 32 Si veda ATTARDI, *Filippo da Verona*, cit., pp. 41 – 42, 48; da ultimo si rimanda a TANZI, *Filippo da Verona*, cit., pp. 17, 27 – 28, 29, 30, 32.
- 33 G. ZANELLI, *Maestri lombardi per i cartoni delle tarsie savonesi: proposte, conferme e ipotesi*, in *Il coro ligneo della cattedrale di Savona*, a cura di M. Bartoletti, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 153 – 154; si rimanda poi TANZI, *Filippo da Verona*, cit., p. 55.
- 34 MARCHI, in *La grazia e la luce*, cit., p. 136.
- 35 A. SACCHETTI SASSETTI, *Lorenzo e Bartolomeo Torresani pittori del secolo XVI*, Roma, 1932, pp. 9, 50.
- 36 A suggerire una datazione alta sono in particolare Daniele Benati e Roberto Cara, che torno a ringraziare per le riflessioni e i consigli. Allo stato attuale delle conoscenze, tuttavia, non è ancora possibile accertare questa ipotesi così come non vi sono evidenze circa l'esistenza di una bottega gestita dal pittore o della presenza di collaboratori.
- 37 TANZI, *Filippo da Verona*, affini & omonimi, in *La pittura veneta*, cit., p. 129.
- 38 Sul peso della componente specificatamente altdorferiana nella produzione di Filippo da Verona si insiste molto in TANZI, *Filippo da Verona*, cit., pp. 16, 19, 21.

- 39 Si torna a ribadire, peraltro, che in alcuni punti la pittura appare alquanto sofferta e sembrano presenti anche alcune ridipinture come ad esempio il rosso del parapetto che va a coprire parte della spalliera del trono, a sinistra. Esaminando attentamente lo sfondo, risalta però la qualità di certi brani, come quello delle fronde a sinistra, con tocchi di luce che donano un effetto vibrante, riscontrabile nei paesaggi tipici del pittore.
- 40 *Antichi maestri italiani: disegni e dipinti dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra, a cura di D. Benati, Bologna 2015, pp. 13 – 18.
- 41 P. DAL POGGETTO, *Pittura nelle Marche agli inizi dell'attività del Lotto (1495 – 1515)*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti (Ancona), Firenze, 1981, p. 66; ANGELELLI, *Ipotesi*, cit., p. 433; TANZI, *Aggiornamenti*, cit., p. 105; si veda poi la scheda del dipinto in TANZI, *Filippo da Verona*, cit., pp. 44 – 47. Alla luce delle considerazioni svolte, non può nemmeno escludersi *in toto* una datazione in anticipo sul più noto capolavoro fabrianese, come lo scrivente aveva supposto in prima battuta. Il dipinto, seguendo questo ragionamento, si potrebbe inserire in quell'esiguo nucleo di opere, scalabili tra il 1510 e il 1514, a testimonianza i profondi ripensamenti e le radicali mutazioni nel linguaggio dell'artista. Quest'impressione è suggerita dal fare più ingenuo e arcaico: rispetto alle formule ancora belliniano-cimesche delle primissime opere note, affiorano inflessioni e orientamenti più inquieti, sebbene non siano spinti ad esiti così espressivi e caricati come quelli che si ritrovano nel *San Giuseppe* a Lucca o nel *Cristo morto* di Cesena. In tal senso, andrebbe allora riconsiderato questo frangente della vicenda di Filippo, che dovremmo immaginare già attivo per la città marchigiana attorno al 1512 – 1513. Una collocazione così precoce del dipinto, tuttavia, non solo implica il trascurare il peso delle due date sul *verso* ma imporrebbe di ritornare al percorso (e alla cronologia) di Filippo da Verona ipotizzato da ANGELELLI, *Ipotesi*, cit., pp. 433 – 434. In generale, per quali vie il pittore sia giunto nelle Marche, è una questione che rimane ancora da chiarire e le considerazioni appena svolte dovranno rimanere puramente nel campo delle congetture. La fase del percorso del pittore sulla quale si è appena insistito rappresenta ancora oggi un sostanziale vuoto che attende di essere colmato, in assenza tanto di reperimenti documentari quanto di opere certamente databili tra la produzione di matrice ancora quattrocentesca, rilevabile sino al 1510, e l'*exploit* della pala firmata e datata 1514. Risulta alquanto, interessante segnalare, secondo quanto riferisce il Sassi, la presenza di una consistente colonia lombarda nella Fabriano dell'epoca. A questa comunità, riunitasi in un' 'università' (o congregazione), dal 1490 il capitolo dei Francescani concede una sepoltura nella loro chiesa. Per quanto siano ancora troppo pochi gli elementi a disposizione, appare piuttosto suggestiva quest'ipotesica pista verso l'area lombardo-veneta, che vedrebbe aprirsi un canale privilegiato per l'approdo di Filippo da Verona nella città marchigiana con una commissione per la chiesa San Francesco proprio negli anni successivi; cfr. R. SASSI, *Arte e storia fra le rovine di un antico tempio francescano*, in «Rassegna marchigiana», V, 8-10, 1927, pp. 421 – 423. Risulta interessante, poi, la conferma di una secolare tradizione, in quanto Sassi riferiva come molti di questi lombardi erano scultori o lapidari.
- 42 Sul De Carris, si rimanda a S. CASTELLANA, *Lorenzo di Giovanni de Carris da Matelica, detto il Giuda*, in «Proporzioni», IX – X, 2008 – 2009 (2010), pp. 55 – 70; e M. MAZZALUPI, *Tracce per una biografia di Lorenzo de Carris da Matelica*, in *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di A. Delpriori (Matelica), Perugia, 2016, pp. 57 – 66. Sul l'Hispanus, si veda da ultimo il volume di S. CASTELLANA, *Johannes Hispanus*, Cremona, 2017; in particolare pp. 96 – 101 per una breve ricognizione sulle personalità attive in quelle zone a inizio Cin-

