
ARTE MARCHIGIANA

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

9/10

LUCIA PANETTI, Il Maestro di Collamato: una presenza nella bottega del Maestro di Staffolo e un'aggiunta al suo catalogo / BEATRICE MENGHINI, Nuovi studi sulla scultura marchigiana del Rinascimento: il Crocifisso di Santa Chiara a Camerino / FABIANA BONANNO, Il *san Sebastiano* di Ancarano di Norcia. Stile e tecnica per Lucantonio di Giovanni Barberetti / TAMARA DOMINICI, Cum tanti di excellentia chiar dotati: l'influenza fiamminga sul giovane Raffaello / RAOUL PACIARONI, Giulio Bevilacqua sconosciuto pittore eugubino del XVI secolo / ALESSIA CECI, Le immagini di alchimia nei libri di Francesco Maria II Della Rovere: un'indagine iconografica nello specchio delle arti figurative tra Cinquecento e Seicento / LUCA CALENNE, «Per istraforo di prospettiva». I “quadri-nei-quadri” dipinti da Gregorio Preti per la cattedrale di Fabriano / ANGELO ANTONELLI, Museo Piersanti: i disegni, cronistoria di una collezione.

ARTE

MARCHIGIANA

9/10 - 2021/22



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 (bonita.cleri@uniurb.it)

Comitato scientifico / *Scientific Advisory Board*

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

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

Fabio Marcelli (marcelli@pm.me)

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)

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.guerrinoleardini.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

PANETTI: figg. 1-5 Claudio Ciabocchi, Fabriano; figg. 6-11 Foto dell'autrice.

DOMINICI: figg. 1 e 3 da *Raffaello da Firenze a Roma*, cat. mostra, Skira, Milano 2006, p. 12, p. 121; fig. 2, su concessione del Ministero della Cultura; fig. 4 da D. DE VOS, *Hans Memling: The Complete Works*, Fonds Mercator Paribas Londra, 1994, p. 206; fig. 5 Samuel H. Kress Collection; fig. 6.; Andrew W. Mellon Collection; fig. 7, da *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, cat. mostra, Electa, Milano 2009, p. 178; fig. 8, ©Museo Nacional del Prado; fig. 9, su concessione della Galleria Borghese, Roma.

PACIARONI: figg. 1-4: Foto dell'autore.

CECI: figg. 1- 9b, 10b su gentile concessione della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma (foto eseguita dall'Amministrazione; fig. 8a su gentile concessione della Biblioteca Comunale di Urbania; fig. 8b su gentile concessione della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (foto eseguita dall'Amministrazione; fig. 9a su gentile concessione dei Musei Civici Fiorentini (foto eseguita dall'Amministrazione), fig. 10a su gentile concessione dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (foto proveniente dal Fondo Corsini ed eseguita dall'Amministrazione).

CALENNE: fig. 1 Arthistoria.com (di dominio pubblico); fig. 2 Alonso de la Sierra, Cadiz; fig. 3 Marcello Castrichini, Ediert, Todi; fig. 4 P. Hugh McKenna, Collegio S. Isidoro, Roma; figg. 5-6 Claudio Ciabocchi, Fabriano; fig. 7 Timken Art Gallery, San Diego; fig. 8 Da J. NADAL, *Meditationes in Evangelia*, 1595. PESSCA; fig. 9. Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele", Roma; fig. 10. Tommaso Borgogelli, Fano.

ANTONELLI: Archivio: Museo Piersanti; Archivio: Erminio Burzacca.

BONANNO: fig. 1 Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria; figg. 2, 6-9, 14-17, 20, 22 Archivio fotografico Alessandro Delpriori.; figg. 3-5, 10-13, 19, 21 Archivio fotografico dell'autore.

MENGHINI: figg. 1-2-4-5-6-7-8 foto dell'autrice; fig. 3 ricostruzione dell'autrice; figg. 9-10-11-12 mostra "Rinascimento Scolpito", Camerino, 2006; figg. 13-14 Archivio fotografico Alessandro Delpriori.

indice

9

editoriale

11

LUCIA PANETTI

Il Maestro di Collamato: una presenza
nella bottega del Maestro di Staffolo e
un'aggiunta al suo catalogo

25

BEATRICE MENGhini

Nuovi studi sulla scultura marchigiana
del Rinascimento: il *Crocifisso* di
Santa Chiara a Camerino

41

FABIANA BONANNO

Il *san Sebastiano* di Ancarano di
Norcia. Stile e tecnica per Lucantonio
di Giovanni Barberetti

61

TAMARA DOMINICI

Cum tanti di excellentia chiar dotati:
l'influenza fiamminga sul giovane
Raffaello

81

RAOUL PACIARONI

Giulio Bevilacqua sconosciuto pittore
eugubino del XVI secolo

99

ALESSIA CECI

Le immagini di alchimia nei libri di
Francesco Maria II Della Rovere:
un'indagine iconografica
nello specchio delle arti figurative
tra Cinquecento e Seicento

121

LUCA CALENNE

«Per istraforo di prospettiva».
I “quadri-nei-quadri” dipinti da
Gregorio Preti per la cattedrale
di Fabriano

147

ANGELO ANTONELLI

Museo Piersanti: i disegni, cronistoria
di una collezione

Questo numero della rivista vede la sua uscita a metà tra due grandi ricorrenze per motivi diversi significative per le Marche: il 2020 cadeva il quinto centenario della morte di Raffaello e il 2022 sarà il sesto centenario della nascita di Federico da Montefeltro per il quale si prevedono iniziative a Gubbio, facente allora parte del territorio feltresco e dove ha visto la luce, e Urbino, ricorrenze intriganti per il ruolo che un artista e il governante di un piccolo territorio hanno svolto.

Li si ricorda anche a dimostrazione di quanto un luogo eccentrico quale le Marche abbia contribuito alla crescita culturale e artistica non solo della propria terra: d'altra parte i due personaggi, l'artista e l'uomo di governo, non ebbero modo di incrociare le loro vite essendo Raffaello nato l'anno dopo la morte del duca Federico. Eppure la cultura maturata nella corte urbinata è stata la culla della formazione di Raffaello, certamente attraverso Giovanni Santi che del duca ha composto una biografia arricchita da una *Disputa de la pictura*, opera rimasta in casa ed ereditata dal giovanissimo pittore che l'avrà tenuta cara per rappresentare prova tangibile della cultura paterna, per lui un sorta di bussola di orientamento artistico.

Inoltre il concetto espresso nel programma unitario costituito da tre diversi ambienti del Palazzo ducale urbinata, lo Studiolo, il Tempietto delle Muse e la Cappella del perdono, che Federico non ha potuto vedere ultimato, metteva in relazione il mondo degli antichi e quello della contemporaneità cristiana in un rapporto armonico: si tratta dello stesso concetto espresso da Raffaello nella Stanza della Segnatura dove ha messo a fronte l'esaltazione della Filosofia attraverso la *Scuola di Atene* e la Teologia con l'*Esaltazione del Santissimo Sacramento*.

Anni dunque importanti per la conoscenza della cultura marchigiana alla quale la rivista intende dare il proprio contributo attraverso saggi che illustrano le diverse emergenze culturali che si sono svolte nel corso dei secoli.

Bonita Cleri

Presidente Centro Studi G. Mazzini

Il Maestro di Collamato: una presenza nella bottega del Maestro di Staffolo e un'aggiunta al suo catalogo

Lucia Panetti

Nell'Abbazia di Santa Croce a Sassoferrato si conservano due pitture murarie mai indagate prima d'ora. A fronte della nuova luce posta sull'arte rinascimentale sentinate¹ è giusto osservare che nelle pareti delle navate laterali, le quali durante la seconda metà del Novecento furono innalzate per chiudere le due absidi che caratterizzavano la pianta dell'edificio², sono stati incastonati rispettivamente due lastroni in pietra dipinta nel Quattrocento, di forma circonflessa e con una incorniciatura movimentata (figg. 1-2). Dopo un'attenta osservazione è possibile riconoscere la pittura in molti punti originale e come essa sia stilisticamente vicina al Maestro di Collamato³, in virtù anche della recente ricostruzione del suo catalogo⁴. In particolar modo la loro forma ricorda quella di un ciborio, o di un'edicola o forse due altari separati ma con la stessa provenienza. Dedurre da dove arrivino non è semplice, anche perché non ci sono tracce documentarie al riguardo. Ripercorrendo le fonti che hanno esaminato gli oggetti d'arte presenti in questa abbazia, non vengono mai citate: Amico Ricci⁵, Anselmi⁶ e nemmeno Luigi Serra nel suo *Inventario*⁷ ne fa menzione. Molto probabilmente dovrebbero provenire da un'altra chiesa sassoferratese. Le ipotesi sono varie. Una edicoletta votiva si ricorda nella chiesetta della Madonna della Valle, oggi ridotta a un rudere in quanto in essa vi era un affresco raffigurante una Vergine, il quale andava protetto per la venerazione dell'immagine sacra; ma la datazione a cui risale la prima menzione di questo edificio di culto è del 7 aprile 1588⁸ e non collimerebbe con quella degli affreschi in questione. L'ipotesi più probabile, invece, è che le pitture provengano da una chiesa nel Borgo di Sassoferrato, in quanto lì l'abbazia di Santa Croce reggeva alcune di esse⁹. Ve ne era poi, una dedicata a San Girolamo presso gli Scalzi, oggi scomparsa, fatta edificare dal Cardinale Oliva nel 1455¹⁰ con la quale si confronterebbe bene la datazione delle pitture in questione. L'idea più giusta però, è supporre che la provenienza sia da rintracciare nella piccola chiesa scomparsa di Sant'Antonio che si trovava sempre nelle vicinanze degli



fig. 1 Lastrone della parete destra, Sassoferrato, Abbazia di Santa Croce degli Atti.

Scalzi e sotto il patronato dall'abbazia. Questa era già esistente nel 1473¹¹ e da lì proviene un polittico datato 1478 realizzato proprio dal Maestro di Collamato, conservato oggi nella Civica Raccolta d'Arte di Sassoferrato¹².

Le pitture nella navata destra contengono due clipei all'interno dei quali sono raffigurati un *Angelo Annunciante* (fig. 3) e una *Vergine Annunciata* (fig. 4); sotto l'arco dentellato vi sono *due angeli in volo* (fig. 5) con le braccia conserte al petto. In quelle di sinistra i soggetti, organizzati nella medesima composizione, purtroppo non si leggono poiché in condizioni conservative pessime: si leggono però i profili degli angeli in volo esattamente speculari a quelli antistanti. Nei clipei della parte sommitale invece risulta completamente illeggibile quello a destra, mentre in quello di sinistra si intravede un profilo di una Vergine.

Le pitture hanno tutte le caratteristiche che si ritrovano nel Maestro di Collamato, anche a fronte dei nuovi studi e delle nuove attribuzioni¹³. Le figure di-



fig. 2 Lastrone della parete sinistra, Sassoferrato, Abbazia di Santa Croce degli Atti.

pinte si confrontano bene con le opere dell'artista realizzate fra il 1481 e il 1493¹⁴. La Vergine Annunciata ricorda i volti di Luca di Paolo da Matelica come quello della grande pala raffigurante la *Madonna con Bambino e angeli fra i santi Agostino e Caterina d'Alessandria* (fig. 6), oggi conservata presso la Fondazione Banca dell'Etruria di Arezzo. La sua datazione, riproposta da Matteo Mazzalupi, è tra il 1465 e il 1470¹⁵, idea tra l'altro già avanzata dall'antiquario Gilberto Algranti nel 1971 ma con una errata attribuzione a Francesco di Gentile da Fabriano¹⁶. Nonostante ciò, l'anonimo di Collamato, circa un ventennio dopo, riprende modelli più antichi rielaborando perfettamente idee compositive e stilistiche del matelicese: è il caso anche del polittico di Sassoferrato del 1478 e della tavola ridipinta di San Facondino¹⁷, le quali derivano da idee stilistiche e compositive in questo caso di Antonio da Fabriano. Il volto è fortemente caratterizzato da tratti somatici marcati: occhi cerchiati, un naso fortemente contrassegnato e una bocca rossa, piccola, ma carnosa; in-



fig. 3 Maestro di Collamato, *Angelo Annunciante* (part.), Sassoferrato, Abbazia di Santa Croce.

fine, l'ombra che si forma sul collo, sotto il mento di Maria, diventa in carattere inconfondibile e presente in tutti i dolci volti del Maestro di Collamato. Se si osservano gli angeli in volo invece non si può non notare la vicinanza al Maestro di Staffolo¹⁸, soprattutto alle opere degli anni Sessanta del XV secolo¹⁹.

La derivazione da quelli che compaiono nello scomparto centrale del polittico di Staffolo è evidente. Riecheggiano anche lo stile dei panneggi e delle posture degli affreschi staccati dalla chiesa di Sant'Onofrio e da Palazzo Baravelli a Fabriano, oggi conservati nelle sale del Museo Diocesano della città, raffiguranti la *Deposizione dalla Croce* e i *Santi Giovanni da Capistrano, Bernardino da Siena e Sebastiano*²⁰. Nel polittico della chiesa di Sant'Egidio a Staffolo, se si analizza il dettaglio della *Madonna con Bambino e angeli*²¹ (fig. 7), in particolare modo le forme dei volti, ovali e dolci, le mani che gli angeli tengono conserte al petto, le dita allungate e composte suggeriscono più che un confronto



fig. 4 Maestro di Collamato, *Vergine Annunciata* (part.), Sassoferrato, Abbazia di Santa Croce.

fra il Maestro di Staffolo e il Maestro di Collamato. Proporre la presenza dell'anonimo di Collamato nella bottega dell'artista di Staffolo, nonostante l'ipotesi di una formazione con Antonio da Fabriano²², getta le basi per una lettura nuova. A riprova di tutto ciò anche la predella del polittico citato: nello scomparto centrale raffigurante due *Angeli in preghiera davanti all'Eucarestia* (fig. 8), non solo le figure sembrano essere state utilizzate da modello per gli stessi soggetti negli affreschi di Sassoferrato, ma è di ispirazione anche per lo sfondo ridipinto per la *Madonna dell'Umiltà* (fig. 9) firmata e datata 1359 da Francescuccio di Cecco della chiesa di Santa Lucia Novella (attualmente San Domenico) di Fabriano, oggi alla Pinacoteca Molajoli²³. In quell'occasione il cielo venne ridipinto nella seconda metà del Quattrocento con un azzurro sfumato e corposo, quasi atmosferico, in sostituzione al fondo oro²⁴. C'è un altro parallelismo che dimostra una derivazione di tipo iconografico, stilistico, ed anche a livello compositivo: nelle cuspidi della tavola con la *Vergine*



fig. 5 Maestro di Collamato, *Angeli in volo* (part.), Sassoferrato, Abbazia di Santa Croce.

*in trono col Bambino e i Santi Venanzio e Mariano*²⁵ (fig. 10) della chiesa parrocchiale di Albacina, sono rappresentati un *Angelo Annunciante* e la *Vergine Annunciata*. Essi sono esattamente riproposti, quasi sottoforma di citazione dal Maestro di Collamato a Santa Croce di Sassoferrato. È d'impatto lo spazio in cui è collocata la Vergine, distolta dalla preghiera, definito da una tenda che si regge su di un asse dorato, spiegazzata, di un realismo dolcissimo che nell'Abbazia sentinate l'artista riesce a replicare e restituire con la stessa intensità espressiva e compositiva. Tutto questo fa pensare ad una sua possibile presenza nella bottega del Maestro di Staffolo intorno agli anni Sessanta del Quattrocento. Altro confronto calzante per queste due figure angeliche appare nella *Madonna della culla* (fig. 11) di Matelica²⁶ nel Convento della Beata Mattia, opera del Maestro di Staffolo, una delle più alte a livello stilistico perché dimostra di reagire ad Antonio da Fabriano²⁷, tanto che si potrebbe proporre una datazione dopo il 1451. Proprio per questi motivi la cronologia delle pitture sassoferratesi dovrebbe



fig. 6 Luca di Paolo da Matelica, *Madonna con Bambino e angeli fra i santi Agostino e Caterina d'Alessandria*, Arezzo, Fondazione Banca dell'Etruria.



fig. 7 Maestro di Staffolo, *Madonna con Bambino e angeli* (part.), Staffolo, Chiesa di Sant'Egidio.

essere tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta del Quattrocento, dimostrando che il Maestro di Collamato rielabora modelli studiati circa un decennio prima, arricchendoli e adattandoli allo stile sviluppato a quelle date. Inoltre, la tipologia del velo con la quale viene vestita le Vergine, trasparente e frastagliato in fronte, è una rielaborazione dello stesso modello usato per gli affreschi di Collamato in Fabriano²⁸, nel quale anche lo stile delle capigliature, folte e vaporose, è riadattato per Santa Croce. Il drappo di stoffa che fa da sfondo all'Annunciazione clipeata è panneggiato come nel polittico del 1478, nel quale la stoffa risulta essere molto più fine ed elaborata (espedito, tra l'altro, usato sia dal Maestro di Staffolo che da Antonio da Fabriano, ad esempio nel *San Bernardino da Siena* della Chiesa di San Francesco di Gualdo Tadino). Nel 1485 circa, invece, lo sfondo appare decorato con altre soluzioni



fig. 8 Maestro di Staffolo, *Angeli in preghiera davanti all'Eucarestia* (part.), Staffolo, Chiesa di Sant'Egidio.

come nella tavola ridipinta della chiesa di San Facondino oggi nella Civica Raccolta d'Arte di Sassoferrato e nelle due tavole da un polittico smembrato di collezione privata raffiguranti San Francesco e Sant'Antonio da Padova²⁹: sfondi neutri, monocromatici o con decorazioni a foglie e fiori.

Lo stile generale, con tratti marcati e linee di contorno ben contrassegnate, è vicino alla *Madonna con Bambino tra il Beato Costanzo da Fabriano e il Beato Giacomo dalla Marca*³⁰ di ubicazione sconosciuta, della quale però si conserva in Fototeca Zeri a Bologna una nota autografa del critico d'arte apposta nel retro della fotografia: "Beato Costanzo da Fabriano ca. 1415 - Feb 1481/?Beato Giacomo della Marca? 1391-1474 / fecit fieri Cichinus Angeli". La presenza del Beato fabrianese, morto nel 1481 ha fatto già ipotizzare una datazione intorno a questi anni³¹; ed ora il confronto con gli affreschi sassoferratesi confermerebbe tale idea. Inoltre, nella foto bolognese si intravede uno scalino sotto il trono della Vergine realizzato con linee circonflesse, con uno stile che ricorda puntualmente il movimento dell'incorniciatura delle lastre dell'abbazia di Santa Croce.

Queste pitture sono pertanto l'antefatto per la *Vergine con San Raffaele, San Pietro Martire e la donatrice* che era in San Clemente a Genga³², dapprima at-



fig. 9 Francescuccio di Cecco, *Madonna dell'Umiltà*, Fabriano, Pinacoteca Bruno Molajoli.

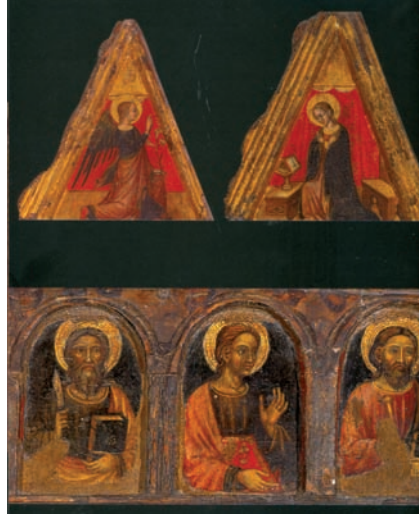


fig. 10 Maestro di Staffolo, *Angelo Annunciante e Vergine Annunciata* (part.), Albacina, Chiesa parrocchiale.

tribuita a Stefano Folchetti³³ e poi restituita all'anonomo di Collamato³⁴. Anche la tipologia del colletto delle vesti, con i lembi distintamente suddivisi e rigidi, presenti sia nei nuovi affreschi che nell'ultima opera citata, dopo questa data non saranno più replicati nelle opere di tale artista. Effettivamente dopo il 1494 lo stile del Maestro di Collamato virerà verso gli influssi crivelleschi: come testimoniato dalla *Sant'Anna con la Vergine e Gesù Bambino circondati da Santi* passata in asta a Londra nel 1959³⁵ e in special modo la pala d'altare Galli-Dunn proveniente da Gualdo Tadino e datata 1497³⁶, dimostrazione del virtuosismo appreso dallo studio, appunto, di Carlo Crivelli a Fabriano.

Riguardo l'identità dell'artista è ormai indiscusso che non possa trattarsi di Bernardino Nardini³⁷, appellativo recuperato da Federico Zeri, che tra i suoi illuminanti appunti nella fototeca bolognese lasciati in eredità agli studiosi, proponeva per la prima volta il tentativo di identificare l'artista tanto presente in questo territorio montano. Nel faldone dedicato alla "Pittura italiana sec XV-XVI. Marche", il conoscitore raggruppò in un fascicolo³⁸ ben quattro opere attribuendole a questo pittore, ormai da considerarsi parte del catalogo del Maestro di Collamato.



fig. 11 Maestro di Staffolo, *Madonna della culla*, Matelica, Convento della Beata Mattia.

È stato ipotizzato che l'anonimo possa essere riconosciuto come Francesco d'Ottaviano³⁹, originario di Arcevia (l'antica Roccacontrada) documentato a Fabriano dal 1490⁴⁰, riguardo al contratto per la realizzazione della tavola di Carlo Crivelli, in cui compare come testimone e che potesse anche essere il Francesco da Fabriano che nel 1497 firmò un affresco in San Venanzio ad Albacina⁴¹. Francesco d'Ottaviano morì dopo il 1518, probabilmente nei primi anni Venti, come viene ipotizzato da Matteo Mazzalupi nel 2014. Lo studioso, a riprova di tale identificazione evidenzia anche il legame che l'arceviese aveva con Cecchino d'Angelo, committente altresì del Maestro di Collamato, come già detto.

Tale ipotesi andrebbe soppesata tenendo presente che il committente fabrianese poteva essersi rivolto sia all'Anonimo in questione che al Francesco d'Ottaviano, evidentemente attivi nel territorio fabrianese, ma soprattutto, in virtù della ricostruzione del catalogo del Maestro di Collamato, si riconosce il suo ultimo cambiamento stilistico nell'opera datata 1497 proveniente da Gualdo Tadino. Qui è indi-

scutibile che l'artista abbia osservato e assimilato la pala d'altare oggi a Brera di Carlo Crivelli per la Chiesa di San Francesco di Fabriano. Solo due opere del suo catalogo presentano la nota crivellesca che deriva dalla pala del 1497, ovvero la già citata *Sant'Anna con la Vergine e Gesù Bambino circondati da Santi* passata in asta a Londra nel 1959 e l'affresco di Cerreto d'Esi in Santa Maria delle Grazie⁴². Nonostante si collochino dopo quella data non è possibile

andare oltre il 1500 o i primi anni del secolo. È proprio per l'assenza di opere *post* 1500 che si fa fatica a immaginare che il Maestro di Collamato possa essere identificato con Francesco d'Ottaviano: mancherebbero circa vent'anni di opere non pervenuteci ed è alquanto improbabile vista la densità di dipinti che riconosciamo nel trentennio precedente.

Abstract

A recent addition to the catalogue of the Maestro di Collamato has shed new light on his career. In fact, some wall paintings in the abbey of Santa Croce in Sassoferrato are comparable not only to the style of Antonio da Fabriano and the gentle faces of Luca di Paolo da Matelica but also to the iconography and compositions of the Maestro di Staffolo. The latter comparison lays the foundations for a fresh interpretation of the Maestro di Collamato, who has already been acknowledged as having trained in the workshop of Antonio da Fabriano, because it demonstrates that he also spent time in the workshop of the Maestro di Staffolo, another prominent artist in the Fabriano area.

NOTE

- 1 *Il Rinascimento a Sassoferrato. Pietro Paolo Agabiti scultore e pittore al tempo dei Della Robbia e di Raffaello*, catalogo della mostra Sassoferrato 24 luglio - 7 novembre 2021 a cura di A. Delpriori, L. Panetti, tipografia Garofoli, Sassoferrato 2021.
- 2 P. F. PISTILLI, *La chiesa di Santa Croce a Sassoferrato. Una questione cronologica ancora aperta*, atti del convegno Sassoferrato 19-20 settembre 2003 a cura di A. M. Giorgi e M. G. Fabi, Tipografia fabrianese s.n.c., Fabriano 2007, pp. 23-31.
- 3 M. MAZZALUPI, *Un fabrianese nascosto in fototeca Zeri: Bernardino Nardini alias Maestro di Collamato*, Bologna, 2014; PANETTI, *Il Rinascimento... op. cit.*, pp. 46-66.
- 4 MAZZALUPI, *Un fabrianese... op. cit.*, 2014; PANETTI, *Il Rinascimento... op. cit.*, pp. 46-51.
- 5 A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, vol. II, Mancini, Macerata 1834, p. 137.
- 6 A. ANSELMi, *Monumenti e oggetti d'arte da osservare a Sassoferrato*, in «Nuova Rivista Misena», V, 5, 1892, p. 96.
- 7 L. SERRA, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VIII. Province di Ancona e Ascoli Piceno*, Libreria

- dello Stato, Roma 1936, pp. 163-164.
- 8 A. PAGNANI, *Storia di Sassoferrato. Dalle origini al 1900*, Arti Grafiche Gentile, Fabriano 1975, p. 234.
 - 9 Ivi, p. 235.
 - 10 Ivi, p. 240.
 - 11 Ivi, pp. 239-41.
 - 12 MAZZALUPI, *Un fabrianese... op. cit.*, Bologna, 2014; PANETTI, *Il Rinascimento... op.cit.*, cat. 2, pp. 126-127.
 - 13 MAZZALUPI, *op. cit.*, 2014; PANETTI, *Il Rinascimento... op. cit.*, 2021, pp. 46-51.
 - 14 M. MAZZALUPI, *Un fabrianese... op. cit.*
 - 15 M. MAZZALUPI, *Luca di Paolo e il Rinascimento nelle Marche* catalogo della mostra Matelica 6 agosto - 1° novembre 2015 a cura di A. Delpriori, M. Mazzalupi, Quattroemme, Perugia 2015, cat. 18, pp. 92-97.
 - 16 *Antologia dei dipinti di cinque secoli*, catalogo della mostra Milano 5 - 10 maggio 1971, Milano, 1971.
 - 17 PANETTI, *Il Rinascimento... op. cit.*, 2021, pp. 46-51.
 - 18 A. DEMARCHI, *Gentile da Fabriano. Un Viaggio nella pittura italiana alla fin del gotico*, Motta, Arese, 1992; *Il Maestro di Staffolo nella cultura artistica fabrianese del Quattrocento*, a cura di B. Cleri e G. Donnini, Conerografica, Camerano, 2002; *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* catalogo della mostra Fabriano 21 aprile - 23 luglio 2006, a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Electa, Milano 2006.
 - 19 A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso al Maestro di Staffolo*, in «Nuovi Studi», 10, 2003, pp. 13-23.
 - 20 G. DONNINI, *Il Maestro di Staffolo e l'ambiente fabrianese del suo tempo*, in *Il Maestro di Staffolo... op. cit.*, pp. 9-30.
 - 21 IDEM.
 - 22 PANETTI, *Il Rinascimento... op. cit.*
 - 23 G. DONNINI, *Guida alla Pinacoteca Bruno Molajoli*, Comune di Fabriano, Fabriano 2017, p. 77.
 - 24 M. MAZZALUPI, *Allegretto e il Trecento fabrianese: un nuovo sguardo*, in *Oro e colore nel cuore dell'Appennino - Allegretto Nuzi e il 300 a Fabriano*, catalogo della mostra Fabriano 14 ottobre 2021-30 gennaio 2022 a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 65-66, 348 con bibliografia precedente.
 - 25 G. CICETTI, *Madonna col Bambino e Santi Venanzio e Mariano*, in *Il Mastro di Staffolo, op. cit.*, pp. 80-83.
 - 26 MAZZALUPI, *Luca di Paolo... op. cit.*, 2015, cat. 2, pp. 50-51.
 - 27 Idea lungimirante di Andrea De Marchi, pubblicata da Matteo Mazzalupi: M. Mazzalupi, *ivi*. Osservando il pavimento mattonato dell'opera che si impenna quasi creando un effetto di ribaltamento, lo studioso ha messo in evidenza il tentativo da parte del Maestro di Staffolo di replicare l'idea di Antonio da Fabriano escogitata nel 1451 nel *San Girolamo nello studio*, già in collezioni Fornari e ora nel Walters Art Museum di Baltimora.
 - 28 G. DONNINI, E. PARISI PRESICCE, *Tesori d'Arte tra Fabriano e Cupramontana*, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 1994, p. 154.
 - 29 *Il Rinascimento a Sassoferrato... op. cit.*, cat. 28, pp. 188-189.
 - 30 Fototeca Zeri, Bologna, INV. 157330; già sul Mercato Antiquario di Firenze intorno al 1978.
 - 31 MAZZALUPI, *Un fabrianese... op. cit.*, 2014.
 - 32 RICCI, *Memorie storiche... op.cit.*, vol. I, p. 189; ANSELMINI, *Monumenti e oggetti d'arte... op.cit.*, p.44.

- 33 Nota autografa di Federico Zeri del 1979.
- 34 MAZZALUPI, *Un fabrianese... op. cit.*
- 35 Sotheby's, Londra, 9 dicembre 1959, lot. 49.
- 36 *Catalogo della vendita di rarissimi quadri, bronzi, arazzi, marmi, mobili ed oggetti di curiosità del Prof. Cav. M. Galli Dunn*, Roma, 1905; *Catalogo della mostra d'Arte Antica Arte Umbra*, catalogo della mostra Perugia 1907, a cura di G. Urbini, Bartelli, Perugia, 1907, p. 54; L. TEZA, *La formazione di Bernardino di Mariotto e i suoi anni perugini*, in *I pittori del Rinascimento a Sanserverino*, catalogo della mostra Sanseverino Marche 20 giugno - 31 agosto 2006, Motta, Milano, 2006, p. 30; MAZZALUPI, *Un fabrianese... op. cit.*
- 37 MAZZALUPI, *Un fabrianese... op. cit.*; PANETTI, *Il Rinascimento... op. cit.*, pp. 46-51.
- 38 Fascicolo I - Bernardino Nardini, Gerolamo Nardini, Ercole Ramazzani, in "243 - Pittura italiana sec. XV-XVI. Marche. Bernardino Nardini, Gerolamo Nardini, Ercole Ramazzani, Cola Dell'Amatrice, Anonimi". Bologna, Fototeca Zeri.
- 39 MAZZALUPI, *Un fabrianese... op. cit.*
- 40 ASA-SF, ANF, 64, not. Tommaso di ser Giacomo di Benedetto, 1490-1498, cc. 70v-71r. Documento pubblicato in F. Marcelli, *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e le Marche del Trecento*, Fabriano 1998.
- 41 R. SASSI, *Iscrizioni medievali del territorio fabrianese*, in «Studia picena», VII, 1931, pp. 51-76.
- 42 G. DONNINI, *Percorso della cultura artistica in area cerretana dal XV al XVIII secolo*, in *Cerreto d'Esi. Raccolta di opere d'arte antica Farmacia Giuli*, a cura di G. Donnini, Matelica 2006, p. 11; MAZZALUPI, *Un fabrianese... op. cit.*

Nuovi studi sulla scultura marchigiana del Rinascimento: il *Crocifisso* di Santa Chiara a Camerino

Beatrice Menghini

Il restauro del *Crocifisso* del Maestro della Madonna di Macereto (fig. 1), proveniente dalla chiesa del monastero di Santa Chiara a Camerino, ha permesso uno studio approfondito dell'opera, soprattutto dal punto di vista tecnico.

Si tratta di una scultura lignea, realizzata in legno di noce¹ intagliato e poi dipinto, che si trova sull'altare maggiore della chiesa del monastero delle clarisse. Il *Cristo* è rappresentato nell'esatto momento della morte, cosa che ci è resa evidente dal tono livido delle labbra, ma soprattutto dall'espressione riprodotta sul volto, colma di *pathos*. Le sopracciglia rendono l'idea di uno sforzo enorme, l'ultimo prima del trapasso; gli occhi vengono realizzati con la pupilla che sta salendo e la palpebra appena aperta, che sta per chiudersi definitivamente, lasciando intravedere la sclera. Le ciglia vengono dipinte pelo per pelo sulla palpebra superiore di entrambi gli occhi e così anche la barba, le ascelle e le punte delle ciocche di capelli che cadono in avanti e toccano il petto. Ancora più affascinante è il fatto



fig. 1 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *Cristo crocifisso*, Camerino, Chiesa del monastero di santa Chiara.

che questa minuziosità venga applicata anche sui capelli del retro da cui scendono delle gocce di sangue lungo la schiena, sull'incarnato e sul perizoma bianco, anche se, supponendo che il *Crocifisso* abbia sempre occupato lo stesso posto nella chiesa, nessuno avrebbe mai potuto vedere questi dettagli². È anche possibile quindi che questo *Cristo* venisse utilizzato per le processioni e questo giustificerebbe il fatto che sia scolpito e dipinto anche sul retro.

Il corpo risulta leggermente inclinato verso sinistra e sporto in avanti, come se non avesse più le forze di reggersi e stesse cominciando a cedere. I muscoli delle braccia sono stati scolpiti tesi, per far comprendere come gli arti superiori stiano reggendo il peso di tutto il corpo restando attaccati alla croce solo attraverso i chiodi.

Lo scultore si dimostra un ottimo conoscitore dell'anatomia umana, riesce infatti a riprodurre perfettamente sia la cassa toracica, scavando ulteriormente la parte superiore del busto e mettendo ancora più in evidenza le ossa, sia il basso ventre leggermente gonfio a causa della difficoltà di respirazione a seguito della crocifissione.

Lungo tutto il corpo, inoltre, è possibile ammirare delle vene in rilievo create con stucco ricoperto da una pennellata scura che traspare dalla policromia chiarissima dell'incarnato, a rendere l'effetto verosimile dei vasi sanguigni che affiorano³.

Inserendo una telecamera endoscopica da sotto il perizoma, si è potuto vedere come la scultura sia interamente scavata fino alla bocca. Si presume che questo sia stato fatto con lo scopo di rendere l'opera più leggera e per prevenire eventuali spaccature del cuore del legno, che è solito fessurarsi in maniera profonda durante la stagionatura.

Attraverso la Fluorescenza UV nel Visibile, è stato possibile osservare delle fratture presenti sul retro del manufatto che corrispondono in realtà al coperchio: un pezzo di legno che veniva incastrato per ultimo, dopo aver *in primis* scavato il tronco principale, che costituiva busto e gambe, e in seguito aver assemblato ad esso la testa e le braccia.

La pulizia durante l'operazione di restauro, ha portato alla luce un altro particolare nella ricostruzione della tecnica di montaggio dell'opera; dopo aver rimosso la reintegrazione pittorica del precedente restauro nelle zone sia dell'ascella che della spalla di entrambe le braccia, sono emersi gli incastri a baionetta, successivamente stuccati, che lo scultore doveva aver creato per semplificare l'innesto delle braccia al busto.

La procedura di assemblaggio (fig.2) quindi seguiva uno schema ben preciso

1. Il busto e le gambe facevano parte dello stesso tronco;
2. Inserimento della testa;
3. Le braccia venivano unite al busto con l’incastro “a baionetta”;
4. Veniva posto il tappo sulla schiena.

Sul capo del *Cristo* è stata posta la corona di spine, realizzata con corde intrecciate e poi dipinte con un pigmento verde; nell’area della fronte, in prossimità della fune, sono state applicate delle vere e proprie spine di biancospino⁴, alcune delle quali andate perdute nel corso del tempo. Da esse partono delle gocce di sangue che scendono lungo il viso unendosi alle lacrime. Doveva esserci anche un’aureola⁵, che purtroppo non è più presente.

Il perizoma (fig. 3), di altissima qualità, è stato scolpito con un intreccio centrale che forma delle pieghe nella zona circostante, naturali e morbide. La stoffa oggi appare decorata⁶ con un motivo a fiori di cardo e con un finto ricamo ad intreccio lungo tutto il bordo⁷. Queste decorazioni si trovano solo sul fronte dell’opera, mentre il retro è lasciato bianco, dato che fa pensare che esse possano essere state realizzate in un momento successivo. Tuttavia, osservando con attenzione, è possibile notare che la pittura non è del tutto uniforme dal punto di vista cromatico; l’ipotesi, quindi, è che questa

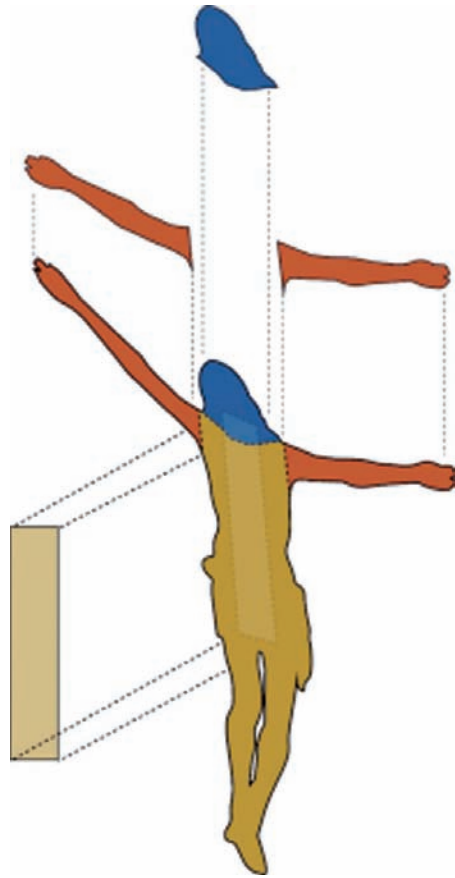


fig. 2 Schema di assemblaggio del Crocifisso di Lucantonio di Giovanni Barberetti.

decorazione sia ritracciata in una fase più moderna seguendo l'antica policromia del perizoma.

Tra i dettagli più interessanti dell'opera, possiamo notare la presenza di un materiale giallo traslucido⁸ sia sugli occhi (fig. 4), a rappresentare le lacrime, sia sulla ferita sul costato (fig.5). Era stato dunque utilizzato con lo scopo di simulare l'acqua, per rendere più verosimile il simulacro citando un passo del Vangelo di Giovanni⁹.



fig. 3 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *Cristo crocifisso* (part. perizoma), Camerino, Chiesa del monastero di santa Chiara.

Sulle ginocchia di *Cristo*, lo scultore realizza delle incisioni orizzontali, un dettaglio singolare che si può trovare nelle opere di questo scultore e in alcuni *Crocifissi* di Giovanni Teutonico. Quello che l'artista cerca di riprodurre, sono i calli causati da inginocchiamento per molto tempo. Molto probabilmente è ciò che accadde a gran parte degli uomini di Chiesa di fine Quattrocento, essendo soliti restare a lungo prostrati durante la preghiera, dettaglio che quindi si è deciso di riportare sull'opera. Le stesse incisioni si ritrovano anche sui talloni.

In base a tutte queste sue caratteristiche e confrontandolo stilisticamente con altre sculture presenti in zona e assimilabili allo stesso *corpus* critico, si

è dedotto che quest'opera può essere collocata nel momento più importante della cultura artistica camerinese, dentro la signoria dei Da Varano, in un periodo a cavaliere tra il XV e il XVI secolo¹⁰.

Questa scultura, come già detto, appartiene al repertorio del cosiddetto Maestro della Madonna di Macereto¹¹ (fig.6): un gruppo di manufatti lignei rinascimentali, dalla tendenza stilistica conforme a quella contemporanea toscana e concentrati nel territorio umbro-marchigiano, con Camerino come fulcro. Le opere presentano tutte le stesse caratteristiche: incarnato chiarissimo con guance rosee, sopracciglia arcuate, naso squadrato, labbra leggermente contratte, occhi grandi e un po' allungati dove le ciglia sono dipinte una per una

come piccoli segmenti.

A partire dalla fine degli anni novanta del secolo scorso¹², si è inaugurata un'intensa e prolifica stagione di studi, convegni e mostre, che ha permesso alla critica di studiare le sculture da vicino e confrontarle, con lo scopo di poter finalmente dare un nome all'anonimo maestro. L'evento più importante fu sicuramente quello che si tenne nel 2006 a Camerino¹³, interamente dedicato al Maestro della Madonna di Macereto. Fu in quest'occasione che, dopo varie ri-



fig. 4 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *Cristo crocifisso* (part. lacrime), Camerino, Chiesa del monastero di santa Chiara.



fig. 5 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *Cristo crocifisso* (part. ferita sul costato), Camerino, Chiesa del monastero di santa Chiara.

cerche, soprattutto di carattere archivistico, l'anonimo scultore trovò tre possibili identità: Domenico Indivini, Sebastiano d'Appennino¹⁴ e Lucantonio di Giovanni Barberetti¹⁵.

L'ipotesi più accreditata inizialmente era quella che dalla bottega di Indivini, già affermato intagliatore, uscirono gran parte delle opere¹⁶ e che, alla sua morte, il figlio adottivo Sebastiano ne ereditò l'attività. Tuttavia, il ritrovamento di un documento datato 22 gennaio 1514, in cui veniva commissionato a Lucantonio Barberetti un *San Rocco*¹⁷ (fig.7), rimise tutto in discussione. In più, ad avvalorare l'ipotesi che sia lui il Maestro della Madonna di Macereto, c'è il fatto che questi viene nominato nell'archivio di Visso, sia per la commissione di una *Mater Misericordiae* per la cappella di Santa Maria della Misericordia a luglio del 1485, purtroppo andata perduta, sia perché nel novembre dello stesso anno paga a tale Gisberto l'affitto di un letto per quattro mesi, dato che fa ipotizzare una o ulteriori opere in corso presso il medesimo luogo, o al

massimo nei dintorni¹⁸. Il *San Rocco* in questione è estremamente simile al *Crocifisso* di Santa Chiara, con somiglianze tali da giustificare l'identità della mano¹⁹. Si veda ad esempio come sono trattati i capelli, divisi da una riga centrale, schiacciati sulla calotta del cranio e poi divisi in ciocche turgide verso le spalle o come sono stati intagliati i baffi, che partono dipinti e poi scendono obliqui ai lati della bocca; si veda anche il naso dritto e geometrico, gli zigomi appena sporgenti con le guance scavate, la bocca semi aperta. Il panneggio è

stato scolpito in entrambi i casi come una stoffa pesante, un po' gonfia; gli occhi sporgenti che mettono in rilievo la palpebra inferiore, causandone il rigonfiamento.

Nel *corpus* del Maestro della Madonna di Macereto, per il quale la soluzione più probabile è l'identificazione con Lucantonio di Giovanni Barberetti, troviamo un cospicuo numero di *Crocifissi*, oltre a quello di Santa Chiara²⁰. Si è molto discusso sulla loro paternità, soprattutto perché nel processo di attribuzione ci si è basati per lo più su di un documento che ne citava uno in particolare. Nella carta, datata 1° dicembre 1529, tale Alessandro Floriani, ricco mercante settempedano, ma residente a Macerata, incaricava "Sebastiano di maestro Domenico da



fig. 6 Maestro della Madonna di Macereto, *Madonna col Bambino*, Visso, Santuario di Macereto.

Sanseverino" di creare delle balaustre, quattordici pannelli intagliati in cui compariva il suo stemma e un sedile per la cappella di sua proprietà all'interno della chiesa di Santa Croce a Macerata. Si richiedeva inoltre che gli intagli venissero realizzati con la stessa raffinatezza con cui era stato fatto il *Crocifisso* (fig.8) che si trovava nella cappella dello stesso Alessandro²¹. Questa testimonianza ha fatto sì che fosse data per scontata l'attribuzione del *Cristo* di Santa Croce a Sebastiano d'Appennino²².

Dopo la mostra del 2006, vennero di conseguenza riconosciuti come lavori di Sebastiano anche i *Crocifissi* di Matelica (fig.9) e di Ascoli Piceno (fig.10),

dove tra l'altro lo scultore è documentato e dove spostò la sua bottega entro marzo 1517²³.

Era stato dunque considerato che Cola dell'Amatrice avesse realizzato le due sagome laterali del *Crocifisso* di Ascoli²⁴ e, vista la sua documentata collaborazione con Sebastiano, l'opera era stata datata intorno al 1519-1520²⁵. Tuttavia, una recente intuizione di Stefano Papetti potrebbe aver smentito l'ipotesi fin qui ritenuta plausibile di vedere un nesso tra le tre figure. Lo studioso sostiene infatti che esse siano troppo grandi per essere del tutto in armonia con il *Crocifisso*. Il confronto tra le dimensioni della scultura (170 cm di altezza, 233 cm totali con la croce lignea) con quelle delle sagome (186 cm il *San Giovanni* e 183 cm la *Madonna*), non permette di legarle in un unico contesto perché si perderebbero le proporzioni. Inoltre, la data del *Cristo* potrebbe essere un po' più alta rispetto a quella dei due dolenti, che si sposano perfettamente con lo stile di Cola alla fine del secondo decennio²⁶.

In effetti osservando la scultura, si notano caratteristiche che possono essere fatte risalire ai primissimi anni del Cinquecento: la figura nell'insieme risulta piena e robusta, lo splendido perizoma intrecciato copre ancora un'ampia porzione di gamba, cosa che cambierà nel corso del tempo, come è possibile vedere nei *Crocifissi* di Macerata e Castelraimondo, in cui i panneggi arriveranno ad avere dimensioni minori.

Ciò che però fa riflettere ancora di più, sono le vene in rilievo che percorrono il busto, dettaglio che si nota solo in questo caso. Questo particolare così drammatico infatti assume grande importanza dal momento in cui si contestualizza



fig. 7 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *San Rocco*, Camerino, Chiesa di San Venanzio.

l'opera all'interno del territorio e soprattutto se si cerca di capire a quali modelli presenti in zona si sarebbe potuto ispirare un artista al principio del Cinquecento.

Un grande aiuto è dato dalla monografia su Giovanni Teutonico di Sara Cavatorti²⁷, in cui la studiosa inserisce tra i vari *Crocifissi* tedeschi, uno dei capolavori della scultura rinascimentale in Italia, proveniente dalla non troppo lontana Norcia (PG), nella chiesa di Santa Maria Argentea, eseguito da “Giovanni Te-



fig. 8 *Cristo crocifisso*, Macerata, Chiesa di Santa Croce.