- quecento e sui relativi intrecci e affinità.
- 43 L'influsso della pala del 1514 di Filippo da Verona sull'Hispanus della 'Madonna con Bambino e Santa Caterina' della collezione Cavallini Sgarbi, ad esempio, è stato rilevato in M. TANZI, *Johannes Hispanus, cinquant'anni dopo*, in *Ioanes Ispanus. La pala di Viadana. Tracce di classicismo precoce lungo la valle del Po*, catalogo della mostra a cura di Marco Tanzi (Viadana), Viadana, 2000, p. 69. Un ricordo della figura sgambettante del piccolo Gesù dipinto da Filippo sembra essere presente anche nel Bambino della *Madonna con Bambino e Santi* di Francesco Fantone da Norcia, dipinto un tempo a Brera e distrutto nella seconda guerra mondiale ma proveniente da Fabriano. Si veda in ultimo CASTELLANA, *Johannes Hispanus*, cit., pp. 88 – 89.
- 44 DONNINI, *Guida alla Pinacoteca*, cit., p. 113.
- 45 FERRONI, *I Francescani*, cit., p. 76. Le dimensioni sono pressoché le stesse, oltre al fatto che il dipinto riportato reca ancora la vecchia attribuzione al Domiziani.
- 46 ANGELELLI, *Ipotesi*, cit., p. 440.
- 47 In questa congiuntura alquanto complessa, vanno infatti sommati anche spunti dal de Carris e dall'Hispanus. Le somiglianze, a nostro avviso non così stringenti, tra Girolamo Nardini e Filippo da Verona sono ribadite anche in CASTELLANA, *Johannes Hispanus*, cit., p. 100 su suggerimento di Marco Tanzi, ma sono state giustamente sottolineate anche le affinità tra l'opera braidense del Giuda e la pala di Cingoli del Nardini in CASTELLANA, *Lorenzo di Giovanni de Carris*, cit., pp. 63 – 64, sulla scorta delle osservazioni di M. CERIANA, in *Pinacoteca di Brera, Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, a cura di F. Zeri, Milano, 1992, pp. 154 – 155. A sua volta, la pala del 1514 di Filippo da Verona è indicata quale "ponte tra l'Assunta di Asolo (1506) e la pala di Macerata" del de Carris, sempre in CASTELLANA, *Lorenzo di Giovanni de Carris*, cit., pp. 63

Il ritratto nuziale di Ippolito della Rovere e Isabella Vitelli dipinto da Federico Barocci

Fabio Marcelli

Nel catalogo di Federico Barocci, una menzione speciale spetta a questo superbo dipinto su tela nella collezione Patrick Matthiesen di Londra, che raffigura il dono del pegno d'amore di un giovane uomo a una sua coetanea¹ (fig. 1). Distolta dalla lettura di un libro di preghiera, la giovane volge lo sguardo verso un cartiglio intrecciato a un ramo di quercia-rovere fruttato di ghiande, sul quale era scritto un motto non più visibile. L'uomo indossa un abito nero lustrato da una gorgiera, la donna veste un abito grigio e oro con il colletto e i polsini decorati da *volant* bianchi, al suo collo splende una pietra d'ambra dentro un castone di oro e perle, sostenuta da una collana a doppio filo di perle.

La coppia è avvolta da una luce calda e soffusa, che il maestro ha dipinto per esaltare la bellezza pura dell'epidermide lattea della giovane e per evocare il *pathos* emozionale di questo incontro idilliaco. Magistrale è la descrizione psicologica dei protagonisti: fiero e orgoglioso l'uomo, turbata e compiaciuta la donna.

Probabilmente, il doppio ritratto fu commissionato per celebrare una promessa



fig. 1 Federico Barocci, *Ritratti di Ippolito Feltrio della Rovere e Isabella Vitelli*, 1585, olio su tela, 92,39 x 76,20 cm, Londra, The Matthiesen Gallery.

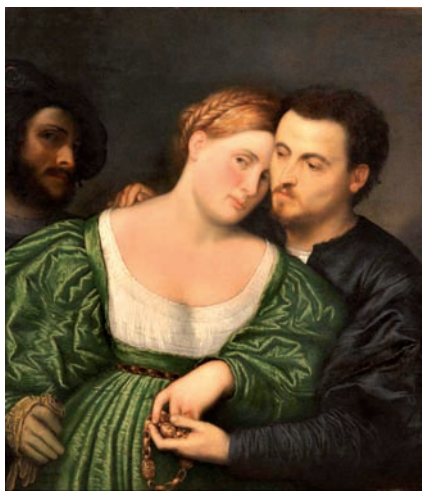


fig. 2 Paris Bordone, *Gli amanti (o la Promessa di nozze)*, 1530 ca, olio su tela, 80,5 x 86 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.



fig. 3 Lorenzo Lotto, *Ritratto di Marsilio e Faustina Cassotti*, 1523, olio su tavola, 46 x 34,9 cm, Madrid, Museo del Prado.

di matrimonio, evento felice che il maestro urbinato ha narrato aderendo al *topos* iconografico del dialogo amoroso tra i futuri coniugi, scelta che rammenta le frequentazioni veneziane e l'ammirazione per l'arte lagunare di Federico Barocci (figg. 2-3)².

L'offerta del ramo di rovere da parte del nobiluomo alla prescelta, evoca la mitografia ancestrale della quercia: essenza eterna, resiliente alle avversità, simbolo pregno di speranza per il cammino di vita della coppia ritratta. Naturalmente, nel contesto urbinato che mallevò questo doppio ritratto, la fronda dipinta è l'impresa parlante della dinastia della Rovere³: *ergo*, attraverso il dono del gioiello di argento cesellato e dorato che raffigura il ramo di rovere, l'uomo suggella l'ingresso della prescelta nella famiglia ducale di Urbino⁴.

L'identità del futuro sposo, può essere sciolta attraverso il paragone con il volto di un cavaliere che mostra fiero la propria spada, ritratto da Federico Barocci in una tela firmata e datata nel 1602, conservata nell'Ambasciata d'Italia a Londra (figg. 4-6)⁵. Questo nobiluomo è stato identificato da Luciano Arcangeli nel marchese Ippolito della Rovere (Castelleone di Suasa, 1554 – Roma, 1620), figlio naturale – legittimato nel 1571 da Pio V (1566-1572)⁶ – di uno tra i mentori più generosi di Federico Barocci, il cardinale



fig. 4 Federico Barocci, *Ritratto di Ippolito Feltrio della Rovere*, 1602, olio su tela, 118 x 95 cm, Londra, Ambasciata d'Italia.



fig. 5 Federico Barocci, *Ritratto nuziale di Ippolito Feltrio della Rovere e Isabella Vitelli*, (part.).

Giulio Feltrio della Rovere (Urbino, 1533 – Fossombrone, 1578)⁷.

La sua infanzia Ippolito la trascorse nel palazzo ducale di Urbino, insieme al fratello Giuliano Feltrio (San Lorenzo in campo, 1559 – Roma, 1621) e alla cugina Lavinia (Pesaro, 1558 – Castelleone di Suasa, 1632), che aveva rifiutato l'educazione monacale offertagli dai genitori Guidobaldo II e Vittoria Farnese⁸. Fedele alla tradizione di famiglia, Ippolito mise in luce il proprio talento bellico a diciassette anni nella battaglia di Lepanto (1571), continuando a militare per Francesco Maria fino al 1587, quando suo cugino (duca dal 1474) lo nominerà governatore di Urbino⁹.

Nella giovane ritratta da Federico Barocci, invece, andrà riconosciuta la nobildonna umbra Isabella Vitelli (Città di Castello, – Pesaro, 1598), rampolla della famiglia gentilizia di Città di Castello. Terzogenita di Jacopo – marchese di Amatrice¹⁰ – e di Livia Orsini, Isabella sposò Ippolito nel 1585. Recentemente, una ricerca condotta nell'archivio Lante della Rovere da Letizia Leli¹¹, ha portato alla luce documenti preziosi per ricostruire la vita di Isabella, tra questi il *contractum dotis* rogato a Roma il 13 febbraio 1585.

L'unione tra Ippolito e Isabella fu siglata al cospetto del giudice palatino Ales-

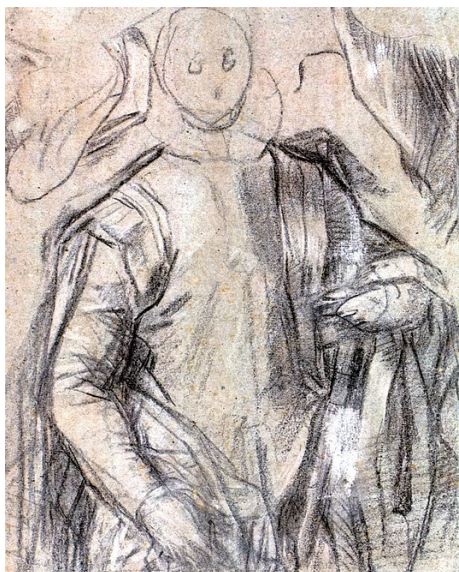


fig. 6 Federico Barocci, *Studio per il ritratto di Ippolito della Rovere*, 1602, pietra nera, carboncino, gesso bianco su carta, 360 x 269 mm, 192, 259-260, Würzburg, Martin von Wagner Museum.