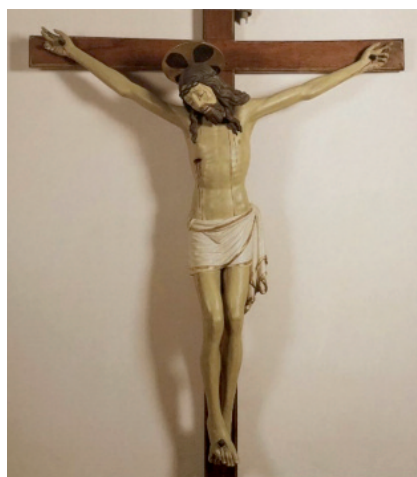


fig. 9 *Cristo crocifisso*, Matelica, Chiesa di Sant'Agostino,

desco” nel 1494²⁸ (fig.11) e purtroppo distrutto nel terremoto del 2016²⁹. L'opera è caratterizzata da una fortissima espressività tragica, messa in evidenza dal fiume di sangue che sgorga dalla ferita sul costato, resa con una colata di ceralacca e, per l'appunto, dalle vene in rilievo che attraversano tutto il corpo, gonfie per lo spasimo e il dolore. Sono pezzi di spago tirati al di sotto della policromia a rendere la ragnatela dei vasi.

Non si può certo dire che l'autore del *Crocifisso* di Ascoli abbia riprodotto una copia fedele di quello di Norcia, ma si potrebbe definire come una sua versione più tenue, in cui la drammaticità viene levigata, ma non troppo, perché lo scopo doveva comunque essere quello di colpire la parte più ampia dei fedeli.

Su queste basi si può pensare di riprendere il gruppo delle *Croci* attribuite a Lu-

cantonio per seguirne il percorso stilistico. Per quanto riguarda l'attribuzione della scultura ascolana, andrebbe scartato quasi a priori Domenico Indivini, considerando che morì nel 1502, mentre mettendo a confronto quest'opera con quella di Santa Chiara a Camerino, si capisce come siano il risultato della stessa mano a distanza di qualche anno.

Il passaggio fondamentale tra queste due sculture è Benedetto da Maiano, presente anch'egli in Valnerina, sulla strada che da Norcia porta verso Visso e quindi verso le valli marchigiane. Qui si possono infatti ammirare due *Crocifissi* stupendi: uno a Todiano, meno leggibile perché una policromia spuria ne offusca la qualità, e l'altro ad Ancarano (fraz. di Norcia), all'interno di un armadio, più tardo e datato al 1513, nella chiesa della Madonna Bianca³⁰ (fig.12). Questa è un'opera di grande pregio, identica a quella di Santa Maria del Fiore a Firenze, dove lo scultore ha ben messo in evidenza la muscolatura e il petto, ma dove la tragicità del momento della morte di Cristo e del dolore provato, non è palese come nei *Crocifissi* di Giovanni Teutonico. Lo scultore fiorentino, che dovrebbe aver intagliato questo capolavoro all'inizio

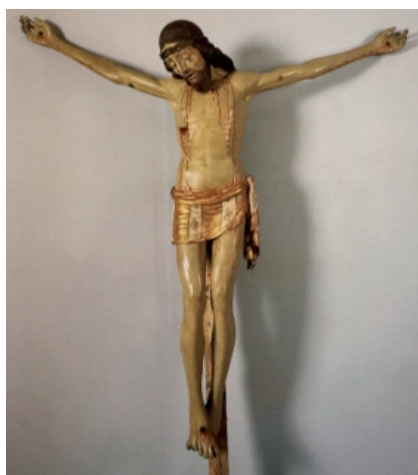


fig. 10 *Cristo crocifisso*, Ascoli Piceno, Pinacoteca civica.

dell'ultimo decennio del Quattrocento, crea un *Cristo* dal corpo eroico, con la gabbia toracica espansa e monumentale e la struttura dei muscoli addominali poderosa. Niente di più lontano, quindi, dalla tragica espressività della scultura tedesca. Un dettaglio importante che Benedetto da Maiano applica e che evidentemente Lucantonio a Camerino poi riprende, è quello di dipingere le punte dei capelli che toccano le spalle, direttamente sulla pelle del *Cristo*. Stessa cosa vale per il perizoma, che passa da essere legato al fianco nella scultura ascolana, ad intrecciato al centro in quella camerte, ad imitazione dell'artista fiorentino. Se dunque il *Crocifisso* di Ascoli si ispira al crudo esempio di Giovanni Teutonico, quello di Camerino diventa molto più eroico, dopo aver visto Benedetto da Maiano e questo consente di dare una cronologia alle opere.



fig. 11 Giovanni Teutonico, *Cristo crocifisso*, Norcia, Chiesa di Santa Maria Argentea.

Per quanto riguarda il *Crocifisso* di Matelica, è stato realizzato in legno di noce intagliato e poi dipinto, come nel caso del *Cristo* di Camerino, ma a differenza di esso, non è scavato all'interno, probabilmente perché essendo il tronco poco spesso non fu necessario svuotarlo per renderlo più leggero. Tutto ciò però ha obbligato lo scultore a realizzare separatamente alcune parti³¹.

Come già espresso in precedenza, la somiglianza con la scultura di Santa Croce a Macerata è palese, dunque si presuppone che le opere siano state fatte a distanza di poco tempo e per mano dello stesso artista. Mettendo a confronto invece l'opera matelicese con quelle di Ascoli e Camerino, essa risulta molto più affine a quest'ultima, ciò porta dunque a pensare che cronologicamente il *Crocifisso* ascolano venga prima. Nel caso della scultura di

Sant'Agostino a Matelica infatti, vengono riutilizzati gli splendidi dettagli in resina, usata per simulare l'acqua, esattamente come nel *Cristo* camerinese. Allo stesso modo viene recuperata l'espressione del volto, con le sopracciglia che tendono verso l'alto nello sforzo di esalare l'ultimo respiro, che pare di poter udire dalla bocca semiaperta.

Un ulteriore aspetto di rilievo è il fatto che in entrambi i casi i capelli vengono dipinti anche sul retro.

Inoltre, come in quella di Santa Chiara, anche in questa scultura l'artista riproduce i calli su ginocchia e talloni con delle linee intagliate.

Per questi motivi si andrà a porre cronologicamente il *Crocifisso* di Matelica dopo quello di Camerino.

Ciò comunque non significa che essa non abbia delle somiglianze con il *Cristo* di Ascoli, ma che la loro realizzazione è avvenuta in momenti diversi, ov-

viamente in seguito ad un'evoluzione di stile e ad una maggiore presa di coscienza dell'anatomia umana da parte dell'artista.

Nelle ultime due sculture, infatti, si rivedono le ciocche di capelli sul fronte che sono state attaccate alla testa e non scolpite direttamente su di essa, l'aureola con la punzonatura a fiore (nel caso di Matelica il motivo si ripete anche sul perizoma), l'incisione dall'esterno verso l'interno fatta a mano e dove vengono utilizzati oro e azzurrite. Da questa serie di dettagli che si ripete di scultura in scultura, si evince dunque che anche in questo caso si tratta di un'opera che deve essere aggiunta al repertorio di Lucantonio Barberetti. Credo che sia indiscutibile il fatto che chi ha realizzato l'opera di Matelica, deve aver creato anche quella di Macerata a distanza di non molto tempo: i fianchi ben messi in evidenza dando al busto una forma "a clessidra"; la barba talmente folta e lunga da quasi toccare lo sterno e il panneggio del perizoma è praticamente lo stesso, solo un po' più corto nel *Crocifisso* maceratese, segno di un Cinquecento già avviato. L'unica differenza tra i due è che quello proveniente dalla chiesa di Santa Croce è nella forma del corpo più allungato e snello, ulteriore conferma dell'epoca attribuitagli.

C'è comunque da dire che quando il documento del 1529 cita l'opera, essa doveva già trovarsi nella cappella da un po' di tempo. Volendole dunque assegnare una data, verrebbe da dire che non può essere stata realizzata più tardi del 1528.

Anticipando quindi la fattura del *Cristo* di Macerata ad uno/due anni prima della commissione del '29, si fatica ancora di più a credere che la scultura di Ascoli sia stata realizzata in quegli anni, tenendo conto, inoltre, che tra i due



fig. 12 Benedetto da Maiano, *Cristo crocifisso*, Ancarano di Norcia, Chiesa della Madonna Bianca.

ci sia quello di Matelica.

Come giustificare il documento che testimonia la presenza dell'allievo di Indivini nella chiesa maceratese? Per rispondere a questa domanda basterà fare un ragionamento in termini di date. Come già detto, dalla commissione che Sebastiano ricevette nel 1529 si evince che il *Cristo* fosse già presente all'interno della cappella di Floriani, anche se non si sa di preciso da quanto.

Giungiamo dunque al 1527/1528, anni in cui sarebbe morto Lucantonio. Ciò che potrebbe quindi essere successo, è che egli realizzò l'opera di Macerata, probabilmente una delle ultime³², morì e al momento del bisogno, il mercante si trovò costretto a chiamare quello che probabilmente al tempo era il secondo miglior intagliatore della zona, appunto Sebastiano, raccomandandosi di fare un lavoro altrettanto superbo.

Il fatto che nel documento questo venga specificato, lo rende un dato fondamentale non solo per l'attribuzione, ma anche perché fa capire la fama e la considerazione che evidentemente i contemporanei dovevano avere di uno scultore di cui oggi, purtroppo, sappiamo ben poco. Il mio auspicio quindi è che mettendo insieme tutti questi pezzi, si riesca a ricostruire l'identità di un artista abilissimo, rimasto nell'anonimato per troppo tempo.

Abstract

This paper sets out to unpack the complex figure of Lucantonio di Giovanni Barberetti through a critical and scientific analysis of a wooden crucifix from the church of Santa Chiara, Camerino (MC). Having lived and worked in the late fifteenth and early sixteenth centuries, Lucantonio was for a long time known as the Maestro della Madonna di Macereto, a name used for the attribution of a group of similar polychrome sculptures, all from the same area of the inland Marches and part of Umbria. Most of the group are crucifixes but, because of the difficulty of interpretation due to similarities between the works and the overlapping of the artists' timelines, they were often also variously attributed to other sculptors, such as Domenico Indivini and Sebastiano di Giovanni d'Appennino, leading to an erroneous dating. A comparison with works in Ascoli, Matelica and Macerata and the correct interpretation of a document from 1529 have led to a more accurate dating of these sculptures and also their firm attribution to Lucantonio.

NOTE

- 1 G. CAPRIOTTI, in *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra Camerino 5 maggio-5 novembre 2006 a cura di R. Casciari, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2006, cat. 25, pp. 166-167.
- 2 Questo dato potrebbe essere smentito da Antonio Talamonti, il quale, nella sua *Cronistoria dei Frati Minori della Provincia Lauretana delle Marche*, oltre a non citare minimamente il *Cristo* in questione nella descrizione della chiesa di Santa Chiara, scrive che sull'altare maggiore si trovava "il quadro rappresentate la stessa Serva di Dio (la beata Battista) venerata dopo la morte da dame, cavalieri e monache", di Orazio Orazi del 1883. Si potrebbe dunque ipotizzare che all'epoca esso si trovasse in una sala interna al convento destinata alla sola devozione delle clarisse e per questo Talamonti non la vide e non ne diede conto (A. TALAMONTI, *Camerino-S. Chiara*, II, in *Cronistoria dei Frati Minori della Provincia Lauretana delle Marche. Monasteri delle Clarisse. Aggiunte-Indice generale. Volume VII*, Convento "La Pace", Sassoferrato ed. 1962, p.6).
- 3 Molti scultori usavano mettere delle corde sotto la preparazione per realizzare le vene in rilievo (vedi per esempio S. CAVATORTI, in *Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Aguaplano, Perugia 2016).
- 4 G. CAPRIOTTI, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, p.166.
- 5 È presente un foro sul capo.
- 6 Dall'analisi all'XRF di quest'area, è stata riscontrata la presenza di oro.
- 7 G. CAPRIOTTI, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, p. 166.
- 8 Dall'indagine svolta con l'FT-IR su un micro-campione del materiale giallo traslucido, si è riuscito a capire che si tratta di una resina di origine vegetale. Con questa tecnica analitica è difficile identificare il tipo di resina, ma in base agli assorbimenti nelle "regione dell'impronta digitale", si può ipotizzare che si tratti di colofonia.
- 9 "Uno dei soldati gli colpi il fianco con la lancia e subito nel uscì sangue e acqua." (Gv 19,34).
- 10 G. CAPRIOTTI, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, p. 166; Negli ultimi decenni si è sviluppata una grande mole di studi sulla cultura artistica rinascimentale a Camerino; si guardi almeno *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra Camerino 19 luglio-17 novembre 2002) a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez, Motta, Milano 2002; *I da Varano e le arti*, atti del convegno Camerino 4-6 ottobre 2001 a cura di P.L. Falaschi, A. De Marchi, Maroni, Ripatransone 2003; *Pittori del Quattrocento a Camerino*, a cura di A. De Marchi, Motta, Milano 2002; *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra di Camerino 10 maggio-19 settembre 2013 a cura di A. Marchi, B. Mastrocola, Musei Civici, Camerino 2013.
- 11 Nome critico coniato da Raffaele Casciari durante un convegno che si tenne a Pergola (PU) nel 2002, dal titolo "L'arte del legno in Italia: esperienze ed indagini a confronto", in cui venne presentata una *Madonna col Bambino* "replica autografa e non copia" di quella proveniente dal santuario di Macereto (nei pressi di Visso), che viene considerata come caposcuola del gruppo in questione, R. CASCIARO, *Il Maestro della Madonna di Macereto, proposta per un catalogo*, in *L'arte del legno in Italia, esperienze ed indagini a confronto*, atti del convegno Pergola 9-12 maggio 2002, a cura di G. B. Fidenza, Quattroemme, Perugia 2005, pp. 129-144.

- 12 *La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino*, catalogo della mostra Matelica e Fabriano 1999, a cura di M. Giannatiempo Lopez, Motta, Milano 1999, pp. 26-31.
- 13 *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra Camerino 5 maggio-5 novembre 2006, a cura di R. Casciaro, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2006.
- 14 Di San Severino, attivo nella zona di San Severino-Camerino-Assisi tra gli anni Settanta del Quattrocento fino alla sua morte, avvenuta nel 1502; Sebastiano fu allievo e figlio adottivo dell'Indivini. È documentato per la prima volta nel 1496 e morì tra il 1529 e il 1535 (F. COLTRINARI, *Domenico Indivini e Sebastiano d'Appennino: una bottega di scultura e intarsio ligneo nelle Marche del Rinascimento*, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, pp. 47-67); già dubbi sull'identificazione erano stati avanzati da R. PACIARONI, *La statua sanseverinate di san Sebastiano. Approfondimenti e precisazioni*, Comune di Sanseverino Marche, Sanseverino Marche 2007.
- 15 Di Camerino, attivo tra il 1480 e il 1527/1528. L'ultimo documento in cui viene citato è una procura del 19 giugno 1527 in cui egli fa da testimone. Sette mesi più tardi risulta già defunto. M. MAZZALUPI, *Per la storia dell'intaglio ligneo a Camerino: spigolature su Lucantonio Barberetti e Sebastiano da Appennino*, in *Riflessioni sul Rinascimento scolpito*, a cura di M. Giannatiempo López e R. Casciaro, s.l., 2006, pp. 37-44; M. MAZZALUPI, in *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento*, catalogo della mostra Matelica 28 giugno-30 settembre 2016, a cura di A. Delpriori con la collaborazione di M. Mazzalupi, Quattroemme, Perugia 2016, pp. 102-107; A. DELPRIORI, *Un'aggiunta alla scultura lignea marchigiana del Rinascimento: il San Giovanni Battista del Musée de Cluny*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», 1/2, 2017, pp. 23-30.
- 16 È stato rinvenuto in archivio un documento che attesta allo scultore settempedano la paternità del *San Sebastiano* della chiesa di San Rocco a San Severino, il cui stile è perfettamente in linea con quello della *Madonna di Macereto*. E. NERI LUSANNA, *Aspetti della scultura lignea nelle alte valli tra il Potenza e l'Esino*, in *La cultura lignea... op. cit.*, p.26.
- 17 Opera destinata all'omonima confraternita nella chiesa di San Venanzio a Camerino.
- 18 Già all'epoca il viaggio da Camerino a Visso e viceversa era fattibile in giornata. M. MAZZALUPI, *Maestri di legname a Camerino tra Quattrocento e Cinquecento. Inizi di un'indagine d'archivio*, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, pp. 97-102, in particolare p.100.
- 19 M. MAZZALUPI, *Arte*, in *Croce di Caldarola. Storia e arte*, a cura di R. Cicconi e M. Mazzalupi, Simple, Macerata 2014, pp.78-79.
- 20 R. CASCIARO, *Il Maestro della Madonna di Macereto: proposte per un catalogo*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, Atti del convegno Pergola 9-11-12 maggio - Frontone 10 maggio 2002, a cura di G. B. Fidanza, Quattroemme, Perugia 2005, pp.129-144 (cit.2005); R. CASCIARO, *Rinascimento scolpito... op. cit.*, pp. 19-37, in particolare pp. 34-35.
- 21 ANM, notaio Cesare di Giulio, vol. 185, cc. 48 v.-49 r. e v., 50 r; cfr A. NESI, *Pierantonio Palmerini. Cultura figurativa ed esperienze artistiche di un pittore urbinato, prima e durante la decorazione dell'Imperiale di Pesaro*, nota 21, Edizioni Centro Studi "G. Mazzini", Sant'Angelo in Vado 2004, p. 123.
- 22 F. COLTRINARI, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, p.2 22; in seguito M. MAZZALUPI, in *Lorenzo de Carris... op. cit.*, p. 103.
- 23 Sebastiano emette quietanza a favore di Cola per le spese del trasporto dei ferri del mestiere da San Severino ad Ascoli e per i lavori fatti insieme nella chiesa di San Nicola ad Amatrice; F. COLTRINARI, *45a. Crocifisso*, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, p. 214; prima G. FABIANI, doc. 24, in *Cola dell'Amatrice secondo i documenti ascolani*, Società Tipografica Editoriale, Ascoli Piceno 1952, p. 175;

- ANA, notaio Giambattista di Vico, vol. 225, cc. non numerate.
- 24 F. COLTRINARI, in *Rinascimento scolpito* cit., cat. 45°, p. 214; prima T. LAZZARI, *Ascoli in prospettiva*, Ascoli 1724 e B. ORSINI, *Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli*, Perugia 1790.
- 25 IBIDEM.
- 26 S. PAPETTI, in *Vincenzo Pagani, un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, cat. della mostra Fermo 31 maggio-9 novembre 2008, a cura di V. Sgarbi, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2008, cat. 30, pp. 180-181; D. FERRIANI, in *Opere d'Arte dalle collezioni di Ascoli Piceno: la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano. Scoperte ricerche e nuove proposte*, a cura di S. Papetti, cat. 29, pp.122-123; F. DE CAROLIS, in *Cola dell'Amatrice, da Pinturicchio a Raffaello*, catalogo della mostra Ascoli Piceno 17 marzo-15 luglio 2018, a cura di S. Papetti e L. Pezzuto, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2018, cat. 36, pp. 178-179.
- 27 S. CAVATORTI, *Giovanni Teutonico... op. cit.*
- 28 EADEM, prima R. CORDELLA, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Andrea da Siena, Andrea Delitio*, in «Paragone», 1987, pp. 89-122.
- 29 Dopo il sisma del 2016, è stato per due anni sotto le macerie della chiesa in cui era conservato e oggi è spezzato in più parti, recuperato in frammenti come in uno scavo archeologico. Uno stato di conservazione che permette solo di sognare un miracoloso restauro.
- 30 A. DELPRIORI, *Per Firenze in Valle Oblita. Due "Crocifissi" di Benedetto da Maiano*, in "Prospettiva", 141/142, gennaio-aprile 2011, pp. 145-152.
- 31 F. COLTRINARI, in *Rinascimento scolpito* cit., cat. 47, p.220; Recentemente M. GIANNATIMPO LÓPEZ, *Sugli esordi di Lucantonio di Giovanni Barberetti: una ipotesi e qualche riflessione*, in "Arte Marchigiana", 7, 2019, pp. 45-66, ha proposto una cronologia delle opere di Lucantonio alternativa a quella che qui si descrive. La proposta di attribuire il *san Giovanni* ligneo di Penna San Giovanni allo scultore camerinese per forza ribalterebbe la scansione temporale. Mi pare però più giusto tenere quella scultura entro il catalogo di Desiderio Bonfini da Patrignone come M. TRIONFI HONORATI, *Desiderio Bonfini*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1992, pp. 204-211, in particolare pp. 209-210.
- 32 Ancora da indagare è la questione della bottega di questo scultore. L'enorme numero di manufatti che nel frattempo è stato scoperto non permette di allargare a dismisura il *corpus* di Lucantonio di Giovanni. Sarà quindi da pensare all'esistenza di altri artefici a lui strettamente legati come l'autore del *Cristo* ora al deposito dei Beni Culturali della diocesi di Camerino o il cosiddetto Maestro del san Sebastiano di Matelica, per cui A. DELPRIORI, *Qualche novità e un bilancio su Luca di Paolo e Lorenzo d'Alessandro*, in *Luca di Paolo e Lorenzo d'Alessandro. Stile, tecnica e restauro del Trittico degli Ottoni al Museo Piersanti di Matelica*, a cura di A. Delpriori e G. Spina, Quattroemme, Perugia 2020, pp. 9-26, in particolare pp.23-25.

Il *san Sebastiano* di Ancarani di Norcia. Stile e tecnica per Lucantonio di Giovanni Barberetti

Fabiana Bonanno

Il presente saggio intende argomentare su una scultura lignea raffigurante *san Sebastiano* (fig. 1); si tratta di un'opera a tutto tondo, in legno intagliato e dipinto che proviene dalla chiesa della Madonna Bianca di Ancarani di Norcia. Questa ha subito ingenti danni durante il terremoto del Centro Italia del 2016, per cui nel gennaio del 2017 si è provveduto alla messa in sicurezza dell'intero edificio. Il *san Sebastiano* è quindi oggi custodito, in attesa del restauro, al Deposito dei Beni Culturali dell'Umbria al Santo Chiodo di Spoleto. Prima dello spostamento la scultura era conservata all'interno di una nicchia di un grande altare in stucco della fine del XVI secolo, la cui decorazione sembra potersi accostare, come ambito culturale, alla produzione dei fratelli Grimani da Stroncone¹, mentre l'*Annunciazione* dipinta all'interno dei riquadri entra nel catalogo di Fabio Angelucci da Mevale. Accanto al *san Sebastiano*, in una nicchia gemella, era allestito un *san Rocco*, anch'esso ligneo, più tardo rispetto alla nostra scultura e che sembra si possa attribuire alla bottega degli Lucciaroni da Norcia, una delle tante famiglie di pittori e scultori che popolano la Valnerina nel Cinquecento, anche in concorrenza tra loro². Nella chiesa, sulla parete di sinistra, sono presenti affreschi di Antonio Sparapane, un ciclo di *Storie della Vergine* datato 1478 e altri affreschi votivi, dello stesso pittore, che evidentemente cadono nello stesso giro d'anni, in cui sono rappresentati più di una volta gli stessi *san Sebastiano* e *san Rocco*. È allora evidente la volontà di una commemorazione *contra pestem* dato il valore taumaturgico dei due santi, che in questo caso sono stati raffigurati nello stesso altare con due sculture. Oggi il *san Sebastiano* mostra uno stato di conservazione non buono con una policromia in gran parte non pertinente. Le lacune, visibili lungo tutto il corpo del santo, lasciano vedere le parti del colore originale al di sotto di due ridipinture posticce. La pellicola più antica si caratterizza da una tinta chiarissima, un rosa quasi bianco molto delicato, contrastante a quella che è oggi la *facies* visibile nel corpo del santo. È possibile che gli ultimi ritocchi risalgano al 1855,



fig. 1 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *San Sebastiano*, Ancarani di Norcia, Chiesa della Madonna Bianca.

data incisa sul piedistallo del *san Rocco* affianco al nostro³ e che certamente indica la data di un restauro delle sculture e non già della loro costruzione, né del loro allestimento in questo altare.

Il nostro *san Sebastiano* è di qualità molto alta: al di là dello stato di conservazione che compromette un po' la leggibilità, la scultura risulta essere molto delicata nei dettagli e nei passaggi di volume, ricca di forza e dinamicità, come nel torace in cui si indovinano le costole e nelle gambe che sono tornite in maniera perfetta. Lo scultore ha reso benissimo il movimento che svolge il santo con la torsione del busto, i muscoli ben rappresentati e con il deltoide del braccio destro che viene fuori. Bellissime sono le ciocche di capelli, scolpite singolarmente e attaccate alla testa successivamente.

Lo stato di conservazione non ottimale ha permesso di comprendere parecchie cose riguardo la tecnica esecutiva anche al solo esame autoptico. È stato però possibile, grazie alla Soprintendenza dell'Umbria, effettuare alcuni esami non invasivi, soprattutto nella parte della testa. In particolare, sono state fatte delle radiografie⁴ (figg. 2-5) i cui risultati sono presentati in queste pagine.

La testa del santo, fino al collo, è stata scolpita separata dal corpo e da due

pezzi di legno, poi assemblati tra loro tramite chiodi; successivamente è stata inserita nel busto all'altezza delle clavicole, con un incastro a baionetta. La capigliatura striata di cui è caratterizzata la scultura è un segno stilistico di questo maestro: molto particolare è il dettaglio dei riccioli che scendono ai lati delle orecchie, intagliati e applicati uno per uno ancora con chiodi di ferro.

Diego Mattei, che in una veloce nota ha pubblicato il *san Sebastiano*⁵, ha giustamente accostato la scultura al grande *corpus* del Maestro della Madonna di Macereto, il più importante degli artisti dell'Appennino tra Umbria e Marche a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Già Raffaele Casciari, durante gli studi propedeutici alla mostra del 2006 di Camerino, *Rinascimento Scolpito*, che presentava proprio il problema di questo maestro, aveva riscontrato delle particolarità tecniche comuni a quasi tutte le opere del gruppo e in particolare la sua attenzione si era soffermata sulla presenza diffusa di una placca di ferro sulla fronte⁶, dettaglio che sembrava importante anche per le questioni attributive.

Anche se l'indicazione di Mattei sembra cogliere nel segno, in questo *san Sebastiano* non si è riscontrata la presenza della placca, evidentemente utilizzata per tenere insieme le due parti della calotta cranica (il viso e la nuca), che, come detto, venivano scolpite a parte e poi unite incastrandole nel busto. È allora possibile che questo segno particolare di costruzione dipenda anche dal momento di esecuzione dell'opera o quanto meno dalla fase stilistica e tecnica dell'artista. Queste placche in metallo sono infatti più frequenti nelle sculture del Cinquecento di questo *corpus*, ad esempio nella *santa Lucia* di Varano, nella *Madonna col Bambino* di Macereto e la *santa Caterina d'Alessandria*, tutte conservate al Museo Diocesano di Camerino, e tutte databili tra il 1505 al 1510.

Oltre allo studio svolto sulla testa del *san Sebastiano* grazie alle radiografie, la ricerca si è concentrata anche sull'analisi dettagliata dei quattro arti. Lo scultore ha intagliato il busto utilizzando una porzione di tronco di pioppo e poi ha scolpito a parte braccia e gambe. Guardando la parte posteriore del santo, dove una ciocca di capelli andata perduta ha lasciato un foro, è possibile vedere l'anima interna del legno, tutta lavorata ad ascia da un unico pezzo a massello. All'altezza delle scapole è stato applicato uno sportello⁷ che andava a chiudere la schiena cava che solitamente veniva svuotata per alleggerire la struttura e permetterle di assorbire meglio le contrazioni che si sarebbero presentate una volta terminata l'opera.

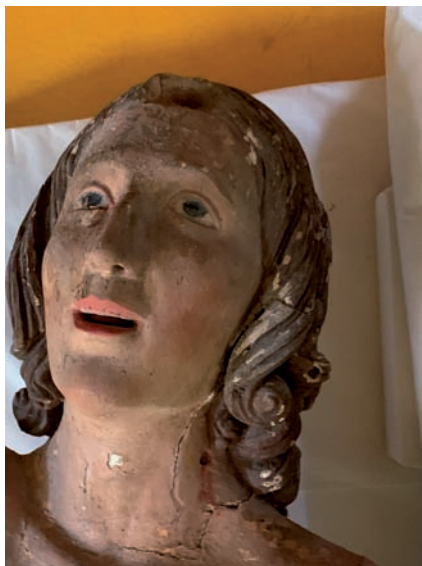


fig. 2 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *San Sebastiano* (part.), Ancarano di Norcia, Chiesa della Madonna Bianca.



fig. 3 Radiografie sul *San Sebastiano*.

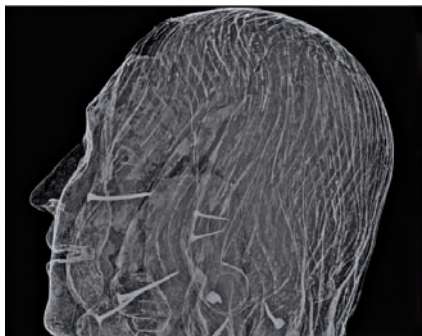


fig. 4 Radiografie sul *San Sebastiano*.

Partendo dal braccio posizionato verso l'alto, come di consueto per i *san Sebastiani* in posizione chiastica e legati alla colonna, si contano ben 11 pezzi di legno scolpiti a parte e poi legati al busto. Le gambe, a loro volta, sono anch'esse costituite da un unico blocco fino al tallone ed inserite ai fianchi col solito sistema a baionetta. Il piede è poi appoggiato alla base e attaccato tramite un chiodo. La rotula, nella gamba destra, è scolpita a sé, applicata anch'essa con un chiodo, probabilmente perché lo spessore del tronco utilizzato per la realizzazione della gamba non era grande abbastanza per rendere la dimensione dell'arto piegato.

È molto interessante un dettaglio nel retro della gamba destra. Si vede come una sorta di pentimento: dopo l'intaglio, per gonfiare ancora di più il polpaccio che forse era troppo esile, lo scultore ha utilizzato uno strato di gesso attorno l'anima lignea poi rifinito con una sottile foglia di legno, ovviamente coperta e dipinta. Una soluzione, questa, che sembra inedita, ma che probabilmente era la prassi nei pentimenti sulle sculture che potevano essere frequenti.

Il braccio destro è l'unico arto a essere stato realizzato con quattro pezzi di legno, montati assieme in maniera precisa per suggerire il movimento. Purtroppo però alcune parti sono andate perdute recentemente e forse a causa delle movimentazioni post sisma⁸.

Ciò che mancava alla scultura prima dello spostamento è invece l'aureola e il ciuffetto dei capelli sulla fronte, di cui era sicuramente provvista, dato che i tanti *san Sebastiani* della stessa bottega⁹ ne risultano dotati. Questo doveva essere alloggiato nel taglio all'attaccatura dei capelli visto che nel bordo di questa lacuna verso la testa è visibile il legno che crea uno scalino, chiaramente l'aggancio per il ciuffo stesso¹⁰.

Il *san Sebastiano* di Ancarani di Norcia si aggancia perfettamente, come accennato precedentemente, al *corpus* di opere accostate al nome critico del *Mae-stro della Madonna di Macereto*, attribuito a questo artista per aver realizzato una delle sculture più alte del Rinascimento tra Umbria e Marche. Si tratta di una *Vergine col Bambino* (fig. 6), inizialmente situata al Santuario della Madonna di Macereto, sull'altopiano omonimo nei Monti Sibillini, non lontano da Visso, poi spostata al Museo di Visso, ed oggi custodito dalla Diocesi di Camerino a causa del sisma del 2016¹¹.

Attorno a quest'opera, che viene ripresa come modello più volte dallo stesso artista e dalla sua bottega, è fiorita un'importante serie di sculture tutte simili

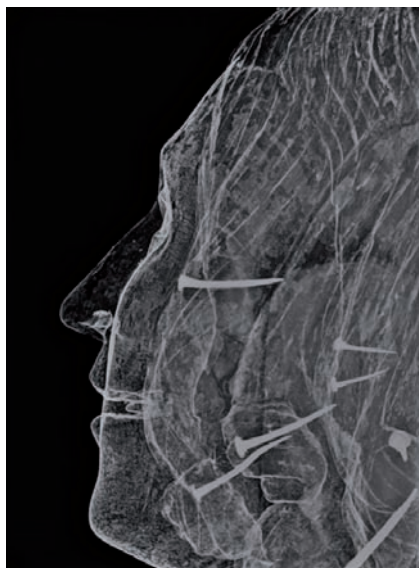


fig. 5 Radiografie sul *San Sebastiano*.



fig. 6 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *Madonna col Bambino* - Madonna di Macereto, Camerino, Deposito di opere d'arte dell'Arcidiocesi di Camerino.

per stile e qualità. Ci troviamo davanti ad una produzione con aspetti di serialità, dovuta ad una bottega vasta ed importante che tende a riportare nelle opere caratteri simili fin quasi allo stereotipo: la fisionomia, le stesse soluzioni anatomiche, gli stessi panneggi, talvolta anche caratteri e dettagli secondari come il finto marmo dei basamenti.

La produzione di questo scultore è molto cospicua e continua ad accrescersi con nuove scoperte ogni volta che si va a fondo con la ricerca sul territorio, tanto che si dovrebbe approfondire lo studio stilistico per cercare di ricostruire il percorso anche della sua bottega.

I suoi soggetti preferiti sono i *Crocifissi*, le *Madonne col Bambino* e i simulacri di *san Sebastiano*, tanto che la sensazione è che fosse una produzione quasi industriale. Meno diffuse sono le immagini di altri santi, ma si conoscono almeno due *sante Caterina* e una importante *santa Lucia* (fig. 7).

Ai vertici qualitativi di questo importante gruppo di opere, accanto alla *Madonna* eponima, viene accostata anche la *santa Lucia* da Varano appena citata.

Dopo il restauro di quest'ultima¹² è stato possibile notare come la policromia originale sia perfetta ed ora caratterizza la scultura e ne sorregge la qualità. Un confronto stilistico tra le due sante e qualche solido appiglio documentario, costringe a datarle entrambe intorno al primo decennio del Cinquecento¹³.

Dai confronti proposti è evidente come lo stile di questo artista sia estremamente delicato e ricco di dettagli che si confrontano in maniera perfetta tra le

due sculture: le ciglia sono riprodotte tutte a pennello da piccoli segmenti distanziati; l'arco sopraccigliare è molto sottile ed incornicia gli occhi partendo dalla radice del naso e le labbra, sottili e disegnate, risultano leggermente serrate (figg. 8-11).

Gli studiosi che si sono occupati della questione nel corso degli anni hanno cercato di dare identità storica a questo artefice che è contesa tra tre scultori, tutti documentati entro le date indicate: Lucantonio di Giovanni Barberetti, Domenico Indivini¹⁴ e Sebastiano di Giovanni D'Appennino. Questo perché, nonostante i molti documenti che li riguardano, pochissime opere si legano con certezza a questi artisti¹⁵.

L'attività di Domenico Indivini è ben attestata come intagliatore di cori e pochissimo come scultore a tutto tondo. Fece, però, un *san Sebastiano* ligneo per il Comune di San Severino, commissionatogli nel 1490 ma non ancora pagato dopo la morte dello scultore nel 1501, che si è pensato potesse essere riconosciuto con quello, bellissimo e tuttora esistente, nella chiesa di San Rocco di quella città¹⁶.

In un documento di un pagamento avvenuto ad Assisi nel 1496, compare il nome di Sebastiano D'Appennino (a quell'epoca avrebbe dovuto avere meno di 25 anni, anno in cui si raggiungeva la maggiore età), già collaboratore di Domenico insieme a Giovan Battista di Petrone da Sanseverino, ma anche per questo rimane difficile trovare un appiglio certo che lo accosti ad una scultura, seppure una traccia poteva farlo accostare al *Crocifisso* della Pinacoteca di Ascoli Piceno.



fig. 7 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *Santa Lucia*, Camerino, Deposito di opere d'arte dell'Arcidiocesi di Camerino.



fig. 8 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *Madonna col Bambino* -Madonna di Macereto (part.), Camerino, deposito di opere d'arte dell'Arcidiocesi di Camerino (particolare).

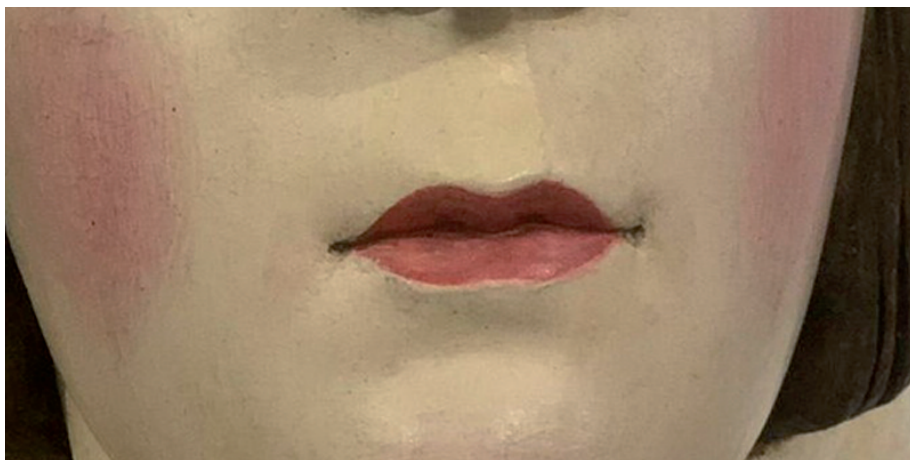


fig. 9 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *Santa Lucia* (part.), Camerino, deposito di opere d'arte dell'Arcidiocesi di Camerino.

Sebastiano era più giovane di Lucantonio di Giovanni, il terzo candidato, che invece è senz'altro l'autore di un *san Rocco* (fig. 12) ancora a Camerino nella Basilica di San Venanzio che sappiamo commissionato nel 1514 e pagato nel 1516¹⁷.



fig. 10 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *Madonna col Bambino* - Madonna di Macereto (part.), Camerino, Deposito di opere d'arte dell'Arcidiocesi di Camerino.



fig. 11 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *Santa Lucia* (part.), Camerino, Deposito di opere d'arte dell'Arcidiocesi di Camerino.

Questo *san Rocco*, stilisticamente si legge d'un fiato con la *Madonna* di Macereto e con la *santa Lucia* di Varano, già evocata sopra. Il fatto che sia documentato ci fornisce uno dei pochi appigli cronologici dello scultore e in



fig. 12 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *San Rocco*, Camerino, Chiesa di San Venanzio.



fig. 13 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *San Sebastiano*, Montemonaco, Raccolta di San Giovanni Battista.

sequenza, quindi, va posizionato subito dopo quest'ultima che, come detto, si può datare attorno al 1510.

Subito dopo la *Madonna* di Macereto e la *santa Lucia*, si colloca il *san Sebastiano* proveniente da Tofe di Montemonaco (fig. 13) del santuario di Santa Maria. Paola Di Girolami ritenne che l'iscrizione poco leggibile sulla base indicasse l'anno 1504¹⁸, ma analizzandolo in dettaglio mi pare si possa leggere senza grossi dubbi 1511. Questa scultura è monumentale, proprio come appaiono i due santi sopra citati, con panneggi che ricordano l'effetto del velluto e



fig. 14 Lucantonio di Giovanni Barberetti,
Madonna col Bambino, Urbino,
Galleria Nazionale delle Marche.



fig. 15 Lucantonio di Giovanni Barberetti,
Madonna col Bambino, Urbino,
Galleria Nazionale delle Marche.

della lana. Il volto è rotondo, la figura è tornita da un'attenta rappresentazione della muscolatura e appare con un'espressione sofferente nonostante la resa quasi eroica del suo corpo. I capelli sono intagliati con la caratteristica striatura e l'aureola è identica a quella della *santa Lucia*. Questi risultano essere tutti dati di stile che ci danno modo di collocarla accanto alla santa del Museo Diocesano, concordemente alla data iscritta alla base.

Il gruppo delle opere del Maestro della Madonna di Macereto ha, in pratica, solo questi pochi punti fermi, servirebbe quindi uno studio sistematico e si-



fig. 16 Lucantonio di Giovanni Barberetti,
San Giovanni Battista, Parigi,
Museo di Cluny.

nottico di tutti i materiali, confrontando i dati con i documenti esistenti e con anche aspetti di tecnica. Una traccia, seppur schematica, potrebbe essere la cronologia che si propone in questa sede.

Alla fine degli anni 70 del Quattrocento viene collocata la *Madonna col bambino*¹⁹ (fig. 14) della Galleria Nazionale delle Marche ad Urbino ma proveniente dall'Oratorio della Carità di Camerino. Questa si è letta sempre in testa di serie perché è avvolta in un panneggio ancora gotico, il volto è incorniciato dai particolari capelli striati e dal mantello che copre la testa e che discende lungo tutto la figura.

Il confronto che si può fare nella stessa sala di quel museo con la *Madonna col Bambino* (fig. 15) proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Piano a Corinaldo²⁰, dimostra come questa sia un po' successiva, tanto che si vedono caratteri già più tipici della produzione dello scultore. Qui il panneggio assume un movimento con più ammaccature, che sembrano risentire di modelli di una cultura toscanizzante di

matrice donatelliana che prima non si vedevano, un dettaglio che pensiamo mediato da Battista di Barnaba, scultore camerinese attivo anche nell'ottavo decennio in patria²¹.

Alessandro Delpriori ha recentemente scoperto un *san Giovanni Battista*²² (fig. 16) al Musée de Cluny a Parigi, databile attorno al 1489, che a mio avviso potrebbe essere collocato subito dopo la *Madonna* di Corinaldo. La scultura è scolpita a grandezza naturale, con il piede sinistro che avanza, con indosso la abituale pelle di cammello aperta con lungo scollo a V sul petto, da dove emer-



fig. 17 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *San Sebastiano* (part.), Ancarani di Norcia, Chiesa della Madonna Bianca.



fig. 18 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *San Giovanni Battista* (part.), Parigi, Museo di Cluny.

gono i segni del costato, con sopra un pesante mantello rosso bordato d'oro. Il volto risulta essere molto espressivo, con i grandi occhi marroni che sembrano vivi, gli zigomi alti e la barba che incornicia la bocca aperta, lavorata pelo per pelo, esattamente come i lunghi capelli.

Mi sono convinta che i confronti migliori per il *san Sebastiano* che si presenta si possano proporre proprio col *san Giovanni* di Parigi, (figg. 17-20) tanto da esser certi che siano stati scolpiti dallo stesso artista. Le due opere condividono molti dettagli: il viso ovale e allungato con un profilo spigoloso, la bocca semi aperta, il taglio degli occhi grandi a mezza luna incassati, l'arco sopraccigliare alto, il mento sporgente (visibile anche nel *san Giovanni* nonostante ci sia la barba) e pure il naso dritto e un po' esagerato. Anche i segni del costato tirato a fior di pelle vengono ripresi allo stesso modo nelle due sculture, dimostrando che entrambe le opere siano state intagliate a ridosso degli stessi anni.

Mettendo poi a confronto il *san Giovanni* di Cluny con il *san Rocco* documentato al 1514 di Lucantonio, non c'è dubbio sull'attribuzione di queste scul-

ture ma anche del cambiamento stilistico che avviene nelle opere dell'artista. Possiamo pensare che anche lui abbia reagito alla presenza sull'Appennino di Giovanni Teutonico. Artista germanico, ovviamente, da cui scaturisce la diffusione, che doveva essere terribilmente alla moda, del linguaggio tedeschizzante in questi territori ancora fino i primi anni del Cinquecento. A partire dalla presenza di una sua opera a Norcia nel 1494, questo suo tono tragico ed espressivo diventa un tratto identificativo di tutta la zona della Valnerina e dei Monti



fig. 19 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *San Sebastiano* (part.), Ancarano di Norcia, Chiesa della Madonna Bianca.

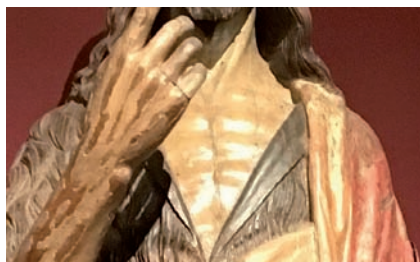


fig. 20 Lucantonio di Giovanni Barberetti, *San Giovanni Battista* (part.), Parigi, Museo di Cluny.

Sibillini²³. Dall'arrivo di quest'opera tutti gli scultori locali, di qualità più o meno elevata, la utilizzano come modello di riferimento e iniziano a scolpire legni pieni di vene gonfie, muscoli tirati per lo spasimo e per il dolore, bocche aperte piene di *pathos* e capelli bruni intrecciati e pieni di girali intagliati. Così è anche, ad esempio, per il *Crocifisso* di Ascoli di Lucantonio di Giovanni e invece non lo è affatto il nostro *san Sebastiano* che risulta essere filiforme e longilineo nella sua classicità. Per questo motivo il *Cristo* di Ascoli deve essere post 1494 e il nostro santo deve precedere di qualche tempo. La vicinanza con il *san Giovanni* di Cluny, per cui è stata proposta una datazione alla fine del nono decennio, potrebbe reggere anche la scultura di Ancarano, che si può quindi collocare nei dintorni del 1490.

La cultura tedeschizzante, che mi pare sia quella vincente e più nelle corde di artisti che sono i figli della "Passione degli Umbri", interferisce con l'arrivo, tra il 1495 e il 1497, di una coppia di *Crocifissi* di Benedetto da Maiano²⁴, che sono antitetici a Teutonico e che portano un classicismo fiorentino finora inedito in queste zone. Lucantonio stesso risente allora di un importante cambia-

mento: questo artista perderà il tono gotico di cui le sue opere erano caratterizzate fino a quel tempo, come la *Madonna* di Camerino, in maniera minore quella di Corinaldo, il *san Giovanni* di Cluny e il *san Sebastiano*. Da questo momento Lucantonio di Giovanni andrà incontro ad una rappresentazione più eroica della fisionomia dei corpi, quasi fiorentina, con una muscolatura studiata in minimi dettagli, gabbie toraciche espanse e torsioni monumentali con pose studiate a dettaglio come appunto il *san Sebastiano* di Norcia, quello di Tofe, la *Vergine col bambino* di Macereto e la *santa Lucia*, insieme a tutte le altre sculture del Cinquecento di questo artista²⁵.

Appendice 1. Radiografie

Per l'esecuzione delle radiografie sono state utilizzate 7 cassette radiografiche e un apparecchio radiologico portatile, mentre per la radioprotezione abbiamo indossato dispositivi individuali ovvero camici e paratiroidi piombati.

La cassetta radiografica è composta da due facce: una radiotrasparente, costituita di plastica perché deve permettere l'attraversamento del fascio di Raggi x, che è rivolta verso il tubo radiogeno; l'altra faccia è radioopaca, che risulta essere piombata per catturare il fascio, bloccarlo e impedire così alle "informazioni" ottenute di oltrepassarlo; il tutto presenta un coperchio apribile.