fig. 7 *Stemma di Giulio Vitelli*, 1592-1594, soffitto ligneo, Roma, San Marcello al corso.

sandro Ludovisi (futuro Gregorio XV) nel palazzo capitolino dello zio della sposa, monsignor Giulio Vitelli; influente e ricco prelato di fiocchetto, decano della Camera Apostolica, che lustrò il mirabile soffitto ligneo della chiesa di San Marcello al corso (situata accanto la sua dimora)¹² con un'imponente celebrazione araldica della propria dignità curiale (fig. 7). Anche il duca di Urbino manifestò l'apprezzamento dinastico verso il coniugio, inviando alla firma del contratto il suo plenipotenziario romano Grazioso Graziosi della Pergola, che affiancò Giuliano Feltrio della Rovere.

La commissione del proprio ritratto nuziale a Federico Barocci, quindi, fu un prestigioso investimento d'immagine da parte di Ippolito, degno di raccontare il rango marchionale che il giovane acquisì con il suo matrimonio¹³, non senza considerare la ricca dote garantita dalla sposa¹⁴. Ippolito, scegliendo di farsi ritrarre ostentando l'emblema della sua schiatta, più che una consueta e com-



fig. 8 Tiziano, *Ritratti di Guidobaldo II e Francesco Maria della Rovere*, olio su tela, 1555 ca, 198 x 113 cm, collezione privata.



fig. 9 Giorgione, *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere*, 1502 ca, olio su tavola trasferita su tela, 73 x 64 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

prensibile annotazione araldica, volle riaffermare la sua appartenenza – *iure sanguinis* – al ramo principale della famiglia della Rovere, riproponendo l'abbondante iconografia araldica ducale declinata in una moltitudine di immagini e oggetti (figg. 8-9)¹⁵.

Conferma queste ambizioni familiari anche il ritratto programmatico del fratello di Ippolito, Giuliano Feltrio della Rovere (fig. 10)¹⁶, il quale successe al padre nella dignità di abate commendatario di San Lorenzo in campo, frestandosi dell'omonimia con un celebre predecessore: il cardinale Giuliano della Rovere (Giulio II). Dipingendo il ritratto di Giuliano, Barocci illustrò le



fig. 10 Federico Barocci, *Ritratto di Giuliano Feltrio della Rovere*, 1590 ca, olio su tela, 117 x 97,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

velleità intellettuali e politiche dell'abate¹⁷, simboleggiate dal tavolo colmo di libri e dal *topos* iconografico della clessidra, emblema di equilibrio intellettuale, intarsiata a Urbino e Gubbio negli studioli di Federico da Montefeltro.

La tela nella collezione Matthiesen, probabilmente, fu licenziata da Barocci poco prima la celebrazione nuziale, quando Isabella raggiunse le future dimore coniugali di Pesaro e San Lorenzo in campo¹⁸, permettendo al maestro di ritrarla *de visu* con sensibilità e acribia descrittiva. Lo stesso naturalismo magistrale che percepiamo nei due ritratti di Ippolito: nell'anno del matrimonio (1585), Barocci ha dipinto la pelle tonica di un volto giovane (ventisei anni), nel quadro firmato nel 1602, l'epidermide del marchese denuncia l'età avanzata (quarantotto anni).

L'acme del successo personale Ippolito della Rovere lo conquistò il 26

aprile 1599, quando sua figlia Livia – quattordicenne – sposò suo cugino Francesco Maria II – cinquantenne –, che agognava un primogenito per scongiurare la devoluzione del Ducato di Urbino alla Chiesa¹⁹.

Ippolito, che dal matrimonio tra Francesco Maria II e Livia auspicava benefici politici, sociali ed economici per se stesso e il fratello Giuliano, finì per essere schiacciato dall'insaziabile brama di potere e denaro.

Sospettando – o forse ne ebbe le prove – una cospirazione intrigata da Ippolito e Giuliano, il 9 maggio 1602, Francesco Maria II bandì i cugini dalla corte ducale, confinandoli a San Lorenzo in campo²⁰. Sostenuti dalla mediazione di Paolo V e di Livia, Ippolito e Giuliano nel 1604 ottennero il perdono ufficiale di Francesco Maria II, ma la frattura personale rimase insanabile e i due fratelli

non rientreranno più a Pesaro, trascorrendo gli anni restanti della loro vita a Roma, dove morirono a distanza di un anno l'uno dall'altro: Ippolito nel 1620 e Giuliano nel 1621.

Per un gioco beffardo del destino, il ritratto di Ippolito della Rovere che lustra l'Ambasciata d'Italia a Londra, licenziato proprio nell'anno del suo tracollo politico, emerge come una testimonianza storica, iconografica e psicologica, del punto di non ritorno valicato idealmente dal marchese di San Lorenzo in campo nella sua ambiziosa esistenza.