Al suo interno contiene la pellicola radiografica costituita da una base (formata da un supporto trasparente di poliestere, rigida, sulle cui facce è stata distribuita un'emulsione), un'emulsione in gel (stesa su ambo i lati al cui interno sono presenti dei cristalli di bromuro/ioduro di argento, i quali si anneriscono grazie all'azione dei fotoni dando così colore il nero). Ai lati della pellicola sono collocati gli schermi di rinforzo, uno per lato, che sono costituiti da uno strato di supporto e, dal lato della pellicola, da uno strato di fosfori i quali sono responsabili di emettere fluorescenza quando vengono colpiti da un raggio x. Sono stati utilizzati differenti parametri (mAs, flusso di elettroni nel tubo per il tempo di esposizione e Kv, kilovoltaggio) al fine di ottenere immagini in cui vi fosse un buon compromesso tra definizione (data principalmente dai mAs) e contrasto (influenzato principalmente dai Kv). Noi abbiamo utilizzato i seguenti:

0,20 / 70	laterale verticale sinistra
0,15 / 72	“ “ “

0,12 / 68	dettaglio superiore volto
0,12 / 66	dettaglio inferiore volto
0,08 / 78	frontale grande
0,10 / 80	“ “
0,08 / 74	laterale verticale sinistra

Le proiezioni che sono state utilizzate sono la LL (latero-laterale) destra e DV (dorso-ventrale).

Per l'esecuzione delle radiografie è stata impostata una distanza di 70 cm, ossia tra il tubo radiogeno e la cassetta.

Lo sviluppo delle radiografie è stato eseguito in un secondo momento presso l'OVUD di Matelica.

Abstract

This paper presents a wooden sculpture depicting Saint Sebastian from the church of the Madonna Bianca di Ancarano, Norcia. After extensive damage caused by the earthquake in central Italy in 2016, the sculpture was transferred to the Deposito dei Beni Culturali dell'Umbria (Santo Chiodo, Spoleto) in January 2017 and is still awaiting conservative restoration. The non-optimal state of conservation of the sculpture revealed several aspects of the sculpting technique. Thanks to the Soprintendenza dell'Umbria, some non-invasive examinations (x-rays) were carried out, especially of the head. A careful study of the documents and the style of the Saint Sebastian led to it being associated with the works grouped under the critical name of the Maestro della Madonna di Macereto, now identified as Lucantonio di Giovanni Barberetti.

NOTE

- 1 Sui fratelli Grimani, il cui catalogo per la verità andrebbe rivisto, si veda *Fede, decoro e sapienza. Cristoforo e Gregorio Grimani, l'arte barocca dello stucco nell'area umbro-sabina*, catalogo della mostra Rieti 2000, a cura di G. Angeletti, L. Saulli, Rieti 2000.
- 2 Per la fase scultorea di questi artisti di veda ora la proposta di S. NARDICCHI, in *Tesori della Valnerina. Interventi e restauri dopo il terremoto*, catalogo della mostra Spoleto 2017, a cura di T. Biganti, Quattroemme, Perugia 2017, cat. 23, pp. 112-114. Per documenti sulla famiglia Iucciaroni R. CORDELLA, *Nuovi dati su alcuni pittori della Valnerina nel secondo '400*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno Amelia 1-3 ottobre 1987, Ediard, Todi 1990, pp. 207-247, in part. pp. 226-235; IDEM, *Pittori a Norcia nel secolo XVI. Nuovi dati d'archivio*, in *Scritti di Archeologia e Storia dell'Arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale, F. Coarelli, B. Toscano, Quasar, Roma 1996, pp. 151-169, in part. p. 160.
- 3 R. CORDELLA, *Norcia e territorio*, Norcia 1985, p. 114, che per primo segnala l'esistenza della scultura di san Rocco e ne legge l'iscrizione in calce al suppedaneo. Con un attento confronto fatto tra le due sculture, la policromia del san Sebastiano sembra essere molto vicina a quella del san Rocco, dove evidenti anche in lui sono le pesanti ridipinture.
- 4 Con il prezioso aiuto di una Radiologa specializzanda del corso di Veterinaria dell'Università di Camerino, la dottoressa Marina Petrucelli, che ringrazio per la competenza e per la squisita cortesia.
- 5 D. MATTEI, *La scultura in Valnerina tra i secoli XIV e XVI. Scoperte e nuove proposte*, Il formichiere, Foligno 2015, cat. VII, pp. 59-60.
- 6 Il primo che ha sintetizzato questo gruppo di opere con il nome critico di "Maestro della Madonna di Macereto", è R. CASCIARO, *Il Maestro della Madonna di Macereto, proposte per un catalogo*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno Pergola 9-12 maggio 2002, a cura di G. B. Fidanza, Quattroemme, Perugia 2005, pp. 129-144.
- 7 Nel caso in cui la statua fosse stata creata per contenere una reliquia, avendo quindi la necessità di doverla esporre o controllare, gli sportellini potevano essere creati in ferro o cartapesta, venendosi a creare delle parti discontinue nei volumi della figura. Nel nostro particolare caso il tipo di legno risulta essere anch'esso pioppo.
- 8 In un primo momento si era pensato che queste due parti fossero state tolte per far entrare il santo in una nicchia più stretta, ma non è così. La bibliografia sul gruppo di *san Sebastiani* non è molto ampia, visto che gli studi sulla scultura lignea di questa parte dell'Appennino sono iniziati solo con la mostra di Matelica del 1999, *La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino*, cat. della mostra (Matelica 1999), a cura di M. Giannatiempo López, Milano 1999, a partire da questa ci sono stati parecchi interventi che hanno presentato una gran mole di materiale che andrebbe discusso in maniera organica. Un primo passo è il libretto di Diego Mattei, MATTEI, *La scultura in Valnerina... op. cit.*, in cui lo studioso propone una veloce ma utile schedatura del patrimonio meno conosciuto della Valnerina in cui inserisce anche questo san Sebastiano. Nella foto di quella scheda (fatta appunto nel 2015 e quindi prima del sisma del 2016) si vede chiaramente che la scultura risulta essere provvista di tutto il braccio, con la mano sinistra senza le dita e con una colonna che è attaccata in basso sul basamento.
- 9 Si veda per esempio il *san Sebastiano* di Norcia, G. CAPRIOTTI, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, cat. 33, pp. 186-187. Il san Sebastiano di Gagliole, databile entro il primo decennio del 1500, IDEM, cat. 31,

- pp. 182-183. Il san Sebastiano di Tofe di Montemonaco, databile al 1511, P. DI GIROLAMI, in *Sacri Legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, catalogo della mostra Montalto Marche, 2006, a cura di P. Di Girolami, A. Marchi, B. Montevecchi, M. Papetti, Firenze 2006, cat. 20, pp. 114-117.
- 10 CAPRIOTTI, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, cat. 33, pp. 186-187. La scultura di Norcia del 1500 circa presenta la stessa capigliatura del nostro san Sebastiano.
- 11 Cft. Nota 6, sulla scultura ora A. DELPRIORI, in *Facciamo presto! Marche 2016-2017: tesori salvati, tesori da salvare*, catalogo della mostra Firenze 2017, a cura di G. Barucca, C. Birrozzi, Firenze 2017, cat. 18, pp. 74-75.
- 12 CASCIARO, in *Rinascimento scolpito... op. cit.* cat.29, pp. 178-179. Dopo il restauro, la policromia originale della santa è in perfette condizioni. Questa caratterizza la scultura e ne sorregge la qualità.
- 13 M. MAZZALUPI, *Mercanti, nobili, sacerdoti, notai: appunti d'archivio sui committenti di Carlo Crivelli a Camerino*, in *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra Milano 26 novembre 2009-28 marzo 2010, a cura di E. Daffra, Electa, Milano 2009, pp. 74-92, in part. p. 81.
- 14 Famoso intagliatore che realizza il coro e il leggio della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi (1491-1501 ultima opera portata a termine).
- 15 La questione è ormai molto dibattuta e la bibliografia in merito con le diverse posizioni è cospicua, per cui si rimanda senz'altro a A. DELPRIORI, *Un'aggiunta alla scultura lignea marchigiana del Rinascimento: il San Giovanni Battista del Musée de Cluny*, in «Accademia Raffaello. Atti e Studi», 2017, 1-2, pp. 23-31, in part. pp. 24-27 e poi M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Sugli esordi di Lucantonio di Giovanni Barberetti: una ipotesi e qualche riflessione*, in «Arte Marchigiani», 7, 2019, pp. 45-67, con bibliografia precedente. Per una posizione netta su Lucantonio di Giovanni Barberetti, M. MAZZALUPI, in *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici delle Marche del primo Cinquecento*, catalogo della mostra Matelica 30 giugno-2 ottobre 2016, a cura di A. Delpriori, Quattroemme, Perugia 2016, catt. 15-16, pp. 102-107.
- 16 R. CASCIARO, in *Vittore Crivelli. Da Venezia alle Marche*, catalogo della mostra Sarnano 21 maggio-6 novembre 2011, a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Marsilio, Venezia 2011, cat. 26, pp. 150-151. A rigore, però, non sappiamo se la scultura documentata sia proprio quella rimasta fino a noi.
- 17 MAZZALUPI, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, cat. 38, pp. 196-199.
- 18 DI GIROLAMI, in *Sacri Legni... op. cit.*, pp. 114-117.
- 19 CASCIARO, in *Rinascimento scolpito... op. cit.*, cat. 13, pp.134-137. La Madonna doveva essere molto venerata se qualche tempo dopo in uno stendardo ora in Pinacoteca Civica, Venanzio da Camerino e Piergentile da Matelica, la copiarono nel recto, cfr. MAZZALUPI, in *Lorenzo de Carris... op. cit.*, cat. 24, pp. 128-130; V.M. SCHMIDT, *Stendardi e immagini culto*, in *Stendardi e gonfaloni processionali delle Marche*, Centro Studi Mazzini, Fermignano 2020, pp. 46-49.
- 20 CASCIARO, *op. cit.*, cat.19, pp. 150-151.
- 21 Sullo scultore M. MAZZALUPI, *Battista di Camerino: recupero di uno scultore donatelliano tra Mantova, Perugia e Firenze*, in *Per un nuovo Agostino di Duccio. Studi e documenti*, a cura di A. Calzone e M. Ceriana, Scripta, Trento 2012, pp. 119-148.
- 22 DELPRIORI, *Un'aggiunta, op. cit.*, pp. 23-30.
- 23 Questi documenti e una scheda bibliografica sono pubblicati da S. CAVATORTI, *Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Quattroemme, Perugia 2016, p. 106, pp. 180-182 (i documenti) e p. 224, cat. E.II.16 la scheda. Abbiamo un documento risalente al gennaio del 1491 che attesta questo scultore a Terni speranzoso in una menzione del Comune, il successivo incarico avuto risulta essere a Norcia con l'esecuzione di un *Crocifisso* per il primo altare della navata si-

nistra della Chiesa di Santa Maria Argentea. Nel *Liber memorialis* della chiesa si nota una quietanza di pagamento di 30 fiorini nel 1494, rilasciata da Giovan Benedetto di Basilio Basili al prete rettore Ottaviano Tonti, per una scultura lignea "*domini nostri Iesus Christi in cruce pendentis existentis in dicta ecclesia in capella Crucifixi facti per magistrum Joannem Teutonicum et per ipsum Joannembenedictum sibi plebano traditi et assignati*".

- 24 Si tratta di una coppia di *Crocifissi* probabilmente spediti da Firenze verso gli Appennini tra Umbria e Marche sul finire del XV secolo, poco prima della morte del maestro, uno era conservato nella chiesa di San Bartolomeo a Todiano e oggi risulta irreperibile dopo il sisma, probabilmente è andato perduto, mentre l'altro era allestito nella cappella sinistra del presbiterio, accolto in una cassa d'altare nella Chiesa della Madonna Bianca di Ancarani di Norcia. Proprio accanto era il nostro *san Sebastiano*.
- 25 Una proposta cronologica diversa da quella qui presentata è stata proposta ultimamente da M. Gian-natiempo López, *Sugli esordi di Lucantonio... op. cit.*, che però a mio avviso parte da un errore, l'attribuzione a Lucantonio del *san Giovanni Battista* di Penne San Giovanni. È chiaro che se si accetta quella indicazione, tutto il percorso dell'artista ne risentirebbe e la proposta della studiosa sarebbe potuta essere accettabile. In realtà mi pare di dover lasciare il san Giovanni in questione nell'ambito di Desiderio Bonfini da Patrignone.

Cum tanti di excellentia chiar dotati: l'influenza fiamminga sul giovane Raffaello

Tamara Dominici

Se è nota la fama di Raffaello Sanzio (1483-1520) al di fuori dei confini nazionali, in area nordica – si pensi solo all'arrivo a Bruxelles dei cartoni dell'urbinate da cui sono stati tratti nel primo quarto del XVI secolo gli arazzi per la cappella Sistina¹ – meno si è detto, invece, riguardo all'influenza che ebbe sull'arte del grande genio la pittura fiamminga, amata in quegli anni in Italia per l'abile cromatismo e la visione analitica. Il contributo si propone dunque di fare maggiore chiarezza su quest'ultimo aspetto poco indagato dalla critica, se non con qualche sporadica eccezione², per offrire al lettore un panorama organico sulla questione, partendo proprio dalla formazione dell'artista, spesso sottovalutata sotto questo profilo.

Recenti studi hanno già dimostrato quanto per il giovane Sanzio sia stata fondamentale l'attività pittorica del padre Giovanni Santi (*ante* 1439-1494)³, che probabilmente più di ogni altro era legato all'ambiente dei Montefeltro, da lui magnificamente descritto in alcuni versi della sua *Cronaca rimata*⁴. L'opinione vasariana secondo cui «conoscendo questo buono et amorevole padre che poco poteva appresso di sé acquistare il figliuolo, si dispose di porlo con Pietro Perugino»⁵ è quindi da riconsiderare⁶. Se, infatti, non esiste alcuna prova documentaria sulla permanenza costante di Raffaello presso la bottega del «divin pictore»⁷, stando all'appellativo che Santi attribuisce al collega Perugino (c. 1450-1523), molte sono invece le testimonianze archivistiche sulla presenza di Sanzio a Urbino anche dopo la morte del genitore, come già dimostrato nel 2009 da Anna Falcioni⁸. Furono soprattutto questioni economiche e familiari a trattenere il giovane nella terra natia, che ebbe un peso di non poco conto nell'ambito della sua educazione pittorica⁹. «L'influenza della formazione urbinata – spiega Lorenza Mochi Onori – è stata riscontrata fino al culmine della sua carriera nel programma delle Stanze Vaticane, in particolare nel progetto simbolico e iconografico della stanza della Segnatura in rapporto con quanto espresso nel preambolo della *Cronaca* di Giovanni Santi relativamente al-

l'elevazione intellettuale del signore attraverso le virtù e le arti liberali fino alle Muse»¹⁰.

È poi sempre dalla *Cronaca rimata* e specificatamente dai versi della *Disputa de la pictura*¹¹, «una vera e propria bussola di orientamento artistico»¹², che occorre partire per spiegare l'incidenza che ebbero alcuni artisti d'oltralpe sull'attività del giovane Raffaello, incidenza evidentemente in parte mediata dal padre stesso, che nel rispecchiare le opinioni e il gusto degli ambienti di corte, mostra nel suo testo un'aggiornata e diretta conoscenza del clima culturale a lui contemporaneo. Santi fa anche riferimento a due sommi pittori fiamminghi, attivi nella prima metà del Quattrocento, Jan van Eyck (c. 1390-1441) e Rogier van der Weyden (c. 1399-1464), di cui loda il modo «di colorir», così mirabile da superare «molte volte el vero». Tuttavia le sue conoscenze sull'arte nordica dovevano essere più ampie se alla citazione dei due maestri stranieri aggiunge «cum tanti di excellentia chiar dotati»¹³, lasciando quindi intendere di essere informato perfino sul lavoro di altri oltremontani come Giusto di Gand, da lui mai citato, ma certamente conosciuto, vista la sua presenza a Urbino in quegli anni¹⁴. In effetti la grande sapienza artigianale di Santi, evidente in particolare nella solidità della materia pittorica e nella pennellata grassa e corposa, mostra una certa affinità con alcune tecniche fiamminghe, quali quella delle velature trasparenti e della polvere di vetro in grado di rendere le superfici luminose, quasi smaltate. Pratiche adottate anche da Raffaello che fu sicuramente introdotto dal padre alla conoscenza dei primi rudimenti pittorici, dimostrando in questo modo una piena comprensione dei moduli santiani, riadattati poi in chiave personale¹⁵. Non a caso nel *Motu proprio* del 4 ottobre 1511 di Giulio II, Giovanni Santi viene citato come suo vero maestro¹⁶.

Allo stesso modo, il colto ambiente culturale della realtà urbinata non poteva che arricchire con esempi concreti di lavori nordici il giovanissimo Sanzio il quale, «studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio»¹⁷. L'esterofilia di Federico da Montefeltro e della sua corte è ormai più che nota: famosa è la passione per l'arazzeria fiamminga, che porterà il duca nel 1476 ad acquistare per una cospicua somma un ciclo di arazzi sulla storia di Troia da Jean Grenier¹⁸. Inoltre, Bartolomeo Facio riporta la presenza del celebre *Bagno muliebre* di Van Eyck tra le collezioni del consigliere Ottaviano Ubaldini¹⁹. L'illusionismo, dato dal sapiente uso del colore grazie alla magistrale padronanza della tecnica a olio, e la capacità di indagare la realtà fenomenica nelle sue pieghe più profonde erano tra i tratti più caratteriz-

zanti dell'arte fiamminga, quelli in grado di renderla ammirata e apprezzata, tanto da spingere numerosi pittori locali a misurarsi e confrontarsi con essa, tra cui appunto lo stesso Santi. Si è parlato così di 'fiamminghismo' proprio per la costante presenza di elementi di matrice neerlandese nella pittura santiana²⁰, che ha persino portato per qualche tempo a ritenere le sei tavolette con i cosiddetti *Apostoli* opera di Giusto di Gand e non di Santi²¹. Allo stesso modo, i piccoli dipinti di devozione privata raffiguranti il Cristo dolente del marchigiano richiamano nei tratti la «maniera devota» di quelli eseguiti da Hans Memling (c. 1435-1494)²² e Dieric Bouts (c. 1415-1475)²³. L'illusionismo e la preziosità materica, quasi tattile, di queste opere mostrano una qualità tecnica inversamente proporzionale alla capacità inventiva, sicuramente scarsa, data la ripetitività degli schemi²⁴. Non un Cristo dolente, ma un Cristo benedicente (c. 1506), che indica con la mano sinistra la ferita sul costato, è invece quello di Raffaello, oggi a Brescia (fig. 1), in cui egli dimostra partendo dal *Vir dolorum* di Budapest di Santi di essere ormai riuscito a sintetizzare pienamente la lezione paterna e peruginesca con quella fiamminga, in parte filtrata dal genitore stesso²⁵.

Questo accade anche per quanto concerne l'attività ritrattistica di Raffaello, il cui primo riferimento è certamente quello alla resa mimetica del padre²⁶, a noi oggi nota solo parzialmente mediante alcuni volti di santi²⁷ e di donatori inseriti da Giovanni Santi all'interno delle sue pale d'altare; in particolare, degni di nota, sono i ritratti della famiglia Buffi eseguiti per l'altare di San Sebastiano nella chiesa di San Francesco a Urbino. Qui, seguendo moduli più in-



fig. 1 Raffaello Sanzio, *Cristo benedicente*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

novativi come quelli di derivazione fiamminga, i soggetti non appaiono stereotipati, ma mostrano invece un certo interesse per l'individuazione del personaggio, divenendo dei veri e propri ritratti dei committenti; nello specifico, il volto virile sottolinea una certa precisione nella delineazione dei tratti somatici. Inoltre, l'effigie femminile non viene raffigurata utilizzando il solito profilo, ma appare di tre quarti e, come riporta Claudia Cieri Via, potrebbe essere confrontata con quella di Caterina Tanagli, moglie di Angelo Tani, alla guida, prima di Tommaso Portinari, della filiale del Banco Medici a Bruges, presente nel pannello esterno del *Trittico del Giudizio Universale* (c. 1467-1473) di Memling, ora a Danzica²⁸.

Utilizzando le parole di Aby Warburg, infatti, «[l]o stile fiammingo, in virtù della sua particolare e abile combinazione di intima devozione e fedeltà naturalistica, offriva praticamente l'ideale del ritratto del donatore»²⁹. Raffaello sembra partire così dalla «sapienza "ritrattistica"»³⁰ del padre, affatto estranea al "realismo" fiammingo, a cui però aggiunge anche tutta la dolcezza e raffinatezza del tratto peruginesco. Peraltro, è necessario ricordare che lo stesso Perugino non fu affatto immune al fascino descrittivo dei nordici, tanto da potersi considerare uno degli artisti dell'ultimo Quattrocento maggiormente influenzati dai fiamminghi³¹ e in particolare da Memling, principale pittore a Bruges nella seconda metà del XV secolo³². Si pensi solo al *Ritratto di Francesco delle Opere* dell'umbro, datato intorno al 1494 e oggi agli Uffizi: esso risente certamente della pittura d'oltralpe e mostra non poche affinità con i ritratti dell'artista di Selingstadt, non solo per la posizione dell'effigiato, ma anche per il paesaggio retrostante e ancora per le mani appoggiate su un ipotetico parapetto che dovrebbe appunto coincidere con il bordo inferiore del dipinto. Proprio questa tipologia ritrattistica a mezza figura su sfondo naturalistico riscosse un grande successo in Italia, laddove le effigi erano solitamente di profilo e, escludendo rari casi come il *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* di Piero della Francesca, che risente dell'influenza fiamminga anche nella cura dei dettagli, si stagliavano su un fondale neutro o su un cielo.

Barbara G. Lane ritiene fossero presenti sul nostro territorio almeno undici lavori di Memling tra il 1470 e il 1510³³: tra questi due ritratti a mezzo busto, quali il *Ritratto d'uomo con moneta romana* (1473-1474) del Koninkrijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa, da indentificarsi verosimilmente con Bernardo Bembo, ambasciatore veneziano presso la Repubblica fiorentina nel 1475-1476³⁴, e il *Ritratto d'uomo con lettera* (c. 1475) degli Uffizi (fig. 2), di-

pinti evidentemente commissionati da italiani operanti a Bruges. Anche Raffaello fa riferimento a Memling, di cui vide con tutta probabilità le opere a Firenze, città in cui l'urbinate soggiornò tra il 1504 e il 1508³⁵. Così diversi quadri di Raffaello presentano il dettaglio del parapetto, che sembra quasi voler sfondare la barriera tra il dipinto e lo spettatore, rendendo più plausibile il taglio a mezza figura. Questo elemento preso in prestito ancor prima che da Memling,



fig. 2 Hans Memling, *Ritratto d'uomo con lettera*, Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi.



fig. 3 Raffaello Sanzio, *Ritratto di giovane*, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

dalla pittura di Jan van Eyck, è per esempio riscontrabile nel *Ritratto di giovane uomo* di Budapest, datato intorno al 1503 (fig. 3), la cui attribuzione, visto lo stato conservativo del dipinto, è stata fonte di discussione. Nonostante alcune riserve, la critica moderna sembra però ormai aver accettato l'assegnazione del quadro a Sanzio, valutando persino l'ipotesi che sia un autoritratto dello stesso artista³⁶. Il rimando a Van Eyck³⁷ è qui dato anche dal cartiglio, tenuto nella mano destra come nel *Léal Souvenir* (1432), mentre di Memling è simile lo scorcio delle colline che si perdono in lontananza³⁸.

In effetti, gli artisti italiani seguono incondizionatamente il modello fiammingo

quando si tratta di utilizzare inserti paesaggistici³⁹; infatti, fra il XV e il XVI secolo non mancano citazioni dirette degli scenari idilliaci del pittore di Seligenstadt, talvolta con intento virtuosistico. Un motivo particolarmente amato a Firenze per esempio era quello del mulino, preso in prestito dallo sfondo a destra del pannello centrale del *Trittico Pagagnotti*⁴⁰, che appare in almeno otto opere coeve, fra cui la *Madonna col Bambino e san Giovannino* (c. 1490) di Fra Bartolomeo, oggi a New York⁴¹. Il dipinto newyorchese riproduce fedelmente, incorniciato dalla finestra a destra, non solo il mulino, ma anche l'intero sfondo in cui sono distintamente visibili persino il cane e i due cigni che troviamo sempre sulla destra nel pannello centrale del trittico di Memling⁴². Ciò induce a credere che l'opera del nordico si trovasse in Italia già verso gli anni Novanta del XV secolo.

Come già accennato, le citazioni dirette dai paesaggi di Memling non sono inusuali nemmeno nei dipinti di Raffaello, rapito dal fascino dei panorami dell'artista straniero, visto che in un disegno, conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, oltre a ripetere la struttura piramidale della composizione della *VerGINE con Bambino* di Berlino del pittore d'oltralpe, ne cita anche la cittadina medievale retrostante. Il foglio di Raffaello ha poi funto evidentemente da modello per la sua *Madonna con Bambino e libro* del Norton Simon Museum di Pasadena, in cui l'abitato sullo sfondo è però stato spostato da destra a sinistra. Inoltre, la meticolosa attenzione per i dettagli, la resa magistrale delle superfici e i vibranti colori della pittura dell'urbinate sottolineano non poche affinità con il dipinto di Memling che in origine era la parte centrale di un trittico, i cui pannelli laterali, raffiguranti Benedetto Portinari in preghiera e san Benedetto, sono ora conservati agli Uffizi⁴³. La loggia dove sono inseriti i personaggi funge poi da collante insieme al paesaggio delle tre tavole, le cui colonne «di pretta desunzione dalla ritrattistica fiamminga»⁴⁴, sarebbero state riprese insieme al davanzale e al paesaggio nella *Dama con il liocorno* di Raffaello (1505-1506), strettamente legata anche alla *Gioconda* di Leonardo⁴⁵.

Tuttavia il «laur oltremontano»⁴⁶, sempre ascrivibile alla mano del pittore di Seligenstadt, che maggiormente influenzò l'urbinate, fu il dittico riconosciuto nelle tavole del *San Giovanni Battista*, conservato presso l'Alte Pinakothek di Monaco (fig. 4), e della *Santa Veronica* della National Gallery of Art di Washington (fig. 5)⁴⁷, che Sanzio doveva probabilmente aver visto nelle raccolte di Pietro Bembo⁴⁸. L'opera, per la prima volta citata in una lettera del 1502, apparteneva al padre dell'umanista, Bernardo, che come suggerisce anche Lorne

Campbell⁴⁹, ebbe forse modo di acquistarla quando tra il 1471 e il 1474 fu ambasciatore veneziano presso la corte borgognona, prima del suo incarico a Firenze⁵⁰. Con la morte di Bernardo, il dittico passò evidentemente al più celebre figlio, entrando a far parte della sua collezione padovana, dove è stato visto dal veneziano Marcantonio Michiel⁵¹ che, nella raccolta di annotazioni sui dipinti presenti in Veneto tra gli anni Venti e Quaranta del XVI secolo, *Notizia d'opere di disegno*⁵², identifica il lavoro sì come opera di Memling, ritendendo



fig. 4 Hans Memling, *San Giovanni Battista* (pannello sinistro), Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.



fig. 5 Hans Memling, *Santa Veronica* (pannello destro), Washington, National Gallery of Art.

però il soggetto femminile non santa Veronica, bensì la Vergine con Bambino⁵³. Lane ha così proposto che l'errore iconografico del veneziano potesse imputarsi alla confusione da parte di questi con alcune Vergini di Raffaello realizzate a Firenze che a detta della stessa studiosa richiamano la *Santa Veronica* di Memling nell'impostazione piramidale, nell'abbigliamento caratterizzato da rossi e blu, nel paesaggio e negli elementi erbosi in primo piano. In questo modo, Michiel sarebbe stato, sebbene inconsapevolmente, il primo a riconoscere il profondo debito di Raffaello nei confronti della pittura del nordico⁵⁴. È possibile, inoltre, come sostiene David Alan Brown, che il dittico in mano a

Pietro Bembo, possa essere stato visto da Sanzio nel 1506, quando il letterato si spostò da Venezia alla corte di Urbino⁵⁵. Raffaello, infatti, nonostante si trovasse già da qualche tempo a Firenze, ebbe modo di tornare più volte nella città natale. Alcune incidenze del dittico sulla sua pittura si possono immediatamente cogliere poi nella *Sacra Famiglia con l'agnello* (c. 1507) del Museo del Prado. Il minuto decorativismo che permette di distinguere le specie botaniche in primo piano, i colori brillanti e saturi e ancor più il dettaglio dell'agnello, che sembra essere un chiaro rimando a quello che accompagna san Giovanni Battista nel pannello fiammingo, sono tutti elementi che permettono di cogliere le analogie tra Raffaello e l'opera del maestro d'oltralpe⁵⁶.

Ancora l'urbinate sembra ispirarsi al dittico del pittore nordico nel *San Giorgio e il drago* della National Gallery of Art di Washington (c. 1505-506): qui, nonostante il piccolo formato, il tema cavalleresco viene trattato con dovizia di particolari dall'elegante gusto miniaturistico e con colori brillanti in grado di creare splendide lueggiate sull'armatura del santo (fig. 6)⁵⁷. Nello specifico sono però i dettagli paesaggistici, le rocce, la vegetazione, in particolare gli esili alberi⁵⁸, e le torri della città a essere una chiara citazione dell'opera di Memling⁵⁹. Gli elementi botanici, stando anche a Lane, non potrebbero, infatti, considerarsi come frutto dell'influenza di Leonardo su Sanzio, sebbene nel cavallo e nel suo cavaliere si possa riconoscere il modello vinciano⁶⁰, portando dunque a concludere ciò che già nel 1956 affermava Carlo Volpe, ossia la capacità dell'urbinate «di conciliare con l'esempio leonardesco la descrizione dei primi piani erbosi degli erboristi nordici»⁶¹. Come sostiene Konrad Oberhuber, «[n]essun'altra opera mostra un'influenza così dominante della pittura fiamminga [...], combinando i più progrediti elementi della figuratività fiorentina con il trattamento della superficie fiammingo»⁶².

Tuttavia, oltre al *San Giorgio e il drago* di Washington, anche la versione di omonimo soggetto del Louvre (c. 1505) e la tavoletta sempre del museo parigino con *San Michele e il demonio* (c. 1503-1504), di date leggermente precedenti e probabilmente legate alla corte di Urbino⁶³, ricordano per stile e dimensione il dittico di Memling⁶⁴. In particolare, il *San Michele* (fig. 7) presenta non pochi riferimenti nordici; il santo guerriero, in armatura dorata e con le ali dai colori cangianti, infatti, viene raffigurato nell'atto di calpestare con il piede sinistro il demonio – una sorta di drago alato dalla cornuta testa canina – ormai sconfitto. Attorno al combattimento, collocato in primo piano, sono presenti in un *Inferno* dantesco⁶⁵ altri mostri «usciti dal serraglio fiammingo»⁶⁶,

dalle fattezze fantastiche che subito rimandano all'opera di un altro artista d'oltralpe, Hieronymus Bosch (1450-1516)⁶⁷, sebbene vivo sia anche il ricordo dell'arte dei tedeschi Martin Schongauer (c. 1448-1491) e Albrecht Dürer (1471-1528)⁶⁸, soprattutto in riferimento alla xilografia di quest'ultimo raffigurante *La donna, vestita di luce, e il drago a sette teste* facente parte della serie *Apocalisse*⁶⁹.

Del resto l'influenza delle incisioni di Dürer, Schongauer e ancora Luca di



fig. 6 Raffaello Sanzio, *San Giorgio e il drago*, Washington, National Gallery of Art.



fig. 7 Raffaello Sanzio, *San Michele e il demonio*, Parigi, Musée du Louvre.

Leida (1494-1533), non è così infrequente nell'opera raffaellesca, anche più matura, si veda il caso della *Salita al Calvario*, dipinto meglio conosciuto come *Spasimo di Sicilia*, realizzato dal maestro con l'aiuto della bottega nel 1517 per la chiesa di Santa Maria dello Spasimo di Palermo⁷⁰. Tuttavia ai fini della nostra disamina quel che interessa in questa sede è il riferimento all'arte più propriamente fiamminga, evidente nello specifico nel sapiente dialogo tragico messo in scena dai personaggi. La forte spiritualità di Rogier van der Weyden sembra venir rievocata nel dipinto siciliano⁷¹, oggi al Prado, enfatizzando quella pietà che definisce la «maniera devota» dei fiamminghi. Intorno alla se-

conda metà del XVI secolo, il portoghese Francisco de Hollanda nei *Dialoghi romani* (*Dialogus em Roma*) metterà, infatti, in bocca a Vittoria Colonna, parole che le faranno ritenere «il dipingere di Fiandra [...] più devoto che il modo italiano»⁷², lasciando intendere che è proprio il forte aspetto emozionale delle opere di quest'area, a far presa sul pubblico del Bel Paese⁷³, anche grazie alla precisione nella resa di dettagli come quello dei volti rigati dal pianto⁷⁴, che per Erwin Panofsky costituirebbero l'essenza dell'ammirazione italiana verso i



fig. 8 Raffaello Sanzio, *Lo Spasimo di Sicilia* (particolare), Madrid, Museo Nacional del Prado.



fig. 9 Raffaello Sanzio, *Deposizione Borghese* (particolare), Roma, Galleria Borghese.

fiamminghi⁷⁵. Il pathos e l'estrema devozione dell'arte del pittore ufficiale della città di Bruxelles non potevano quindi essere sconosciute a Raffaello, che nell'inserimento delle lacrime, ben visibili sul volto di Maria (fig. 8), delle pie donne e dello stesso Gesù, non solo ripropone, enfatizzandolo, il dolore dei personaggi della *Deposizione Borghese* (1507)⁷⁶, tavola di una decina d'anni precedente (fig. 9), ma appunto si rifà al pittore fiammingo⁷⁷, di cui è possibile abbia visto le opere ancora a Firenze. Come ben osserva Federica Veratelli, le lacrime, la cui trasparenza è chiaramente accentuata dalla padronanza della tecnica a olio, «concorrono [...] alla ridefinizione della nuova visione micro-

cosmica del mondo, operata dalla pittura fiamminga: sintomo di presenza divina»⁷⁸, riuscendo a rendere pienamente partecipe l'osservatore del dramma rappresentato.

Tutti questi elementi permettono dunque di comprendere quello che Paula Nuttall definisce «young Raphael's intense engagement with Netherlandish painting»⁷⁹, tuttavia «Raphael's 'creative power' excludes pure imitation»⁸⁰. È, infatti, la curiosità del giovane Sanzio a portarlo fin dagli inizi della propria attività artistica ad assimilare stili diversi e a essere aperto a ogni novità⁸¹, anche a quelle provenienti da oltralpe, avendo però sempre cura di reinterpretare i vari e differenti stimoli in maniera personale. Evidentemente furono proprio l'ecclettismo e la versatilità del padre Giovanni Santi, nonché l'ambiente urbinato a cui spesso si rimanda nel testo, ad essere fondamentali per Raffaello nella scoperta sia diretta sia mediata da altri pittori del Quattrocento italiano, tra cui appunto Perugino, dell'arte di coloro che «di colorir, son stati sì eccellenti, / che han superati molte volte el vero»⁸².

Abstract

Raphael's great attention to detail is evident right from his earliest works. His careful description of features in some portraits reveals his capacity for acute observation tellingly expressed in the tiniest details. The literature, with a few exceptions (especially Fischel 1948, Volpe 1956 and Lane 2007), has not yet focused sufficiently on this aspect stemming from the influence of Flemish art on the young Raphael. This paper thus aims to shed more light on the subject by adopting an overall approach. The importance of the Urbino milieu with its interest in Flemish art and the influence of his father Giovanni's "Flemishness" on his training have not been adequately considered. This influence combined with Raphael's knowledge of Hans Memling's paintings in Florence, acquired first-hand or through Perugino and others, enabled him to achieve a profound pathos in some sacred subjects, demonstrating that he had fully understood and assimilated the Flemish maniera devota.

NOTE

- 1 Gli arazzi vennero realizzati nella bottega di Pieter van Aelst, ma al loro completamento, come era in uso, i cartoni non furono più restituiti, permettendo agli artisti nordici un contatto diretto con l'opera di Raffaello. Cfr. J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Phaidon, Londra 1972; *Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, catalogo della mostra Londra 8 settembre-17 ottobre 2010 a cura di M. Evans, C. Browne, A. Nesselrath, Victoria and Albert Museum, Londra 2010 e *Leone X e Raffaello in Sistina: gli arazzi degli Atti degli Apostoli*, a cura di A.M. De Strobel, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2020. Si segnala anche la recente mostra urbinata volta a evidenziare la fortuna di Raffaello nell'ambito dell'arazzeria, cfr. *Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo*, catalogo della mostra Urbino 25 giugno-27 settembre 2021 a cura di A. Cerboni Baiardi, N. Forti Grazzini, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2021.
- 2 Si veda O. FISCHER, *Raphael*, Kegan Paul, Londra 1948, pp. 221-224 e *passim* e W. HOUBEN, *Raphael and Rogier van der Weyden*, in «The Burlington Magazine», XCI, 1949, pp. 312-315. Sui rapporti con Hans Memling invece B.G. LANE, *Memling's Impact on the Early Raphael*, in *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, a cura di I. Alexander-Skipnes, Turnhout, Brepols 2007, pp. 179-192 e B.G. LANE, *Hans Memling: Master Painter in Fifteenth Century Bruges*, Turnhout, Harvey Miller, Londra 2009, pp. 236-242. A notare la connessione con l'artista nordico fu già Carlo Volpe nel 1956, C. VOLPE, *Due questioni raffaellesche*, in «Paragone», VII, 1956, pp. 3-18, in part. pp. 10-12, in tempi più recenti P. NUTTALL, *From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting; 1400-1500*, New Haven; Yale University Press, Londra 2004, pp. 247-251. Quando il presente contributo era in fase di bozza, è stato pubblicato l'articolo di I. BALDRIGA, *L'altro Rinascimento: Raffaello e i pittori del Nord*, in «Storia dell'Arte», CLV-CLVI, 2021, pp. 13-35.
- 3 Su Giovanni Santi si veda R. VARESE, *Giovanni Santi*, Cassa di risparmio di Pesaro, Pesaro 1994; *Giovanni Santi*, atti del convegno Urbino 17-19 marzo 1995, a cura di R. Varese, Electa, Milano 1999 e *Giovanni Santi "Da poi... me dette alla mirabile arte de pictura"*, catalogo mostra Urbino 30 novembre-17 marzo 2018, a cura di M.R. Valazzi, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2018.
- 4 «Poscia che la virtù alta e infinita / del Conte i raggi sparse intorno intorno, / e d'ogni ben se vidde esser gradita, / l'animo havendo de excellentia adorno, / consyderava che le sue richeze, / le qual crescer vedea de giorno in giorno, / fosse vil cosa non in chiar belleze / de l'uso human, cum summa libertate, / spenderle bene e a gloriose alteze, / consyderando che l'antiquitate / par degna, pare immensa e ammirativa / a tucte gente e per longinque etate, / nel bello aedificare», G. SANTI, *La vita e le gesta di Federico da Montefeltro duca d'Urbino: poema in terza rima*, a cura di L. Michellini Tocci, Biblioteca apostolica vaticana, Città del Vaticano 1985, libro XIV, cap. LVI, vv. 1-13.
- 5 Si veda l'edizione di Giunti del 1568, G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, vol. II, Firenze, Giunti 1568, p. 65. Alcuni studiosi ritengono che Raffaello sia rimasto nella bottega paterna fino al 1499-1500, per poi passare a quella di Perugino, altri anticipano tale data al 1496 o al 1494 e altri ancora sostengono che Raffaello abbia lavorato presso il pittore umbro più come collega che come apprendista. Cfr. per esempio K. OBERHUBER, *Raffaello: l'opera pittorica*, trad. it. M. Magrini, M. Rotondo, Mondadori, Milano 1999, p. 17; S. FERINOPAGDEN, *Raffaello: gli anni della formazione, ovvero quando si manifesta il genio?*, in *Raffaello da Firenze a Roma*, catalogo della mostra Roma 19 maggio-27 agosto 2006 a cura di A. Coliva, Skira, Mi-

- lano 2006, pp. 20-33.
- 6 Si veda *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra Urbino 2009), a cura di L. Mochi Onori, Electa, Milano 2009.
- 7 SANTI, *La vita e le gesta*, op. cit., libro XXII, cap. XCI, v. 375.
- 8 A. FALCIONI, *Documenti urbinati sulla famiglia Santi*, in *Raffaello e Urbino*, op. cit., pp. 268-284, in part. pp. 275-277.
- 9 Si veda L. MOCHI ONORI, *Note sull'eredità di Giovanni Santi e la continuità della bottega*, in *Giovanni Santi... op. cit.*, pp. 237-239. Particolare attenzione alla formazione di Raffaello e ancor più al rapporto che egli ebbe con la sua città natale e con Timoteo Viti e Girolamo Genga è stata dedicata anche nella mostra realizzata a Urbino in occasione del cinquecentenario dalla morte dell'artista, cfr. *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra Urbino 3 ottobre 2019-19 gennaio 2020, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Centro Di, Firenze 2019.
- 10 L. MOCHI ONORI, *La cultura della corte di Urbino e il giovane Raffaello: l'influsso della memoria*, in *Raffaello e Urbino*, op. cit., pp. 22-27, in part. p. 27.
- 11 SANTI, *La vita e le gesta*, op. cit., libro XXII, cap. XCI, vv. 217-426.
- 12 V. FARINELLA, *Raffaello, alle origini: «mira docilis ingenii suavitae atque solertia»*, in *Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra Bergamo 27 gennaio-6 maggio a cura di M.C. Rodeschini, Marsilio, Venezia 2018, pp. 15-30, in part. p. 22.
- 13 SANTI, *La vita e le gesta*, op. cit., libro XXII, cap. XCI, vv. 360-363.
- 14 Cfr. F. BOTTACIN, *Ancora sul fiamminghismo di Giovanni Santi: novità e precisazioni*, in *Giovanni Santi*, op. cit., pp. 33-43, in part. p. 36.
- 15 Cfr. K.E. BUTLER, *Giovanni Santi, Raphael, and Quattrocento Sculpture*, in «Artibus et historiae», XXX, 2009, pp. 15-39. Sui metodi di esecuzione artistica di Santi si veda poi M.L. AMADORI, G. POLDI, *La tecnica pittorica di Giovanni Santi*, in *Giovanni Santi*, op. cit., pp. 259-276, mentre sull'utilizzo della polvere di vetro, cfr. M. SPRING, *Raphael's Materials: Some New Discoveries and Their Context within Early Sixteenth-Century Painting*, in *Raphael's Painting Technique: Workshop Practise before Rome; Proceedings of EU-ARTECH Workshop* (Londra, 2 novembre 2004), a cura di A. Roy, M. Spring, Nardini, Firenze 2007, pp. 77-86 e M. SPRING, *Colourless Powdered Glass as an Additive in Fifteenth and Sixteenth Century European Paintings*, in «National Gallery Technical Bulletin», XXXIII, 2012, pp. 4-26.
- 16 «Dilecto filio Raphaeli, Johannis de Urbino scolari», Giulio II Papa, *Motu proprio*, Roma 4 ottobre 1511, in J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, vol. I, New Haven; Yale University Press, Londra 2003, p. 150. Si veda anche Id., *Raphael at the Court of Urbino*, in «The Burlington Magazine», CXII, 1970, pp. 72-78.
- 17 G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Torrentino, Firenze 1550, p. 559.
- 18 Sul ciclo di arazzi P. NUTTALL, *Raphael and the History of Troy Tapestries at Urbino: The Judgement of Paris and the Dream of a Knight*, in «Una insalata di più erbe». *A Festschrift for Patricia Lee Rubin*, a cura di J. Harris, S. Nethersole, P. Rumberg, Courtauld Institute of Art, Londra 2011, pp. 38-48. Significativo in tal senso è anche l'apprezzamento dimostrato per i maestri arazzieri fiamminghi dalla seconda moglie di Federico da Montefeltro, Battista Sforza, peraltro anche cugina di Galeazzo Maria Sforza, grazie alla cui mediazione è possibile che Giusto di Gand sia stato chiamato per trasferirsi, intorno al 1473, nella città marchigiana. Si veda M.R. VALAZZI, *Federico da Montefeltro e Battista Sforza*:

- le altre vie del Rinascimento urbate*, in *Il Rinascimento a Urbino. Fra' Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, catalogo della mostra Urbino 20 luglio-14 novembre 2005, a cura di A. Marchi, M.R. Valazzi, Milano, Skira 2005, pp. 35-47. Per ulteriori informazioni sulla presenza nordica nell'area marchigiana e urbate si veda, inoltre, T. DOMINICI, *Dalle Fiandre alle Marche. Una rassegna dei pittori neerlandesi sui periodici d'arte locali*, in «Studi pesaresi», IV, 2016, pp. 199-212; F. BOTTACIN, *Per una ricognizione sugli studi dedicati alla pittura neerlandese nel territorio marchigiano*, in «Arte Marchigiana», VIII, 2020, pp. 11-44.
- 19 Sulla questione cfr. EAD., *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, 3-5 ottobre 2013, a cura di G. Perini, Olschki, Firenze 2014, pp. 91-102.
 - 20 Cfr. C. LIMENTANI VIRDIS, *Alcune note e proposte sul fiamminghismo di Giovanni Santi*, in *Giovanni Santi, op. cit.*, 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, L. Wuyts, Wetteren Universa Press 2006, pp. 375-407 e BOTTACIN, *Ancora sul fiamminghismo, op. cit.*
 - 21 Si veda W. BOMBE, *Intorno alla Comunione degli Apostoli di Giusto di Gand*, in «Rassegna Marchigiana», VII, 1929, pp. 209-223, in part. pp. 222-223. Le tavole sono state restituite al marchigiano da Raimond van Marle, poi confermato nel suo giudizio da Cesare Gnudi. Cfr. R. VAN MARLE, *Giovanni Santi, Bartolomeo di Maestro Gentile ed Evangelista di Pian di Melego*, in «Bollettino d'arte», XXVI, 1933, pp. 493-503, in part. p. 494. Si veda, inoltre, VARESE, *Giovanni Santi, op. cit.*, pp. 248-250. Interessante, riguardo ai contatti con l'arte fiamminga, è anche l'analogia fatta da Susan Urbach tra la testa dell'apostolo Filippo realizzata da Santi e il viso del san Tommaso del *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes, URBACH, *Joos van Ghent and Giovanni, op. cit.*, p. 393.
 - 22 Cfr. P. NUTTALL, *Memling e la pittura italiana*, in *Memling: Rinascimento fiammingo*, catalogo della mostra Roma 11 ottobre 2014-18 gennaio 2015, a cura di T.H. Borchert, Skira, Milano 2014, pp. 39-51, in part. pp. 47-48.
 - 23 Per un confronto tra la vita del pittore Giovanni Santi e quella del maestro fiammingo Dieric Bouts si veda T. DOMINICI, *Giovanni Santi e Dieric Bouts: vite parallele*, in «Studi Pesaresi», V, 2017, pp. 42-55.
 - 24 Cfr. EADEM, *Oltre le Marche: l'iconografia del Vir dolorum in Giovanni Santi*, in «Arte Marchigiana», VI, 2018, pp. 53-64.
 - 25 *Raffaello e Brescia echi e presenze*, a cura di B. Passamani, Grafo, Brescia 1986, pp. 33-36.
 - 26 C. CIERI VIA, *Giovanni Santi ritrattista*, in *Giovanni Santi, op. cit.*, pp. 94-98. Sull'attività di ritrattista di Giovanni Santi non può poi non citarsi lo storico contributo, E. CALZINI, *Dei ritratti dipinti da Giovanni Santi*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XV, 1912, pp. 11-17. Nel 1493 la marchesa di Mantova Isabella d'Este, insoddisfatta del ritratto che le aveva fatto Andrea Mantegna, scriveva alla duchessa d'Acerra, destinataria del quadro, dicendole di aver incaricato un «forestere», appunto Giovanni Santi, il quale aveva «fama de contrafare bene el naturale». Ancora il 13 gennaio del 1494, Isabella riporterà in proposito «el retracto in tavola facto per mano de Zohan de Sancte, pictor de la Ill.^{ma} Duchessa di Urbino, qual dicono far bene dal naturale». Cfr. A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28: documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano, L. F.

- Cogliati 1913, p. 189. Purtroppo, l'attività ritrattistica santiana, sebbene documentata, è a noi oggi sconosciuta, e probabilmente in gran parte perduta.
- 27 Si veda F. GUALDI, *Per il "primo" Raffaello e per la cappella Tiranni di Giovanni Santi in San Domenico di Cagli, in Raffaello e Urbino, op. cit.*, pp. 60-73.
- 28 CIERI VIA, *Giovanni Santi ritrattista, op. cit.*, p. 95. Per il ritratto di Caterina Tanagli è, inoltre, probabile che Memling abbia utilizzato un disegno inviatogli direttamente da Firenze, si veda K. CHRISTIANSEN, *The View from Italy*, in *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, a cura di M.W. Ainsworth, K. Christiansen, The Metropolitan Museum of Art, New York 1999, pp. 39-62, in part. p. 61, nota 53 e LANE, *Hans Memling, op. cit.*, p. 132.
- 29 A. WARBURG, *Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, Firenze, La nuova Italia 1966, pp. 149-170, in part. p. 169. Il genere del ritratto vive in effetti dalla seconda metà del XV secolo un momento di grande espansione in Italia, in cui nonostante si faccia sempre più forte l'esigenza di seguire un principio di somiglianza, rimane però altrettanto forte l'elemento idealizzante, volto a esaltare e onorare colui che viene rappresentato. Si veda, inoltre, P. NUTTALL, "Lacking only Breath". *Italian Responses to Netherlandish Portraiture*, in *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting: 1430-1530*, catalogo della mostra Bruges, 2002, a cura di T.H. Borchert, A. Beyer, Ludion. Gand; Amsterdam 2002, pp. 198-211.
- 30 GUALDI, *Per il "primo" Raffaello, op. cit.*, p. 68.
- 31 Cfr. NUTTALL, *From Flanders to Florence, op. cit.*, p. 172. Si veda anche LANE, *Hans Memling, op. cit.*, pp. 230-236.
- 32 Sulla ricezione della pittura fiamminga a Firenze cfr. NUTTALL, *From Flanders to Florence, op. cit.* e *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530, dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello...*, catalogo della mostra Firenze, 2008, a cura di B. W. Meuer, Sillabe, Livorno 2008. Su Hans Memling si veda invece D. DE VOS, *Hans Memling: The Complete Works*, Fonds Mercator Paribas, Londra 1994. Riguardo alla fortuna dell'artista nordico in Italia cfr. anche L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Firenze e la ritrattistica di Memling*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze. Settanta studiosi italiani*, a cura di C. Acidini Luchinat et alii, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 151-156 e CHRISTIANSEN, *The View from Italy, op. cit.*, pp. 54-57, mentre in merito alle copie fiorentine tratte dai suoi dipinti M.C. GALASSI, *A Technical Approach to a Presumed Memling Diptych: Original Work and some Italian Copies*, in *Memling Studies: Proceedings of the International Colloquium* (Bruges, 10-12 novembre 1994), a cura di H. Verougstraete, R. Van Schoute, M. Smeyers, Peeters, Lovanio 1997, pp. 339-350.
- 33 LANE, *Memling's Impact, op. cit.*, p. 179; EADEM, *Hans Memling, op. cit.*, pp. 201-208; sull'argomento anche NUTTALL, *Memling e la pittura italiana, op. cit.* Si è stimato che circa il 20% delle commissioni note di Memling sia da assegnarsi a clienti italiani, cfr. F. VERATELLI, *I tratti del potere: i clienti italiani di Hans Memling*, in *Memling: Rinascimento fiammingo, op. cit.*, pp. 53-65, in part. p. 53.
- 34 È dunque probabile, date anche le dimensioni ridotte del quadro, che Bernardo Bembo abbia portato a Firenze il dipinto, che divenne poi fonte di ispirazione sia per Sandro Botticelli nel *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio* degli Uffizi sia per Leonardo nella *Ginevra de' Benci* della National Gallery di Washington. Cfr. P. HILLS, *Leonardo and Flemish Painting*, in «The Burlington Magazine», CXXII, 1980, pp. 608-615, in part. p. 615.
- 35 Sul periodo fiorentino di Raffaello si veda anche T. HENRY, C. PLAZZOTTA, *Raphael: from Urbino to*

- Rome, in *Raphael: from Urbino to Rome*, catalogo della mostra Londra 20 ottobre 2004-16 giugno 2005, a cura di H. Chapman, T. Hnery, C. Plazzotta, National Gallery, Londra 2004, pp. 14-64, in part. 34-48.
- 36 Si veda *Scheda 8*, in *Raffaello da Firenze a Roma*, *op. cit.*, p. 120 e *Scheda 45*, in *Raffaello e Urbino*, *op. cit.*, p. 192.
- 37 A ricordare alcune opere di Jan van Eyck, per dimensioni ridotte, paesaggio e precisione nei particolari è anche il *Sogno del cavaliere*, una piccola tavola a olio, realizzata nello stesso periodo e ritenuta da Nuttall fra le più ‘nordiche’ di Raffaello. Inoltre, la studiosa sostiene che la nudità delle *Tre Grazie* (1503-1504), probabilmente in pendant con il *Sogno di un cavaliere*, sia stata influenzata dal *Bagno muliebre* del fiammingo, un’opera che Sanzio deve aver certamente visto a Urbino. Cfr. NUTTALL, *Raphael and the History of Troy Tapestries*, *op. cit.*, pp. 41-42 e pp. 46-47.
- 38 Rimandi fiamminghi sia nell’impostazione generale sia nel paesaggio collinare con corso d’acqua ed edifici sono presenti anche nel *Ritratto d’uomo* (c. 1503-1504) conservato presso il Liechtenstein Museum che, seppur dubitativamente, viene iscritto alla fase pittorica giovanile di Raffaello. Si veda *Scheda 9*, in *Raffaello da Firenze a Roma*, *op. cit.*, p. 120 e p. 123. Ancora riferimenti all’arte nordica come appunto lo sfondo naturalistico e il parapetto in primo piano sono presenti nel *Ritratto di giovane con la mela* degli Uffizi, attribuito a Sanzio (c. 1505) e tradizionalmente riconosciuto come Francesco Maria Della Rovere, cfr. NUTTALL, *From Flanders to Florence*, *op. cit.*, p. 249.
- 39 Si veda M. ROHLMANN, *Zitate flämischer Landschaftsmotive in Florentiner Quattrocentomalerei*, in *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, a cura di J. Poeschke, Hirmer, Monaco 1993, pp. 235-258 e L. BELLOSI, *The Landscape “alla fiamminga”*, in *Italy and Low Countries - Artistic Relations. The Fifteenth Century, Proceedings of the Symposium Held at Museum Catharijneconvent* (Utrecht, 14 marzo 1994), a cura di V.M. Schmidt, G.J. Van Der Sman, Centro Di, Firenze 1999, pp. 97-108.
- 40 Sul *Trittico Pagagnotti* cfr. M. ROHLMANN, *Memling’s Pagagnotti Triptych*, in «The Burlington Magazine», CXXXVII, 1995, pp. 438-445.
- 41 A questo dipinto si può aggiungere per esempio anche la *Madonna con Bambino e angelo*, assegnata alla bottega di Lorenzo di Credi e ora conservata al J. Paul Getty Museum di Los Angeles e i *Santi Paolo e Frediano* di Filippino Lippi oggi al Norton Simon Museum di Pasadena. Si veda NUTTALL, *Memling e la pittura italiana*, *op. cit.*, p. 44.
- 42 Cfr. E. FAHY, *The Earliest Works of Fra Bartolommeo*, in «The Art Bulletin», LI, 1969, pp. 142-154, in part. p. 147.
- 43 Sul trittico dipinto nel 1487 per Benedetto Portinari, mercante fiorentino attivo a Bruges, cfr. A.H. VAN BUREN, *The Canonical Office in Renaissance Painting: Raphael’s Madonna at Nones*, in «The Art Bulletin», LVII, 1975, pp. 41-52, in part. p. 46.
- 44 VOLPE, *Due questioni*, *op. cit.*, p. 9.
- 45 NUTTALL, *From Flanders to Florence*, *op. cit.*, p. 249 e pp. 227-228. Echi fiamminghi che vanno dal busto di tre quarti, alla dovizia di particolari dell’abbigliamento, sono presenti anche nel *Ritratto di Maddalena Strozzi*, in un primo tempo, raffigurata davanti a un muro con una finestra laterale, alla «maniera dei fiamminghi», cfr. J. SHEARMAN, *L’anno di Raffaello: mostre di dipinti e di disegni*, in *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti, V. Romani, Electa, Milano 2007, pp. 3-11, in part. 6.
- 46 Isabella d’Este aveva chiesto in prestito alcuni dipinti appartenenti alla famiglia Bembo e tra questi, come riporta Carlo, figlio di Bernardo e fratello di Pietro Bembo, il 31 agosto del 1502, anche «un San

- Ziouani et una Veronica adinsime ambi laour oltramontano», V. CIAN, *Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga. Note e documenti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», IX, 1887, pp. 81-136, in part. 85-86.
- 47 Infatti, il *San Giovanni Battista* di Monaco e la *Santa Veronica* di Washington, a ben vedere dalle dimensioni similari, dallo stile, assolutamente compatibile, e dal paesaggio retrostante che sembra continuare dall'una nell'altra tavola dovevano formare un pendant. Sul dittico, *Hans Memling: Johannes und Veronika. Meditationsbilder aus dem späten Mittelalter*, catalogo della mostra, Monaco 1995, a cura di P. Eikemeier, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco 1995 e Scheda 25, in *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, catalogo della mostra Washington 2006-2007 e Anversa, a cura di J.O. Hand, C.A. Metzger, R. Spronk, Yale University Press, New Haven 2006, pp. 172-177.
- 48 Su Pietro Bembo, *Pietro Bembo e le arti*, a cura di G. Beltrami, H. Burns, D. Gaspatotto, Marsilio, Venezia 2013.
- 49 Si veda L. CAMPBELL, *Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, pp. 467-473, in part. p. 471.
- 50 Si veda *supra*.
- 51 Sulla visita di Michiel, J. FLETCHER, *Marcantonio Michiel: His Friends and Collection*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, 941, pp. 452-467, in part. pp. 461-462.
- 52 Per approfondimenti si veda R. LAUBER, «Opera perfettissima»: *Marcantonio Michiel e la Notizia d'opere di disegno*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Marsilio, Venezia 2005, pp. 77-116.
- 53 In casa di Pietro Bembo «El quadretto in due portelle del S. Zuan Battista vestito, con l'agnello, che siede in un paese da una parte, e la nostra Donna con el puttino dall'altra in un altro paese, furono de man de Zuan Memeghino, l'anno 1470, salvo el vero», M. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI: esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, [Remondini] Bassano 1800, p. 17. Ciò ha anche fatto presupporre che potessero esistere ben due dittici ascrivibili alla mano di Memling e che quindi non si fosse trattato di un equivoco da parte del collezionista veneto. Sull'errore di Michiel, CAMPBELL, *Notes on Netherlandish Pictures*, *op. cit.*, p. 471 e J. FLETCHER, *Marcantonio Michiel, "che ha veduto assai"*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, pp. 602-609, in part. pp. 604-605. In quest'ultimo contributo si ritiene che la confusione del veneziano sia derivata dalla poca familiarità con l'iconografia di santa Veronica.
- 54 LANE, *Memling's Impact*, *op. cit.*, p. 188. Tra queste si cita la *Madonna del Belvedere* del Kunsthistorisches Museum (1506), la *Madonna del cardellino* conservata agli Uffizi (c. 1506), la *Belle Jardinière* del Louvre (1507), si veda ivi, pp. 186-188. In proposito anche M. BELOZERSKAYA, *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 265-270; EADEM, *An Unrecognized Source for Raphael's Madonna of the Goldfinch*, in «Source», XXI, 2002, pp. 17-21.
- 55 *Raphael and America*, catalogo della mostra Washington 1983, a cura di D.A. Brown, National Gallery of Art, Washington 1983, pp. 154-156.
- 56 Cfr. A. HAMILTON LEE of Fareham, *A New Version of Raphael's Holy Family with the Lamb*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», LXIV, 1934, pp. 3-19; VOLPE, *Due questioni*, *op. cit.*, p. 12; LANE, *Memling's Impact*, *op. cit.*, p. 185.
- 57 Il santo guerriero porta anche una giarrettiere sulla gamba sinistra, per questo è stato suggerito che il

- dipinto fosse stato portato in dono a Enrico VII nel 1506 da Baldassarre Castiglione, il quale peraltro redige proprio per il re di Inghilterra, l'*Epistola de vita et gestis Guidobaldi Urbini ducis*. Sulla lettera, L. MICHELINI TOCCI, *Il manoscritto di dedica della Epistola de vita et gestis Guidobaldi Urbini ducis ad Henricum Angliae regem di Baldassarre Castiglione*, in «Italia medievale e umanistica», V, 1962, pp. 273-282. In merito al dipinto si veda *Raphael and America*, *op. cit.*, pp. 135-138; R. JONES, N. PENNY, *Raffaello*, trad. it. F. Grandi, Jaca Book, Milano 1983, pp. 7-8 e J. SHEARMAN, *Raphael's Saint George*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 1983, pp. 15-85, in part. 16-17.
- 58 Ivi, p. 25. Altra citazione dal dittico di Memling è il cervo tra gli alberi presente nel paesaggio di *San Giovanni Battista* e che ritroviamo nell'*Autoritratto* di Hampton Court (c. 1506), cfr. *ibidem*, nota 53.
- 59 Cfr. *Raphael and America*, *op. cit.* p. 156. Si veda anche VOLPE, *Due questioni*, *op. cit.*, p. 12 e OBERHUBER, *Raffaello*, *op. cit.*, p. 41.
- 60 Cfr. LANE, *Memling's Impact*, *op. cit.*, p. 186.
- 61 VOLPE, *Due questioni*, *op. cit.*, p. 12. Mentre Brown ritiene per esempio che la vegetazione presente nella *Madonna del Belvedere* sia di derivazione leonardesca e non fiamminga, D.A. BROWN, *Raphael's Small Cowper Madonna and Madonna of the Meadow: Their Technique and Leonardo Sources*, in «Artibus et historiae», IV, 1983, pp. 9-26, in part. pp. 22-24.
- 62 OBERHUBER, *Raffaello*, *op. cit.*, p. 41.
- 63 Visti lo stile, le dimensioni e le analoghe vicende collezionistiche, il *San Michele e il demonio* e il *San Giorgio e il drago*, entrambi al Louvre, vengono considerati opere derivanti da un'unica commissione, forse richiesta tra il 1503 e il 1504 in occasione dell'investitura di Guidobaldo da Montefeltro all'ordine inglese della Giarrettiera, il cui patrono era san Giorgio, e del nipote ed erede Francesco Maria della Rovere all'ordine cavalleresco francese di San Michele. Pertanto, il committente sarebbe da individuarsi proprio in uno dei due o ancora in Giovanna Feltria della Rovere, sorella di Guidobaldo e madre di Francesco Maria. Si veda *Scheda 38*, in *Raffaello e Urbino*, *cit.*, p. 178. Cfr. anche J.B. LYNCH, *The History of Raphael's Saint George in the Louvre*, in «Gazette des Beaux-Arts», LIX, 1962, pp. 203-212; SHEARMAN, *Raphael at the Court of Urbino*, *op. cit.*, p. 77, nota 23 e OBERHUBER, *Raffaello*, *op. cit.*, pp. 40-41.
- 64 Si veda JONES, PENNY, *Raffaello*, *op. cit.*, p. 7 e NUTTALL, *From Flanders to Florence*, *op. cit.*, p. 248.
- 65 Sui riferimenti alla *Divina Commedia* e sul forte simbolismo presente nell'opera, cfr. *Scheda 38*, in *Raffaello e Urbino*, *op. cit.*, p. 178.
- 66 H. FOCILLON, *Raffaello*, trad. it. A. Carenzi, Medusa, Milano 2002, p. 28.
- 67 Cfr. L.J. SLATKES, *Hieronymus Bosch and Italy*, in «The Art Bulletin», LVII, 1975, pp. 335-345, in part. pp. 339-340. Si veda anche FISCHER, *Raphael*, *op. cit.*, pp. 31-32.
- 68 Cfr. *Scheda 33*, in *Raphael: from Urbino to Rome*, *op. cit.*, p. 134.
- 69 In proposito G. MULAZZANI, *Raphael and Venice: Giovanni Bellini, Dürer, and Bosch*, in «Studies in the History of Art», XVII, 1986, pp. 149-153. Sul rapporto fra Dürer e Raffaello cfr. anche R. QUEDNAU, *Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca"*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLVI, 1983, pp. 129-175 e *Dürer e Raffaello*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra Roma 10 marzo-9 giugno 2007, a cura di K. Hermann Fiore, Electa, Milano 2007, pp. 71-79.
- 70 Si veda anche OBERHUBER, *Raffaello*, *op. cit.*, pp. 214-217.
- 71 Riguardo ai riferimenti rogeriani nella pittura di Raffaello cfr. FISCHER, *Raphael*, *op. cit.*, pp. 34-36 e pp. 221-224.
- 72 F. DE HOLLANDA, *I Dialoghi michelangioleschi*, a cura di A.M. Bessone Aurelj, Palombi, Roma 1953, p. 63.

- 73 Si veda NUTTALL, *From Flanders to Florence*, op. cit., pp. 239-246.
- 74 Cfr. F. VERATELLI, *Lacrime dipinte, lacrime reali. Rappresentare il dolore nel Quattrocento: modello fiammingo, ricezione italiana*, in «Storia dell'Arte», CXIII/CXIV, 2006, pp. 5-34.
- 75 «It may be said that the painted tear, a shining pearl born of the strongest emotion, epitomizes that which the Italians most admired in Early Flemish painting: pictorial brilliance and sentiment», E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, vol. I, Harvard University Press Cambridge (Mass.) 1966, p. 258.
- 76 Anche quest'opera ricorda nel delicato paesaggio la pittura di Memling.
- 77 HOUBEN, *Raphael*, cit. Fischel e Nuttall ritengono, inoltre, riscontrabili alcuni elementi di carattere nordico anche in un'opera tarda di Raffaello, quale la *Trasfigurazione*. Si veda appunto FISCHEL, *Raphael*, op. cit., p. 237, pp. 287-288 e NUTTALL, *From Flanders to Florence*, op. cit., pp. 250-251.
- 78 VERATELLI, *Lacrime dipinte, lacrime*, op. cit., p. 16.
- 79 NUTTALL, *From Flanders to Florence*, op. cit., p. 248.
- 80 HOUBEN, *Raphael*, op. cit., p. 312.
- 81 Di questo avviso è anche Marina Belozerskaya che ritiene: «[p]art of Raphael's genius was to recognize its appeal and commercial viability and to adapt his own work accordingly», BELOZERSKAYA, *An Unrecognized Source*, op. cit., p. 20.
- 82 SANTI, *La vita e le gesta*, op. cit., libro XXII, cap. XCI, vv. 362-363.

Giulio Bevilacqua sconosciuto pittore eugubino del XVI secolo

Raoul Paciaroni

Nella storia dell'arte compaiono non poche figure di artisti minori dei quali resta talvolta labile traccia nelle carte e nelle memorie del passato, spesso solo un nome, cui non corrisponde più alcun documento figurativo. La conoscenza della loro produzione rimane pertanto bloccata: in mancanza di un'opera firmata o di una sicura attribuzione non abbiamo una base di partenza per poter tentare di ricostruirne l'attività. A questo ostacolo insormontabile, dovuto anche alla frammentarietà dei dipinti rimasti privi di qualsiasi scritta o data, possiamo sopperire in qualche modo portando a conoscenza degli studiosi i pochi documenti degli archivi nella speranza che il futuro riservi qualche fortunata scoperta chiarificatrice.

Compilando l'elenco dei pittori forestieri che vissero o lavorarono in Sanseverino Marche¹, ci siamo imbattuti in Giulio Bevilacqua da Gubbio, uno sconosciuto pittore della seconda metà del Cinquecento che troviamo operante nella città, ma del quale non ci resta alcuna opera da potergli assegnare nemmeno in modo dubitativo. Per quanto a nostra conoscenza il pittore non è ricordato in nessuna opera a stampa. Non se ne fa cenno nel *Thieme-Becker*, il ricchissimo dizionario biografico degli artisti, concepito nella prima metà del Novecento da Ulrich Thieme e Felix Becker, che comprende anche artisti minori e sconosciuti. Né se ne trova il più minimo riferimento nello specifico lavoro regionale di Umberto Gnoli, frutto di lunghe ricerche e studi. È poi fatica vana cercarlo nel monumentale repertorio sulla pittura umbra di Filippo Todini, che rappresenta un punto di svolta nella conoscenza dei pittori umbri del Medioevo e del Rinascimento, poiché non arriva all'epoca del nostro artista². L'ignoto pittore era stato segnalato unicamente dallo studioso locale Giuseppe Ranaldi (1790-1854) il quale nella prima metà dell'Ottocento ebbe il merito di interessarsi diffusamente del patrimonio artistico sanseverinate in alcuni volumi manoscritti intitolati *Memorie di belle arti* che aveva intenzione di pubblicare, ma gli mancò il tempo per trasformare i suoi zibaldoni in un lavoro

organico da licenziare per la stampa. È anche grazie a questi appunti risalenti al 1826 (ma continuamente arricchiti anche dopo), per lo più veloci di impressioni e attribuzioni, che è stato possibile ricostruire per tante opere d'arte la paternità, la cronologia, la storia collezionistica. Al Ranaldi si deve pertanto anche la prima menzione di questo pittore per averne trovato il nome in un registro di una confraternita femminile detta della Madonna di S. Lorenzo. Se si toglie la scoperta di quel documento, la ricerca archivistica non ha fatto registrare successivamente ulteriori acquisizioni³.

Data questa generale situazione, la cosa più opportuna, al fine di poter ampliare le conoscenze sulla vita di questo pittore e soprattutto di pervenire ad un ampliamento delle notizie riguardanti la sua attività era quella di ripartire da un'indagine serrata delle fonti disponibili: quelle notarili, prima di tutto, dalle quali è forse lecito attendersi il contributo più consistente, ma anche quelle ecclesiastiche, nonché quelle comunali.

A causa della pandemia di Covid-19 gli Archivi di Stato hanno applicato con rigidità le disposizioni ministeriali emanate in materia che ha comportato molteplici e spesso ingiustificate restrizioni alla consultazione del materiale in loro possesso. Gli atti notarili, in particolare, potevano contenere qualche contratto di commissione ma anche parlare del pittore per fatti di natura non artistica, ma non per questo di minore interesse, come acquisti o vendite di appezzamenti di terra o case, locazioni di botteghe, quietanze, costituzione di procure, ecc. Stante queste difficoltà ci siamo dovuti limitare a gettare uno sguardo sulle fonti disponibili in ambito locale, ma è superfluo precisare che si tratta di un approccio limitato che non può che presentare allo stato attuale e in parte, anche per la natura stessa delle fonti, un carattere indicativo e per di più sempre soggetto a certa provvisorietà.

Per quanto concerne l'Archivio storico comunale abbiamo provveduto ad esaminare la serie dei camerlengati, cioè i libri in cui venivano registrate le entrate e le spese del Comune che sono molto interessanti, specialmente nella parte delle spese straordinarie, per le preziose notizie che offrono non soltanto alla storia civile, ma altresì e molto più a quella delle arti. Abbiamo così rinvenuto diversi pagamenti a favore di un pittore chiamato Giulio Bevilacqua o Bilacqua non meglio identificato. Nei documenti, infatti, non figura mai né la paternità né il quartiere in cui abitava; il suo nome è sempre seguito dalla qualifica di *pictor*, mentre non sempre è preceduto dal titolo di *magister*⁴.

Il primo documento che lo riguarda è del 23 aprile 1564: in tale data riceveva

dall'amministratore dell'erario comunale la somma di 2 fiorini e 10 bolognini per aver eseguito, verosimilmente sopra le due porte principali che davano accesso alla città, gli stemmi di Mons. Paolo Odescalchi, Governatore della Marca, assegnato a quella Legazione con bolla di papa Paolo IV del 5 gennaio precedente. Il 21 luglio di due anni dopo M° Giulio riscuoteva il pagamento di un fiorino e 10 bolognini per aver dipinto alle porte urbane del Mercato e di S. Lorenzo gli stemmi del nuovo pontefice Pio V che era stato eletto nel conclave del 7 gennaio 1566. Lo stesso camerario il 28 febbraio 1567 registrava un'uscita per complessivi sei fiorini e mezzo a favore dell'artista che aveva pitturato nella sala delle udienze e nelle logge del Palazzo consolare e nelle porte cittadine ben sette stemmi del Cardinale Vitellozzo Vitelli, camerlengo di Santa Romana Chiesa e protettore della città. Dieci anni più tardi, il 30 dicembre 1576, M° Giulio intascava la modesta somma di 24 bolognini per aver aggiustato venti cartoni con lo stemma civico per ornare la sala della Cancelleria.

Questi lavori di poca entità non devono necessariamente far credere che Giulio Bevilacqua fosse un artista infimo. Pittori coevi di più ampio respiro non disdegnarono di prestare l'opera loro nella decorazione di tali arme che venivano rinnovate di frequente ad ogni arrivo di un nuovo Governatore o della salita al trono di un nuovo Pontefice. Nel clima rinascimentale, in cui il sentimento della bellezza era universalmente diffuso, gli stemmi – come tutti gli altri prodotti del tempo che oggi definiremmo secondari o marginali – nascevano naturalmente vestiti del sorriso dell'arte.

Ben più consistente, vale a dire 10 fiorini, era stato il pagamento sborsato dal camerlengo comunale il 31 agosto 1567 a favore del nostro pittore che, in società con il collega M° Giangentile, aveva dipinto un'immagine della Madonna nel Palazzo consolare⁵. Tale edificio, che sorgeva nella parte alta della città, era la sede del Comune e vi risiedevano in permanenza il console delle arti e i priori dei quartieri. Anche se questo è il primo lavoro artistico di un certo rilievo eseguito dal Bevilacqua, è ovvio che il pittore doveva già avere acquisito una notevole esperienza per essere chiamato a decorare il palazzo pubblico in cui si tenevano solitamente le solenni adunanze del Consiglio cittadino e le riunioni più importanti del Magistrato. Forse, trattandosi dell'esecuzione di un'opera di figura, era stata richiesta la collaborazione di un pittore di maggiore capacità quale poteva essere il più anziano M° Giangentile. Opere combinate tra più pittori erano nella molteplice esperienza degli artisti del tempo, ma dalla

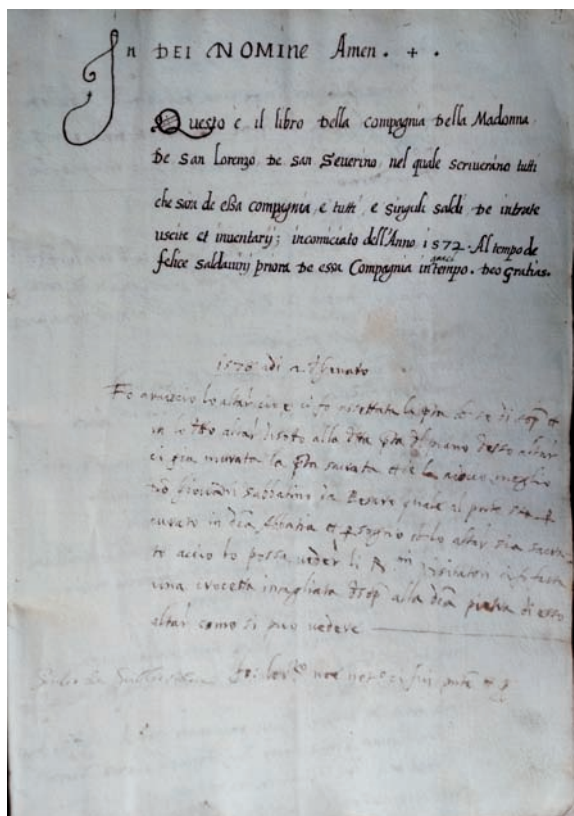


fig. 1 *Libro della Compagnia della Madonna di San Lorenzo. Sanseverino Marche, Archivio Vescovile.*

concnica bolletta di pagamento non abbiamo indicazioni sufficienti per scindere la mano dei due pittori.

Di M° Giangentile, uno dei figli del celebre pittore sanseverinate Lorenzo di M° Alessandro che aveva proseguito l'arte paterna, abbiamo una copiosa documentazione d'archivio ma pochissime opere da potergli assegnare con certezza. Il suo nome è legato soprattutto all'immagine di una Madonna col Bambino, affrescata nel 1560 sul pilastro d'ingresso di un podere ed ancora oggi molto venerata in un santuario a lei intitolato, che prese il nome di "Madonna dei Lumi" in seguito ad una prodigiosa apparizione di luci verificate la notte del 17 gennaio 1584 (fig. 1)⁶.

Purtroppo il dipinto realizzato da M° Giulio e da M° Giangentile non ebbe lunga vita perché nei verbali del Consiglio di Regolato del 21 novembre 1581 si legge che le pitture nelle sale del Palazzo comunale erano state danneggiate da alcuni restauri effettuati all'edificio. Pertanto si conferiva ai priori l'incarico «di far venire un pit-

tore buono da fuori et gli facciano dipingere l'immagine del nostro Signore Giesù Christo et altre figure come a loro signori piacerà». Il dover ricorrere ad un pittore forestiero è anche il segno del decadimento, nella seconda metà del Cinquecento, della pittura a Sanseverino dove la fioritura artistica degli anni precedenti non era ormai che un ricordo lontano⁷.

Passiamo ora ed esaminare un altro Archivio, ossia quello della Cancelleria Vescovile di Sanseverino, che si trova depositato nei locali nel monumentale Palazzo Scina Gentili dove in passato era la residenza episcopale e il semina-

rio. Qui, come risulta dall'inventario, è presente un libro già spettante ad una confraternita di pie donne conosciuta come la "Compagnia della Madonna di San Lorenzo". Nel codice, che ha principio con il 1572 e giunge fino al 1668, sono registrati, oltre ai nomi delle componenti il sodalizio, le entrate e le spese di amministrazione (fig. 2). Vogliamo ricordare, per inciso, che tra le donne aggregate alla confraternita figura anche «*Madonna Angela Eustachia*», sorella di Bartolomeo Eustachio (1510 ca.-1574), celebre anatomico e medico personale del Duca di Urbino Guidobaldo della Rovere e di suo fratello, il cardinale Giulio della Rovere.

Nella chiesa abbaziale di S. Lorenzo in Doliolo esistevano in passato numerosi altari, situati lungo le navate laterali del sacro edificio, che furono tutti eliminati durante i restauri eseguiti agli inizi del Novecento per riportare l'edificio al suo stile originario. Uno di questi altari era detto di "S. Maria del Sabato", perché ogni sabato vi si celebrava una messa solenne, ma veniva pure denominato di "S. Maria *in pede scalarum*" per la sua collocazione ai piedi della scalinata che conduceva alla parte superiore della chiesa o presbiterio, e il giuspatronato di esso apparteneva alla suddetta confraternita femminile. L'altare era ornato di un delizioso quadretto raffigurante la *Natività* attribuito al pennello dell'illustre pittore Lorenzo d'Alessandro; l'opera è oggi esposta nella Pinacoteca "P. Tacchi Venturi" della città (fig. 3)⁸.

Tra gli svariati pagamenti annotati nel prezioso manoscritto, meritano particolare attenzione quelli destinati all'ornamento del suddetto altare e in particolare la bolletta di spesa relative alla doratura, effettuata da M° Giulio Bevilacqua, che abbiamo trascritto in appendice⁹.



fig. 2 Giagentile di M° Lorenzo, *Madonna col Bambino* (Affresco del 1560). Sanseverino Marche, Santuario della Madonna dei Lumi.



fig. 3 Lorenzo d'Alessandro, *Natività con donatore* (Tavola della II metà del sec. XV). Sanseverino Marche, Pinacoteca "P. Tacchi Venturi".

La sua attività sull'altare della Madonna inizia a dispiegarsi fin dal 1573, quando nel marzo di quell'anno riceve 10 fiorini, lasciati per testamento alla confraternita da parte di una consorella defunta, per fare eseguire delle "impannate". Con tale termine venivano in passato chiamati sportelli o finestre, costituiti da telai di legno su cui erano applicati e distesi riquadri di panno, tela cerata, pergamena o carta robusta che si prestavano ad essere ornati artisticamente di disegni e pitture. Non è chiaro in quale parte fossero collocate quelle "impannate" mentre è certo che fossero state dipinte da M^o Giulio il quale per tale manifattura incassava un anno dopo ulteriori 4 fiorini e 12 bolognini. Per lo stesso altare aveva decorato anche un ombrello di tela ottenendo il compenso di 4 fiorini nel gennaio 1575. Sopra l'altare vi era infatti l'usanza di collocare un ombrello o baldacchino permanente, realizzato

in tessuto spesso bordato con frange, in segno di rispetto e venerazione del SS. Sacramento che si custodiva nel sottostante tabernacolo.

Il lavoro più impegnativo realizzato da M^o Giulio fu senza dubbio la doratura dell'altare, che lo tenne occupato dal 1575 al 1580. L'operazione consisteva nello stendere il prezioso metallo usando fogli sottilissimi fatti aderire a mezzo di un mordente e ovviamente richiedeva somme cospicue non sempre disponibili, motivo per cui essa andò abbastanza per le lunghe. Fin dal marzo del 1575 si legge che «*fu ralluminato l'altare e messo ad oro*» impiegando foglietti d'oro acquistati in Ancona o forniti dallo stesso pittore, ma l'ultima rata di pagamento fu registrata soltanto cinque anni più tardi, vale a dire il 22 marzo 1580. Nel frattempo, e anche in seguito, M^o Giulio eseguì per la confraternita altri lavori di minor conto: il 25 marzo 1576 ricevette 3 bolognini «*per accon-*

ciare le capigliere delli bambini», ossia per sistemare con il pennello le chiome dei putti che forse sostenevano la mensa dell'altare; il 29 dicembre 1581 interveniva per «*pengere li bambini d'oro in lo altare et li fece le braccia*» ottenendo 6 bolognini di mercede; il 31 dicembre 1582 incassava 32 bolognini per la pittura di 8 cherubini nella volta della cappella e di un rosone dorato in cui doveva essere iscritto il testo di un'indulgenza concessa dal Papa. L'ultima volta che il pittore viene ricordato nel suddetto registro è il 20 febbraio 1583 in cui riceveva un fiorino e 4 bolognini per aver fornito «*un crocifisso per lo altare, guarnito tutto d'oro, et cinque cherubini per il ciborio*».

Come appare evidente M^o Giulio forse non era da tanto per cimentarsi con le composizioni più impegnative o le pale d'altare, ma nel suo genere doveva far bene e le commissioni non gli mancavano. Altre importanti notizie avremmo potuto trovare nei libri di camerlengato delle numerose confraternite del tempo se non fossero quasi tutti andati perduti. Dalla dispersione si è salvato fortunatamente un «Libro della Confraternita del Corpus Domini dal 1559 al 1593» che ci dà un'idea abbastanza indicativa delle frequenti commissioni di natura artistica promosse dal sodalizio. Per quanto riguarda il nostro pittore abbiamo rinvenuto però solo un pagamento, effettuato dal camerlengo Leopardo Puccitelli, sotto la data del 17 febbraio 1576, a favore di Giulio Bevilacqua che aveva eseguito la doratura di un lampadario nell'oratorio del Corpus Domini¹⁰.

Anche i registri dell'Archivio capitolare di Sanseverino ci hanno riservato qualche sorpresa. Il 17 giugno 1582 Mons. Girolamo de Buoi bolognese, vescovo di Camerino, impartiva il sacramento della cresima a 514 ragazzi nella chiesa collegiata di S. Severino. Dall'arido elenco dei cresimati risulta che due di essi, Annibale di Agostino e Porfirio di Cesara, ebbero per padrino il nostro «*Iulius pittor*»¹¹.

Molto più interessante è quanto trovasi annotato in un volume della Mensa capitolare che raccoglie le entrate e le uscite del Capitolo Antiquiore della collegiata dal 1581 al 1593. In esso sono registrate alcune bollette di spesa per lavori eseguiti nella chiesa maggiore di S. Severino dal pittore in parola. Nello specifico il 24 giugno 1581 il pittore riceveva 44 bolognini quale resto del pagamento per aver dipinto un ciborio; il 6 gennaio 1582 intascava 12 bolognini per aver decorato tre piedi di croce; il 22 ottobre 1583 riscuoteva 16 bolognini per aver dipinto le bussole del capitolo, ossia quelle urne di legno che venivano usate nelle votazioni segrete per introdurre le pallottole bianche o nere; il 25 settembre 1586 incassava 18 bolognini per aver dipinto una crocetta di legno

che serviva per accompagnare il prete quando portava il Viatico agli infermi; infine, il 28 dicembre 1586 percepiva 30 bolognini per aver confezionato, insieme a M^o Lorenzo di M^o Giangentile (anche di questo pittore, allo stato attuale delle ricerche, non vi è alcun dipinto conosciuto) alcuni stemmi di carta del nuovo vescovo Orazio Marziario vicentino che stava per venire a prendere possesso della sua nuova Diocesi (fig. 4)¹².

Questo è anche l'ultimo documento in cui figura il nome del pittore che chiuderà la sua giornata terrena qualche mese più tardi. Da un elenco di defunti trasportati al cimitero dai confratelli della Compagnia di S. Giovanni o della buona morte, risulta infatti che il 12 agosto 1587 egli venne seppellito nella chiesa abbaziale di S. Lorenzo in Doliolo. La stringata annotazione non fornisce altri elementi per conoscere la causa della morte, se avesse avuto una famiglia, se avesse dettato le sue ultime volontà. Come misteriosamente era comparso a Sanseverino così silenziosamente se ne andava¹³.

Nel titolo del nostro contributo abbiamo definito M^o Giulio Bevilacqua "sconosciuto pittore eugubino del XVI secolo", ma in realtà fino ad ora non si è fatto mai riferimento alla sua patria di origine. L'unico documento che fornisce tale importante dato anagrafico è una bolletta di pagamento del 21 agosto 1579 scritta dal camerlengo della confraternita femminile della Madonna di S. Lorenzo. In essa si legge: «*Addì 21 de agosto, per centinara tre e mezze di fogli d'oro per finire d'indorare lo altare de la Madonna sopradetta arrecati da Giulio Bivilacqua, pinctore da Agubio, li costò paoli sei il cento de argento che fa f(iorini) 4, (bolognini) 16*». Oltre a ciò non abbiamo altra notizia che possa riguardare la sua città di provenienza.

Il nome del pittore è del tutto sconosciuto nella sua città natale seppure una famiglia Bevilacqua vi sia attestata nei secoli successivi. Non dobbiamo inoltre dimenticare che Gubbio, oggi nella regione Umbria, per lungo tempo ha fatto parte del Ducato di Urbino restando compresa nella Delegazione di Pesaro e Urbino fino all'Unità d'Italia, quando ne venne distaccata per essere aggregata alla nuova provincia di Perugia. Pertanto i rapporti politici, commerciali e artistici con la Marca sono stati sempre molto stretti e nella stessa Sanseverino assai frequente fu la presenza di cittadini eugubini in ogni epoca¹⁴. Dalla stessa città dei Ceri, qualche anno più tardi dalla scomparsa di M^o Giulio, arriverà a Sanseverino un pittore di ben altra levatura, ossia quel Felice Damiani (1530-1609) che lascerà nelle nostre chiese e nei nostri palazzi splendidi esempi della sua arte tardomanieristica che attendono ancora una compiuta analisi.

Inoltre dalle carte esaminate non risulta in che circostanza M^o Giulio possa essere venuto a lavorare o abbia accettato commissioni per la nostra città¹⁵, dove – non va dimenticato – erano già presenti e operavano attivamente i due figli del noto pittore Lorenzo d'Alessandro, Antonio e Giangentile. Ma sorge il sospetto che la progenie del Sanseverinate non fosse all'altezza dell'illustre genitore e che la divina arte dei colori fosse, in questo periodo, in decadenza. Questa situazione richiamerà di tanto in tanto dal di fuori valenti artisti del pennello: per l'anconetano Luca di Costantino e il riminese Raffaello di Benedetto Coda abbiamo già speso alquante parole sulle pagine di questa rivista.

M^o Giulio Bevilacqua fu senza dubbio un artista di non grande rilievo, come sembrerebbero dimostrare i lavori affidatigli (o almeno quelli di cui abbiamo trovato riferimento) che riguardano prevalentemente la pittura di stemmi o di arredi liturgici, e le modeste somme ricevute in compenso. Indubbiamente, oltre ai lavori ricordati, avrà preso parte alla decorazione di altre chiese cittadine, ma riconoscere la sua mano nei pochi dipinti del XVI secolo oggi relegati nel limbo degli anonimi, privi come siamo di ogni indicazione stilistica, è come voler ritrovare la strada, senza lucerna, in una notte fonda, secondo quanto sentenziava un vecchio proverbio.



fig. 4 *Stemmi del vescovo Orazio Marziario. Sanseverino Marche, Palazzo Scina Gentili (ex Episcopio).*

APPENDICE

1.

Bollette di pagamento per lavori eseguiti dal pittore M^o Giulio Bevilacqua per conto del Pubblico, registrate nei libri di camerlengato del Comune di Sanseverino.

1564, aprile 23

«Iulio Bilaquae pictori pro mercede quia pinxit insignia D(omini) Pauli Odeschalchi superioris, florenos duos et bolonienos decem, die 23 aprilis 1564». (A.S.C.S., *Entrata ed Esito dal 1562 al 1564*, c. 202r).

1566, luglio 21

«Magistro Iulio pictori pignenti insignia Sanctissimi D(omini) N(ostri) Pii quinti ad portas Mercati et Sancti Laurentii, florenum unum et bolonienos decem, die 21 iulii 1566». (Ibid., *Entrata ed Esito dal 1564 al 1567*, c. 129v).

1567, febbraio 28

«Magistro Iulio Bilaque pictori pingenti insignia septem, unum Reverendissimi Cardinalis Vitelli in audientia Palatii, duo in lodiis Palatii et quatuor in duobus portis tere, in totum florenos sex cum dimidio». (Ibid., *Entrata ed Esito dal 1561 al 1567*, p. 500).

1567, agosto 31

«Magistro Ioannigentili et Iulio pictoribus pingentibus imaginem Dive Marie in Palatio, florenos decem». (Ibid., *Entrata ed Esito dal 1561 al 1567*, p. 533).

1576, dicembre 30

«Maestro Giulio pittore per havere aconcio venti cartoni con l'arme della Comunità per la Cancellaria, bolognini ventiquattro, adi detto». (Ibid., *Entrata ed Esito dal 1574 al 1577*, c. 280r).

2.

1573-1583

Il camerlengo della confraternita femminile della Madonna nella chiesa di S. Lorenzo registra alcune bollette di spesa per lavori eseguiti nell'altare della compagnia dal pittore Giulio Bevilacqua da Gubbio.

(A.V.S., ms. n. 1040, *Questo è il libro della compagnia della Madonna de San Lorenzo de San Severino nel quale se riteranno tutti che sarà de essa compagnia e tutti e singoli soldi de intrate, uscite et inventarii, incominciato dell'anno 1572 al tempo de Felice Saldavini priora de essa compagnia in quel tempo*).

(c. 6v) 1573, marzo

«Del mese de marzo 1573. Messer Filippo Zibellino pagò per una lassetta di sua madre alla nostra detta compagnia in mano di Giulio pittore per la manefattura delle impannate dell' nostro altare della Madonna, f(iorini) 10».

(c. 8v) 1574, marzo 25

«Adi 25 de marzo detti alli Reverendi preti di San Lorenzo, b(olognini) 6. In più volte fu dati a Maestro Giulio pintore per pingere l'impannate dell'altare della Madonna, f(iorini) 4, b(olognini) 12».

(c. 9r) 1575, gennaio

«Di gennaro fu fatto l'ombrella per l'altare de la Madonna, e prima per il telaro dui tavole da messer Giglio di Gioanno, b(olognini) 15. Per la manefattura del telaro da Giobattista dell'Aguzzo, b(olognini) 14. Per bollette per chiodar la tela, b(olognini) 4. Per le francie a torno alla detto ombrella, b(olognini) 6. La fattura del pittore, cioè a Maestro Giulio pittore, f(iorini) 3».

(c. 9r) 1575, marzo 25

«Adi 25 de marzo detti alli preti [di San Lorenzo], b(olognini) 8. Nel detto mese di marzo fu ralluminato l'altare e messo ad oro e prima per l'oro li detti fiorini quatro, dico f(iorini) 4. Et per la pittura e sua manefattura, f(iorini) 3. Per oncinelli et gesso, b(olognini) 6».

(c. 19r) 1576, marzo 25

«Adi 25 de marzo fu dati alli Reverendi sopra detti per la festa della Madonna, b(olognini) 8. E più per una foglietta d'olio per la spera della Madonna, b(olognini) 4. Dati a Maestro Giulio pittore per acconciare le capigliere delli bambini, b(olognini) 3».

(c. 20r) 1576, novembre 28

«Adi 28 del decto [novembre 1576], per ducento fogli d'oro combrati da Michele Scampolo in Ancona per finire di dorare lo altare, f(iorini) dui et b(olognini) octo».

(c. 20v) 1577, marzo 26

«Adi 26 de marzo, hebbe Giulio pentore per mettere l'oro in lo altare sopradetto in certi lochi dove non erano dorati, per certi olii per decta causa, f(iorini) 3, b(olognini) 3».

(c. 21r) 1577, luglio 2

«Adi 11 de luglio per libra una de candele compre da Giulio de Bivilacqua per ardere alla messa del sabbato, b(olognini) 17».