Abstract

This essay is dedicated to an artwork by Federico Barocci, in the Patrick Matthiesen collection (London), which depicts the gift of a token of love - a branch of oak fruity with acorns - by a young knight, to a woman of the same age. In this essay it is proposed to identify the double portrait of Ippolito Feltrio della Rovere (1554 – 1620) and Isabella Vitelli (married in 1585). It supports this identification, the comparison with the portrait of Ippolito di Rovere, painted by Federico Barocci in 1602 (London, Embassy of Italy).

NOTE

Ringrazio Patrick Matthiesen per il sostegno entusiasta con la quale ha seguito questa ricerca. Un ulteriore e sentito ringraziamento a Letizia Leli e ai funzionari della Ambasciata d'Italia a Londra: Federico Bianchi, Valentina Mincio, Roberto Schneider e Raffaele Trombetta.

- 1 Olio su tela, 92,39 x 76,20 cm., London, The Matthiesen Gallery. Bibliografia: H. OLSEN, *Federico Barocci*, Copenhagen 1962, p. 157; A. EMILIANI, *Federico Barocci*, Bologna, Nuova Alfa 1985, I, p. 36; A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, Ancona, Il lavoro editoriale 2008, pp. 240-241; B. MONTEVECCHI in P. DAL POGGETTO e B. MONTEVECCHI (a cura di), *Gli ultimi Della Rovere: Il crepuscolo del Ducato di Urbino (in occasione di due importanti acquisti)*, «Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Marche», 1 (2000), pp. 186-187; B. MONTEVECCHI, *Immagini di un piccolo duca: Federico Ubaldo Della Rovere nella pittura del primo ventennio del Seicento*, in B. CLERI e F. PAOLI (a cura di), *I Della Rovere nell'Italia delle Corti*, Atti del Convegno di studi (Urbino, 16 settembre – 19 settembre 1999), II, Urbino, Quattroventi 2002, pp. 243-244; S. OLIVIERO, in N. SPINOSA (a cura di), *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Caracci*, catalogo della mostra (Na-

- poli, Museo Nazionale di Capodimonte, 24 maggio – 4 giugno 2006), Napoli 2006, pp. 36-38; P. Matthiesen, scheda in 2001: *An Art Odyssey 1500-1720*, London 2001, pp. 136-139; R. MORSELLI, *Nove quadri per il duca: quello che resta delle opere di Federico Barocci nella collezione di Francesco Maria II della Rovere nel 1631*, in C. CONTINISIO e M. FANTONI (a cura di), *Testi e contesti. Per Amedeo Quondam*, Roma, Bulzoni 2015, pp. 339-340; in E. M. DAL POZZOLO (a cura di), *Labirinti del Cuore, Giorgione et le stagioni del sentimento tra Venezia a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 24 giugno – 17 settembre 2017), Napoli 2017, pp. 270-271.
- 2 Per una recente recente riflessione sulla ritrattistica del maestro urbinato: A. AMBROSINI MASSARI, *Per Federico Barocci pittore di ritratti (con un nuovo Autoritratto di Claudio Ridolfi)*, in *Federico Barocci gloria e ideologia del colore*, a cura di A. EMILIANI, Roma, Erreciemme 2016, pp. 51-81.
 - 3 Cfr. A. CONTI, *La prima evoluzione dell'arma dei Della Rovere: la generazione di Giovanni signore di Senigallia*, in «Studi pesaresi», 3 (2015), pp. 51-69; B. MONTEVECCHI, *Mobili rovereschi in ebano e avorio e un inginocchiatoio per Vittoria, granduchessa di Toscana*, «Oadi. Rivista dell'Osservatorio per le Arti decorative in Italia», 9 (2014), pp. 67-76, online: http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1915.
 - 4 Harold Olsen (*Federico Barocci*, Copenhagen Munksgaard 1962, p. 157) nei due personaggi propose di identificare Lavinia della Rovere e suo marito Alfonso Felice d'Avalos, mentre Benedetta Monteverocchi (2002, pp. 243-244) e Andrea Emiliani (2008, pp. 240-241) vi riconobbero Francesco Maria II e sua moglie Livia Feltria della Rovere. Quest'ultima ipotesi è stata confutata con argomentazioni convincenti da Raffaella Morselli (2015, pp. 339-340), che ha evidenziato la mancata aderenza del volto maschile ai ritratti noti di Francesco Maria II. Raffaella Morselli continuando a indagare la proposta d'identificazione del personaggio femminile nella consorte del duca di Urbino, ha suggerito una lettura alternativa del doppio ritratto: l'uomo che dona il ramo di rovere sarebbe il padre di Livia, Ippolito Feltrio della Rovere, fiero di celebrare con questo gesto simbolico la nuova condizione sociale della loro famiglia, accolta nel ramo ducale dopo le nozze tra Francesco Maria II e Livia. Il sottoscritto, il 28 settembre 2016, ha comunicato a Patrick Matthiesen la sua proposta di identificazione dei personaggi ritratti in Ippolito della Rovere e Isabella Vitelli, ma, allora, non conosceva il saggio di Raffaella Morselli.
 - 5 Olio su tela, 118 x 95 cm, Londra, Ambasciata d'Italia. L'opera è stata restaurata in occasione della sua esposizione alla mostra *Barocci. Brilliance and grace* (Londra, National Gallery, 27 febbraio - 19 maggio 2013), a cura di Carol Plazzotta. Il ritratto, è documentato *ab antiquo* nell'inventario delle *Robe et mobili esistenti nel Palazzo et Guardaroba di Pesaro et altri luoghi dentro et fuori di detta Città*, compilato tra l'autunno del 1623 e il gennaio del 1624 dopo la morte di Federico Ubaldo. Probabilmente, confluì nella collezione ducale quando Livia della Rovere, moglie di Francesco Maria II, nel 1620 ereditò i beni del padre Ippolito (testamento del 20 ottobre 1613). Nel 1652 compare nell'inventario delle opere ereditate da Vittoria della Rovere e confluite nella Guardaroba Medicea. Dopo la proposta di Andrea Emiliani, che nel personaggio riconobbe il marchese Guidobaldo Del Monte (Pesaro, 1545 – Mombaroccio, 1607) (A. EMILIANI, 1985, II, p. 343), Fert Sangiorgi (*Precisazioni su due ritratti di Federico Barocci*, in «Notizie da Palazzo Albani», 20, 1991, pp. 165-170), ha suggerito l'identificazione con uno degli intellettuali – con Guidobaldo del Monte – più apprezzati alla corte di Francesco Maria II, Federico Bonaventura (Ancona 1555 – Urbino, 1602). Considerato che la fisionomia del cavaliere ritratto, non sostiene il confronto con le effigi certe (o presumibili) di Guidobaldo del Monte e Federico Bonaventura, la proposta sostenuta dagli argomenti più convincenti è quella di Luciano Arcangeli (*La pittura di Barocci e dei barocceschi a Pesaro, in Pesaro nell'età dei Della Rovere*, a cura di G. AR-