(c. 22v) 1579, agosto 21

«Addi 21 de agosto, per centinara tre e mezze di fogli d'oro per finire d'indorare lo altare de la Madonna sopradetta arrecati da Giulio Bivilacqua, pintore da Agubio, li costò paoli sei il cento de argento che fa f(iorini) 4, (bolognini) 16».

(c. 22v) 1580, marzo 10 e 22

«Adi 10 de marzo dati a Giulio Bevilaqua pintore per colori per finire de pengere lo altare della Madonna, b(olognini) 14. Adi 22 del detto pagai a Maestro Iulio pintore sopradetto per mercede de lo finire de lo mettere l'oro e pintura fatta nel sopradetto altare hebbe per ultimo pagamento fiorino uno».

(c. 24r) 1581, dicembre 29

«Adi 29 del detto pagai a Giulio Bivilacqua pentore bolognini sei per lo aconciare et in pengere li banbini d'oro in lo altare et li fece le braccia, b(olognini) 6».

(c. 24v) 1582, dicembre 31

«Adi ultimo del detto [mese] detti a Giulio pentore bolognini trenta dui per 8 cherubini messi nel celo delo altare et un roson dorato da scrivere le lettere de la indulgentia concessa da N(ostro) S(ignore) videlicet b(olognini) 32».

(c. 25r) 1583, febbraio 20

«Adi 20 del detto [mese] per un crocifisso per lo altare guarnito tutto d'oro et cinque cherubini per il ciborio sopra la spera compri da Giulio Bivilacqua pintore, in tutto f(iorini) 1, (bolognini) 4».

3.

1576, febbraio 17

Al camerlengo della confraternita del Corpus Domini vengono rimborsati 2 fiorini e 4 bolognini spesi per l'acquisto di oro per dorare un lampadario e altri 2 fiorini dati a Giulio Bevilacqua (che aveva effettuato il lavoro).

(B.C.S., ms. n. 59, *Libro della Confraternita del Corpus Domini dal 1559 al 1593*, c.125v).

(c. 125v) 1576, febbraio 17

«A Leopardo [Puccitelli] canborlengo per avere speso per oro per indorare lampadario fiorini dui et bolognini quattro, et fiorini dui dati a Giulio Bevilaqua, in tutto f(iorini) 4, b(olognini) 4».

4.

1582, giugno 17

Mons. Girolamo de Buoi bolognese, vescovo di Camerino, impartisce il sacramento della cresima a 514 ragazzi nella chiesa collegiata di S. Severino. Due di essi, Annibale di Agostino e Porfirio di Cesara, hanno per padrino Giulio pittore.

(A.C.S., vol. XXX, *Registro del Battesimo amministrato nella Chiesa di S. Severino incomincia l'anno 1562 fino al 1618, vi è incluso il Registro della Cresima dal 1579 al 1617, e de Morti dal 1614 al 1617*).

(c. 12r) «Die XVII mensis iunii MDLXXXII.

Illustrissimus et Reverendissimus Dominus Dominus Hieronimus Bovius Bononiensis, Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopus Camerinensis, visitavit parochialem matricem et collegiatam maiorem ecclesiam Sancti Severini de terra Sancti Severini et in ea chrismavit infrascriptos videlicet:

Nomen proprium	Patris ac matris nomen	Compatris nomen
----------------	------------------------	-----------------

[...]

(c. 14v) Hannibal Augustini

Iulius pittor

[...]

(c. 17r) Porfirius Cesarae

Iulius pittor»

5.

1581-1586

Il camerlengo dei Canonici del Capitolo di Sanseverino registra alcune bollette di spesa per lavori eseguiti nella collegiata di S. Severino dal pittore Giulio Bevilacqua.

(A.C.S., vol. CVI, *Mensa [Capitolare]. Entrata ed Esito dall'anno 1581 all'anno 1593*).

(c. 9r) 1581, giugno 24

«Giulio pittore per resto del depingere il ciborio, (bolognini) quarantaquattro».

(c. 14r) 1582, gennaio 6

«Giulio pittore per tre piedi de Croce, b(olognini) 12».

(c. 48r) 1583, ottobre 22

«Ho pagato al figliolo de Morsecante fiorino uno, bolognini vinti otto per le bussole da fare capitolo et bolognini sidici a Giulio Bivilaqua per pingerle, in tutto ff(iorini) 2, b(olognini) 4».

(c. 105v) 1586, settembre 25

«E più M^o Giulio pittore per una crucetta di legnio per portare alli (in)fermi, b(olognini) 18».

(c. 109r) 1586, dicembre 28

«E più per armi del Vescovo fatte da M^o Lorenzo et M^o Giulio, cioè di carta, b(olognini) 30».

Abstract

Giulio Bevilacqua from Gubbio was a previously unknown painter active in the second half of the sixteenth century. Although we know that he worked in San Severino Marche, none of his paintings has survived. This author, however, has found some interesting unpublished documents in the San Severino town archives attesting to a sizeable artistic production, albeit probably not of a very high standard. We hope to find further evidence concerning Bevilacqua's activities in archival collections, still awaiting study.

NOTE

- 1 Per questo elenco sommario, cfr. R. PACIARONI, *Raffaello di Benedetto Coda, un pittore riminese del Cinquecento a Sanseverino*, in «Arte Marchigiana», 8/2020, p. 123 nota 2.
- 2 U. THIEME, F. BECKER (poi H. VOLLMER), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Veb. E. A. Seemann Verlag, Leipzig, voll. 37 dal 1907 al 1950; U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, Claudio Argentieri Edizioni d'Arte 1923; F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Longanesi, Milano 1989. La storia dell'arte ricorda un Giulio Bevilacqua, pittore attivo a Napoli dal 1590 al 1624, del quale non si hanno notizie precise sulla sua vita, ma che per ragioni di cronologia non può essere confuso con il pittore eugubino di cui trattiamo. Cfr. *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori italiani dall'XI al XX secolo*, vol. II, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1972, p. 101.
- 3 G. RANALDI, *Memorie di Belle Arti*, vol. II, ms. n. 31 della Biblioteca Comunale di Sanseverino (d'ora in poi B.C.S.), pp. 260-264.
- 4 Per le bollette di pagamento a favore di M^o Giulio registrate nei libri di camerlengato custoditi presso l'Archivio storico comunale di Sanseverino (d'ora in poi A.S.C.S.), cfr. *Appendice* n. 1.
- 5 Questo pagamento, stante la maggiore entità dell'esborso, necessitava della ratifica del Consiglio comunale, che il 3 settembre 1567 lo approvava all'unanimità: «*An regulanda et approbanda sit bulletta Magistri Iohannisgentilis et Iulii pictorum de florenis decem. Quae ex sententia Domini Marciantonii Nutii fuit approbata nemine contradicente ex decem et novem [consiliariis]*». A.S.C.S., *Riformanze Consiliari dal 1565 al 1567*, vol. 66, c. 187v.

- 6 Sulla figura del pittore Giangentile di M° Lorenzo si veda R. PACIARONI, *Lorenzo d'Alessandro detto il Severinate. Memorie e documenti*, Motta, Milano 2001, pp. 44-47.
- 7 A.S.C.S., *Riformanze Consiliari dal 1580 al 1583*, vol. 72, cc. 154v-156. La proposta all'ordine del giorno era la seguente: «*Quarto, cum pro reaptatione et resarcimento sale sint devastate imagines picture Domini Nostri Iesu Christi et alie que erant depicte in dicta sala, si videtur ordinare quod denuo depingatur*». Cfr. anche R. PACIARONI, *Flaminio d'Ascoli pittore indemoniato*, in «Piceno», VI (1982), n. 1, p. 39.
- 8 Per le vicende dell'altare e del dipinto cfr. R. PACIARONI, *Lorenzo d'Alessandro detto il Severinate*, op. cit., pp. 86-88.
- 9 Archivio Vescovile di Sanseverino (d'ora in poi A.V.S.), *Beni della Compagnia della Madonna di San Lorenzo* (dal 1572 al 1668), ms. n. 1040, di cc. 57. Per le bollette a favore di M° Giulio, cfr. *Appendice* n. 2.
- 10 La bolletta di pagamento è nel *Libro della Confraternita del Corpus Domini dal 1559 al 1593*, ms. n. 59 della Biblioteca comunale di Sanseverino Marche, c. 125v. Cfr. *Appendice* n. 3. Abbiamo già avuto occasione di ricordare l'importanza di questo libro confraternale anche in riferimento alla storia artistica sanseverinate. Cfr. R. PACIARONI, *Confraternite sanseverinate a Loreto nei secoli XV-XVII*, in «Piceno», V (1981), n. 1-2, p. 82; IDEM, *La chiesa di San Giuseppe nella piazza di Sanseverino. Guida storico-artistica*, Bellabarba Editori, Sanseverino Marche 1999, pp. 70-75; IDEM, *Il culto lauretano a Sanseverino*, Tipolitografia C. Bellabarba, San Severino Marche 2005, pp. 11-12; IDEM, *Bernardino di Mariotto da Perugia. Il ventennio sanseverinate (1502-1521)*, Motta, Milano 2005, p. 96.
- 11 Archivio Capitolare di Sanseverino (d'ora in poi A.C.S.), vol. XXX, *Registro del Battesimo amministrato nella Chiesa di S. Severino incomincia l'anno 1562 fino al 1618, vi è incluso il Registro della Cresima dal 1579 al 1617, e de Morti dal 1614 al 1617*, c. 14v, c. 17r. Cfr. *Appendice* n. 4.
- 12 A.C.S., vol. CVI, *Mensa [Capitolare]. Entrata ed Esito dall'anno 1581 all'anno 1593*, c. 9r, c. 14r, c. 48r, c. 105v, c. 109r. Cfr. *Appendice* n. 5.
- 13 La data di sepoltura è scritta in un registro della confraternita addetta all'inumazione dei defunti: «*1587, agosto 12. Giulio pintore [sepolto a] S. Lorenzo*». Cfr. *In questo libro si fa memoria de tutti morti quali se seppelliscono per li confrati della Compagnia del Crucifisso detta di San Giovanni [dal 1557 al 1769]*, ms. n. A215 della Biblioteca Servanzi di Sanseverino (ora in B.C.S.), c. 48r.
- 14 Limitatamente alla seconda metà del XVI secolo segnaliamo alcuni nomi di eugubini che ci sono caduti sotto gli occhi facendo le più diverse ricerche archivistiche soprattutto nell'Archivio Storico Comunale e nell'Archivio Notarile di Sanseverino (d'ora in poi A.N.S.). Sono pochi, ma sicuramente molti ci saranno sfuggiti. Nell'ottobre 1550 Cecco di Giacomo Giuliani da Gubbio paga alla cassa del Comune la multa di un fiorino, 26 bolognini e 12 denari per un reato commesso contro tale Bartolomeo da Matelica (A.S.C.S., *Entrata ed Esito dal 1546 al 1551*, vol. 26, c. 225r). Il 3 novembre 1550 il camerlengo comunale versa 10 carlini a M° Agostino da Gubbio che aveva aggiustato una ruota dell'orologio esistente nella torre civica (Ibid., *Entrata ed Esito dal 1546 al 1551*, vol. 26, c. 271r). Il 26 gennaio 1552 donna Francesca, figlia del fu M° Giovanni lombardo da Gubbio e moglie di Francesco di Tommaso Manciarelli da Gubbio, abitante al presente a Sanseverino, dà procura al marito Francesco di vendere una sua casa posta a Gubbio nel quartiere di S. Pietro (A.N.S., vol. 266, *Bastardelli di Nicolò Filini*, cc. 169r-172v). L'8 aprile dello stesso anno il medesimo Francesco Manciarelli e Pierdomenico Bianchelli da Matelica, dichiarano di aver acquistato 4 coppe di grano da Fabio Broglio da Montecchio (oggi Treia) e promettono di pagare entro la festa di S. Maria di agosto (Ibid., vol. 354,

Bastardelli di Giovan Domenico Fortini, cc. 62r-63v). L'11 aprile seguente Francesco Manciarelli, che risulta abitare nel borgo di Fontenuova fuori la terra di Sanseverino, si dichiara debitore di Luca Broglio da Montecchio in 12 fiorini, differenza del baratto di un cavallo con un'asina, che promette di pagare entro la metà del prossimo mese di maggio (Ibid., vol. 266, *Bastardelli di Nicolò Filini*, cc. 476v-479r). Il 12 giugno successivo Pasquale di Santi, Matteo suo fratello e Bartolomeo di Antonio, originari di Citerna (Perugia) ma abitanti a Sanseverino, fanno pace con Filippo di Paolo da Gubbio, anch'egli abitante a Sanseverino, per le ingiurie e percosse che si erano scambiati in occasione di una lite (Ibid., vol. 354, *Bastardelli di Giovan Domenico Fortini*, cc. 141v-142v). Il 23 ottobre 1557 Cecco di Giacomo Cecchetti da Gubbio, abitante a Sanseverino, risulta debitore di Anastasio Colotti in 3 fiorini e 17 bolognini quale prezzo di un archibugio a lui venduto (Ibid., vol. 344, *Bastardelli di Giovanni Filini*, cc. 47v-48r). Il 9 dicembre 1562 Antonio di Benedetto da Gubbio si presenta presso il console e i priori di Sanseverino esponendo di voler venire ad abitare con la sua famiglia nel quartiere di S. Francesco e perciò richiede le immunità e le esenzioni previste dallo statuto per i forestieri che fossero venuti a risiedere in città (A.S.C.S., *Riformanze Consiliari dal 1562 al 1564*, vol. 64, cc. 60r-60v). Il 23 luglio 1563 Paolo di Giacomo Cecchetti da Gubbio, abitante a Sanseverino, si dichiara debitore di Francesco Sardelle in 22 fiorini, prezzo di un cavallo a lui venduto (A.N.S., vol. 236, *Bastardelli di Alessandro Noè*, cc. 163r-164r). Il 15 maggio 1575 il Consiglio Generale nomina M° Pietro da Gubbio mugnaio del mulino da grano comunale (A.S.C.S., *Riformanze Consiliari dal 1575 al 1578*, vol. 70, cc. 25r-26v). L'11 ottobre 1576 una deputazione di cittadini nomina M° Giovanni Paolo Angelini da Gubbio chirurgo della città (Ibid., *Riformanze Consiliari dal 1575 al 1578*, vol. 70, c. 132v). Il 4 agosto 1581 il Consiglio di Regolato nomina M° Luca da Gubbio mugnaio del mulino comunale per la durata di un anno (Ibid., *Riformanze Consiliari dal 1580 al 1583*, vol. 72, cc. 142r-144r). Il 2 ottobre 1587 il Consiglio Generale nomina di nuovo M° Giovanni Paolo Angelini da Gubbio chirurgo della città per la durata di un anno con il salario di 250 fiorini (Ibid., *Riformanze Consiliari dal 1586 al 1591*, vol. 74, cc. 75r-75v). L'8 novembre 1589 Agostino di Sebastiano Fallagrassi da Gubbio chiede al Consiglio comunale un attestato che faccia fede delle sue generalità e della sua patria (Ibid., *Riformanze Consiliari dal 1586 al 1591*, vol. 74, c. 288).

- 15 Poiché il primo documento che fa riferimento a Giulio Bevilacqua è del 23 aprile 1564, si può ipotizzare che il suo arrivo a Sanseverino sia di poco anteriore e legato forse ad un'impresa pittorica promossa dal Consiglio Generale nella seduta del 22 marzo precedente. In memoria della raggiunta concordia tra due nobili famiglie cittadine, che aveva posto fine a lunghe e sanguinose ostilità, il Comune aveva decretato la realizzazione di un grande dipinto nella piazza maggiore della città da compiersi entro tre mesi dalla data della delibera. In un nostro precedente articolo abbiamo supposto che il lavoro potesse essere affidato ai pittori di Caldara, ma non può escludersi l'intervento anche di altre maestranze. Cfr. R. PACIARONI, *Appunti sui pittori caldarese a Sanseverino*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», n.s., 2009, n. 2, pp. 50-53.

Le immagini di alchimia nei libri di Francesco Maria II Della Rovere: un'indagine iconografica nello specchio delle arti figurative tra Cinquecento e Seicento

Alessia Ceci

“Guarda come il vasaio foggia veloce i suoi vasi,
gira col piede la ruota e mischia con l’acqua l’argilla.

In entrambe ripone la sua fiducia e la sua arte
consiste nel giusto rapporto delle due sostanze.
Se farai altrettanto imparerai che nessuna delle due dovrà sopraffare”.

(M. Maier, *Atalanta Fugiens*, Epigramma XV).

I trattati alchemici illustrati conservati nella raccolta libraria dell’ultimo duca di Urbino Francesco Maria II Della Rovere (1549-1631), contribuiscono a definire la sua poliedrica personalità e la sua cultura.

L’interesse del duca per l’alchimia è testimoniata dai volumi appartenenti alla *sottoscansia Dell’Alchimia e Minerali*¹ che fa parte a sua volta della *scansia 50* denominata *Artes Variae* della *Libreria Nuova* di Casteldurante². La biblioteca fu fondata nel 1607 e contava più di 13.000 testi tra volumi a stampa e manoscritti³. Nell’articolazione del catalogo della *Libreria* compilato dai Padri Caracciolini, eredi del duca, che costituisce il *manoscritto alessandrino 50* – inventario che documenta la suddivisione del patrimonio in *70 scansie* - la sezione delle *Artes* potrebbe sembrare di minore rilievo, in realtà poco più di un secolo dopo con l’*Encyclopédie* di Diderot e D’Alambert questa categoria avrebbe occupato decine di volumi. Inoltrandoci dunque tra le *sottoscansie* delle *Artes* possiamo reperire informazioni su vari interessi del duca: dalla passione per i cavalli e il cavalcare, a quella per la caccia, per i giochi degli scacchi o per la scherma. Nelle *Artes* rientrano anche interessi gastronomici e culinari, per l’arte della danza, come anche per la scultura e la pittura, le gioie e le pietre preziose, i metalli, gli anelli, l’arte calligrafica, i *secreti*⁴. I libri, insieme alle opere d’arte della collezione roversca, costituiscono dunque mol-

teplici chiavi di lettura della personalità del duca e ci permettono di accedere - almeno in parte - alla vita e alla cultura della corte di Urbino⁵.

Sono 21 le opere della *sottoscansia* intitolata *Dell'Alchimia e Minerali* conservate presso il *Fondo Urbinato*⁶ della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma⁷ eccetto quattro volumi che - pur figurando all'interno del *ms50* - risultano attualmente dispersi. Nell'ambito del progetto di ricerca di Ateneo della Sapienza Università di Roma, coordinato da Massimo Moretti⁸, i volumi di alchimia sono stati studiati attraverso un'indagine iconografico-iconologica delle 169 xilografie contenute al loro interno⁹. Il lavoro ha portato alla luce una sensibilità intellettuale del duca affine a quella di altre personalità sia del passato che contemporanee¹⁰ come quella di Francesco I de' Medici (1541-1587)¹¹, al quale si deve il celebre *Studiolo* con il ciclo figurativo alchemico e che possedeva in comune al duca Della Rovere¹² alcuni dei titoli presenti nella *Fonderia* medicea a Firenze¹³.

L'importanza dei testi rovereschi risiede nella grande quantità di informazioni pratiche e tecniche su forni, vasi, strumenti di laboratorio che è possibile osservare grazie all'uso delle illustrazioni in tutte le attrezzature, con maestri e artigiani a lavoro tra alambicchi, ma anche nella solitudine delle macchine spente, in un patrimonio di immagini alchemiche dal forte valore didattico e dalla particolare atmosfera "metafisica"¹⁴.

Il trattato *Voarchadumia contra alchimia* dell'alchimista veneziano Giovanni Agostino Panteo compare nella collezione durantina nell'edizione del 1530 e include al suo interno numerose figure dalla funzione descrittiva¹⁵. Le quindici xilografie - oltre al pregevole frontespizio istoriato stampato a quattro colori¹⁶ con i ritratti dell'autore stesso e dei padri dell'alchimia medievale come Tubalchain ed Ermete Trismegisto - mostrano bilance, fornaci, guanti e pinze, è presente la raffigurazione di ingranaggi e strumenti per la lavorazione dei metalli tra cui i "mantici" - ventagli per alimentare le fiamme - che compaiono anche all'interno del *De la pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio, conservato in *Libreria* nell'edizione del 1558¹⁷. La raffigurazione dei laminatoi per affinare e purificare l'oro e le illustrazioni che contengono la rappresentazione a stampa del processo di conio rendono l'opera del Panteo una testimonianza esemplare per gli esperimenti alchemici sui metalli. È curioso constatare inoltre come dal punto di vista formale le macchine siano celebrate per la purezza della loro funzione assoluta ed essendo prive di animazioni risultino loro stesse le uniche grandi protagoniste del luogo, evocando una certa atmosfera sospesa¹⁸. (fig. 1)

Il secondo testo degno di nota è il *Coe-lum philosophorum* pubblicato nel 1530 e scritto da Philipp Ulstadt, medico tedesco, considerato uno dei primi testi utili alla documentazione del processo pratico di distillazione¹⁹. Il volume si apre con un'immagine a metà pagina sul frontespizio, che rappresenta la distillazione tramite l'effetto dei raggi solari (fig.2), prosegue poi con un'altra illustrazione - questa volta a piena pagina - che raffigura due 'adepti' intenti ad azionare un *athanor* o forno alchemico²⁰. (fig. 3)

L'immagine dell'*athanor* a torre compare anche nel *De Polychymia, libri quatuor* di Diodorus Euchyon ma in modo differente, in essa vengono infatti esplicitati con una sequenza numerica, tutti i passaggi della calcinazione della materia attraverso l'uso della tipica modalità a "crogiuolo"²¹. In questo contesto il libro prima citato di Ulstadt amplifica e approfondisce - con le sue 60 xilografie - l'immaginario tipico del laboratorio alchemico, fatto di alambicchi con o senza becco di sfiato (fig. 4), vasi di vetro dal collo lungo (fig. 5), anfore, ampolle, fornaci con bagno e flaconi detti "Teste di Moro"²² (fig. 6) e forni per il processo a bagnomaria (*balneum marie*)²³.

Il volume ha codificato il procedimento per la preparazione e l'uso dei distillati per quasi un secolo, grazie alla copiosa presenza di spiegazioni chiare e concise come quella che identifica i *registra*, tabelle forate metalliche per regolare l'intensità delle fiamme²⁴. Il rapporto così stretto tra testo ed immagine e lo scopo didascalico è il tratto comune dei testi illustrati posseduti dal duca

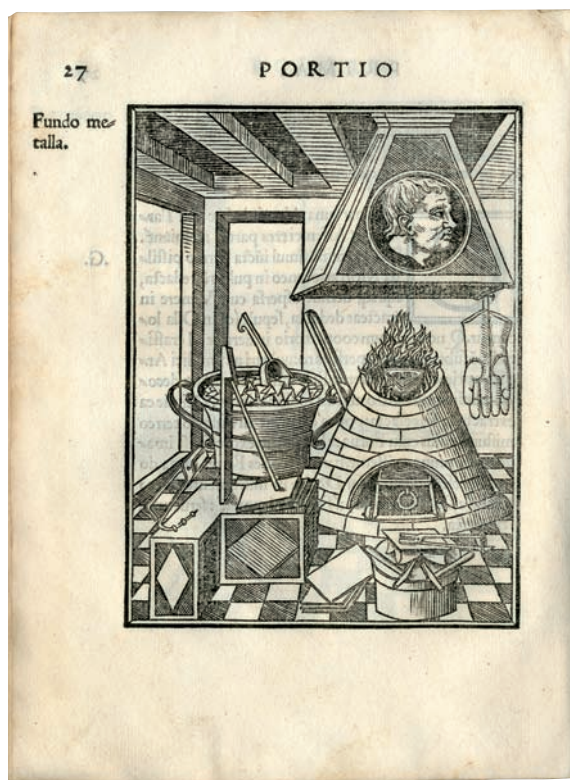


fig. 1 Giovanni Agostino Panteo, *Forno per fusione*, in *Voarchadumia contra alchimia* 1530, xilografia, Venezia @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

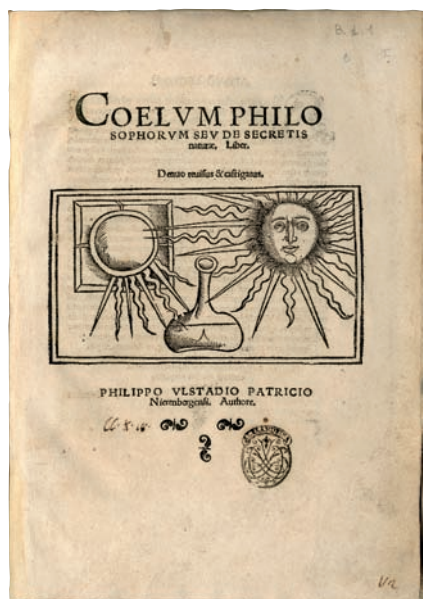


fig. 2 Philipp Ulstadt, *Distillazione solare con vaso di vetro*, in *Coelum philosophorum*, s.d., xilografia, Strasbourg @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.



fig. 3 Philipp Ulstadt, *Stufa alchemica con due Athanor e due adepti*, in *Coelum philosophorum*, s.d., xilografia, Strasbourg @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

e il volume di Ulstadt ne è un ottimo esempio. Escludendo infatti il *De re militari* di Roberto Valturio risalente al 1472, l'edizione dell'opera omonima di Vegezio realizzata ad Erfurt nel 1512 e *l'Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna del 1499, dove le immagini sono inserite su fogli distinti da quelli scritti, le prime matrici tipografiche complesse - che integravano testo e immagine - risalgono proprio agli inizi del XVI secolo, periodo al quale appartiene il *Coelum Philosophorum* di Ulstadt²⁵.

Il libro più ricco di illustrazioni è però il *De la pyrotechnia* di Vannoccio Biringuccio stampato per la prima volta a Venezia nel 1540 ma presente nella collezione ducale nell'edizione del 1558. Si constata nel testo la presenza di 84 xilografie: la sua pubblicazione è considerata un momento importante del cammino che ha portato alla nascita della chimica moderna. Nel *De la pyrotechnia*,

per la prima volta, venivano codificate in una trattazione organica tutte le tecniche relative all'arte mineraria: dalla metallurgia, all'impiego dei metalli nell'ingegneria militare e civile, alla lavorazione del vetro e dei «fuochi materiali», l'impiego militare e civile della polvere da sparo, le tecniche di distillazione alchemica, la preparazione degli acidi – in una teoria della materia unitaria ricca di corrispondenze²⁶. Nel tentativo di definire con precisione il dominio delle arti del fuoco, Biringuccio demarca i contorni di una nuova disciplina per la cui identificazione egli usa il termine *Pirotechnia* inteso nel suo significato di “fuoco artefice”²⁷ – letteralmente il *pûr technikón*²⁸ – che presiede i processi di generazione delle sostanze, sulla scia di un'idea largamente diffusa tra gli artisti rinascimentali riconducibile alla *Theologia platonica* di Marsilio Ficino²⁹.

Per il filosofo esisteva infatti una similitudine tra l'artefice umano e quello divino, in quanto entrambi agivano a partire da un disegno comune, sebbene con strumenti operativi diversi: l'artista agiva dall'esterno, provocando soltanto modificazioni superficiali, mentre la natura dall'interno, attraverso modificazioni essenziali³⁰.

Nel *De la pirotechnia* uno dei principali canali di conoscenza consiste infatti nel tentativo di riproduzione dei processi della natura e in questo senso il nesso con le ricerche degli alchimisti – anch'essi famosi per i loro esperimenti basati sull'imitazione dei fenomeni naturali – è evidente³¹. Attraverso l'arte del fuoco venivano messe in evidenza le caratteristiche chimiche delle sostanze e così si

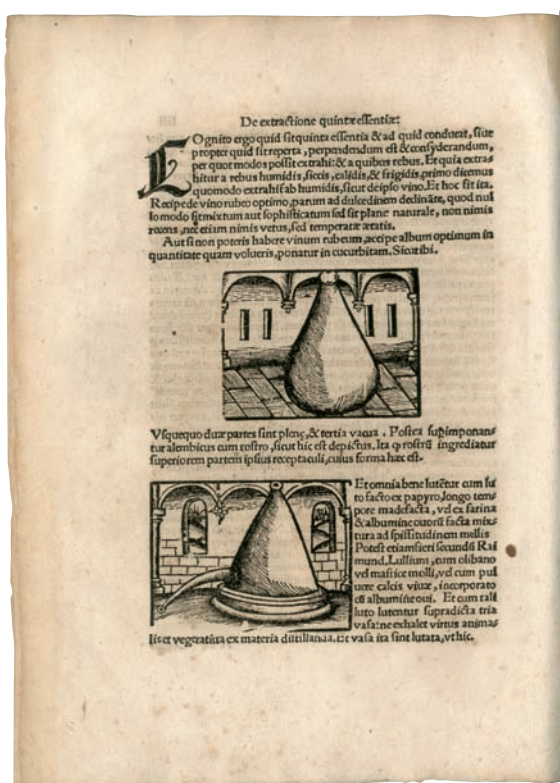


fig. 4 Capitello per distillazione con becco di sfiato in Philipp Ulstadt, *Coelum philosophorum*, s.d., xilografia, Strasbourg @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

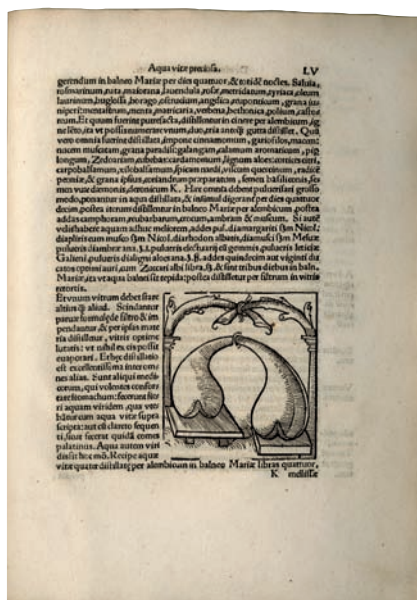


fig. 5 *Vasi di vetro dal collo lungo ripiegati* in Philipp Ulstadt, *Coelum philosophorum*, s.d., xilografia, Strasbourg @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.



fig. 6 *Fornace con bagno e flaconi detti "Testa di Moro"* in Philipp Ulstadt, *Coelum philosophorum*, s.d., xilografia, Strasbourg @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

permetteva all'artefice di tentarne la riproduzione: il vetro sarebbe stato perfezionato dagli alchimisti cercando di produrre artificialmente le pietre preziose³², la polvere da sparo sarebbe stata scoperta cercando di imitare il tuono³³ e l'ottone sarebbe il risultato di un tentativo mancato di creare l'oro per procedimento alchemico³⁴. La scoperta di queste sostanze era la conferma che i processi di generazione naturali potevano essere compresi e la loro riproduzione dipendeva dalla messa a punto di una tecnologia adeguata³⁵.

Nel passaggio dall' «arte dei fuochi» all' «ingegneria del fuoco», nel tentativo di sviluppare l'insieme di queste discipline sopra un fondamento teorico comune, il *De la pirotechnia* può essere visto come un atto fondativo.

Biringuccio è il primo ingegnere ad affacciarsi in un campo della tecnica fino a quel momento appannaggio degli alchimisti, i quali - se si escludono i qua-

derni di ricette tramandati nelle botteghe artigiane - erano anche stati gli unici ad aver prodotto una letteratura di riferimento su questi argomenti. Il *De la pirotechnia* è frutto da un lato di un atteggiamento di rifiuto - in quanto le pretese tecnologiche alchemiche erano considerate fallimentari³⁶ - e dall'altro di stima verso quegli alchimisti "Filosofi operanti" che - nel perseguimento dell'utopica trasmutazione dei metalli vili in oro - avevano messo a punto processi e sostanze artificiali - come il vetro, le leghe metalliche e la polvere da sparo - di fondamentale importanza per lo sviluppo dell'artigianato o delle tecniche civili e militari³⁷. Il fitto dialogo tra il testo e le immagini non lascia molti dubbi sul fatto che l'opera sia stata concepita fin dall'inizio con un linguaggio che vedeva nelle illustrazioni e nelle spiegazioni due aspetti complementari del medesimo discorso. Se guardiamo le convenzioni grafiche adottate in molte immagini emergono i debiti verso la tradizione senese del Taccola e di Francesco di Giorgio Martini, del quale Biringuccio aveva avuto una conoscenza di prima mano³⁸. Per quanto riguarda i rapporti con Francesco di Giorgio Biringuccio sicuramente conosceva il suo *Trattato di Architettura*, come è dimostrato dalle immagini della *Pirotechnia* per le quali si può parlare di mutazione diretta: la scala campanaria³⁹ e i sistemi per "biligare" le campane⁴⁰, alcuni dispositivi per la messa in funzione dei mantici⁴¹, il sistema di fortezze e strutture architettoniche in miniatura per le fornaci (fig. 7) - per le quali l'autore cita esplicitamente il suo nome⁴². Prima della metà del XVI secolo il nome di Biringuccio compare inoltre ne *Li tre libri dell'arte del vasaio* (1548)⁴³ del durantino Cipriano Piccolpasso (1524-1579), come il riferimento



fig. 7 Tipologie di fornace a torre e tabelle forate dette Registra, Vannoccio Biringuccio, *De la pirotechnia*, 1558, xilografia, Venezia @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

più autorevole sulle tecniche di fonderia⁴⁴. Sulla scia del trattato sull'arte dei fuochi tra il XVI secolo e il primo decennio del secolo successivo, vedranno la luce in Italia altri compendi sulle tecniche artigianali come *l'Arte vetraria* di Antonio Neri nei quali, oltre ad una descrizione dettagliata dei processi operativi, gli autori si faranno promotori di un'idea di conoscenza tecnica pubblica e condivisa.

Entro tale panorama *Li tre libri dell'arte del vasaio* del Piccolpasso, di cui il duca pare non possedesse esemplari, è strettamente legato al testo del Biringuccio - citato dall'autore stesso come autorità e "maestro degli artisti"⁴⁵ - soprattutto per le evidenti affinità nell'uso delle immagini, come quelle tra gli "adepti" che lavorano l'arena (fig. 8a) e gli artigiani intenti a macinare i colori con la "piletta"⁴⁶. (fig. 8b)

L'arte della maiolica descritta da Piccolpasso e praticata a Casteldurante⁴⁷ possedeva da secoli una tradizione di ricettari e diari di artigiani che tramandavano - a beneficio delle singole botteghe - le formule per ottenere smalti e argille, i progetti per costruire strumenti o per ottenere colorazioni speciali⁴⁸. A questa tradizione l'autore oppose la scelta di scrivere un libro che aprisse i segreti e li manifestasse *apertis verbis*, proprio come la maggior parte dei testi alchemici dal valore pedagogico presenti nella *Libreria*. Il testo di Cipriano da Piccolpasso - la cui attività si colloca fra la generazione urbinata di Federico Commandino (Urbino 1509-1575)⁴⁹, maestro di meccanica applicata - e quella di Guidobaldo Del Monte (Pesaro 1545-Urbino 1607) - protettore di Galileo Galilei, fu concepito entro i confini di uno stato il ducato di Urbino nel quale già dal Quattrocento le scienze applicate erano state incoraggiate⁵⁰. Per Piccolpasso l'artigiano deve plasmare, rifinire e semmai distruggere per ricostruire e nuovamente limare in un *circulo*⁵¹ che tende alla perfezione.

Per lui l'arte della ceramica rappresenta un mezzo per dominare i quattro elementi: terra, acqua, fuoco e aria⁵² per raggiungere la *circulare perfetione*⁵³. È dunque davvero singolare il trattato del Piccolpasso, che fin dalle prime pagine offre allo studioso analogie con l'opera positiva all'*athanor* alchemico. Già nel sottotitolo in cui nomina i *secreti*⁵⁴ è presente la chiave interpretativa: lo scritto è ricco di simboli ed allusioni, che hanno poco a che fare con la semplice descrizione della pratica artigianale fine a se stessa e tradiscono un'affiliazione alchemica⁵⁵. È inoltre lo stesso piccolo disegno che adorna il frontespizio dell'opera - in cui una colomba con le ali spiegate solleva una pietra cui è saldamente legata - ad indicare il probabile interesse del Piccolpasso



fig. 8a *Forno con adepto intento a lavorare l'arena* in Vannoccio Biringuccio, *De la pirotechnia*, 1558, xilografia, Venezia @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.



fig. 8b *Artigiano intento a macinare i colori con la "piletta" in Cipriano Piccolpasso, Li tre libri dell'arte del vasaio, c. 1557, inchiostro su carta, Urbania @ Biblioteca Comunale di Urbania.*

per l'alchimia. Si percepisce infatti da quest'immagine l'azione risoluta dello spirito sulla materia pesante, che - trasposta su di un piano operativo - indica la sublimazione alchemica, operazione diretta alla purificazione della materia⁵⁶. Questa pietra è in definitiva il risultato del lavoro del "vasaio-demiurgo", che si adopera per infondere la forma alla materia grezza iniziale. E le curiose coincidenze con l'alchimia non si esauriscono, piuttosto i materiali ed i processi descritti dal Piccolpasso erano impiegati in esperimenti alchemici dell'epoca. In particolare la smaltatura, l'ultimo dei procedimenti per la confezione della maiolica, dopo la foggatura dell'impasto argilloso, la sua successiva essiccazione e la cottura a biscotto presentava aspetti misteriosi⁵⁷.

L'importanza del trattato sulle arti pirotecniche del Biringuccio è testimoniata



fig. 9a Giovanni Maria Butteri, *La Vetreria*, 1570-1572, tavola dipinta, Studiolo di Francesco I, Palazzo Vecchio, Firenze @ Musei Civici Fiorentini.

non solo dalle citazioni in testi di tecnica come *Li tre libri dell'arte del vasaio* ma anche dalle corrispondenze nell'arte figurativa, è evidente ad esempio la filiazione dalla tavola dipinta dello Studiolo di Francesco I a Firenze intitolata *La vetreria* di Giovanni Maria Butteri che allude esplicitamente alle arti del fuoco (fig. 9a). Nell'opera la grande fornace in secondo piano - con diversi operai affaccendati - ricorda da vicino una xilografia della *Pirotechnia* (fig. 9b) che mostra il processo di produzione del vetro⁵⁸, tecnica artigianale intrecciata all'alchimia ampiamente sperimentata nei laboratori.

Rappresentativa del valore del trattato del Biringuccio è inoltre la serie di xilografie di Domenico Beccafumi datate intorno al 1540 - oggi interpretate come alchemico-metallurgiche - realizzate per illustrare il *De la pirotechnia* ma poi - per motivi sconosciuti - non più utilizzate⁵⁹. Nella prima xilografia di Beccafumi - *I. Vulcano e l'adepto lavorano con il fuoco e un'in-*

*cudine*⁶⁰ (fig 10a) - la vicinanza tra il laboratorio e i metalli sembra illustrare correttamente alcuni passi del testo in cui Biringuccio raccomanda di costruire capanne e officine molto vicine alle miniere per maggiore comodità dei lavoratori⁶¹. (fig. 10b)

Nel riavvolgere quindi le fila del discorso è rilevante, ai fini della completezza dello studio, aggiungere all'immaginario alchemico della *Libreria* la presenza di altri testi insoliti e irriverenti come *Contra l'alchimia e gli alchimisti palinodia dell'Argonautica* di Angelo Ingegneri o ricchi di acredine, come il volume di Jean Antoine Fenot, l'*Alexipharmacum siue antidotus apologetica*. In

quest'ultimo libro a stampa - che conta la presenza di quattro *emblemata* - l'autore si prende gioco dell'alchimista antagonista Du Chasne, volgarizzato il "Quercetano", rappresentato in un'incisione in cui è visibile una Quercia abbattuta per via dei suoi frutti cattivi. Fenot italianizzato Fenoglio, stigmatizza ironicamente Du Chesne su più versanti: l'inutilità della sua attività alchemica, la vanità e la superbia delle conoscenze care agli alchimisti⁶². Il testo della collezione ducale è interessante anche per gli sviluppi successivi del genere. In età barocca gli *emblemata* divennero infatti molto apprezzati, ponendosi come veicolo ideale per la trasmissione delle massime paradossali dell'alchimia⁶³.

Nonostante l'esigenza di smascherare gli alchimisti svelando i loro errori, i testi della collezione celebrano l'*opus* non solo a livello artigianale ma anche terapeutico, come in *Basilica Chymica* di Oswald Croll del 1624, ritenuto uno dei più importanti trattati sulla iatrochimica⁶⁴. Il volume si apre con un grande frontespizio istoriato a piena pagina che raffigura i più celebri alchimisti della storia, simile - nell'intento - a quello della *Voarchadumia* del Panteo e prosegue quindi con la spiegazione dei metodi di preparazione dei farmaci e con l'aggiunta di alcune illustrazioni di strumenti⁶⁵. Rimanendo ancora all'interno di una visione olistica di rimandi tra i saperi, tipica del sistema di valori dell'età moderna, l'essere umano per Croll non è disgiunto dall'universo⁶⁶, ogni sua parte è collegata per analogia con i molteplici aspetti del macrocosmo e anche la medicina non è una disciplina a se stante poiché ogni sintomo parla un linguaggio segreto che il medico



fig. 9b *Fornace a cupola per lavorazione del vetro* in Vannoccio Biringuccio, *De la pirotecnia*, 1558, xilografia, Venezia @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.



fig. 10a Domenico Beccafumi, *Vulcano e l'adepto lavorano con il fuoco e un'incudine*, 1540, xilografia, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, Roma @ Istituto Centrale per la Grafica.

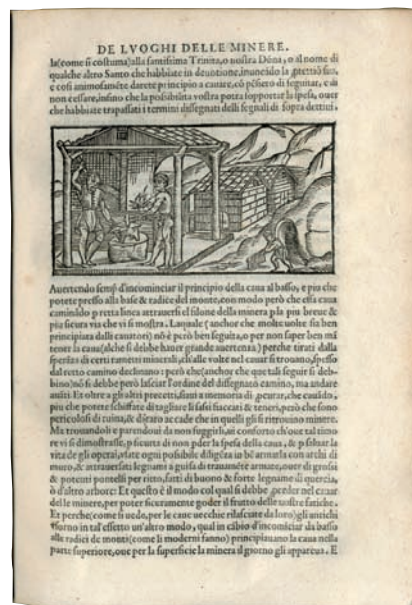


fig. 10b *Minatori al lavoro nelle cave* in Vannoccio Biringuccio, *De la pirotecnia*, 1558, xilografia, Venezia @ Biblioteca Universitaria Alesandrina di Roma.

deve saper decodificare con l'ausilio della magia, dell'alchimia, dell'astrologia⁶⁷. Dal momento che la funzione principale della trattatistica illustrata è quella di esemplificare visivamente i testi, per comprendere l'iconografia alchemica mediata dalle arti figurative, è necessario rivolgersi alle fonti letterarie da cui essa deriva. La simbiosi tra immagine e parola appare particolarmente evidente nei volumi alchemici della *Libreria*, dove precise figure di forni o strumenti rendono visibile concretamente al lettore l'oggetto corrispondente descritto nel testo. Ne consegue in conclusione che l'iconografia alchemica tradizionale - per essere compresa storicamente e criticamente - va interpretata a partire dalla letteratura che l'ha generata⁶⁸. Nel tentativo di ricostruire in uno studio bibliografico e iconografico la biografia intellettuale del duca, il patrimonio di xilografie alchemiche della *Libreria* contribuisce a definire l'eclet-

tica personalità del principe filosofo e a rievocare i suoi saperi, permettendoci di prendere coscienza dell'interesse per l'antica disciplina nella produzione artistica e nella realtà culturale del ducato di Urbino.

Abstract

This paper focuses on some images of alchemy as found in the books from the libraria of the last Duke of Urbino, Francesco Maria II Della Rovere. A cultured intellectual, the duke read highly varied, sophisticated works, including illustrated alchemical books. The woodcuts have been studied through iconographic and iconological analysis, providing significant information for the purposes of reconstructing the philosopher duke's personality and literary taste. They are also, however, lively tangible evidence of the Urbino court's interest in alchemy and its artistic and literary production. The paper traces the link between the alchemical imagery in the books and the ancient discipline practised secretly in workshops. This happened not only in the Duchy of Urbino but also in Florence, where the figurative cycle of the famous studiolo of Francesco I de' Medici, a contemporary of Francesco Maria II, shows a traditional alchemical iconography which, to be understood, must be interpreted starting from the literary sources and therefore from the illustrated treatises that gave rise to their imagery.

NOTE

Il presente contributo si inserisce all'interno del progetto di ricerca di Ateneo 2018 "Roma e l'eredità culturale del ducato di Urbino prima e dopo la devoluzione del 1631: artisti, opere d'arte, biblioteche", coordinato dal prof. Massimo Moretti in collaborazione con la Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma diretta da Daniela Fugaro e la Biblioteca Comunale di Urbania volto alla ricostruzione dell'immaginario, inteso come patrimonio di immagini, del duca Francesco Maria II Della Rovere a partire dalla sua *Libreria* e dalle sue collezioni.

- 1 All'interno del *manoscritto alessandrino 50* laddove viene introdotto l'argomento "Dell'Alchimia" alla c. 80r la scritta "Alchimia" compare con la grafia generalmente in uso nel manoscritto mentre "e Minerali" è stato trascritto da una mano e con un inchiostro differente, si presume possa essere quindi un'aggiunta posteriore.
- 2 Tutte le informazioni relative alla *Libreria*, in particolare quelle relative alla *scansia 50* delle *Artes* e alla collocazione dei libri fanno riferimento allo studio bibliografico a cura di F. Sabba, *La Biblioteca di Francesco Maria II Della Rovere, Artes (Arti illiberali-scansia 50)*, 6, Quattroventi, Urbino 2012; F. SABBA, *La scansia 50 Artes Variae una soluzione sistematico-topografica* in S. CICCARI, M. COSTABILE, E. LOZZI, *La Galleria del diletto alla corte del duca di Urbino: mostra bibliografica e documentaria*, Tipografia Carnevali G., Roma 2012; Altre informazioni sulla *Libreria* sono contenute in M. MEI, F. PAOLI, *La libreria di Francesco Maria II della Rovere a Casteldurante. Da collezione ducale a biblioteca della città*, Quattroventi, Urbino 2008; Per le informazioni biografiche relative alla personalità di Francesco Maria II si veda, *Gli ultimi Della Rovere: il crepuscolo del Ducato di Urbino in occasione di due importanti acquisti*, a cura di P. Dal Poggetto, B. Montevecchi, Quattroventi, Urbino 2000.
- 3 28 novembre 1607: "Si pose la prima pietra nei fondamenti della libreria di Casteldurante"; 5 giugno 1609: "Cominciarono a venire i miei libri da Pesaro per stare in questa libreria di Casteldurante" in F. SANGIORGI, *Diario di Francesco Maria II della Rovere*, Quattroventi, Urbino 1989, p. 160, p. 168. Il conteggio dei volumi risulta in T. BIGANTI, *L'Eredità dei Della Rovere, Inventari dei Beni in Casteldurante (1631)*, Accademia Raffaello, Urbino 2005, pp. 20-21.
- 4 D. DIDEROT, J. D'ALAMBERT, *Planches pour l'encyclopédie ou pour le dictionnaire raisonne des sciences, des arts libéraux, et des arts mécaniques, avec leur explication*, in *L'Encyclopédie des sciences*, Vincent Giuntini, Lucques 1765 - 1776, Tomi I-XI. Il tema delle *Artes* nell'*Encyclopédie* è stato trattato da Fiammetta Sabba: cfr. F. Sabba, *La Biblioteca... op. cit.*, 2012, p. 9.
- 5 Per gli studi relativi alla corte di Urbino in relazione all'eredità dei Della Rovere si veda M. MORETTI G. SEMENZA, *I chierici regolari minori nella storia e nelle arti del Ducato di Urbino* in *L'Ordine dei Chierici Regolari Minori (Caracciolini): religione e cultura in età posttridentina*, in «Studi Medievali e Moderni», XIV, 2010; BIGANTI, *L'Eredità... op. cit.*, 2005; G. SEMENZA, *Per le stanze del palazzo: alcune considerazioni sulle opere d'arte roveresche prima del trasferimento a Firenze* in *Francesco Maria II Della Rovere di Tiziano. Le collezioni roveresche nel palazzo ducale di Casteldurante*, catalogo della mostra Urbania 13 aprile-14 luglio 2019 a cura di F. Paoli, J. T. Spike, Quattroventi, Urbino 2019; E. ROSSI, *Memorie civili di Casteldurante-Urbania*, Scuola Tipografica Bramante, Urbania 1988.

- 6 Nell'articolo *Albrecht Dürer nelle raccolte roveresche e la sua fortuna nel ducato di Urbino* di Ilaria Sanetti in corso di pubblicazione viene chiarito come la sigla "Ur" del Fondo si riferisca alla città di Urbania (l'antica Casteldurante) e non, come si è ritenuto fin'ora, a quella di Urbino.
- 7 D'ora in poi BUA.
- 8 Di Massimo Moretti si segnalano i seguenti studi relativi alla *Libreria*: M. MORETTI, *I Padri Caraccioli del SS. Crocifisso di Casteldurante: da eredi a custodi della Biblioteca di Francesco Maria II Della Rovere*, in *La libreria di Francesco Maria II Della Rovere a Casteldurante, da collezione ducale a biblioteca della città*, a cura di M. Mei, F. Paoli, Quattroventi, Urbino 2008, pp. 117-128; M. MORETTI, *Le raccolte Ubaldini nella storia della biblioteca comunale di Urbania: nascita e rinascita di una collezione in Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*. Atti del convegno Ferrara 9-11 novembre 2006 a cura di R. Varese, F. Veratelli, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 119-186.
- 9 Il repertorio di incisioni catalogate consta di 169 pezzi presenti in 6 dei 21 volumi studiati ma dal lavoro di schedatura e catalogazione si è scelto di escludere le 13 marche tipografiche - tranne quelle che contengono dei riferimenti espliciti ai contenuti alchemici dei testi - è possibile infatti che anche le figurazioni dei frontespizi riccamente istoriati presentino una funzione illustrativa ed esplicativa degli argomenti contenuti nei libri.
- 10 Eraclio I di Bisanzio (610-641), Giacomo IV di Scozia (1473-1513), il marchese Guidobaldo Del Monte (1545-1607), amico e protettore di Galileo Galilei, l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo (1552-1612) o Carlo II d'Inghilterra (1630-1685), ci testimoniano quanto l'*opus* alchemico fosse stato amato nel corso dei secoli. La larga fortuna che l'alchimia ebbe presso i Medici - sia come filosofia ermetica, sia come applicazione delle ricerche chimiche - è testimoniata dalla personalità del cardinal Francesco Maria Del Monte, ambasciatore dei Medici a Roma, che fece allestire una "distilleria" nella quale verso il 1597 fece decorare uno degli ambienti da Caravaggio con il dipinto murale *Plutone, Nettuno e Giove*, ancora visibile nel soffitto del *Casino Ludovisi*: cfr. J. HOLMYARD, *Storia dell'alchimia*, Sansoni, Firenze 1972, p. 5; A. ROOB, *Il museo ermetico. Alchimia e Mistica*, Taschen, Colonia 2014, p. 15; M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Einaudi, Torino 1990, pp. 176-178; M. GABRIELE, *Alchimia e Iconologia*, Forum, Udine 1997, p. 344-346; M. ZANCHI, *Arte e alchimia: dall'antico al contemporaneo*, Giunti, Firenze 2021, pp. 6-7.
- 11 La stima di Francesco I de' Medici per Francesco Maria II è testimoniata dal ritratto del Della Rovere realizzato da Federico Barocci per il Granduca di Toscana nel 1583 perché egli "lo voleva metter allato al suo, come di Principe che ama sopra ogn'altro, c'ha il medesimo nome, il medesimo animo, corre la medesima fortuna et governa (quasi coetaneo) nel medesimo tempo" in G. GRONAU, *Documenti artistici Urbinati*, Sansoni, Firenze 1936, p. 153.
- 12 Va segnalata tra le altre la figura di Niccolò Sisti - noto per la produzione ceramica e vetraria - che continuò la tradizione del Casino di San Marco. Sisti faceva parte dell'entourage della famiglia Medici ed acquistò per loro conto molti testi di medicina e di alchimia, tra i quali spicca *Basilica Chimica* di Oswald Croll [ASF, Guardaroba medico, 335, cc. 889r, 899r]. L'opera che era presente anche a Pisa: cfr. C. SBRANA, L. TONGIORGI, *Una biblioteca scientifica a Pisa durante il granducato medico: i libri del Giardino dei Semplici*, Nistri-Lischi e Pacini Editori, Pisa 1980, pp. 555-565, è conservata in *Libreria* [BUA AE g 73] e doveva servire, per volere di Cosimo II (1590-1621), alla preparazione di nuovi medicinali a base d'oro. Più tardi nel 1624 si proveranno farmaci secondo le ricette di Joseph Du Chesne il Quercetano [ASF, Guardaroba medico, 403, cc. 258r, 292r]. Le opere di Quercetano si trovavano anche a Pisa: cfr., *Ivi*, p. 563, dell'autore anche il Della Rovere possedeva in *Libreria* un

- testo, l'*Alexipharmacum* [BUA XV c 6.6]. Con il nuovo granduca Ferdinando II (1610-1670) si registra un ulteriore acquisto di libri, prevalentemente di medicina ma anche il *De la pyrotechnia* di Vannuccio Biringuccio [ASF, Guardaroba medico, f. 34, c. 1] in comune con il Della Rovere [BUA AE f.70]. Per le informazioni su Niccolò Sisti e sui libri alchemici dei Medici si veda: V. CONTICELLI, *Una storia di storie. La fonderia del granduca: laboratorio, Wunderkammer e museo farmaceutico in L'Alchimia e le arti. La Fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie*, Sillabe, Livorno 2012, p. 20; G. PICCARDI, *La Fonderia medicea di Firenze*, Accademia nazionale delle scienze detta dei XL, Roma 2005, pp. 197-210; P. MARESCA, *Lo studiolo di Francesco I de' Medici in Palazzo Vecchio a Firenze, simboli e segreti alchemici*, Angelo Pontecorboli, Firenze 2020, pp. 111-112.
- 13 La Fonderia nacque con Cosimo I e fu accresciuta da Ferdinando II, prima del 1554 non se ne conosce esattamente la collocazione, mentre a Firenze erano già attive le farmacie di San Marco e di Santa Maria Novella. A partire dal 1556 l'officina alchemico-farmaceutica ducale doveva essere situata al pianterreno della Torre di Nembrot, in Palazzo Vecchio, sotto la stanza di Clemente VII, nel 1558 Vasari avrebbe voluto spostarla perché minacciava gli affreschi che aveva appena finito di dipingere ma il duca si oppose. Nel 1561 l'ambasciatore veneziano Vincenzo Fedeli osservava la produzione della fonderia, descrivendo il sovrano affaccendato in una "infinita varietà di fuochi, di fucine, di fornelli, e lambicchi "dove si reca spesso "e vi sta e vi lavora di sua mano con grandissima sua dilettazone [...] eziandio la investigazione de' metalli". Per la bibliografia di riferimento si veda: PICCARDI, *La Fonderia...* op. cit., 2005, pp. 197-210; G.T. POZZETTI, *Atti e memorie inedite dell'Accademia del cimento e notizie aneddoti dei progressi delle scienze in Toscana, contenenti secondo l'ordine delle materie, e dei tempi memorie, esperienze, osservazioni, scoperte e la rinnovazione della fisica celeste e terrestre cominciando da Galileo*, G. Tofani, Firenze 1780, Vol. III, pp. 51-52; si veda anche: CONTICELLI, *Una storia di storie...* op. cit., 2012, p. 20; V. CONTICELLI, *Prometeo, Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 46, 2002, pp. 321-356; MARESCA, *Lo studiolo di Francesco...* op. cit., 2020.
- 14 «La collezione di testi alchemici del duca contiene quindi al suo interno non solo interessanti e approfondite questioni filosofiche e scientifiche, argomentate in latino e in volgare - trattazioni che costituivano da un lato i primi approcci scientifici alla natura, dall'altro il persistente legame con la magia e l'esoterismo, di cui l'alchimia appunto rappresentava un nobile stadio evolutivo - ma anche un ricco patrimonio di immagini dal forte valore didattico» in F. SABBA, *La Biblioteca di Francesco Maria II Della Rovere, Artes (Arti illiberali-scansia 50)*, 6, Quattroventi, Urbino 2012, p. 16.
- 15 Le incisioni presenti in G.A. PANTEO, *Voarchadumia contra alchimia: ars distincta ab archimia e sophia*, Giovanni Tacuino, Venezia 1530, cc. 12r-15r, c. 27v, e quelle presenti in P. ULSTADT, *Coelum philosophorum seu De secretis naturae*, s.n., s.l. s.d., [ma Strasbourg, presso Johan Gruninger, circa 1530] c. 4v, c. 6v, c. 14v, c. 21r, sono affini dal punto di vista formale: si possono infatti osservare alambicchi e vasi isolati nello spazio.
- 16 La stampa in quadricromia (giallo, verde, rosso e oro ossidato) risulta precoce e inusuale alla prima metà del XVI secolo, è peraltro possibile avanzare l'ipotesi che la scelta fosse riconducibile a un significato alchemico del testo.
- 17 V. BIRINGUCCIO, *De la pyrotechnia*, Curzio Troiano Navò, Comin da Trino, Venezia 1558.
- 18 La riflessione nasce dalla constatazione della somiglianza con un'opera del primo Novecento di Giorgio De Chirico, il *Canto D'Amore* (1914), che potrebbe aver tratto spunto dalle enigmatiche figure

- geometriche e dagli arnesi del testo del Panteo, in particolare i guanti appesi alla cappa presenti alla c. 26v. L'associazione con l'opera di Giorgio De Chirico è stata proposta da Maurizio Calvesi in M. CALVESI, *Arte e Alchimia*, Giunti, Firenze 1986, pp. 46-47.
- 19 Philipp Ulstadt rende il lettore immediatamente consapevole della materia trattata e degli strumenti che incontrerà nel corso del testo dal carattere prettamente divulgativo e manualistico. Tra le varie informazioni vi è quella relativa al forno alchemico, utilizzato per ottenere la separazione dei costituenti di un liquido mediante ebollizione e poi condensazione del vapore che ne risulta rilasciando la parte più pura della sostanza: cfr. ULSTADT, *Coelum... op. cit.*, s.d. ma circa 1530, c. 3r.
 - 20 “L’Athanor”, dall’arabo *at-tannur*, è il termine di cui si servono gli alchimisti per indicare la fornace in cui viene preparato l’*elisir*. Forni di questo tipo erano effettivamente utilizzati nello svolgimento di tutte o quasi tutte le operazioni chimiche e metallurgiche, è altrettanto vero che «il più autentico *Athanor*, quello chiamato a compiere la Grande Opera, non era altro che il corpo umano stesso come immagine semplificata del cosmo»: cfr. T BURCKHARDT, *Alchimia, significato e visione del mondo*, a cura di F. Bruno, Ugo Guanda Editore, Parma 1996, p.139.
 - 21 La modalità a “crogiuolo” può essere spiegata come la disposizione di un vaso ad anfora da riscaldare in cima alla fornace con un coperchio forato al centro, esso termina inoltre in due canali di sfiato laterali, riconoscibili dalla presenza del vapore, tipico segnale di una distillazione andata a buon fine: cfr. D. EUCHYON (Pseud Kaspar Wolf), *De Polychymia, libri quatuor*, s.n., s.l. 1567, [stampato probabilmente a Zurigo da Jakob Gesner], c. 230.
 - 22 La fornace di questo tipo è di forma rettangolare con quattro buchi nella parte superiore, essa si trova nella parte inferiore della struttura con la possibilità di inserire il carbone nell’apposita apertura. È sovrastata da un bagno con acqua e flaconi noti come “teste di Moro” nel quale sono immersi con andamento circolare gli alambicchi i cui capitelli e canali di sfiato permettono ai recipienti a bagno di comunicare con quelli posti all’esterno del recinto e nei quali viene raccolto il prodotto distillato e raffreddato: cfr. ULSTADT, *Coelum... op. cit.*, s.d. ma circa 1530, c.15v.
 - 23 “Bagnomaria” o *Bagnumariae* è un termine utilizzato dall’autore stesso e indica le distillazioni e sublimazioni necessarie al compimento della Grande Opera. L’apparato aveva il compito di liquefare, riscaldare e cuocere senza che il fuoco potesse distruggere o alterare eccessivamente la materia prima. Questo processo era utile per distillare senza alterare. Per la citazione si veda ULSTADT, *Coelum... op. cit.*, s.d. ma circa 1530, c. 5v.
 - 24 Ivi, c. 17r.
 - 25 A. BERNARDONI, *La conoscenza del fare, Ingegneria, arte e scienza nel De la pyrotechnia di Vannoccio Biringuccio*, L’Erma di Bretschneider, Roma 2012, p. 15, nota. 17.
 - 26 La pubblicazione dell’opera di Biringuccio costituisce uno dei momenti più alti dell’ingegneria rinascimentale, mai, fino a quel momento, un autore con competenze tecniche ma privo di formazione letteraria, era riuscito nell’impresa di organizzare le proprie conoscenze in un’opera a stampa, né Francesco di Giorgio Martini, che produsse due stesure manoscritte del suo *Trattato di architettura* - verso il quale sono visibili delle evidenti tangenze nelle illustrazioni di macchine del *De la pyrotechnia*, in particolare di quelle di pompaggio - né Leonardo da Vinci, che vergò una mole di oltre cinquecenta carte, erano riusciti in questa impresa, Ivi, pp. 12-13.
 - 27 A. BERNARDONI, *Biringuccio, l’arte dei metalli e la mineralogia* in A. Clericuzio, G. Ernst, M. Conforti, *Il Rinascimento italiano e l’Europa, Volume V, Le Scienze*, Colla Editore, Treviso-Costabissara 2008, p. 498.

- 28 Fino a quel momento questo termine era rintracciabile soltanto nella tradizione stoica nella quale - come riporta Diogene Laerzio - indicava la natura nel significato di “fuoco artefice”. Per l’interpretazione stoica del termine si veda il passo di Diogene Laerzio in *Diogene Laerzio*, a cura di M. GIGANTE, *Vite dei filosofi*, Laterza, Bari 2004, vol. I, p. 156.
- 29 E. GARIN, *L’uomo nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1993, p. 73.
- 30 La similitudine è evidente in questo passo: “L’uomo imita tutte le opere della natura divina, e perfeziona, corregge, ed emenda le opere della natura inferiore. [...] Quindi l’essenza dell’uomo è fondamentalmente simile alla natura divina, dal momento che l’uomo di per se stesso, cioè con il suo senno e la sua abilità, governa se stesso, [...] ed emula le singole opere della natura superiore. [...] A ragione si diletta dell’elemento celeste, perché è l’unico vivente che ha origine dal cielo. Con la sua potenza celeste si innalza al cielo e lo misura [...]. Come è ammirevole in tutto il mondo la coltivazione della terra! Come è stupenda la costruzione degli edifici e delle città! Come è ingegnosa l’irrigazione per mezzo delle acque! Fa le veci di Dio, l’uomo, che abita in tutti gli elementi, di tutti ha cura e, presente sulla terra, non è assente dal cielo. [...] L’uomo dunque, che provvede universalmente sia agli esseri viventi sia alle cose inanimate, è in certo senso un Dio” trad. it di G. Ponte dalla *Theologia Platonica* di Marsilio Ficino, in *Il Quattrocento*, Zanichelli, Bologna 1966.
- 31 Biringuccio non esita ad entrare in problematiche più complesse quali la costituzione della materia, la trasmutazione delle sostanze e il dibattito sulla verità dell’alchimia. Per quanto il suo richiamarsi alla prova scientifica non costituisca una soluzione originale il contributo più interessante è l’aver proposto, in un’opera di grande circolazione, il tema della trasmutazione in una prospettiva tesa a codificare e quantificare gli aspetti tecnologici dell’alchimia: cfr. BERNARDONI, *Biringuccio... op. cit.*, 2012.
- 32 A. CARUGO, *Vannoccio Biringuccio*, De la pirotechnia (1540), Il Polifilo, Milano 1977, c. 4v.
- 33 IVI, c. 152r.
- 34 IVI, c. 19v.
- 35 Il volume del Biringuccio costituisce una svolta nell’ambito della letteratura tecnica e chimico-metalurgica che - a partire dagli inizi del XVI secolo - favorì una serie di pubblicazioni che diventeranno riferimento principale per la metallurgia, la mineralogia e la geologia. Tra queste opere le più importanti sono quelle del medico umanista tedesco Georg Bauer, latinizzato Agricola, specialmente il suo *De re metallica*, pubblicato postumo nel 1556 e contenuto anch’esso nella collezione del duca all’interno della sottoscrizione *De Metallis* e conservato presso la BUA nell’edizione del 1561 [BUA 130] come segnalato da SABBA, *La Biblioteca... op. cit.*, 2012, p. 16; I testi di Agricola e di Biringuccio godranno di un successo extraeuropeo: cfr. A. CLERICUZIO, *Alchemy and Chemistry in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1994, pp. 113-121. Il confronto tra Biringuccio e Agricola non deve essere fatto in una prospettiva di rivendicazione del primato nella trattazione di certi argomenti ma in quella di una ‘tensione-collaborazione’ tra artisti, umanisti e scienziati, che aveva caratterizzato in modo particolare la seconda metà del Quattrocento e aveva portato ad una comprensione profonda delle opere tecnico-scientifiche dell’antichità: cfr. BERNARDONI, *Biringuccio... op. cit.*, 2012, p. 13; A. MIELI, *Vannoccio Biringuccio ed il metodo sperimentale*, in «Isis», Vol. 2, n. 1, 1914, pp. 90-99.
- 36 Gli antagonisti si appellavano all’esperienza e rifiutavano il valore scientifico dell’alchimia, constatando che il processo di trasformazione dei metalli vili in oro difficilmente giungeva all’obiettivo prefissato: cfr. J. LINDEN, *The alchemy reader: from Hermes Trismegistus to Isaac Newton*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

- 37 BERNARDONI, *Biringuccio... op. cit.*, 2012, p. 12.
- 38 Come afferma Giustina Scaglia il metodo di argomentazione di Biringuccio è simile a quello di Francesco di Giorgio, fondato su parole chiave - quali "prova", "esempio" e "ragione". Questo elemento verte a ricostruire ulteriormente il tenore del dibattito tra gli ingegneri-scienziati delle botteghe: cfr. G. SCAGLIA, "Vitruvio magliabechiano" di *Francesco di Giorgio Martini in Documenti inediti di cultura toscana*, 6, Gonnelli, Firenze 1985, p. 68.
- 39 BIRINGUCCIO, *De la pyrotechnia... op. cit.*, 1558, c. 98v.
- 40 *Ivi*, c. 99v.
- 41 *Ivi*, cc. 109v-110r.
- 42 *Ivi*, c. 158r.
- 43 La datazione del 1548 riportata sul frontespizio del codice entrato nelle collezioni del South Kensington Museum (poi Victoria and Albert Museum) dal 1861, è stata messa in discussione da Massimo Moretti. Lo studioso ha proposto che l'indicazione sia postuma e non possa essere riferita all'ultima redazione illustrata sulla quale è forse intervenuto Fabio Piccolpasso, fratello minore dell'autore: cfr. M. MORETTI, *Dalle "pancacce" ai piatti. Percezioni e rappresentazioni del Turco nella cultura popolare del Cinquecento in Storie intrecciate. Rappresentazioni e conoscenza dell'Islam nell'Italia moderna*, a cura di S. Di Nepi, Edizioni Storia e Letteratura, Roma 2015, p. 158.
- 44 C. Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, a cura di G. CONTI, All'insegna del Giglio, Firenze 1976. Il manoscritto originale è conservato presso la National Arte Library del Victoria and Albert Museum di Londra.
- 45 "La pratica sua dovrebbe essere studiata da tutti gli uomini d'arte" in relazione alla fabbricazione di rilievi con o senza gesso: *ivi*, p. 84.
- 46 La definizione di "piletta" come "sasso incavato" compare all'interno del paragrafo relativo al "modo di macinare il bianchetto per dipingere" in CONTI, C. *Piccolpasso... op. cit.*, 1976, pp. 172-173, l'edizione del 1976 è una ristampa del manoscritto originale C. PICCOLPASSO, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, Casteldurante, c.1557, f. 53r.
- 47 Per una storia della maiolica durantina si rimanda a G. RAFFAELLI, *Memorie storiche delle maioliche lavorate in Castel Durante o sia Urbania*, Paccasassi, Fermo 1846. Uno studio sistematico della materia che metta in luce i rapporti fecondi tra l'arte ceramica e le arti cosiddette maggiori rimane tuttavia ancora da scrivere nella sua completezza.
- 48 R. CASAPULLO, *Contributo alla storia del genere manualistico: Li tre libri dell'arte del vasaio di Cipriano da Piccolpasso in Accademia della Crusca a cura di*, in «Studi di Grammatica Italiana», Le Lettere, Firenze 2020, vol. XXXVIII, p. 185.
- 49 Per le informazioni relative alle scienze applicate ad Urbino e ad i suoi protagonisti si veda P. LAWRENCE ROSE, *Commandino, John Dee, and the De superficierum Divisionibus of Machometus Bagdedinus*, in «Isis», Vol. 63, n. 1, 1972, pp. 88-93; E.I. RAMBALDI, *John Dee and Federico Commandino: an English and an italian interpretation of euclid during the Renaissance*, in «Rivista di Storia della Filosofia (1984-»), Vol. 44, n. 2, 1989, pp. 211-247.
- 50 L'interesse per la disciplina alchemica ad Urbino si collega a quello per la scienza e la tecnica, inizialmente essendo stato favorito l'arrivo di scienziati toscani, in seguito essendo stata finalizzata la nascita di una scuola incardinata nello stesso ducato, presso la quale si formarono artefici che avrebbero lavorato nelle corti di vari signori italiani, come accadde per lo stesso Cipriano. *Ivi*, p. 189; Cipriano Piccolpasso, *Le piante et i ritratti delle città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia*, a cura

- di G. Cecchini, Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte, Roma 1963, pp. 8-11.
- 51 CONTI, C. *Piccolpasso... op. cit.*, 1976, p. 52.
- 52 In base alle teorie di Aristotele la *Prima materia* si associa alle quattro qualità di secco, freddo, umido e caldo e così si sviluppa nei quattro elementi. Egli riteneva che alterando queste quattro qualità fosse possibile modificare anche la composizione elementare delle sostanze al fine di trasmutarle. Secondo tale concezione il lavoro dell'alchimista consiste solo nella "conversione (*rotatio*) degli elementi" poiché "la materia della pietra passa da una natura all'altra, gli elementi vengono a poco a poco estratti e, a fasi alterne, ognuno si impone sull'altro [...] finché non vengono spinti verso il basso, dove rimangono a giacere" cfr. ROOB, *Il museo ermetico... op. cit.*, 2014, p. 30. Per la rappresentazione della "meta" - pietra filosofica, elisir, quintessenza - e dei suoi simboli si veda C.G. JUNG, *psicologia e Alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 243-249.
- 53 Così Ovidio nel primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 76/88) ci parla della nascita dell'uomo, plasmato dalla terra. Anche nella Bibbia Dio crea l'uomo con la polvere della terra.
- 54 "Nei quai si tratta non solo la pratica, ma brevemente tutti gli 'secreti' di essa, cosa che persino al di d'oggi è stata sempre tenuta nascosta". Anche nel prologo "Se costoro mi trovano autore che facci li segreti di dett'arte, eccetto certe regolette che tengono coloro che segretamente la maneggiano tra quali molti sono che per fin all'ultimo della lor vita li tengono celati ai propri figliuoli, e, conoscendosi vicini al morire, tra le altre facultà che lassano, chiamato a sé il maggiore e più avveduto figliuolo che abbiano, a quello pubblica questo segreto; se essi me la trovano detta d'altrui, io me gli rendo vinto": cfr. CONTI, C. *Piccolpasso... op. cit.*, 1976, pp. 23-25.
- 55 Altri indizi a supporto della veridicità di questa affermazione li dobbiamo al leggendario alchimista Fulcanelli ne *Le dimore filosofali* ed al suo discepolo Eugène Canseliet, che nelle loro opere ne parlarono diffusamente: cfr. FULCANELLI, *Le Dimore Filosofali*, Edizioni Mediterranee, Roma 2002, vol. II.
- 56 Per l'interpretazione dell' "alchimista-vasaio" si veda G. CONTI, *Il mito del vasaio, appunti sulla natura alchemica*, [s.l., s.n., s. d], Miscellanea da «Gazzetta antiquaria», n. 1, gennaio-febbraio 1971, pp. 5-14.
- 57 Piccolpasso precisa che "il piombo fa lustro, lo stagno fa bianco", così come descritto precedentemente nel *Pretiosa Margarita Novella* trattato alchimistico del 1330 del medico lombardo Pietro Bono Lombardi, ancora molto noto all'epoca del Piccolpasso tanto da essere ristampato a Venezia nel 1546. L'autore è celebre anche per un altro testo alchemico contenuto nella *Libreria* di Casteldurante noto come *Introductio in divinam chemiae artem integra* stampato a Basel da Pietro Perna nel 1572. Non dimentichiamo poi l'antimonio (in particolare il suo solfuro naturale, la stibina, che fatta reagire con il ferro dà origine al regolo d'antimonio marziale), che sarà celebre fino ai giorni nostri per essere considerato da molti la materia di partenza per la ricerca della Pietra Filosofale: cfr. G. VADA, *Cipriano Piccolpasso, tra ceramica ed alchimia* in «Hera», n. 46, Ottobre 2003.
- 58 BIRINGUCCIO, *De la pyrotechnia... op. cit.*, 1558, cc. 44r-44v.
- 59 Vasari definiva la serie - erroneamente indicata come eseguita ad acquaforte - come *Storie di Mercurio*, ma l'interpretazione è contestata da Johann David Passavant in *Le Peintre-Graveur*, Weigel, Leipzig 1864, vol. I, p. 153, vol. 6, p. 149 che preferisce rapportarsi ad un'interpretazione delle immagini come rappresentazioni delle Arti e mestieri. Più recentemente le letture hanno privilegiato l'aspetto alchemico, sotteso anche ad altre opere dello stesso artista. Per l'interpretazione alchemica delle xilografie di Beccafumi in relazione al testo di Vannoccio Biringuccio cfr. P. TORRITI, *Beccafumi: l'opera completa*, Electa, Milano 1998; M. GABRIELE, *Le incisioni alchemico-metallurgiche di Domenico Beccafumi*, Giannini, Firenze 1988; V. CONTICELLI, *Domenico Beccafumi detto il Mecherino*, in *Parmi-*

- gianino e la pratica dell'alchimia*, Catalogo della mostra Casalmaggiore 2003 a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 74-77; A. DE MARCHI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Catalogo della mostra Siena 16 giugno - 4 novembre 1990, a cura di P. Barocchi, Electa-Elementond, Milano, 1990.
- 60 Sappiamo da CONTICELLI, *Domenico Beccafumi... op. cit.*, 2003, che alcuni esemplari con le xilografie di Beccafumi sono conservati in parte presso l'Istituto Nazionale per la Grafica e in parte presso l'Accademia dei Lincei e Corsiniana all'interno del Fondo Verginelli-Rota tra i 57 mss. ed i 423 stampati di rari testi alchemici: cfr. V. VERGINELLI, *Bibliotheca Hermetica, Catalogo alquanto ragionato della raccolta Verginelli-Rota di antichi testi ermetici (XV-XVIII)*, Nardini Editore, Firenze 1986, pp. 63-64.
- 61 Le illustrazioni di Beccafumi si possono dividere in due gruppi, le prime cinque sono dedicate alla cattura dei metalli, rappresentati nelle sembianze di divinità planetarie come Vulcano e da un altro personaggio nelle vesti di filosofo, guida teorica dell'alchimista. Le altre cinque sono invece dedicate alle attività di laboratorio: fusione, distillazione e lavorazione: *VI. Il Fallimento, VII. La fusione di artiglierie e campane, VIII. La fusione dei piccoli oggetti, IX. La distillazione e X. Artiglierie e fuochi artificiali*: cfr. GABRIELE, *Le incisioni alchemico-metallurgiche... op. cit.*, 1988. L'immagine a confronto compare in BIRINGUCCIO, *De la pyrotechnia... op. cit.*, 1558, c. [6]r.
- 62 J.A. FENOT, *Alexipharmacum siue antidotus apologetica*, s.n, Basel, s. d., cc. 13-27.
- 63 Gli *emblemata* erano elementi decorativi tipici della metà del XVI secolo intesi come dotto divertimento per gli umanisti associati ad un breve motto e accompagnati da un commento esplicativo. Gli *emblemata* alchemici derivano da un'opera di un autore ignoto intitolata *Hieroglyphica*, un trattato completo sui geroglifici tramandato dall'antichità di cui possediamo una traduzione in lingua greca dall'originale copto portato a Firenze da Cristoforo Buondelmonti nel 1422 dopo averlo scoperto sull'isola di Andros. Il testo, stampato per la prima volta da Aldo Manuzio a Venezia nel 1505, ebbe in seguito numerose traduzioni e fu illustrato da diversi artisti tra cui Albrecht Dürer ed ispirò fantasiose opere di maestri quali Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano e Bosch: cfr. A. Roob, *op. cit.* 2014, p. 13.
- 64 Dottrina medica fiorita nel XVII secolo con Paracelso le cui enunciazioni terapeutiche erano fondate su un supposto rapporto chimico tra malattia e rimedio: cfr. Enciclopedia Treccani, *sub voce*, IATRO-CHIMICA.
- 65 Nel testo è visibile una xilografia con due strumenti medici decorati nella parte superiore circolare con due disegni: un serpente a destra e uno scorpione a sinistra. L'immagine compare in una sezione che affronta il metodo di Paracelso: cfr. O. CROLL, *Basilica chymica*, Ioannes Celerius, Coloniae Allobrogum (luogo normalizzato Ginevra) 1624, c. 238, c. 242. Nella letteratura paracelsiana si presume che le piante medicinali o altre fonti di medicina come insetti o animali portino qualche simbolo o segno visibile del loro valore - in questo caso un serpente e uno scorpione - con il quale Dio desidera che diventino note agli esperti nell'interpretazione di questi segni: cfr. J.M. STILLMAN, *The Story of Alchemy and Early Chemistry*, Dover Publication, New York 1960, pp. 354-55; Oltre alle incisioni il testo di Croll è celebre per la presenza di una serie di ricette come l'*Arcanum corallini*, la *Luna Cornea*, l'*Aurum volatile*, l'*Antimonio diaphoreticum*.
- 66 In merito al rapporto di continui rimandi tra macro e microcosmo va segnalato Giovanni Battista Della Porta quando in un testo della sua *Magia Naturale* afferma: "Per quanto riguarda la sua vegetazione, la pianta si accorda con la bestia bruta, e in virtù del sentimento, l'animale brutale con l'uomo, che a sua volta si conforma con il resto degli astri grazie alla sua intelligenza; questo legame procede [...]

in forza di un legame reciproco e continuo” cfr. G. DELLA PORTA, *Magia Naturalis*, Ioannis Berthelin, Rouen 1650, p. 22. Michel Foucault spiega il significato di questo passo evidenziando come in virtù del rapporto di emulazione le cose possono imitarsi da un capo all’altro dell’universo in una reduplicazione speculare che abolisce le distanze: cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose, un’archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 33-34.

- 67 Le erbe terrestri, ad esempio, rispecchiano in maniera speculare le caratteristiche degli astri celesti, con i loro tempi e le loro qualità: cfr. M. FUMAGALLI, *Semplicisti e Stillatori: l’arte degli Aromatari*, SGS, Milano 2016, pp. 21-23, pp. 118-9.
- 68 Nondimeno la logica di tale relazione è presente anche nell’iconografia allegorica e simbolica in cui il testo procede per metafore verbali (per esempio i metalli, i pianeti vengono paragonati per analogia sia a personaggi o vicende bibliche ma anche a divinità pagane e miti, o ancora a sposalizi, accoppiamenti antropomorfi come anche a simboli quali l’uovo, il dragone, la fenice etc.) e l’immagine vi si adegua rappresentando antiche divinità, esseri zoomorfi e mostruosi, nozze e accoppiamenti amorosi etc.: cfr. GABRIELE, *Alchimia... op.cit.*, p. 29, pp. 143-144.

«Per istraforo di prospettiva». I “quadri-nei-quadri” dipinti da Gregorio Preti per la cattedrale di Fabriano

Luca Calenne

Nel 1978 lo storico dell'arte Julián Gallego pubblicò il celebre saggio intitolato *El cuadro dentro el cuadro*, dando inizio alle ricerche di quella che possiamo chiamare “meta-pittura”, ossia la pittura che rappresenta sé stessa, ovvero delle immagini che contengono all'interno altre immagini; tra i tanti esempi da lui censiti, di particolare interesse ai fini di questa ricerca sono quelli raccolti nel capitolo IX, dal titolo «Cuadro, clave del cuadro», per indicare le immagini – spesso di ridotte dimensioni – che possono intendersi come un commento a quelle più grandi in cui sono contenute¹. Come è stato bene illustrato da vari studiosi, tale iconografia nacque nel Cinquecento nei Paesi Bassi con le “macellerie” e le “cucine invertite” di Pieter Artsen (1508-1578) e di suo nipote Joachim Beuckelaer², ma ebbe una larga fortuna il secolo successivo in Spagna, dove peraltro qualche artista aveva già sperimentato in precedenza qualcosa di analogo al “quadro-nel-quadro”, come hanno mostrato Victor Stoichita³ e John Moffitt⁴. Oltre ad alcune celebri tele di Diego Velázquez, come ad esempio quella raffigurante *Cristo in casa di Marta e Maddalena* che si conserva presso la National Gallery di Londra, è d'uopo ricordare almeno il *San Sebastiano curato da Sant'Irene* di Francisco Pacheco (fig. 1), che probabilmente ha funzionato da modello per il pittore sivi-



fig. 1 Francisco Pacheco, *San Sebastiano curato da Sant'Irene*, distrutta durante la guerra civile.



fig. 2 Gregorio Preti, *San Patrizio in abiti vescovili che benedice un cavaliere*, Museo di Cadice.

gliano, che era genero e allievo di Pacheco⁵. Dato che in Italia questo genere di composizioni per il XVII secolo è molto raro, acquista una notevole rilevanza il fatto che Gregorio Preti abbia prodotto almeno tre opere dove è presente quello che si può definire un “quadro-nel-quadro”, e forse non sarà un caso che uno di questi quadri sia stato dipinto proprio per una confraternita spagnola.

All’ultima fase della carriera di Gregorio si può ascrivere infatti la tela raffigurante San Patrizio in abiti vescovili che benedice un cavaliere inginocchiato (fig. 2), in passato pubblicata più volte da Sivigliano Alloisi, il quale però confessava di non avere elementi utili per risalire alla sua odierna ubicazione⁶. La suddetta tela è stata da me localizzata alcuni anni or sono nel Museo di Cadice, dove viene attribuita ad un anonimo pittore spagnolo del XVII secolo, ma l’attribuzione al Preti *senior* (o meglio, alla sua bottega) è certamente da confermare, date le somiglianze tra la figura e quelle di altri personaggi da lui prodotti tra gli anni Cinquanta e Sessanta, come ad esempio il San Nicola che campeggia nel *Miracolo di*

Adeodato della chiesa di San Nicolò di Fabriano⁷. Nel quadro compaiono pure vari angioletti, dei quali uno è in piedi accanto al cavaliere inginocchiato e regge un lungo cartiglio in cui si legge: «YMAGEN DEL GLO/ RIOSO PATRIARCHA/ SAN PATRICIO APOS/ TOL. D(E) HIBERNIA. DE/ DICOLE D(ON) PAT(R)ICIO/ MULEDY, CAVALLERO/ IRLANDES A ESTE SAN/TUARIO CON LOS JUBILE/ OS Y YNDULGENCIAS Q(UE) N(OS)TRO SANT(ISSI)MO PADRE ALEXANDRO/ VII LE CONCEDIO PARA LA / COFADRIA EREGIDA, DEBA/ YO D(E) SU YNBOCACION/ AN(N)O D(OMINI) 1666».

Grazie a questa iscrizione possiamo datare l’opera al 1666 ed identificare il donatore

Don Patricio Muledi, che la fece realizzare per l'altare di una confraternita («cofratria») probabilmente dedicata al santo irlandese, alla quale papa Alessandro VII aveva accordato alcune speciali indulgenze. Nonostante sia praticamente sconosciuto al pubblico italiano, il «cavallero irlandese» Don Patricio Muledi è stato un personaggio di primo piano della vita politica europea della seconda metà del XVII secolo, sul quale purtroppo manca ancora una biografia specifica, nonostante i delicati ed importanti incarichi diplomatici (e di spionaggio) svolti per conto del Re di Spagna: egli in realtà si chiamava Patrick O'Moledy, ma nei documenti in lingua inglese il suo cognome è riportato anche come O'Mulledy, oppure più semplicemente come Moledy o Muledy, e viene talvolta qualificato come un «friar», ossia un frate francescano⁸. Dato che nella sua biografia – per quanto sono riuscito ad appurare – non c'è alcuna traccia di un viaggio in Italia, rimane da spiegare come abbia potuto commissionare il quadro a Gregorio Preti, il quale non si mosse più da Roma dal principio degli anni '30 del Seicento. In mancanza di notizie certe, posso solo ipotizzare che al termine della lunga missione diplomatica in Inghilterra O'Moledy abbia affidato a qualche illustre membro della folta colonia di francescani irlandesi di stanza nell'Urbe la commissione del quadro, a mo' di *ex-voto*, nonché l'incarico di seguire per procura presso la cancelleria pontificia l'*iter* burocratico relativo alla particolare indulgenza da lui richiesta. I francescani irlandesi abitavano presso il convento di Sant'Isidoro, ed erano capeggiati dallo storico e teologo Luke Wadding (1588-1657)⁹, al quale certamente non doveva essere sconosciuto il celebre connazionale, visto che era un suo confratello e che come lui professava apertamente la sua obbedienza ai Reali di Spagna¹⁰. Non si può escludere nemmeno che O'Moledy o un suo agente abbia preso direttamente accordi con il pittore calabrese, visto che quest'ultimo abitava nel territorio della parrocchia di San Salvatore delle Coppelle, cioè a pochi passi da quella che ancora oggi è denominata «via degli spagnoli».

Probabilmente il cavaliere inginocchiato sarà lo stesso committente, insignito dell'Ordine di Santiago, ma dato che O'Moledy aveva all'epoca almeno cinquanta anni di età, è difficile pensare che si tratti di un suo ritratto dal vero¹¹. A Santiago de Compostela peraltro esisteva un importante collegio governato dai Gesuiti, dove nel corso del Seicento furono accolti molti irlandesi di nobile lignaggio, i quali – come è noto – per sfuggire alle persecuzioni anticattoliche inglesi raggiungevano via mare le coste della Galizia, ponendosi sotto la protezione del Re di Spagna¹². In effetti, un riferimento a Santiago de Compostela è presente pure nel quadro, poiché alle spalle delle due figure principali è riprodotta una scena del miracolo che diede inizio al culto di San Giacomo Maggiore in Galizia: un cavallo che stava per travolgere la folla si lanciò nel

mare con il suo cavaliere, da cui riemersero entrambi miracolosamente vivi ma ricoperti di conchiglie. Al di là del mare si vede invece l'isola irlandese da cui San Patrio, come vuole la leggenda, avrebbe cacciato i serpenti rinchiudendoli in una cassa e affogandoli nell'oceano. La costruzione bianca alle sue spalle non sarebbe dunque il santuario di Santiago, come aveva proposto Alloisi, ma con ogni probabilità si tratta dell'antica cattedrale di Arnagh, dove il santo irlandese aveva posto la sua residenza. La cacciata dei serpenti dall'isola poteva facilmente alludere all'auspicata cacciata



fig. 3 Gregorio Preti, *Morte di San Giuseppe*, Segni, Cattedrale.

degli inglesi. Il pubblico spagnolo ovviamente apprezzava questo genere di raddoppiamenti della scena raffigurata, che poteva ritrovare anche nelle opere di Vincente Carducho.

Da un punto di vista iconografico, questo inserto ricorda da vicino il “quadro-nel-quadro” inserito nella *Morte di San Giuseppe* prodotta nel 1660 circa da Gregorio Preti per la cattedrale di Segni (fig. 3), da me recentemente restituita alla bottega del pittore calabrese, dove è raffigurata una sorta di finestra in cui si vede la morte di Adamo circondato da Seth e gli altri figli (come racconta Jacopo da Varagine), dietro ai quali in lontananza si vede il paradiso terrestre, facilmente riconoscibile per la presenza dell'albero del bene e del male a cui è ancora avvinghiato il serpente. In questa sede non è possibile enumerare di nuovo i molti dettagli che rendono possibile l'attribuzione delle tre tele della cap-

pella di San Giuseppe alla bottega di Gregorio Preti (sebbene si senta pure l'influenza del suo amico Giacinto Brandi)¹³, né ripercorrere interamente il programma iconografico che lega i dipinti, che il medico e speziale Ezio Cleti volle incentrare sulle miracolose virtù delle specie vegetali, attingendo a piene mani dai vangeli apocrifi (dal leggendario giardino del balsamo alla verga fiorita)¹⁴.

Mi limiterò perciò qui a ricordare il motivo dell'inserimento della scena della morte di Adamo all'interno della *Morte di San Giuseppe*: la scelta del soggetto si fonda senza

dubbio sull'associazione tra San Giuseppe e il biblico progenitore, un luogo comune della patristica e della omeletica di ogni epoca – a cominciare da Giovanni Crisostomo fino a Bernardino da Siena – che si basa principalmente sulla similitudine tra due episodi: il sonno di Adamo da cui viene tratta Eva, e il sonno di Giuseppe dopo il quale egli decide di accogliere presso di sé la Vergine Maria, ossia la nuova Eva. Questa associazione veniva corroborata pure dal fatto che l'evangelista Luca faceva risalire la genealogia di Giuseppe direttamente a Seth (*Lc*, 2, 23-28), e quindi la presenza di questo piccolo “quadro-nel-quadro” è perfettamente congruente, tanto più che sono messe a confronto la morte di Adamo e quella del «nuovo Patriarca» Giuseppe. Inoltre si leggano i commenti alla figura di San Giuseppe introdotti da Bernardino de' Busti, Jean Gerson e Bernardino da Siena nei loro sermoni: a detta del primo, se il genere umano perdette paradiso per colpa di un “legno”, cioè dell'albero della conoscenza del bene e del male, era più che appropriato che un “falegname” fosse detto padre del suo Salvatore («Praeterea, quia ex ligno natura humana esset perdita, ideo conveniebat, ut faber lignarius diceretur pater recuperationis et restorationis»)¹⁵.

È assai probabile che il ricettivo Gregorio non abbia elaborato per proprio conto l'espedito del “quadro-nel-quadro”, ma si sia ispirato a qualche opera fiamminga o spagnola, o magari – come forse fece lo stesso Francesco Pacheco – abbia preso spunto dalle illustrazioni del libro *Meditationes in Evangelia* del gesuita Jerome



fig. 4 Jerome Nadal, da *Meditationes in Evangelia*, PESSCA.

Nadal (fig. 4) per giungere a dei risultati quasi sovrapponibili: a riprova di ciò, basta confrontare la sua *Morte di San Giuseppe* con il sopracitato quadro di Pacheco. Questo espediente dovette piacere particolarmente a Gregorio, che lo replicò almeno una terza volta in uno dei grandi quadri che eseguì per la controfacciata della cattedrale di Fabriano, giungendo in questo caso persino a realizzare un doppio “quadro-nel-

quadro”.

Come è noto, Gregorio lavorò ripetutamente per le chiese del centro marchigiano, dove inviò ben quattro grandi tele (due per il duomo, e due per la cappella di San Niccolò nell’omonima chiesa), alle quali si possono aggiungere anche altri due grandi quadri per il vicino duomo di Camerino, che era allora la sede vescovile da cui dipendeva Fabriano¹⁶. Presumibilmente, egli ottenne alcune di queste committenze grazie ai buoni uffici del “coloraro” Leonardo de Sanctis di Fabriano, nella cui bottega – a Roma, presso il collegio della Sapienza – è documentato come lavorante al principio degli anni Trenta, ma vari indizi spingono a credere che non abbia mai interrotto i rapporti con quello che era all’epoca uno dei protagonisti assoluti del mercato artistico romano¹⁷.

I due quadri del duomo, raffiguranti *David che abbatte Golia* (a destra) ed *Il ritorno del figliol prodigo* (a sinistra), furono evidentemente pensati e realizzati per una veduta da sotto in su (fig. 5, fig. 6). Essi sono inseriti in due belle e complesse cornici di stucco, sormontate da due grandi stemmi dorati in cui Alberto Bufali in passato ha riconosciuto «le insegne a sinistra del capitolo canonico, e a destra dell’arme pubblico adottata per devozione alla Madonna del Rosario», ma è poco probabile che siano state queste istituzioni a commissionare le due opere, dato che negli archivi ecclesiastici fabrianesi – da me passati in rassegna – non c’è traccia di un mandato di pagamento per esse, né i numerosi storici locali ricordano tale commissione da parte delle magistrature cittadine. Tuttavia, lo stemma di sinistra è identico pure a quello della famiglia Possenti di Fabriano, i cui elementi araldici (la stella ed i monti) si vedono più volte ripetuti nella vicina cappella di San Girolamo, sulla quale deteneva lo *ius patronatus* un altro ramo della stessa famiglia, che la fece decorare nel 1682; è dunque assai più probabile che la commissione dei quadri della controfacciata spetti a un membro di questo importante casato fabrianese.