Il ritratto nuziale di Ippolito della Rovere e Isabella Vitelli dipinto da Federico Barocci

- BIZZONI, A. BRANCATI e M.R. VALAZZI, 2, Venezia, Marsilio 2001, pp. 181-183). Sullo studio disegnato del ritratto: S. RUHWINKEL, *Die Zeichnungen Federico Baroccis im Martin-von-Wagner-Museum*, Würzburg, VDG 2010, pp. 192, 259-260. Luciano Arcangeli è tornato a riflettere sul mirabile *Ritratto di Ippolito della Rovere* (olio su tela, 106.5 x 88.5 cm) nelle Gallerie degli Uffizi (1890, n. 567), la cui identificazione a nostro giudizio richiede ulteriori approfondimenti (*Il ritratto di Ippolito Della Rovere di Federico Barocci: il dipinto e la sua traccia documentaria*, in *Montefeltro-Della Rovere, luci e ombre di una dinastia*, a cura di A. Vastano, Macerata Feltria, Leardini 2018, pp. 67-83).
- 6 Cfr. G. MORONI, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica da S. Pietro sino Ai Nostri Giorni*, Roma, 1857, pag. 146-147.
 - 7 Figlio del duca Francesco Maria I e di Eleonora Gonzaga, fu creato da Paolo III, cardinale diacono e presbitero di San Pietro in Vincoli all'età di tredici anni (1548-1570), rispettando gli accordi convenuti nel contratto che Guidobaldo II discusse con il papa, quando ne sposò la nipote Vittoria Farnese. Giulio Feltrio, rinunciò ai propri diritti ereditari temporali sul Ducato a favore del fratello maggiore, ottenendo la cattedra episcopale di Urbino (1548-1551) e il feudo di Massa Trabaria. Il cardinale d'Urbino, insediò la propria corte nel palazzo avito eretto a San Lorenzo in campo, consegnandone al figlio Ippolito la signoria (1572), insieme ai feudi di Castelleone di Suasa, Miralbello e Montalfoglio (1573). Per una biografia: M. SANFILIPPO, *Della Rovere, Giulio Feltrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 37, Roma 1989, pp. 356-357. Inoltre: P. DEGNI, *L'arcivescovo di Ravenna Giulio Feltrio Della Rovere (1566-1578), l'abate di Classe Pietro Bagnoli (1559-1582): le opere, i libri*, in *Il refettorio camaldolese di Classe. Da refettorio monastico a Sala Dantesca della Biblioteca Classense. Storia arte e restauri*, Atti del convegno (Ravenna, 29-30 gennaio 2016), a cura di P. DEGNI, L. BALDACCHINI, E C. GIULIANI, BOLOGNA 2019, pp. 129-139; I. VERSTEGEN, *Reform and Renewed Ambition. Cardinal Giulio Feltrio Della Rovere*, in Id., *Patronage and Dynasty. The Rise of the Della Rovere in Renaissance Italy*, Kirkville 2007, pp. 89-108.
 - 8 Su questa figura, il recente: B. FULLOTTI, *Scipione Pulzone's "Beautiful Women": a portrait of Lavinia della Rovere*, in «Rivista d'arte», 6 (2016), pp. 131-151.
 - 9 Nello stesso anno il marchese istituì a Pesaro la compagnia della Croce, per garantire maggiore visibilità politica e sociale ai nobili della sua consorte. Cfr. M. LUCHETTI, *Le Confraternite a Pesaro dal XIII al XVII secolo*, in «Studi pesaresi», 2 (2013).
 - 10 Jacopo Vitelli, era figlio del famoso condottiero pontificio e medico Alessandro Vitelli. Nel 1538 l'imperatore Carlo V donò ad Alessandro il feudo di Amatrice, che Jacopo ereditò dal padre, governandolo per quasi trent'anni (1554-1582).
 - 11 Rimando al prezioso contributo di Letizia Leli per il commento dettagliato dei contenuti del *contractum dotis* e per altre informazioni storiche sulla biografia di Isabella: *Isabella Vitelli (+1598): fonti documentarie presso l'Archivio di Stato di Roma*, in «Nuovi Annali della Scuola speciale per Archivisti e Bibliotecari», XXXIII (2019), pp. 89-104. Da questa unione nacquero: Livia, Lucrezia, Maria, Lavinia, Francesca e Giulio, Livia (omonima) ed Eleonora (queste ultime due, monache nel convento pesarese del *Corpus Domini*).
 - 12 Impropriamente, Giulio Vitelli, defunto nel 1603, è ricordato in alcune fonti storiografiche con il titolo cardinalizio. Egli, rivestendo l'ufficio di decano della Camera Apostolica (organismo finanziario e amministrativo per la cura degli interessi patrimoniali della Chiesa), si poteva fregiare del titolo di prelato di fiocchetto (gli altri, erano il vice camerlengo, l'uditore generale della Camera Apostolica e il maggiordomo del papa). Patrono della basilica di San Marcello al corso, del quale finanziò il restauro,