Senza dubbio l’uomo di mezza età che si è fatto ritrarre in abiti contemporanei all’interno della scena del *Ritorno del figliol prodigo* apparteneva a questa famiglia, la quale aveva peraltro una certa dimestichezza con la società calabrese, in quanto l’illustre canonico Antonio Possenti (1601-1676) prima di diventare nel 1667 vescovo di San Marino, era stato dal 1648 al 1652 vicario generale dell’arcivescovo di Cosenza¹⁸. Il monumento memoriale di questo insigne fabrianese si trova nella controfacciata del duomo, al di sotto della tela raffigurante *David che abbatte Golia*. Non a caso Bufali ha ipotizzato – sulla scorta di una comunicazione orale di Fabio Marcelli – che il committente dei due quadri di Gregori Preti possa essere identificato nel canonico Giovanni Maria Possenti (nipote del sopracitato Antonio), il quale ricoprì il ruolo di priore

della cattedrale all'epoca della consacrazione dell'edificio, che si tenne nel 1663. Se si accetta la sua ipotesi – più che ragionevole – la realizzazione delle due tele non dovrebbe essere allontanata troppo da questo evento. In effetti, in base esclusivamente a considerazioni stilistiche (ad esempio le affinità con le tele di Gregorio Preti in San Nicolò) la maggior parte degli studiosi ha proposto una datazione intorno al 1655 per entrambi i quadri, sebbene qualche critico si sia espresso per una datazione anteriore¹⁹. Del resto, appare assai plausibile riconoscere il canonico Giovanni Maria – che nac-



fig. 5 Gregorio Preti, *David che abbatte Golia*, Fabiano, Cattedrale.



fig. 6 Gregorio Preti, *Il ritorno del figliol prodigo*, Fabiano, Cattedrale.

que nel 1614 e morì nel 1690 – nel personaggio barbuto in abiti moderni raffigurato all'interno del quadro di sinistra, in qualità di committente dell'opera.

Mentre cercavo altra documentazione sulle opere in esame, sono venuto a conoscenza che il 4 novembre 1687 il Capitolo della cattedrale fece celebrare alcune messe su richiesta dei fratelli Giovanni Maria ed Angelo Possenti, i quali erano in procinto di donare due quadri di soggetto non precisato al Capitolo²⁰. A mio avviso, questa notizia

può essere messa facilmente in relazione ai due dipinti della controfacciata, ossia alla loro definitiva cessione alla chiesa di Fabriano da parte della famiglia Possenti (alla quale fino a quel momento appartenevano di diritto), e quindi confermare – seppure in modo indiretto – il ruolo di committente ricoperto dal canonico Giovanni Maria, ma ovviamente si tratta di una notizia troppo tarda per servire a precisare la data del loro ingresso in chiesa (basti pensare che Gregorio era già morto da tempo). Qualche indizio supplementare per confermare la datazione delle due opere al sesto decennio viene invece dalle loro originali iconografie, alle quali fino adesso non è stata prestata la giusta attenzione.

Iniziamo col dire che ponendo a confronto le figure del futuro re di Israele e del giovane peccatore pentito, i due quadri instaurano quasi automaticamente tra loro una fitta rete di rimandi alle Sacre Scritture: nella *Vulgata* l'ammissione di colpa del figliol prodigo (Lc, 15, 11-32) è infatti del tutto analoga a quella proferita dal re David quando si pentì di avere fatto assassinare il marito di Betsabea (2 *Samuele*, 12, 13-23), in quanto sia il re di Israele, sia il figliol prodigo, confessarono a viva voce il loro peccato davanti a Dio («peccavi»), e per questo entrambi furono redenti²¹. Non a caso, nel *Messale romano*, la IV domenica di Quaresima dell'Anno liturgico C prevede che la suddetta parabola tratta dal Vangelo di Luca possa essere preceduta dal racconto della consacrazione di David da parte di Samuele (1 *Samuele*, 1-13), e dal celebre salmo 23 («Il Signore è il mio pastore») pieno di immagini facilmente accostabili alla conversione del figliol prodigo (come i versetti «Davanti a me prepari una mensa» oppure «Rimarrò nella Casa del Signore»), ed infine dalla lettera di San Paolo agli Efesini, con cui l'apostolo esorta questi ultimi a correggere la propria condotta di vita (*Efesini*, 5, 8-14). Innumerevoli sono inoltre i salmi penitenziali, tradizionalmente attribuiti allo stesso David, in cui l'autore chiede perdono per i propri peccati (in particolare si vedano *Salmi* 32, 38 e 51). A tale proposito, si noti pure come il pittore abbia sottolineato con forza l'analogia tra il figliol prodigo ed il giovane David vestendoli allo stesso modo, dato che quando furono pervasi della Grazia di Dio, erano due guardiani di animali.

Del quadro di sinistra colpisce però soprattutto la figura del servo che sposta la tenda rossa con la frangia dorata posto all'estrema sinistra del dipinto: si tratta della raffigurazione di un *servus velarius*, ossia del domestico che stazionava accanto alle porte delle *domus* dell'antica Roma, su cui si era già appuntata nel 1613 l'attenzione di Lorenzo Pignoria²². La presenza del *velarius* sulla soglia della porta segnala che la scena si svolge subito al di fuori di essa, dove il padre si è precipitato per abbracciare il figlio mendicante appena sopraggiunto, senza aspettare che questi fosse condotto da lui

all'interno, come il suo rango di padrone di casa avrebbe imposto. Questa figura ricorda per molti versi quella dell'ancella che assiste da una tenda scostata alla scena della *Visitazione*, come la si può vedere in innumerevoli opere d'arte antiche e moderne²³. Un dettaglio simile si vede pure in una tela raffigurante il *Ritorno del figliol prodigo* dipinta dal Guercino, oggi alla Timken Art Gallery di San Diego (fig. 7), alla quale è pervenuta attraverso vari passaggi (tutti documentati) sul mercato antiquario²⁴. Grazie alle notizie riportate da Carlo Cesare Malvasia, sappiamo che questa tela fu commissionata nel 1654 dal vescovo di Bologna per essere donata al Principe Colonna, e fu saldata al pittore il 16 aprile 1660, come attesta il pagamento nel *Libro dei Conti* del Guercino; non sappiamo esattamente quando fece il suo ingresso nel palazzo romano della famiglia Colonna, ma ciò non può essere avvenuto prima della metà del Seicento²⁵. Questa opera del maestro di Cento deve avere riscosso un certo successo presso il pubblico romano, dato che venne replicata almeno un paio di volte: infatti un quadro del tutto simile (ma di più piccole dimensioni) è tuttora esposto nella Galleria Doria-Pamphilj, e un altro – attribuito a Bartolomeo Gennari – fino a non molti anni fa si trovava nel Palazzo Costaguti²⁶. Dato che i Colonna erano clienti abituali di Gregorio (nonché del suo antico datore di lavoro Leonardo de Sanctis), e che non esistono altre raffigurazioni del *Ritorno del figliol prodigo* che presentano la stessa iconografia utilizzata dal Guercino, è possibile che Gregorio – sempre attratto dalle iconografie originali e bizzarre, come ho dimostrato in un'altra sede²⁷ – abbia preso spunto dalla tela del pittore di Cento che intorno al 1655 probabilmente era da poco giunta a Roma.

Per Shilpa Prasad la cortina visibile nel quadro del pittore emiliano avrebbe soprattutto una valenza teatrale, ossia non verrebbe aperta per fare accedere il prodigo all'interno della casa paterna, ma starebbe per richiudersi sulla scena come il sipario di un teatro,



fig. 7 Guercino, *Il ritorno del figliol prodigo*, San Diego, Timken Art Gallery.

alludendo così «to the end of the act», cioè alla conclusione della parabola evangelica²⁸. Il dettaglio in questione non ha ricevuto maggiore attenzione da parte degli altri studiosi del Guercino, ad eccezione di una breve menzione da parte di Sybille Ebert-Schifferer²⁹. Anche nel quadro di Gregorio, la tenda manovrata dal servo si apre come un sipario sulla scena del ricongiungimento del padre con il figlio. In questo modo la tenda non è più semplicemente un oggetto che appartiene in modo esclusivo alla scena narrata, bensì la incornicia e la estrapola, ponendola in una diversa dimensione spazio-temporale, più o meno come le tende di un palcoscenico delimitano il luogo della rappresentazione³⁰. Volendo trovare un'iconografia simile, viene in mente il motivo della tenda nel quadro (o meglio "sul" quadro) che conobbe un particolare sviluppo grazie a vari maestri del Seicento olandese, i quali vollero così ricollegarsi al celebre tendaggio dipinto da Parrasio³¹; infatti, come in questi quadri, pure nella parte superiore della tela fabrianese è raffigurata un'asta metallica che sorregge una di quelle tendine che furono adottate nelle quadrerie di mezza Europa per fini conservativi³². Gregorio Preti inoltre deve essere rimasto particolarmente affascinato dal personaggio del servo dipinto dal Guercino, tanto che nell'omologo quadro fabrianese lo ripropose quasi senza mutargli l'abbigliamento, anche se girato di spalle.

Tuttavia, il pittore calabrese – probabilmente imbeccato dal suo committente fabrianese – comprese assai più del collega emiliano le potenzialità simboliche di questo inserto, ovvero decise di dargli maggiore visibilità ponendolo primo piano, riallacciandosi così ad una tradizione iconografica ben più antica, bene indagata da Johann Konrad Eberlein in riferimento alla *Madonna Sistina* di Raffaello, oggi a Dresda³³. In effetti, nel caso delle tele del Guercino e della sua scuola, il giovane *velarius* che afferra la tenda è posto alle spalle dei personaggi principali, e sembra una semplice variante rispetto alla più usuale figura del servo che porta al padre la «primam stolam» o l'anello da fare indossare al figlio, per cui avrebbe soprattutto un valore di indicatore della ricchezza e dell'alto livello sociale del padre misericordioso.

La tenda che al Guercino serviva per segnalare la dignità regale dell'accesso alla casa paterna (dignità che spetta anche al figlio redivivo, in quanto suo erede), nel dipinto di Gregorio invece si è caricata di un'importanza ben maggiore, dato che virtualmente fuoriesce dallo spazio pittorico abitato dai personaggi biblici per collocarsi in una posizione intermedia tra questo e quello dello spettatore. In quella stessa posizione si trovavano infatti le cortine che servivano a coprire i quadri, sia nelle quadrerie che nelle chiese, e non soltanto per proteggerli dalla luce e dalla polvere, ma anche per motivi simbolici³⁴. Si tratta di uno scarto apparentemente minimo, ma che il pubblico di Gregorio – per la lunga consuetudine che aveva con questo genere di manufatti – non

avrebbe certamente mancato di cogliere. Il valletto dipinto da Gregorio, infatti, introduce lo spettatore nella scena, lo invita implicitamente a penetrarne il senso, come avviene in alcuni quadri di Valdés Leal, dove un angelo alza la cortina di un quadro che funge da monito allo spettatore³⁵; saremmo dunque davanti ad una scena di *rivelazione* (che significa, letteralmente, rimozione del velo).

Di conseguenza, il *velarium* dipinto da Gregorio Preti è stato concepito in un'ottica tutta simbolica, sulla scorta ovviamente di un celebre passo di una lettera di San Paolo ai Corinti (2 *Corinti*, 3, 12-16): con ogni probabilità, questa tenda dipinta allude al "velo" che ricopriva le Sacre Scritture per gli ebrei impedendo loro di comprenderle pienamente, e che fu rimosso dall'insegnamento di Cristo. Tale velo simbolico era prefigurato plasticamente dal «velo del tempio» che si squarciò da cima a fondo alla morte di Cristo, di cui parlano gli evangelisti Marco (*Mc*, 15, 38) e Matteo (*Mt*, 25, 51); solo allora le profezie furono "dis-velate", avverando così ciò che era scritto, ovvero che «quando ci sarà la conversione al Signore il velo sarà tolto»; il senso che dunque assegno all'inserzione della tenda, sulla base del famoso adagio di Sant'Agostino (*Enarrationes in Psalmos*, CV, 36) che recita «Vetus testamentum velatum, novum testamentum revelatum»³⁶, è coerente con l'interpretazione data a questo analogo dettaglio da Eberlein e Panofsky ad un quadro di Hugo van der Goes, raffigurante la *Natività*, oggi a Berlino, «in which the two prophets who foretold Christ, Isaiah and Jeremiah, open a curtain of the cortina form»³⁷. Anche nel nostro caso, sembrano pertinenti alcuni versetti del profeta Isaia (25, 6-7), che tradotti in italiano recitano: «Il Signore degli eserciti preparerà per tutti i popoli, su questo monte, un banchetto di grasse vivande, un banchetto di vini pregiati, un banchetto di carni piene di midolla e di vini raffinati. Egli strapperà su questo monte il velo che copriva la faccia di tutti i popoli e la coltre distesa su tutte le nazioni. Il Signore eliminerà la morte per sempre e asciugherà le lacrime su ogni volto».

A nessun commentatore è sfuggita la relazione tra questo passo e la parabola del figliol prodigo, per cui il padre misericordioso, dopo averlo consolato, fa preparare un sontuoso banchetto, immolando persino il suo vitello più grasso. Per accedere alla mensa di Dio, deve essere però prima dissolto il «velo» che opportunamente impedisce all'uomo la visione diretta della divinità. Anche nel quadro di Fabriano, così come in quello di Hugo van der Goes, la tenda viene dunque tolta di mezzo per mostrarci un episodio del *Nuovo Testamento*, per la precisione per svelarci il senso di una parabola, cosicché lo si possa metterlo in corrispondenza con l'episodio dell'*Antico Testamento* che lo prefigurava, poiché tutti i commentatori hanno sempre visto nella vittoria di David sul gigante filisteo che si vantava della sua forza, una *figura* (nel senso auerba-

chiano del termine) della vittoria dell'anima umile sulla superbia, ed in generale sul peccato. Il *Magnificat* di Maria (di cui è riportato il versetto «Fecit potentiam in brachio suo» sotto alla raffigurazione di David) celebra proprio questa vittoria, attraverso la quale Dio avrebbe premiato «l'umiltà della sua serva». Lo scoprimento del senso della parabola evangelica può dirsi letteralmente una rivelazione (*revelatio*); del resto, fin dalla tarda antichità, nell'arte cristiana la presenza di tende ai lati di un personaggio segnala che non siamo davanti alla sua semplice raffigurazione, ma alla sua epifania³⁸.



fig. 8 Fra' Emanuele da Como per l'*Aula Maxima* del Collegio di Sant'Isidoro a Roma

Che la tenda mantenesse una tale potenzialità simbolica pure nell'arte del XVII secolo, è dimostrato da innumerevoli opere, tra cui ricordo ad esempio quell'indimenticabile capolavoro che è la *Visione di San Romualdo* di Fra' Venanzio l'Eremita (peraltro, con ogni probabilità, nativo della vicina Camerino), dove una cortina rossa viene sollevata da un paio di angioletti per mostrare appunto il sogno del santo assopito in primo piano, ossia i suoi confratelli camaldolesi che ascendono purificati al cielo³⁹. Il valore metaforico affidato alla rimozione dei tendaggi si evince anche dall'assai meno noto ritratto del teologo irlandese Maurizio di Porto (*alias* Fra' Maurice O'Fihely), realizzato nel 1672 da Fra' Emanuele da Como per l'*Aula Maxima* del Collegio di Sant'Isidoro a Roma, in cui è raffigurata una di quelle banali tendine che erano poste davanti ai quadri per motivi conservativi (di cui si è detto sopra), allo scopo però qui di

segnalare allo spettatore la necessità di decrittare alcuni elementi del dipinto (fig. 8)⁴⁰.

Un'ulteriore conferma del valore simbolico affidato da Gregorio Preti alla cortina ed allo spazio raffigurato dietro di essa, viene da un emblema incluso nel volume del gesuita Henricus Engelgrave intitolato *Lux Evangelica sub velum Sacrorum Emblematum recondita*, in cui è raffigurata proprio una tenda che si apre su un'architettura in prospettiva (fig. 9) in unione al passo virgiliano «Aadytis cortina reclusis», e sopra il

motto «Tunc videbunt»⁴¹. Analogamente a quanto si vede in questa incisione, nel dipinto di Gregorio Preti la tenda sollevata lascia intravedere dietro ad essa una serie di ambienti in prospettiva; tali ambienti sono comunicanti attraverso porte munite di analoghi tendaggi, e al loro interno si intravedono persino due quadri sovrapposti, raffiguranti rispettivamente una scena biblica (la *Benedizione di Isacco*) e la veduta di una placida distesa marina, finora notati e riconosciuti con notevole precisione solamente da Maurizio Marini. A mio giudizio, questi due inserti pittorici non possono essere considerati dei meri riempitivi, bensì – come nei già ricordati “quadri-nei-quadri” di Segni e di Cadice – si tratta di immagini che spiegano il senso riposto del quadro (o meglio producono una sorta di risonanza simbolica), offrendo un secondo livello di lettura.

Il motivo dell’inserimento nel quadro fabrianese della veduta marina mi è stato chiarito dalla lettura di un testo teatrale, ossia dal dramma sacro (*auto sacramental*) intitolato *Il figliol Prodigo* di José Valdivielso (ca. 1560-1638), pubblicato a Toledo nel 1622, che potrebbe essere forse aggiunto ai testi pittorici e letterari che erano presenti al pittore (o al suo committente): infatti l’ultimo atto del dramma si conclude con la scena del ritorno del figliol prodigo, il quale dopo avere ritrovato l’affetto del genitore si rivolge con queste parole al fratello maggiore: «Fratello, sono ormai giunto alla riva, dopo la tempesta!»⁴². Ad ogni modo, l’analogia doveva essere proverbiale al principio del Seicento, dato che la ritroviamo anche nel

Mercante di Venezia di William Shakespeare, quando Graziano, riferendosi all’amico Lorenzo che si è innamorato, sentenza: «Come un giovane sbarazzino o un figliol prodigo la nave salpa orgogliosa dalla sua baia nativa accarezzata e rapita dal vento amoroso! Come il figliol prodigo se ne torna pezzente con i fianchi sfasciati dalla burrasca



fig. 9 Henricus Engelgrave, *Emblema* dal volume *Lux Evangelica sub velum Sacrorum Emblematum recondita*, Apud Viduam et Haeredes Ioanniis Cnobbari, Antwerpiae 1602.

e le vele strappate, rotta e consumata dal vento amoroso»⁴³. Nel Seicento il tema ha poi conosciuto una singolare fortuna – sia nelle raccolte di emblemi e *imprese* figurate⁴⁴, sia in pittura – soprattutto nell’arte neerlandese, e talvolta persino in unione al motivo della tendina che ricopre il quadro⁴⁵.

L’altro quadretto sovrapporta, come si è detto, rappresenta invece la benedizione di Isacco estorta da Giacobbe (del quale si noti il vello bianco che indossò per essere scambiato con il villosa fratello Esaù: esso ne ricopre mani e braccia, lasciando però scoperte le punta delle dita), ossia un tema che si sposa perfettamente alla tematica esposta nella parabola del figliol prodigo, perché anche in questo caso il favore del padre non andò al figlio primogenito, ma al minore. Del resto, per San Paolo (*Romani*, 9, 12) il minore supererà il maggiore, ossia il cristianesimo si affermerà ai danni della più antica religione ebraica, e proprio in questo senso era interpretata dai Padri della Chiesa l’anomala benedizione di Isacco, così come quella impartita dallo stesso Giacobbe al figlio più piccolo del suo ultimogenito Giuseppe.

In origine questo “quadro-nel-quadro” era visibile per intero o quasi, dato che la stesura pittorica della tenda lascia intravedere al di sotto di essa la parte mancante della scena, in cui si distingue senza particolari difficoltà il corpo del vecchio padre seduto nel suo letto, con le coperte che gli coprono le gambe, che allunga un braccio fino al capo di Giacobbe. Si potrebbe dunque ipotizzare che la tenda in origine dunque non fosse prevista, ovvero che sia stata aggiunta in un secondo momento (ma sempre in corso d’opera), tanto più che sembra posticcio anche il lato destro della cornice gialla del primo dei due finti quadri sovrapporta, poiché passa sopra alla figura di Rebecca. Questi ripensamenti da parte del pittore inducono a pensare che la realizzazione del quadro sia stata piuttosto elaborata, e mostrano, passo dopo passo, l’impegno profuso dall’artista nella messa a punto della sua complessa iconografia, per cui probabilmente si sarà avvalso della consulenza di un dotto ecclesiastico (magari del cugino Giacomo Preti, ancora troppo poco conosciuto). Si noti infine come il particolare del giovane genuflesso con le mani giunte sia quasi sovrapponibile ad un dettaglio di un quadro dipinto almeno un decennio prima da Gregorio per il duomo della vicina Camerino, raffigurante la *Raccolta della Manna* (fig. 10), tanto da fare sospettare una sorta di autocitazione da parte del pittore calabrese verso un pubblico marchigiano a cui la sua produzione doveva essere piuttosto familiare.

Tutti questi precisi dettagli ovviamente non possono imputarsi al caso, né si può sottovalutare l’abilità mostrata dal pittore nel raccordarli tra loro attraverso una sorta di galleria prospettica, un artificio che ritengo sia la chiave per interpretare pienamente il quadro. Infatti la rappresentazione in prospettiva di oggetti e personaggi, nel Sei-

cento poteva alludere di per sé al meccanismo di trasposizione della metafora, come si legge in un passo famoso del *Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauro, per cui «la metafora ci fa vedere in una sola parola più di un obietto», poiché «à stretta li rinzeppa in un vocabulo: et quasi in miracoloso modo gli ti fa travedere l'un dentro all'altro, onde maggiore è il tuo diletto: nella maniera, che è più curiosa et piacevol cosa è mirar molti obietti per un istrafòro di prospettiva»⁴⁶. Del resto, come scrive più avanti, «l'essenza della Metafora consiste nel farti conoscere [...] facilmente qualunque obietto lontano».

Gli studi di Erwin Panofsky hanno da tempo dimostrato come la prospettiva lineare non si debba considerare solo un positivo strumento di rappresentazione dello spazio terrestre, ma come essa possa assumere anche il valore di «forma simbolica», nell'accezione data a questa formula da Ernst Cassirer⁴⁷. Tra i vari studi che hanno indagato i potenziali risvolti metaforici insiti nella visione prospettica, ai fini di questa ricerca rivestono una speciale importanza gli approfondimenti di Daniel Arasse e Michael Baxandall, secondo i quali la prospettiva in alcuni casi si è caricata anche di un «significato morale», soprattutto in connessione con la figura del

peccatore, il quale per redimersi e correggersi deve necessariamente utilizzare il proprio razio cinio per così “vedere” la sua colpa in un'ottica diversa, cioè distaccandosi da essa (ossia, vederla in una corretta prospettiva), come per primo suggerì Pietro di Limoges già nel Trecento, secondo il quale «el peccatore adonque quando commette el peccato, non discerne la colpa di esso peccato né riguarda quello per dericta linea ma per obliqua et interrotta»⁴⁸.

Questa seconda sfera di significato evidentemente non doveva sembrare così peregrina tre secoli dopo, se il letterato cosentino Girolamo Rocchi la poteva richiamare in un suo discorso, letto a Roma nel 1624 in un'adunata dell'Accademia degli Humoristi, in cui il protagonista è sempre il personaggio biblico del Re David, il quale dovette prendere le distanze da sé stesso per riconoscere i propri peccati⁴⁹. La necessità di tale distanza salutare era metaforicamente contenuta anche nel combattimento contro Golia: se-



fig. 10 Gregorio Preti, *Raccolta della Manna*, Camerino, Duomo.

condo il gesuita Giulio Mazarino – il quale poggia la sua interpretazione del duello tra David e Golia sull'esegesi di Sant'Agostino del salmo 143⁵⁰ – il sasso che ha abbattuto il gigante filisteo rappresenta il buon proposito del cristiano, che da lungi «vince il cattivo pensiero, colpisce il peccato in fronte, l'atterra e l'uccide», evitando di fronteggiarlo a corpo a corpo⁵¹. Leggendo questa affermazione, si comprende anche il grande rilievo dato al micidiale sasso nell'altro dipinto di Gregorio Preti, raffigurante *David che abbatte Golia*.

Infine, la scelta di raffigurare il futuro re di Israele trionfante sull'arrogante guerriero cananeo, permetteva di evocare il principe cristiano Giorgio Scanderberg, cioè il protagonista della maggiore opera letteraria del già citato Antonio Possenti, il cui cenotafio, come si è detto, si trova proprio al di sotto di questa tela⁵². Infatti, la prima impresa del giovane principe albanese – il futuro *flagello de' turchi* – che viene narrata con grande enfasi dal monsignore fabrianese, ricalca pedissequamente proprio il duello tra David e Golia⁵³. In tutti e due i casi, la vittoria del giovane eroe scelto dal Signore, avrebbe dovuto prefigurare quella dei cristiani sul nemico ottomano, simboleggiato dal drago ben visibile sull'elmo del gigante cananeo⁵⁴. Ciò detto, il quadro di Gregorio non può essere stato dipinto prima del 1648, anno di pubblicazione del *Principe armato*, che lo ha ispirato. Dallo studio iconografico delle due tele viene dunque un'importante conferma per collocare la commissione affidata al pittore calabrese all'interno del sesto decennio del Seicento.

Abstract

This paper is an in-depth study of Gregorio Preti's surprisingly extensive knowledge of the figurative art world. In some paintings the Calabrian artist adopted the "picture within a picture" formula, widespread in Spain but very rare in Italy. The most interesting example is the Return of the Prodigal Son in Fabriano Cathedral (a dating is proposed here). This painting also features the illusionistic motif of the half-open curtain, popular with seventeenth-century Dutch masters, which Preti crossed over with an invention by Guercino, as part of a complex iconographic programme, also embracing a companion painting of David Slaying Goliath.

NOTE

- 1 Cfr. J. GALLEGGO, *El cuadro dentro del cuadro*, Càtedra, Madrid, 1978, pp. 153-173, in part. p. 161, per la possibilità che Velázquez abbia scoperto questa iconografia nella bottega del suocero Francisco Pacheco, magari attraverso le stampe di Braham Van Lier e Jacob Mathan, che a loro volta divulgavano per mezzo della stampa un'invenzione di Pieter Aertsen. Il giovane pittore sivigliano si sarebbe poi ricordato di queste nella *Scena di cucina con la cena in Emmaus* della National Gallery di Dublino, e nel quadro raffigurante *Gesù in casa di Maria e Marta* della National Gallery di Londra. Non è possibile qui nemmeno accennare alle relazioni che intercorrono tra queste opere giovanili e la sua tela più famosa, ossia *Las Meninas* del Prado. Per le due opere sopracitate cfr. J. BOYD, P.F. ESLER, *Visuality and Biblical Text. Interpreting Velázquez' Christ with Martha and Mary as a Test case*, Olschki, Firenze, 2004, in part. pp. 47-66, 76-94 per le fonti iconografiche del pittore sivigliano. In generale sull'argomento mi limito inoltre a segnalare soltanto il fondamentale contributo di P. GEORGEL, A.M. LECOQ, *La pittura nella pittura*, Mondadori, Milano 1987, in part. pp. 232-235 (per l'artificio del "quadro-nel-quadro", e pp. 276-279 per quello della tenda dipinta sul quadro, di cui parleremo dopo), nonché il recente volume pubblicato dal Museo del Prado in occasione di una mostra sul tema, ossia J. PORTÚS, *Metapintura, Un viaje a la idea del arte en España*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2016, in part. pp. 185-198, dove viene esaminato un altro capolavoro di Velázquez che presenta un analogo artificio pittorico, ossia *Las hilanderas*, dove dietro alle tessitrici in primo piano si vede un arazzo con il mito di Aracne, nel quale Javier Portús ha saputo cogliere precisi riferimenti a opere di Tiziano e Rubens presenti nelle collezioni Reali spagnole.
- 2 Per uno sguardo complessivo sulle *nature morte invertite*, ossia quei quadri in cui si vede ad esempio una scena di cucina in primo piano e poi sullo sfondo una scena evangelica inquadrata in un'apertura, cfr. K.M. CRAIG, *Pieter Aertsen and the Meat Stall*, in «Oud Holland», 96, 1982, pp. 1-15, e '*Pars ergo Marthae transit': Aertsen's Paintings of 'Christ in the house of Martha and Mary'*', in «Oud Holland», 97, 1983, pp. 25-39.
- 3 Cfr. V. I. STOICHITA, *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola*, a cura di L. CORRAIN, Il Saggiatore, Booklet, Milano 2002, pp. 13-17, dove viene esaminato un quadro di Juan de Juanes raffigurante *San Lorenzo mentre discute nel Tempio* (Museo del Prado).
- 4 Cfr. J.F. MOFFITT, *Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish "Picture-within-the-Picture"*, in «The Art Bulletin», 72, n° 4, december 1990, pp. 631-638, in cui propone le illustrazioni del libro del gesuita Jerome Nadal, come una delle possibili fonti iconografiche per i "quadri-nei-quadri" di Pacheco e Velázquez. Interessanti per i loro riferimenti bibliografici sono pure le lettere di David Freedberg e Leo Steinberg apparse l'anno seguente sulla stessa rivista (73, n° 3, September 1991, pp. 503-507), nonché la replica finale di Moffitt.
- 5 In merito cfr. BOYD, ESLER, *Visuality and Biblical Text*, op. cit., pp. 56-57, 137. La tela è andata distrutta nel 1936 durante la guerra civile spagnola, ma è nota attraverso alcune foto in bianco e nero.
- 6 Cfr. S. ALLOISI, *Qualche proposta per Gregorio Preti*, in *Gregorio Preti da Taverna a Roma 1603-1672. Un pittore riscoperto e l'ambiente artistico nella Presila tra '500 e '700*, a cura di C. Carlino, Iiriti Editore, Reggio Calabria 2003, pp. 147-161, in part. pp. 158-159 (ma vedi pure la scheda di M. MARINI, IVI, p. 143).
- 7 Da quanto mi ha comunicato nel 2013 il direttore del museo Dott. Alonso de la Sierra (che desidero

- qui ringraziare per la sua cortese collaborazione), il quadro, prima di entrare nelle collezioni del museo, apparteneva ad un'importante famiglia di Madrid.
- 8 Il nostro Don Patricio nacque a Leinster nel secondo o terzo decennio del Seicento, ma visse gran parte della sua vita lontano dalla sua patria, sia in Spagna che nei Paesi Bassi. Grazie all'appoggio del duca di Medina nell'estate del 1662 fu inviato come «embajador residente» in Inghilterra, dove rimase fino al 1666; la morte lo colse in Spagna nel 1668. Varie notizie su questo personaggio si possono reperire in M. KERNEY WALSH, *Spanish Knights of Irish origin; documents from continental archives*, Stationery Office for the Irish Manuscript Commission, 1960, vol. 3, pp. 7, 9, 13, dove si cita Patrick Muledy alias Don Patricio Muledi, che è definito «member of the Spanish Council for Flanders, previously Spanish ambassador (1666) to England. Born Leinster, Ireland». Sulla sua attività diplomatica in Inghilterra (dove tentò persino di fomentare una rivolta contro la Corona) si trovano varie notizie in R.A. Stradling, *Spain's struggle for Europe, 1598-1668*, London 1994, pp. 181-183e in D. SALINAS, *Espionaje y Gastos en la Diplomacia Española en sus documentos*, Ambito Ediciones, Vallaloid 1995, pp. 9, 14, 30-37. Per uno sguardo generale sulla politica interventista portata avanti negli anni Sessanta del XVII secolo dalla Spagna negli affari inglesi e irlandesi cfr. I. PÉREZ TOSTADO, *Irish political activity in Spain during the Restoration*, in *Irish Communities in Early-Modern Europe*, a cura di T. O'Connor, M.A. Lyons, Four Courts Press, Dublin 2006, pp. 294-311, in part. pp. 297-298 per Moledi.
 - 9 Per una sintesi della secolare storia della presenza irlandese nell'Urbe cfr. M. BINASCO, *La comunità irlandese a Roma, 1377-1870. Lo status quaestionis*, in «Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», 7, dicembre 2011, pp. 27-44, in part. pp. 28-34 per il Seicento e Luke Wadding. Per le tematiche artistiche si veda anche *Il Collegio di Sant'Isidoro. Laboratorio artistico e crocevia d'idee nella Roma del Seicento*, a cura di SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA, Campisano, Roma 2019.
 - 10 Una prova dei rapporti più che amichevoli che intercorrevano tra O'Moledi ed i suoi connazionali diromanti a Roma, può venire da un testo letterario dedicato alla conquista nel 1643 del forte di Dunkanon da parte delle truppe irlandesi. Il dettagliato resoconto delle operazioni militari che portarono a questa memorabile vittoria contro gli inglesi è opera del nipote di Luke Wadding, ossia Fra' Bonaventura Baronio (oppure Barron, Baron, Barronio), nato a Clonmel nel 1610, e morto a Roma nel 1696, il quale fu testimone oculare dei fatti, ma decise di mandarli in stampa solo diverso tempo dopo. L'opera fu pubblicata infatti per la prima volta nel 1656 in aggiunta alla seconda edizione dei suoi *Panegyricis Sacri profani* insieme ad altre due operette (le *Declamationes rhetoricae* e gli *Stratagemata sacro-prophana in sex decades divisa*) e dedicata al «Illusterrissimo Senatui Foederatorum Ordinum Hyberniae», e poi una seconda volta nel 1666 con invece una lunga dedica a Patrick O'Moledi nella quale sono elencate le sue qualità personali e molti dei prestigiosi incarichi da lui ricoperti. Sul frontespizio, infatti, si legge: «Opusculum Nonum Tacticum. Pars aliquota nuperi Belli Hyberno-Angli: sive Obsidio et expugnatio Propugnaculi Dunkanon Catholicisco pijs Foederatorum Ordinum Hyberniae. Illustrissimo viro, Domino Patricio O Moledi, Hyberno, equiti aurato, sanguine et litteris, fortuna et industria insigni; dudumiam Serenissimo Principi Leopoldo Guilielmo, Archiduci Austriae Belgi Gubernatori».
 - 11 Le reali fattezze del diplomatico irlandese si possono osservare in un quadro conservato nei locali dell'ambasciata spagnola a Londra, per cui cfr. J.P. ALZINA, *Embajadores de España en Londres; una Guide Retratos de la Embajada de España*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid 2001, p. 122.
 - 12 Sui collegi irlandesi nati nel continente cfr. i recenti studi di L.W.B. BROCKLISS, *The Irish colleges on the Continent and the creation of an educated clergy*, in *The Ulster Earls and Baroque Europe. Refa-*

- shioning Irish identities, 1600-1800*, a cura di T. O'CONNOR, M.A. LYONS, Four Court Press, Dublin 2010, pp. 142-165, e A. CASTRO SANTAMÀRIA - N. RUPÉREZ ALMAJANO, *The Real Colegio de San Patricio de Nobles Irlandeses of Salamanca: its buildings and properties, 1592-1768*, Ivi, pp. 223-243. A questi due saggi rimando per la bibliografia precedente, della quale segnalo soltanto P. O'CONNELL, *The Irish college at Santiago de Compostella, 1605-1769*, Four Court Press, Dublin 2007.
- 13 Si pensi ad esempio che lo *Sposalizio della Vergine* sulla parete destra della cappella ripropone intere parti dell'omonima tela conservata a Grosio, dipinta dai due fratelli Preti una ventina di anni prima, e che il volto di San Giuseppe che fa il bucato sulla tela della parete opposta, è perfettamente sovrapponibile a quello di San Rocco dipinto dal solo Gregorio nella *Pala di San Martino* di Taverna (ma ricompare pure nell'*Apostolado* di Sutri). Per quanto riguarda la *Morte di San Giuseppe* della parete centrale, vorrei segnalare la grande affinità del volto di San Giuseppe con quello del San Nicola inginocchiato davanti a Cristo che si vede in una tela prodotta dall'artista calabrese intorno alla fine del sesto decennio del Seicento per la chiesa di San Nicolò di Fabriano, nonché la grande somiglianza tra il viso della Madonna dipinta nella tela segnina e quello della donna che chiude a destra l'affollata rappresentazione delle *Nozze di Cana*, conservata a Roma nel Palazzo Taverna di Montegiordano, e databile agli stessi anni.
 - 14 Per una complessiva analisi stilistica e iconografica di questo ciclo pittorico, rimando a L. CALENNE, *Giovan Battista Roderi, Camillo Massimo e la cattedrale di Segni. Storie incrociate di un architetto ticinese, di un giovane prelado e di un cantiere laziale del Seicento*, Annales edizioni, Roma 2018, pp. 365-383 (cap. XII. *Tre inediti dipinti di Gregorio Preti nella cappella di San Giuseppe della Cattedrale di Segni*). Della corposa bibliografia radunata in quel capitolo mi limito a segnalare J. GARMS, *Il 'Transito di San Giuseppe': considerazioni su modelli e sviluppi di un'iconografia ai tempi di Clemente XI*, in «Bollettino d'Arte», 122, ottobre-dicembre 2002, pp. 49-54, e O. FERRARI, *Sul tema del presagio della Passione, e su altri connessi, principalmente nell'età della 'riforma cattolica'*, in «Storia dell'Arte», 61, 1987, pp. 201-224, in part. pp. 215-216 sulla fortuna del tema delle «fasce miracolose».
 - 15 Cfr. BERNARDINO DE' BUSTI, *Sermo 12*, par. 176, riportato da R. STEFANIAK, *Mysterium Magnum. Michelangelo's Tondo Doni*, Brill, Leiden and Boston 2008, p. 46, insieme a molti brani analoghi di altri autori.
 - 16 Per i quadri di Fabriano cfr. A. BUFALI, *Gregorio Preti: le tele della controfacciata*, in *La Cattedrale di Fabriano*, a cura di B. CLERI, G. DONNINI, Cassa di risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 2003, pp. 191-195. Cfr. inoltre le schede di SPIKE, in *Gregorio Preti. I dipinti*, cit., pp. 42-47, di C. STRINATI, in *Mattia Preti. Il Cavalier Calabrese*, a cura di G. CERAUDO, C. STRINATI, L. SPEZZAFERRO, Electa Napoli, Napoli, 1999, p. 167, e di S. LAPENTA, in *Gregorio Preti, calabrese, op. cit.*, pp. 128-131. Sull'attività di Gregorio nelle Marche cfr. R. MORSELLI, *Al di là degli Appennini, verso l'Adriatico. Le committenze marchigiane e abruzzesi di Gregorio e Mattia Preti*, Ivi, pp. 59-64, e T. BORGOGELLI, *Gregorio Preti, le Marche e un nuovo sguardo verso un pittore in ombra*, in *La Luce e i silenzi: Orazio Gentileschi e la pittura caravaggesca nelle Marche del Seicento*, a cura di A.M. AMBROSINI MASSARI, A. DELPRIORI, Il lavoro editoriale, Ancona 2019, pp. 172-181, in part. pp. 172-173 per i quadri della controfacciata della cattedrale di Fabriano. Da quanto sono riuscito a ricostruire, i due quadri di Camerino sono stati attribuiti a Gregorio per la prima volta da G. DONNINI, P. PARISI, *Tesori d'Arte tra Fabriano e Cupramontana*, Sagraf, Fabriano 1994, pp. 87-88, ed in seguito da SPIKE, *Gregorio Preti. I Dipinti*, op. cit., p. 29.
 - 17 In merito cfr. L. CALENNE, *La poliedrica attività del «coloraro» Leonardo de Sanctis all'ombra del car-*

- dinale Federico Sforza, ed alcune novità su Agostino Verrocchi e sull'esordio romano di Mattia e Gregorio Preti, in *Principi di Santa Romana Chiesa. I cardinali e l'Arte*, 2, a cura di M. GALLO, Gangemi, Roma 2013, pp. 51-79, in part. pp. 59-63 per la presenza di Mattia e Gregorio preti nella bottega del marchigiano. In verità i rapporti tra Leonardo e i due fratelli Preti continuarono più a lungo di quanto si possa immaginare, come credo di avere ampiamente dimostrato in L. CALENNE, *Una roccaforte caravaggesca nella Roma barocca: la bottega di Romualdo e Leonardo de Sanctis, dalla «Sapienza» al Campidoglio, e i loro rapporti con Mattia e Gregorio Preti*, in *Barocco in chiaroscuro*, Atti del convegno internazionale (Roma, 12-13 giugno 2019), a cura di A. COSMA e Y. PRIMAROSA, Officina Libraria, Roma 2020, pp. 108-135.
- 18 Su questo personaggio cfr. G. MARINI, *Saggio di ragioni della città di Sanleo detta già Monteferetro contrapposta alla dissertazione De Episcopatu Feretrensis*, Nella Stamperia Gavelliana, Pesaro 1758, p. 214, e R. SASSI, *Il "Chi è?" fabrianese*, Arti Grafiche "Gentile", Fabriano 1958, pp. 188-189. All'epoca del suo soggiorno calabrese, Antonio Possenti strinse rapporti di amicizia con vari esponenti del patriziato e dei circoli letterari di Cosenza, tra cui Marco Antonio Preti (quasi certamente appartenente al ramo cosentino della famiglia dei pittori di Taverna) e con il poeta Pirro Schettini di Apri-gliano (1630-1678), il quale gli dedicò un sonetto pieno di elogi in occasione della pubblicazione nel 1648 della sua biografia romanzata del principe albanese Giorgio Scanderberg, che per la sua lotta contro gli ottomani verrà denominato *Il Flagello de' Turchi*; cfr. P. SCHETTINI, *Opere edite e Inedite*, a cura di V. Giannantonio, Olschki, Firenze 1989, p. 154.
- 19 Non mi sembra condivisibile la proposta di Maurizio Marini di differenziare la data di esecuzione delle due tele: secondo lo studioso la tela di *David e Golia* sarebbe da collocarsi intorno al 1655 mentre quella del *Figliol Prodigio* risalirebbe al 1646 circa. Cfr. M. MARINI, *Catalogo delle opere*, in *Gregorio Preti da Taverna, op. cit.*, in part. pp. 118-119. Una simile datazione per il David e Golia è stata proposta anche da Giorgio Leone, e recentemente pure da TOMMASO BORGOGELLI, *Tre dipinti giovanili di Gregorio Preti, una Giuditta con la testa di Oloferne e una sottrazione ad Andrea Vaccaro*, in *Barocco in chiaroscuro, op. cit.*, pp. 92-103, in part. pp. 97-99.
- 20 Cfr. S. CAMPOLUCCI, *La Cappella Musicale di S. Venanzo a Fabriano*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1995, p. 64. Ho poi riscontrato di persona gli stessi dati nella documentazione dell'archivio capitolare di Fabriano.
- 21 Non a caso David e il figliolo prodigo sono talvolta citati insieme nei repertori per i predicatori dei secoli XVI-XVIII. A tale proposito cfr. ad esempio G. BURATELLI, *Prediche del R.P. Gabriel Buratelli Anconetano dottor teologo dell'Ord. eremitano di Santo Agostino sopra i sette salmi penitenziali di David Profeta*, Appresso Francesco, Gasparo Bindoni & Fratelli, Venezia 1574, p. 60, e L. GIUGLARIS, *Quaresimale del Padre Luigi Giuglaris della Compagnia di Gesù, con due copiose tavole*, Appresso Bartolomeo Tramontino, Venezia 1675, p. 144. Come è noto, il soggetto del figliol prodigo nel Seicento conobbe una grande fortuna, sia tra i protestanti (per i quali egli non si salvò per i suoi meriti ma solo per Grazia Divina) sia tra i cattolici, i quali invece vedevano nel protagonista di questa parabola il prototipo del perfetto penitente, come ha bene illustrato B. HAEGER, *The prodigal Son in Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Art: Depictions of the Parable and the Evolution of a Catholic Image*, in «Simiolus», XVI, 1986, pp. 128-138.
- 22 Cfr. L. PIGNORIA, *De servis*, Ad insigne Pinus, Augustae Vindelicorum 1613, pp. 233-235. Alla prima edizione dell'opera, pubblicata nel 1613 sempre ad Augsburg, seguirono altre due, edita a Padova (1656) ed Amsterdam (1673). Sull'autorità del Pignoria poggia pure la lapidaria definizione che si

- legge in *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, edited by W. SMITH, William Smith, Charles Anthon Harper, New York 1843, p. 1036: «In the palace of the Roman emperor, a slave, called velarius, was stationed at each of the principal doors to raise the curtain when any one passes through».
- 23 Si veda come è raffigurato questo episodio del Vangelo di Luca, ad esempio, in un mosaico della Basilica Eufrosiana di Parenzo, o in una formella eburnea della cattedrale di Salerno, oppure in un affresco dell'oratorio di San Pellegrino di San Bominaco (ma gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare). Come è noto, nell'incontro tra Maria e sua cugina Elisabetta la Chiesa vedeva adombrato non solo il mistero dell'Incarnazione di Gesù Cristo, ma pure il suo primo riconoscimento pubblico: la serva, dunque, sarebbe testimone più o meno consapevole a questa rivelazione, e rimuovendo la tenda scoprirebbe il senso della scena. Una conferma che questa lettura non sia arbitraria viene da una tavola dipinta conservata nel Museo Nazionale di Villa Cunigi a Lucca, attribuita ad un anonimo pittore locale del XV secolo, in cui la scena della *Visitazione* è disvelata da due angeli, copiati peraltro dalla celebre *Madonna di Monterchi* di Piero della Francesca.
- 24 Il quadro è stato identificato da tempo dalla critica con il «Figliol Prodigio di tre mezze figure» che secondo Malvasia fu dipinto nel 1654 per l'arcivescovo di Bologna Girolamo Boncompagni. Cfr. L. SALERNO, *I dipinti del Guercino*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1988, p. 377, n° 310, e D. M. STONE, *Guercino. Catalogo completo*, Cantini, Firenze 1991, p. 305, n° 297, a cui rimando per la bibliografia precedente.
- 25 Cfr. *Il Libro dei conti del Guercino 1629-1666*, a cura di B. GHELFI, con la consulenza scientifica di D. MAHON, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1997, p. 188, n° 556: «fu fatto ad istancia del Sig.r Arcivescovo Buon Compagno, e questo quadro fu donato al Sig.r Pren.e Colonna». La prima menzione del quadro in un inventario delle collezioni Colonna risale al 1714; l'opera rimase nel palazzo fino all'Ottocento.
- 26 Cfr. FARSETTI ARTE, *Arredi di Palazzo Costaguti di Roma e di altre prestigiose committenze private*, Prato, 7 novembre 2008, lotto 231, Olio su tela, cm. 123x174.
- 27 Cfr. L. CALENNE, *Il laboratorio iconografico di Gregorio Preti*, in *Amica veritas. Studi di Storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*, a cura di A. Vannugli, Quasar, Roma 2020, pp. 63-73.
- 28 Cfr. S. PRASAD, *Guercino: stylistic evolution in focus*, Timken Museum of Art, Washington 2007, p. 29.
- 29 Cfr. S. EBERT-SCHIFFERER, «Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?» *Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur*, in Giovanni Francesco Barbieri. *Il Guercino. 1591-1666*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1991, pp. 67-96, in part. pp. 75-78 (per la studiosa il dettaglio del servitore teatralizza maggiormente la scena rispetto alle precedenti versioni del soggetto). Cfr. pure D.M. UNGER, *Guercino's painting and his Patron's Politics in early modern Italy*, Ashgate, Farnham 2010, pp. 51-52 e nota 41 alla p. 62, che registra i vari cambiamenti iconografici apportati dal Guercino, lungo tutta la sua carriera, al tema del *Ritorno del figliol prodigo*.
- 30 Per questa cornice-sipario valgono ancora le stimolanti osservazioni di J. ORTEGA Y GASSET, *Meditazione sulla cornice*, in IDEM, *Lo Spettatore*, traduzione di C. BO, Guanda, Milano 1984, pp. 82-87, in part. pp. 85-86.
- 31 Sull'argomento almeno cfr. E. HÉNIN, *Pharrasius and the stage curtain. Theatre, metapainting and the idea of representation in Seventeenth Century*, in *Theatricality in early Modern Art and Architecture*, a cura di C. VAN ECK - S. BUSSELS, John Wiley & Sons, Bruxelles 2011, pp. 48-61, e B. SCHELLENWALD, *Hinter und vor dem Vorhang. Bildpraktiken der Enthüllung und des Verbergens in Mittelalter*, in *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance - von Tizian bis Christo*, a cura di C. Blümle, B. Wismer, Hirmer Verlag, Düsseldorf 2016, pp. 124-131. Ai saggi delle

- due studiose rimando anche per la rassegna della bibliografia relativa. A questi titoli vorrei aggiungere infine una mia recente scheda di catalogo, in cui ripercorro la fortuna del *lintheum pictum* di Parrasio da Tiziano fino a Courbet, ossia L. CALENNE, *Scipione Pulzone, Ritratto di di Ferdinando I de' Medici, in L'ora dello spettatore. Come le immagini ci usano*, a cura di M. DI MONTE, Campisano, Roma 2020, pp. 136-139.
- 32 Cfr. V.I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte e artefici nella pittura europea*, traduzione di B. SFORZA, Il Saggiatore, Milano 1998, pp. 67-72, e W. KEMP, *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, a cura di W. KEMP, Dumont, Köln 1991, pp. 247-265, in part. pp. 255-261 (che analizza un quadro di Nicolaes Maes). Ineludibilmente incrociato a questo motivo è quello della porta, di cui lo studioso tratta alle pp. 54-64. Di queste tendine parla anche il medico e collezionista senese Giulio Mancini nel suo trattato, per cui cfr. G. MANCINI, *Considerazioni sulla Pittura*, ed. a cura di A. MARUCCHI, L. SALERNO, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956-1957, vol. I, p. 146.
- 33 Cfr. J.K. EBERLEIN, *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, in «The Art Bulletin», LXV, 1983, pp. 61-77, che ripercorre la storia del motivo iconografico della tenda dalla tarda antichità al medio evo (soprattutto nel campo della miniatura) fino al Rinascimento, sottolineando la sua connessione con il tema della maternità di Maria (*motherhood of Mary*), in quanto l'immagine della Madonna che presentava Gesù bambino poteva essere facilmente intesa come *revelatio* del Nuovo Testamento. Le tesi di Eberlein sono state poi criticate da R. COCKE, *Raphael's Curtain*, in «The Art Bulletin», LXVI, 1984, pp. 327-330, che non riteneva esclusivo, né tanto meno necessario, il collegamento tra il tema della maternità di Maria ed il motivo delle tende, proponendo altri esempi in cui esse sono presenti, come le cortine dei monumenti funerari, più volte citate dagli esegeti della *Madonna Sistina* (si pensi ad esempio agli angeli reggi cortina del monumento de Braye di Arnolfo di Cambio). Allo studioso ha replicato infine lo stesso Eberlein (*ibidem*, pp. 330-331), rimarcando le sue posizioni, ovvero: che le tende di Raffaello sono un dettaglio dipinto in modo realistico («naturally paintend») ma non per questo un quadro come la *Madonna Sistina* può essere inteso come «a naturalistic image», e che questa invenzione non può essere fatta discendere dalle cortine che si richiudono davanti ai feretri («deathbeds») nei monumenti funerari medievali, sebbene siano molto somiglianti ad esse, in quanto la somiglianza dipende solo dal realismo con cui sono state dipinte, non dalla loro funzione simbolica. Sul celebre quadro di Raffaello la bibliografia è ovviamente abbondantissima, ma sul dettaglio in questione basterà rinviare al saggio di E. GAZZOLA, *La Madonna Sistina di Raffaello. Storia e destino di un quadro*, Quodlibet, Macerata 2013, in part. pp. 34-42. In generale, sul motivo della tenda nel Rinascimento italiano, cfr. B. DE KLERCK, *Inside and out. Curtains and the privileged beholder in Italian Renaissance painting*, in «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», I, fasc. I, 2015, pp. 5-28.
- 34 Molte informazioni circa l'usanza di schermare i quadri si trovano in L. BASSO, *L'Inventario del 1638 e l'Instrumentum donationis del 1650: documenti per una collezione*, in *Le stanze del Cardinale Monti. 1635-1650. La collezione ricomposta*, Leonardo, Milano 1994, pp. 101-129, in part. note 43 e 52 a p. 113, ed in S. ROLFI, *Cortine e tavolini. L'inventario Giustiniani del 1638 e altre collezioni seicentesche*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 6, 1998, pp. 38-53. Per la pratica di ricoprire per devozione le immagini religiose (e per la persistente credenza che questo espediente ne potenziasse l'efficacia miracolosa) rimando invece al documentato lavoro di A. MENZIONE, *Preghiera e diletto. Immagini domestiche a Pisa nel Seicento*, Plus-Pisa University Press, Pisa 2010, in part. pp. 165-167.
- 35 Cfr. GALLEGGO, *El Cuadro, op. cit.*, pp. 168-170.