- fu proprietario della villa di monte Magnanapoli sul colle Quirinale (Villa Aldobrandini), acquistata nel 1600 da Clemente VIII per farne dono a Pietro Aldobrandini. Il soffitto di San Marcello (1592-1594), fu decorato con lo stemma di Giulio Vitelli da Giovanni Battista Ricci (1537-1627), su disegno di Carlo Lambardi (E. PARLATO, *Il soffitto ligneo di San Marcello al Corso, opera dell'architetto Carlo Lambardi e del pittore Giovan Battista Ricci*, in *Per Carla Guglielmi, scritti di allievi*, a cura di M. CRISTOFANI e T. CALVANO, Roma 1989, pp. 137-147).
- 13 Per garantire a Ippolito un rango pari alla famiglia della sposa, Francesco Maria II elevò San Lorenzo in campo a marchesato, attribuendone il titolo a suo cugino. Per un panorama storico di questo feudo: F. CERESANI, *Hominum castris Sancti Laurentij in Campo*, Ancona, Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche 2015.
 - 14 Isabella, portò in dote *ad sustinenda onera matrimonii* un censo di 20 mila scudi, fruttato dalle rendite fondiari e immobiliari a Città di Castello, oltre a 2 mila scudi, che gli furono liquidati dalla sorella primogenita Virginia (marchesa di Amatrice, moglie del conte Fabrizio da Correggio morì nel 1597), onde compensarla della rinuncia ai diritti ereditari sul feudo e sul palazzo avito di Amatrice. Contestualmente, nel rispetto del diritto matrimoniale dell'epoca, basato sul principio di parità tra moglie e marito, la separazione dei beni e il contributo reciproco alle nozze, Ippolito si impegnavo per una equivalente *donatio propter nuptias*, per garantire il mantenimento della sposa in caso di vedovanza.
 - 15 Rammento questa efficace riflessione di Benedetta Monteverocchi (2014, p. 67): «Tra Cinque e Seicento, il motivo araldico-ornamentale dei duchi di Urbino appare ageminato nel metallo delle armi, tessuto negli arazzi, dipinto nelle ceramiche, intagliato nelle cornici, miniato negli elaborati fregi dei documenti, modellato nelle decorazioni plastiche delle architetture. Il disegno mostra prevalentemente un doppio intreccio di rami frondosi, con foglie e ghiande, la cui quasi ossessiva presenza negli arredi e nelle suppellettili è documentata da una serie di disegni per argenterie, vasi, lampade, lettighe, conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana».
 - 16 Per la scheda online nel sito del museo: <https://www.khm.at/objektdb/detail/109/>. Nel palazzo comunale di Baranello (Campobasso), si trova una copia di questo ritratto, per la scheda online: https://www.beni-culturali.eu/opere_d_arte/scheda/-ritratto-di-monsignor-giuliano-della-rovere-floriferico-detto-federico-barocchi-1535-1612-14-00000439/304329
 - 17 La successione nel titolo non fu diretta, perché alla morte di Giulio subentrò il cardinale Alessandro Riario e, alla morte di questi (18 luglio 1585), Giuliano della Rovere. Alla interessante committenza artistica dell'abate Giuliano della Rovere, dedicheremo un prossimo approfondimento.
 - 18 Il palazzo edificato da Giulio della Rovere a San Lorenzo in campo, dopo la devoluzione del Ducato alla Chiesa, ospitò Livia nel suo ultimo decennio di vita (1631-641). A Soria di Pesaro, con affaccio sull'Adriatico, Ippolito fece edificare una delizia che divenne nota come Villa della duchessa, dopo che la ereditò Livia. Cfr. R. MARTUFI, *Diletto e Maraviglia, Le ville del colle San Bartolo di Pesaro*, Pesaro, Nobili 1992, pp. 49-51.
 - 19 Clemente VIII, giocoforza, fu costretto a dispensare Livia dai vincoli di consanguineità con il cugino e futuro marito. Il matrimonio fu ordito tra lo sposo e il futuro suocero, appena dopo la morte della prima moglie del duca: Lucrezia d'Este (12 febbraio 1598), devastata nello spirito e nella salute da quell'unione disgraziata (1570-1578), che si concluse con la separazione coniugale e il ritorno della nobildonna nella natia Ferrara, dove visse altri vent'anni, coltivando la vana speranza di ottenere l'annullamento nuziale, che l'avrebbe sciolta dal vincolo con quel marito irascibile. Cfr. M.L. MENE-GATTI, *Collezionismo estense alla vigilia della devoluzione: i casi di Margherita Gonzaga d'Este e Lu-*

Il ritratto nuziale di Ippolito della Rovere e Isabella Vitelli dipinto da Federico Barocci

crezia d'Este della Rovere, in *Schifanoia* 56/57 (2019), pp. 117- 123. Il primogenito, Federico Ubaldo, nacque nel 1504, ma il destino sarà impietoso con il rampollo – ultimo duca di Urbino –, la cui morte prematura nel 1623, fu l'*acme* del dinastico che segnerà l'estinzione della famiglia della Rovere. Per la biografia: G. BENZONI, *Della Rovere, Federico Ubaldo, duca di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 45, Roma 1995, online: https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-ubaldo-della-rovere-duca-di-urbino_%28Dizionario-Biografico%29/. Due riflessioni d'insieme sulle vicende politiche e dinastiche della famiglia: G. MONTINARO, *Fra Urbino e Firenze: politica e diplomazia nel tramonto dei Della Rovere, 1574-1631*, Firenze 2009; S. BECKER, *Dynastische Politik und Legitimationsstrategien der della Rovere: Potenziale und Grenzen der Herzöge von Urbino (1508–1631)*, Berlin 2015.

- 20 Rammenta questa crisi, citando il giorno dell'editto punitivo: L. ZACCONI, *Centone di storia della città di Pesaro*, Pesaro, Biblioteca Olivierana, ms. 323. Con Ippolito e Giuliano, anch'essi sospettati di tramare alle sue spalle, Francesco Maria II allontanò anche i due matematici e architetti cortigiani, Guidubaldo del Monte e Muzio Oddi.

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, affiliato. 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 delle Marche 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 delle Marche 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 Terra-santa (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, *Restauro 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 Urbina*, 2006

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

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

S. 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 Urbania*, 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

Fermignano, Frammenti di storia, 2018

Fermignano 1818. La terra sognata, 2018

Silvano Bacciardi, *Acqua corrente*, 2019

Victor M. Schmidt, *Stendardi e gonfaloni processionali dalle Marche*, 2020

Questo numero esce con un contributo di **Editoriale Umbra** di Carnevali Giovanni e C. sas

Via Pignattara 34, 06034 Foligno (PG) – Italia
C.F. - P.IVA: 01253560542
Tel. 0742357541 – 0742351591 cell. 3486543467
e-mail: info@editorialeumbra.it – editumbra@libero.it
www.editorialeumbra.it

L'Editoriale Umbra opera nel settore dell'Editoria d'arte in Italia e all'estero.

È in grado di fornire un servizio di ricerca bibliografica nel settore specifico con opere di recente pubblicazione e d'antiquariato, monografie e cataloghi da tutto il mondo.

Promuove e distribuisce in Italia e all'estero pubblicazioni d'arte, di Enti pubblici, privati e di piccoli Editori. Prende in considerazione offerte di valutazione e di acquisto di singole opere o di intere raccolte, nonché proposte di vendita su commissione. È essa stessa editrice, in particolare di libri d'arte e storia locale. Le proposte di vendita si articolano anche su volumi rari e d'antiquariato.

L'Editoriale Umbra rappresenta per l'Italia:

Abaris, New York - The Illustrated Bartsch.

Michael Imhof Verlag, Germania.

De Gruyter, Germania - Allgemeines Künstlerlexikon.

Davaco Publishers, Olanda.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2020
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