- 36 Per questo adagio, e per una silloge degli innumerevoli enunciati da esso derivati che si possono ritrovare nella letteratura patristica, da Origene fino a San Tommaso d'Aquino, cfr. H. DE LUBAC, *Exégèse Médiéval. Les quatre sens de l'Écriture*, Aubier, Paris 1959, vol. I, p. 334.
- 37 Cfr. EBERLEIN, *The Curtain*, cit. p. 68, nonché E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Harper & Row Publishers, Harvard 1971, p. 337.
- 38 A tale proposito cfr. H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, traduzione italiana di B. MAI, Carocci, Roma 2011, in part. p. 110: «Essa [la tenda] crea un'aurea, infatti, trasformando la semplice visibilità di una figura nella sua epifania, cioè nell'apparizione ritualizzata del personaggio oggetto di culto». Seguendo questa impostazione, l'autore riconosce anche alle cortine verdi della *Madonna Sistina* di Raffaello un «senso teologico» e non puramente artistico (cioè mimetico).
- 39 Cfr. la scheda di D. CATALANO, in *Invito a Camaldoli. Arte e storia dell'Eremo Tuscolano*, a cura di M. VALENTI, Cavour Libri, Frascati 2003, pp. 57-59, a cui rimando anche per la bibliografia precedente, della quale segnalo soltanto *Da Antiveduto della Grammatica a Venanzio l'eremita*, a cura di L. CONIGLIELLO, Octavo, Firenze 1995, in part. pp. 24-25, 29, per la complessa storia attributiva dell'opera e la sua datazione agli anni Trenta del Seicento.
- 40 Per i dipinti della sala in questione cfr. I. BOMBA, *Fra' Emanuele da Como, Luke Wadding e l'Aula Maxima di Sant'Isidoro*, in «Accademia Clementina», 28-29, 1991, pp. 91-110, e C. CARROLL, *The Transculturation of Exile: Visual Style and Identity in the Frescoes of the Aula Maxima at St. Isidore's (1672)*, in EADEM, *Exiles in a Global City. The Irish and Early Modern Rome, 1609-1783*, Brill, Leiden-Boston 2018, pp. 89-143, in part. pp. 94, 134-135. Nel ritratto di Maurizio di Porto - il quale per la sua dottrina ed i suoi costumi meritò l'appellativo *Flos Mundi* - si vede quello che fu considerato il più grande esegeta del pensiero di Duns Scoto dei suoi tempi, seduto al suo tavolo, circondato da libri, mentre alle sue spalle è appeso un quadro coperto da un telo verde, che a mio parere segnala il sottile gioco di parole tra il primo verso dell'emistichio che sormonta il dipinto («Flos herbarum redolet, Mauritius Scotum auxit»), il suo cognome (che in gaelico significa appunto «erba») ed il coniglio dipinto ai suoi piedi, intento a mangiare erbaggi. Anche in questo caso, si avverte lo spettatore che il senso della scena dipinta è *sub velum*.
- 41 Cfr. H. ENGELGRAVE, *Lux Evangelica sub velum Sacrorum Emblematum recondita in annis Dominicas Selecta Historia et Morali Doctrina Variè adumbrata per Henricum Engelgrave Societis Iesu editio Altera Locupletior*, Apud Viduam et Haeredes Ioanniis Cnobbari, Antwerpieae 1602, in part. p. 15, «Emblema II», e p. 16 dove si legge «Pictorum et fictorum mos est, si picturam aut statuam in templis super aram vel ad extremos medium parietes propalam depingat, aut caelo fingat, sub rudi sipario delitescere, ne adstantium oculi opus infectum premature censeant; at opere confecto cortina remouent...».
- 42 Cfr. J. DE VALDIVIELSO, *Il Figliol Prodigio e l'Albero della Vita*, Edizioni Paoline, Catania 1966, p. 67. Si noti la perfetta circolarità del dramma, poiché il padre vedendo partire il figlio lo apostrofa così: «Te ne vai sano ma ti toccherà tornar qua a pezzi, Nell'aprile dei tuoi giorni, proprio quando i tuoi ciechi appetiti ti muovon guerra a sangue e a fuoco con ostinate lusinghe, tu abbandoni il sicuro porto per le burrasche del mare».
- 43 Cfr. W. SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, Atto II, Scena VI. La traduzione è mia.
- 44 A tale proposito sarà sufficiente rimandare a M. PRAZ, *Studies in Seventeenth Century imagery*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1974, vol. I, pp. 84-85, in cui si illustra la migrazione della metafora da Ovidio ai trovatori provenzali, e poi da Boccaccio agli emblemi di Otto Vaenius.

- 45 L'analogia tra le tempeste del mare ed i rovesci della vita è un tema frequente nella pittura olandese del Seicento, come ha illustrato L.O. GOEDDE, *Convention, realism and the Interpretation of Dutch and Flemish Tempest Painting*, in «Simiolus», 16, 1986, pp. 139-149, in part. pp. 146-147. Tipicamente olandese è anche l'espedito di inserire un quadro raffigurante una nave che varca un mare in burrasca all'interno di una scena dove è sottinteso un rapporto amoroso, come si vede nella *Lettera d'amore* di Johannes Vermeer (cfr. D. ARASSE, *L'ambizione di Vermeer*, Einaudi, Torino 2006, pp. 42-43). Tra i molti altri esempi che si conoscono di questo «quadro-nel-quadro», a titolo di esempio ricordo qui soltanto una tela di Gabriel Metsu conservata presso la National Gallery di Dublino in cui si vede una donna intenta a leggere una lettera, alle cui spalle è appeso un quadro raffigurante una nave che frange i flutti del mare, per metà nascosta da una cortina che la serve in attesa sta alzando: anche questo scoprimento ha un chiaro valore allusivo. Su questa opera cfr. STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, op. cit., pp. 170-176.
- 46 Cfr. E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Per Bartolomeo Zavatta, Torino 1670, p. 301. Per la piena comprensione delle implicazioni simboliche di questo brano rimando all'acuta esegesi di J.R. SNYDER, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 117-119, e al saggio di P. FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*». *Il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, IEPI, Pisa - Roma 2000, in part. pp. 55-57. Sulla valenza metaforica che può assumere la prospettiva sono utili anche i contributi di C. GUILLÉN, *On the Concept and Metaphor of Perspective*, in *Comparatist at Work: Studies in Comparative Literature*, edited by S.G. NICHOLS JR. - R.B. VOWLES, Blaisdell, Waltham 1968, pp. 28-90, e di S. SILLARS, *Shakespeare and the Visual Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, in part. pp. 72-88. Sulla metafora nel Seicento rimane fondamentale G. CONTE, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Mursia, Milano 1972, in part. pp. 100-102 sul suo potenziale illusionismo prospettico.
- 47 Il riferimento è al classico saggio di E. PANOFSKY, *La prospettiva come «forma simbolica»*, traduzione di E. FILIPPINI, con uno scritto di M. DALAI EMILIANI, Abscondita, Milano 2007 (ma la sua prima pubblicazione, è bene ricordarlo, risale al 1927), in part. pp. 53-54, dove si afferma che grazie alla prospettiva gli «eventi soprannaturali» della religione cristiana «irrompono in uno spazio visivo apparentemente naturale», per cui «il miracolo diventa una esperienza immediatamente vissuta dallo spettatore».
- 48 Cfr. M. BAXANDALL, *Pittura ed Esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978, in part. pp. 113-117, e D. ARASSE, *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, La casa Usher, Firenze 2009, in part. pp. 221-222. Per illustrare lo speciale significato morale che assunse talvolta la prospettiva lineare, Baxandall cita una serie di opuscoli religiosi stampati tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, tra cui spicca la traduzione italiana del *Liber de Oculo morali et spirituali* di Pietro di Limoges, apparsa a Venezia nel 1496. Sia Arasse che Baxandall prendono quindi le distanze dall'analisi di Panofsky, ipotizzando una «teologizzazione della prospettiva», e quindi rifiutando che la «concezione del mondo» venga ad essere «deteologizzata» dalla nuova tecnica di rappresentazione dello spazio. Su questa linea di pensiero si pone anche J.F. MOFFITT, *Painterly perspective and Piety. Religious uses of the Vanishing Point, from the 15th to the 18th Century*, McFarland, Jefferson and London 2008, *passim*, dove si rileva che l'oggetto più importante (dal punto di vista teologico) solitamente si trova presso il punto di fuga prospettico. Nel caso del dipinto fabrianese raffigurante la parabola del figliol prodigo, la fuga prospettica della galleria del palazzo paterno rappresenta logicamente l'ingresso al paradiso, o meglio «un presentimento escatologico della beatitu-

- dine», non molto diversamente che in alcune raffigurazioni dell'*Annunciazione*. Sull'interesse che nutrivano i religiosi del XVII secolo per la prospettiva, anche per finalità edificanti, cfr. M. COJANNOT-LE BLANC, *Les traités d'ecclésiastiques sur la perspective en France au XVIIe siècle: un regard de clercs sur la peinture?*, in «Dix-septième siècle», 230, 1, 2006, pp. 117-130, in part. pp. 117-118.
- 49 L'accademico humorista Girolamo Rocco (o Rocchi) affermò infatti che per avere cognizione di sé stessi, «richiedesi proporzionata distanza fra la potenza e l'oggetto perché possano i sensi far le loro operazioni; e David se medesimo conobbe quando, per avviso di Natan profeta da se stesso allontanatosi, riconobbe la colpa dell'adulterio ed omicidio commesso». Cfr. G. ROCCO, *Della Cognizione di se medesimo*, in G. ALEANDRO, G. ROCCO, M. GIOVANNETTI, *Esercizi fisiognomici*, a cura di L. Rodler, Sellerio, Palermo 1996, pp. 75-98, in part. p. 94. Analogamente, «dal punto della morte», l'uomo vede nella «sua vera prospettiva» il modo terreno e il peccato, come si sostiene il gesuita S. BAGNATI, *Verità Evangeliche o Discorsi Morali delle Domeniche, da Pentecoste all'Avvento*, Nella Stamperia di Felice Mosca, Napoli 1708, pp. 206-207, citando anche lui le colpe di David.
- 50 Secondo il vescovo di Ippona (*Narrationes in psalmos*, 33, 1, 4) la vita dell'uomo è paragonabile a un combattimento contro il vizio, adombrata nella lotta tra David e il gigante cananeo: «come David abbatté Golia, Cristo è colui che uccide il diavolo [...] È l'umiltà che uccide la superbia». In questo senso le cinque pietre scelte da David per armare la propria fionda sono i cinque libri del Pentateuco, cioè la legge di Dio, soltanto con l'aiuto del quale si può vincere la prova contro il demonio tentatore. Anche per questo, sull'elmo di Golia è raffigurato un drago, simbolo diabolico per antonomasia.
- 51 Cfr. G. MAZARINI, *David. Cento Discorsi sul cinquantesimo salmo e'l suo titolo intorno al peccato e alla penitenza et alla santità di Davide*, Nella Stamparia di Luigi Zannetti, Roma 1600, pp. 78-79 («Discorso Settantesimo»).
- 52 Cfr. A. POSSENTI, *Il Principe Armato o vero Flagello della Casa Ottomana, Historia, quanto vera, altrettanto ripiena di ammaestramenti politici*, Per Bernardino Tani, Roma 1648. Della stessa opera si conosce pure un'edizione bolognese dello stesso anno, ma con il titolo leggermente variato, ossia *Il Flagello de' Turchi. Historia discorsa da Antonio Possenti da Fabriano*. Il fabrianese scrisse anche un'opera di carattere giuridico, dal titolo *Singularium Antonio de Possentibus Fabrianensis in aliquis ex celebrioribus tum laicis, tum ecclesiasticis Italiane tribunalis iudicandum practicatorum, Centuriae quatuor: quarum prima civilem, secundam canonicam, et tertia utriusque iuris criminalem materiam iuris et facti continent, quarta autem ius tantum earundem materiarum complectitur*, pubblicata per la prima volta nel 1657 a Bologna, e più volte ristampata.
- 53 Narrando infatti la giovinezza del principe Scanderberg, che viveva presso la corte del «Gran Turco» Amurath come ostaggio, ignaro di essere nato da genitori cristiani, Antonio Possenti si dilunga su questo episodio: «[Un] Barbaro Scita, quasi nuovo Golia, rimproverava di viltà tutta la corte di quel superbo Monarca. A nessuno di quei barbari diede l'animo di rintuzzare l'orgoglio di questi. Era la gloria riservata a quel David, che nel cuore (se non ne' sassi, ò nell'armi) aveva scolpito il vittorioso nome di Giesù. Per la conditione del duello [...] rimirava Amurath (direi quasi nuovo Saul, se non credessi di far torto all'untione di Dio) sbigottiti et attoniti tutti i suoi. Solo Scanderbergh si offerse a questo...». Il racconto continua con il duello tra i due contendenti, prima verbale e poi fisico, e si conclude con la sorprendente vittoria del giovane eroe albanese (cfr. POSSENTI, *Il Principe armato*, op. cit., p. 11).
- 54 Cfr. F. SORCE, *Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 62-63, serie III, XXX-XXXI, 2007-2008, pp. 173-198.

Museo Piersanti: i disegni, cronistoria di una collezione

Angelo Antonelli

All'interno della prima sala del Museo sotto lo stemma di famiglia è esposto il ritratto di monsignor Venanzio Filippo Piersanti (fig. 1), rappresentato di tre quarti accompagnato da un'iscrizione in cui si legge:

VENANTIUS PHILIPPUS PIER-SAN-CTES MATILICEN / VIR ORNATIS-SIMUS DIVINORUNQ RITUUM CONSULTISSIMUS / REGNANT. VI ROMANIS PONTIFICIBUS / PRAE-CELLENS SACRARUM CEREMO-NIAR MAGISTER / ROMAE. ITALIAE EXTERISQUENATIONI-BUS ACCAPTISSIMUS / AETAT. ANNO LXXIII XXI APR. 1761 OBIIT IN DOMINO.

Di questo personaggio allo scadere del XVIII secolo lo storico matelicese Giovan Battista Razzanti scriveva:

“È degno di special menzione Mons. Venanzio Filippo Piersanti, altro illustre Soggetto Matelicano. Egli doppo essere stato l'anno 1724 Cappellano Segreto della Santa memoria di Benedetto XIII meritò, per i suoi talenti d'essere



fig. 1 Sebastiano Conca, *Ritratto di Monsignor Venanzio Filippo Piersanti*, Matelica, Museo Piersanti.

con distinta gloria sotto Sei Pontefici, un de' primi Maestri di cerimonie, decorato della dignità Prelatizia. Fu altresì intimo Familiare di Benedetto XIV e di Clemente XIII, e talmente si predistinse nella Scienza de' Sagri Riti, che veniva frequentemente su tali materie consultato anche all'estere Nazioni. Di Lui si principalmente si servirono i Pontefici nelle più straordinarie Funzioni tanto in Roma, che dello Stato, e fra gli altri il prelodato Benedetto XIV lo spedì in Loreto l'anno 1741 per il ricevimento della Regina di Napoli moglie del fu Carlo III Ré delle Spagne, e l'anno 1753 fu dal predetto Pontefice spedito ad Assisi, per eseguire le veci del Pontefice in quel Sagro Convento, in circostanza che fù eretta quella Chiesa in Patriarcale, e dichiarata Cappella Pontificia. Restano ancora le memorie in Assisi di sì degno prelato, il quale nel Piccol Tesoro di quel Santuario volle generosamente lasciare in dono alcuni Pezzi d'argento, presentati al medesimo da' Religiosi di quel Convento in segno di gratitudine, e doverosa ricompensa. Oltre varie erudite Opere Manoscritte compilate dal prelodato Monsignor Piersanti, che si conservano presso i suoi eredi... Ebbe finalmente questo nostro illustre Concittadino il titolo di Patrizio delle Primarie Città Pontificie, a tenore del Breve *motu proprio* di Benedetto XIII da cui fù promosso alla Vacante chiesa di Recanati e Loreto l'anno 1724 che non volle accettare. Intanto doppo aver fatto molto bene alla Patria, di cui né restan le gloriose memorie l'anno 1761 in età di 73 pieno di meriti, e di virtù finì di vivere in Roma”¹.

Qualche anno più tardi, all'inizio del XIX secolo lo storico Acquacotta annotava

“Sentendosi inclinato allo stato dedicossi con impegno alla sagra letteratura, ma con più genio attese alla liturgia ecclesiastica, in che riuscì versatissimo: tanto ché in proposito ai riti molte Chiese di estere nazioni ricercarono il suo parere. Promosso alla dignità prelatizia, ed a Cerimoniere pontificio, fu dall'immortale Lambertini spedito in Loreto a ricevere l'augusta Consorte di Carlo Terzo Re della Spagna nel 1741 e nel 1753 in Assisi per dichiarare patriarcale il tempio di S. Francesco, ed erigere in Cappella Pontificia l'altare del Santo. Scrisse varie opere liturgiche, e se ne conservavano nella biblioteca di famiglia gli autorevoli inediti, fece di pubblico diritto l'erudita orazione da lui recitata in Santa Maria sopra Minerva, allorché dalla Vaticana Basilica fu a quella Chiesa nel 1733 trasportato il corpo di Benedetto decimo terzo, parto che meritò l'elogio di Prospero Lambertini in allora Arcivescovo di Bologna, come da sua lettera che si ha originale nella

libreria suddetta: non che il cerimoniale compilato per comando del Pontefice, quando fu elevata a Basilica Patriarcale la detta Chiesa del Sagro Convento. Cercò decoro ed ornamento alla patria nell'erigere un domestico Oratorio ricco di una collezione inestimabile di sagre Reliquie, corredato di estesi privilegi, fornito di argenti, di suppellettili, e di lavori d'arte pregievolissimi. Tanto benemerito Concittadino terminò in Roma i suoi giorni nell'anno 1761 settantesimo terzo della età sua”.

Il Piersanti assolse l'incarico di cerimoniere pontificio durante il pontificato di Clemente XI (1720 - 1721, Innocenzo XIII (1721 – 1724), Benedetto XIII (1724 – 1730), Clemente XII (1730 – 1740), Benedetto XIV (1740 – 1758) e Clemente XIII (1758 – 1760)³.

Una sua immagine compare in un dipinto di Giovanni Francesco Bonamici (1692 – 1758), con *Benedetto XIII nel momento di consacrare Maffeo Farsetti arcivescovo di Ravenna nella cattedrale di Benevento*, il 14 aprile 1727⁴.

È stata proposta l'identificazione di un'altra sua effigie in un dipinto di Pier Leone Ghezzi con *Clemente XI che distribuisce l'Eucarestia in Laterano*, presso la Galleria Nazionale delle Marche; il personaggio a sinistra del Pontefice che guarda all'esterno potrebbe essere il cerimoniere⁵.

La sua attività, ad esclusione di qualche sortita nella città natale, a Loreto e Assisi, si svolse tutta intorno alla corte pontificia, in un periodo particolare per la storia del collezionismo, oscillante tra le vendite di intere quadrerie e i tentativi degli stessi pontefici di limitarne le esportazioni, attraverso la creazione di musei. Il periodo in cui Monsignor Piersanti si trovava a Roma, capitale della cristianità, ma anche culturale, la città era tra le tappe del Grand Tour. Di sicuro egli conosceva gli artisti che esponevano al Pantheon e al Sodalizio dei Piceni, tra cui i marchigiani Ghezzi, Giuseppe e Pier Leone, padre e figlio⁶.

Al primo sicuramente, si rivolse per una tela da inviare nella sua città natale con *San Biagio che libera un fanciullo da una spina di pesce*, per l'omonima cappella nella chiesa di Santa Maria Assunta⁷.

Da Roma giunse anche *Il Miracolo di San Filippo a Vincenzo Maria Orsini Gravina*, il futuro papa Benedetto XIII, del figlio Pier Leone. Il dipinto è la replica di un soggetto analogo, conservato nella chiesa di Santa Maria della Vallicella a Roma, con la variante del sacerdote a destra e dell'assenza di un busto con l'effigie del Santo, rimasto in piedi tra le macerie del sisma avvenuto nel 1688 a Benevento, periodo in cui l'Orsini era arcivescovo⁸.

Nel Settecento a Roma, oltre al commercio di quadri era fiorente anche quello dei disegni; i fogli si acquistavano, si vendevano e si collezionavano. La raccolta del Cardinale Giovanni Francesco Albani, (1649 - 1721), eletto papa col nome di Clemente XI, presso il quale il Piersanti svolse il suo primo incarico in qualità di cerimoniere, era stata acquistata nel 1703 dagli eredi di Cassiano del Pozzo. Tra i fogli vi erano i disegni del Maratta (1625 – 1717), che il pittore stava per vendere sul mercato inglese, dove andarono a finire poi nel 1724, quando passarono in eredità al nipote del pontefice, il Cardinale Alessandro Albani⁹. Nota era anche la collezione del Cardinale Neri Maria Corsini (1685 – 1770), nipote di Clemente XII, che acquistò sul mercato disegni di scuola romana e fiorentina¹⁰; degna di rilievo era la raccolta di Domenico Passionei (1682 – 1761) che

“dedicò un intero settore della sua biblioteca al disegno documentario, raccogliendo un codice di disegni dell’antico di scuola raffaellasca, già proprietà dell’erudito cinquecentesco Gherardo Cibo, nonché le numerose caricature donategli da Pier Leone Ghezzi, in ricordo dell’ospitalità offertagli nella sua villa di Frascati, entrambi conservati nella Biblioteca Civica di Fossombrone”¹¹.

Collezionista appassionato fu pure Alessandro Gregorio Capponi (1683 – 1746), che mise insieme un volume con studi del Cortona e del Ferri, ma il più grande collezionista di disegni fu, sicuramente Livio Odescalchi, nipote di papa Innocenzo XI, che nel 1692 acquistò il fondo della regina Cristina di Svezia, arricchendolo con fogli di maestri contemporanei.

Collezionisti di grafica non erano solo gli ecclesiastici, ma anche gli stessi artisti, desiderosi di possederli, ma anche di venderli agli stranieri del Grand Tour¹². Pier Leone Ghezzi (1674 – 1755) mise insieme una raccolta di studi provenienti dalle botteghe del Cortona, del Gimignani, del Testa, del Maratta, del Calandrucci... Alla sua morte venne venduta, una parte allo scultore Bartolomeo Cavaceppi e un'altra al pittore tedesco Lambert Krahe, passata poi al Kunstmuseum di Dusseldorf¹³.

La raccolta di Benedetto Luti era divisa per scuole e successione cronologica in 114 cartelle, secondo la testimonianza trasmessaci dall'erudito Giovanni Gaetano Bottari¹⁴. Altra collezione importante fu quella di Nicola Pio (1677ca. – dopo il 1734), biografo e erudito, con una sezione dedicata ai ritratti e agli autoritratti dei pittori, che aveva intenzione di incidere, per ricavarne illustra-

zione per le sue *Vite*, ideate sul modello di quelle vasariane; anche questa raccolta come le altre, prese la via dell'estero, acquistata dal francese Crozat, tramite Monsieur de la Monce¹⁵.

Gli interessi di Monsignor Piersanti, oltre alla commissione di arredi sacri per l'oratorio del Palazzo matelicense, si indirizzarono anche verso altri oggetti destinati alle sue abitazioni, compresi alcuni disegni. Sia nell'appartamento di Roma che in quello di Matelica, erano presenti vari fogli, che stando alla lettura degli inventari, redatti dopo la sua morte, ammontavano a circa una trentina, un numero piuttosto esiguo rispetto a quelli delle altre raccolte, ma significativi per scelta e genere. Si tratta preferibilmente di ritratti e figure a mezzo busto, individuabili tra l'area bolognese e quella marchigiana, databili tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Settecento; i fogli erano incorniciati e arredavano le sale assieme ai quadri, senza un preciso ordine¹⁶. Furono riuniti in un unico ambiente all'inizio del Novecento, nell'ordinamento del Bigiaretti incaricato di redigere l'inventario dei beni dal vescovo di Fabriano e Matelica, Monsignor Andrea Cassullo, dopo la donazione del Palazzo nel 1901 al Capitolo della Parrocchia di Santa Maria Cattedrale. All'arciprete Sennen Bigiaretti, ispettore emerito per i monumenti e scavi, collezionista di ceramiche e oggetti antichi, si devono anche i primi contributi sul museo¹⁷.

Nell'inventario della casa di Roma¹⁸, nella *Stanza della Cappella* si trovavano i seguenti fogli:

Un disegno in carta con cornice dorata.

Tre disegni d'acquarello bislungi con vetri, cornici nere e filetti d'oro.

Quadretto con disegno in cornice dorata.

Altro disegno di campagna con cornice nera, e filetto dorato.

Disegno in color rosso con suo vetro, e cornice fatta a mano dorata.

Nella *Camera che segue alla camera d'udienza* vi erano:

Due quadretti bislungi, uno rappresentante S. Giovanni Evangelista, l'altro un Santo, disegni a penna con cornici dorate.

La Nascita del Bambino Gesù, miniato con penna in carta pecora con suo cristallo con cornice nera e riporti d'intaglio dorati (fig. 2).

Nella *Camera contigua alla Libreria*:

Un disegno in carta bislungo ovato rapp a S. Francesco con cristallo, e



fig. 2 Pittore marchigiano, fine secolo XVI, *Adorazione dei pastori*, Matelica, Museo Piersanti.

cornice dorata del Trevisani.

Due disegni di lontananza in carta con cornici dorate, e col vetro in uno.

Nella Camera da scrivere contigua alla Sala verso il vicolo:

Due teste in carta con vetri e cornici dorate simili.

Quattro disegni antichi in carta – antichi di casa – con vetri e cornici nere filettate d'oro.

Nella Camera dopo la sud.ta Camera da scrivere erano:

Tre disegni colorati in carta con cornici nere.

Figure in carta n. o undici con cornici nere.

Nella Camera contigua:

Quattro quadretti d'uccelli miniati in carta pecora con vetri e cornicette e filetti d'intaglio dorati a 2 ordini.

Un quadretto a due facce con figure in carta della Madonna del Rosario, e di S. Tommaso d'Aquino con cristalli, e cornicetta nera filettata d'oro.

Due figure in carta di S. Giuseppe da Copertino.

Nella Camera ultima verso il Cortile:

Due quadretti con uccelli miniati in carta pecora con vetri cornici nere a due ordini d'intaglio, e cappi d'intaglio dorati.

Altri 4 quadretti con uccelli miniati in carta pecora con suoi vetri nere, a due ordini d'intaglio dorati.

Nella prima camera¹⁹ contigua alla sala verso il vicolo del Sig.r Cameli del Palazzo di Matelica erano appesi:

Un disegno in carta rappresentante l'adorazione de' magi con cornicetta dipinta negra.

Otto figure, due de quali tirate in seta, e l'altre in carta con cornicette negre.

Nella Galleria avanti la Sagra Cappella.

Quattro quadretti d'un palmo e mezzo in quadro rappresentanti disegni con cornice c.s. (come sopra).

Quattro altri piccoli quadretti disegno in carta con cornicette dorate.

Un quadretto di mezza testa per traverso rappresentante un disegno in carta con cornice liscia dorata.

Piccoli disegni d'un palmo incirca in carta con cornicette negre.

Nel Gabinetto:

Quattro quadretti due d'un palmo, e mezzo, e due piccoli disegni in carta, due con cristallo, e due, senza con cornicette lisce dorate

Altri due d'un palmo rapp.e (rappresentante) c. s. uno con cristallo, c. s. altro senza con cornicette lisce dorate.

Altri tre simili poco più piccoli rapp.i come sopra, due con cristalli, e uno senza, con cornicette lisce dorate.

Altro d'un palmo, e mezzo per traverso rappresentante il Padre eterno con cornice d'Ebano interziato con matreperla.

Altro quadretto di mezzo palmo rapp. E un altare disegno in carta con

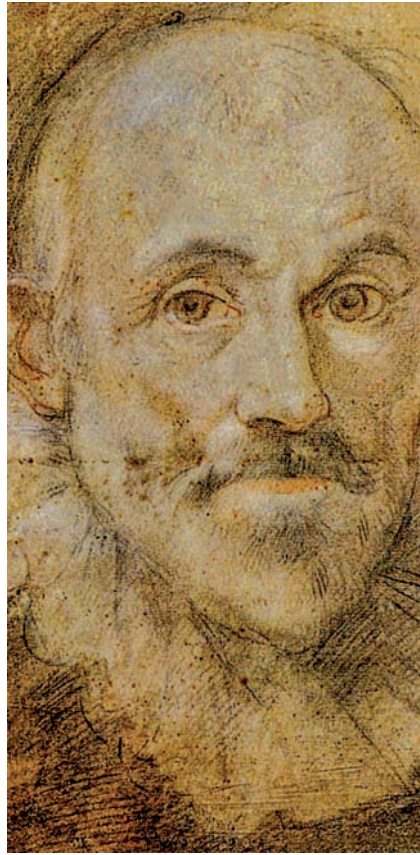


fig. 3 Federico Barocci (copia da), *Ritratto virile*, Matelica, Museo Piersanti.



fig. 4 Pittore baroccesco, *Ritratto virile*,
Matelica, Museo Piersanti.

vetro avanti, e cornicetta dorata. Due quadretti d'un palmo per alto uno rappresentante S. Giovanni de Mata, e S. Felice de Valois con altri Santi miniati in carta pecora con cristalli avanti con cornice e un ordine d'intaglio dorato.

Due piccoli quadretti con cornice di cristallo con dentro vari Santi in cartapeccora.

Altro piccolo quadretto rappresentante una testa di bove disegno in carta con cornice negra.

Due piccoli quadretti rappresentanti la Madonna col Bambino in cartapeccora con cornicetta nera e cristallo avanti.

Un quadretto di mezzo palmo con cornice di cristallo rapp. E la Cena di Cana Galilea in cartapeccora.

Un piccolo quadretto con cornice d'Ebano con dentro due, piccole miniature ovate di due Sante.

Nella Camera contigua al Gabinetto si trovava:

Un piccolo quadretto con cornice di cristallo con dentro una santa in cartapeccora.

Nella Camera ultima dell'Appartamento.

Altro d'un palmo e mezzo per alto rapp. e S. Domenico miniato in cartapeccora con cristallo avanti, e cornice d'Ebano.

Nella Camera dello Scarabattolo:

Un quadretto con ovatino in mezzo rapp. e la Madonna col Bambino in cartapeccora con cornice come s.a (sopra).

Dodici piccoli tondini rappresentanti Campagne e altri uccellami in carta con cornicette nere.

Quattro piccoli disegni in carta con cornicette intagliate e dorate. Altro di mezzo palmo rapp. e la Madonna S. Pietro, e S. Paolo con cornicetta nera.

Ora, mentre alcuni fogli sono stati oggetto di studio, altri restano in attesa di indicazioni, da parte degli specialisti. La prima analisi del fondo si deve ad Serra²⁰, che suggerì in modo alquanto sintetico alcune attribuzioni, a partire dall' *Autoritratto*, assegnato a Federico Barocci (fig. 3), precisando che si trattava di uno studio per quello degli *Uffizi*²¹; al maestro urbinato lo stesso attribui anche il foglio col *Presepe* e una *Testa di uomo barbuto*²² (fig. 4), mentre per il foglio coi *Due mezzi busti virili, quasi di profilo verso destra, seminudi*, preferì orientarsi verso la maniera del maestro urbinato²³ (fig. 5). Alla scuola bolognese attribui: la *Morte di Adone*, (trattasi, in realtà di *Adamo ed Eva che piangono la morte di Abele*) (fig. 6), una *Figura seduta con tavoletta fra le mani* (S. Giovanni Evangelista) (fig. 7) e un *Uomo seminudo, in corsa*²⁴, alla scuola romana una *Glorificazione della croce* e un disegno con *l'Eterno fra Angeli*²⁵. Ritenne, inoltre, il foglio con la *Fuga di Lot con le figlie* una copia ripresa da



fig. 5 Ignoto, fine secolo XVI, *Studio per due figure*, Matelica, Museo Piersanti



fig. 6 Ignoto, fine secolo XII, *Adamo ed Eva piangono la morte di Abele*, Matelica, Museo Piersanti.



fig. 7 Ignoto, *San Giovanni Evangelista*, sec. XVII, Matelica, Museo Piersanti.

un soggetto del Sanzio²⁶, mentre per il foglio col *Sole, quattro putti, tre figure femminile* suggerì il nome di Andrea Pozzo²⁷. Copie dal Guercino riteneva, invece, i fogli col *San Giovanni Battista* (fig. 8) e la *Maddalena genuflessa seminuda dinanzi al Crocifisso* (fig. 9), mentre per il disegno a penna con la *Madonna col Bambino e S. Giovanni*, propose il nome di Benedetto Genari²⁸, un pittore di ambito guercinesco. Successivamente, in occasione di una mostra di opere restaurate, presso la Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, furono redatte alcune schedature, in cui si individuava con maggiore precisione l'appartenenza di alcuni fogli, a partire dal più antico, la: *Fuga di Loth* (fig.10), che come annota la Forlani Tempesti ripropone

“quasi senza varianti e con molta vivacità, il pannello di analogo soggetto nella quarta volticella delle Logge di Raffaello in Vaticano. La scena con la fuga di Loth e le due figlie, mentre la moglie si gira per guardare Sodoma in fiamme, è stata variamente attribuita agli allievi di Raffaello,

con preferenza per Giulio Romano e il Penni. Allo stile dei disegni di quest'ultimo si accosta anche il presente foglio che, tuttavia, non può aspirare a essere considerato studio preparatorio all'affresco, perché, nonostante la buona qualità, non ha l'incisività dei disegni più accertabili del Penni... Non è del resto da dimenticare la fortuna che, fra le altre composizioni raffaellesche, riscossero particolarmente quelle delle Logge, che ebbero una lunga serie di ripetizioni per esempio nella maiolica (proprio nel Duomo di Urbino, l'*Inventario* del Serra del 1932 registra tre piastrelle con scene delle Logge, in cui questa è raffigurata in contro-



fig. 8 Scuola del Guercino, *San Giovanni Battista nel deserto*, Matelica, Museo Piersanti.



fig. 9 Scuola del Guercino, *Santa Maria Maddalena in preghiera*, Matelica, Museo Piersanti.

parte). È possibile perciò che questo schizzo, uscito dal fervore della complicata ma attivissima bottega del Sanzio dopo la morte del maestro, abbia servito a precisi scopi decorativi: la sua tecnica ricca infatti, è quella dei «modelli» o cartonetti, più che quella delle copie per mero studio²⁹.

Il foglio col *Presepio*, identificato dal Serra col nome dell'urbinate è rintracciabile con quello proveniente dal fondo romano, elencato nella *Camera che segue alla camera d'udienza: La Nascita del Bambino Gesù*, miniato con penna in carta pecora, ricondotto ad ambiente marchigiano, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del nuovo secolo, in occasione dell'esposizione urbinata. Per esso

“i nomi che possono avanzarsi sono soprattutto quelli di Antonio Viviani detto il Sordo, che tuttavia nei disegni mostra più spesso sfaccettature formali seneg-



fig. 10 Seguace di Raffaello, *Fuga di Lot e le figlie da Sodoma*, Matelica, Museo Piersanti.

gianti... o di Filippo Bellini, che preferisce un tipo di tecnica affine a quella del nostro foglio, ma anche un impianto manieristico un po' più accentuato... Sul verso del foglio è tracciata a penna, con leggere acquarellature, una pianta di un grande parco, con viali e giardini all'italiana, un anfiteatro e in basso un fiume o canale costeggiata da alberi³⁰.

Altro disegno, oggetto di studio durante la stessa esposizione è il foglio, attribuito a Marcantonio Franceschini (Bologna 1648 – 1729), con la *Pace, la Giustizia e la Verità* (fig. 11), uno schizzo per decorazioni di soffitto,

“confrontabile con quello degli Uffizi, numero 20 305, con l'Allegoria, con l'altro 4537 S, con una figura di Santa e col numero 4558 S con l'Eterno e angeli,

nonché con quelli: numero 8526 con studio di soffitto con figure mitologiche del Louvre e con quelli di Windsor: numero 3755, con la Glorificazione di Casa D'Este e numero 3587, studio per cupola con figure mitologiche”³¹.

Per i fogli con *San Giovanni Battista* e la *Maddalena*, già ritenuti dal Serra copie tratte da fogli del Guercino, per la Montironi si può escludere la possibilità che “possa trattarsi di semplici appunti grafici, dovendo ascriversi i due disegni alla serie di studi da utilizzare per delle più impegnative realizzazioni”³², mentre per Arcangeli, essi si devono alla mano di un collaboratore e non a quella del maestro³³. Alla bottega del Fiori, lo studioso riconferma il ritratto virile e una copia dell'autoritratto barocco, mentre tra i fogli del XVII secolo assegna una *Testa muliebre* a scuola romana³⁴ (fig. 12). Accompaniano quest'ultimo altri tre studi con soggetti analoghi, ma di altra mano e ambientazione (fig. 13).

Tra i disegni provenienti dal fondo romano sono identificabili: il foglio con *S. Giovanni Evangelista*, elencato nella *Camera che segue alla camera d'udienza* della casa di Roma, le *Due teste in carta con vetri e cornici dorate simili*, avvicinati all'ambito del Barocci, con quelle elencate nella *Camera da scrivere contigua alla Sala verso il vicolo*, provenienti dallo stesso appartamento, mentre, con più chiarezza è possibile identificare il foglio col *il Padre eterno con cornice d'Ebano interziato con matreperla*, tra quelli presenti nel *Gabinetto* del palazzo di Matelica.

In data più recente del ritratto virile di ambito barocco si è interessata la dott. ssa Giannatiempo, secondo la quale



fig. 11 Marcantonio Franceschini, *Figurazione allegorica*, Matelica, Museo Piersanti.

“la comparazione con due presunti *Ritratti* di Francesco Maria della Rovere (Firenze, Uffizi, inv. 1393 F; Parigi Institut Neerlandais, inv. 5061) ... porta a espun-

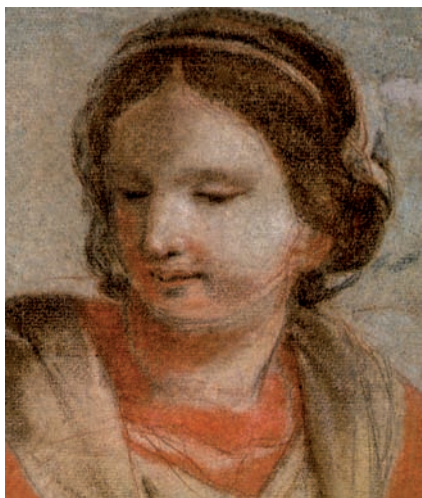


fig. 12 Scuola romana, secolo XVII, *Testa muliebre*, Matelica, Museo Piersanti.



fig. 13 Ignoto, secolo XVII, *Testa muliebre*, Matelica, Museo Piersanti.

gere dal catalogo barocco il disegno di Matelica che, tuttavia, potrebbe essere stato realizzato da qualche allievo sulla scorta di modelli approntati dal maestro”³⁵.

Tra i fogli un’attenzione particolare merita la *Sacra Famiglia con San Giovannino* (fig. 14), attribuito dal Serra al Gennari e pertanto riconducibile ad ambito guercinesco, in quanto esso risulta in stretta relazione con una incisione, firmata IO. FRAN. O INV./ CENTENSIS/ IO. BAPT. A PASQ. S. F., tratta da un disegno del Guercino oggi disperso³⁶ (fig. 15). Secondo Bagni la stampa fu incisa ante 1619, in considerazione della qualità, ma in particolare in considerazione del fatto che sulla lastra non compaia la scritta “superiorum permissu”³⁷, presente, invece, su tutte le stampe del Pasqualini, dopo tale data. La lastra incisa si trova presso la Calcografia Nazionale di Roma.

Nonostante l’assenza della figura di Giuseppe sul fondo, l’apparentamento tra il foglio del Museo Piersanti e l’incisione del Pasqualini è evidente, appare chiaro, pertanto, come anche l’autore di questo foglio abbia fatto riferimento al disegno del Guercino andato disperso; senza entrare nel merito, lasciamo la questione aperta. Certo è che anche questo esiguo numero di fogli rappresenta



fig. 14 Scuola del Guercino, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Matelica, Museo Piersanti.



fig. 15 Giovanni Battista Pasqualini, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Cento, Pinacoteca Civica.

da parte di Monsignor Piersanti il desiderio di imitare quanto avveniva, a livello più alto tra i grandi collezionisti romani. Non è possibile identificare tutti i fogli tra quelli elencati negli inventari settecenteschi sia per le indicazioni, in taluni casi estremamente generiche, sia perché è da ritenere che alcuni di essi siano entrati nel Museo nel corso del XIX secolo, stando al necrologio del marchese Filippo, lontano erede del Monsignore, secondo il quale egli non badò a spese per arricchire il Museo “con altri oggetti d’arte sacra e profana. Vi si ammirano cose veramente rare e tra queste anche uno schizzo attribuito a Raffaello”³⁸; in verità il foglio non è individuabile tra quelli elencati nei documenti del Settecento. È, pertanto, ipotizzabile che i fogli per i quali non si hanno indicazioni, siano entrati nel Museo nel corso del XIX secolo, per volontà del Marchese Filippo, che come da testamento lascerà il palazzo e gli arredi al Capitolo di Santa Maria Cattedrale.

Abstract

Originally from Matelica, Monsignor Venanzio Filippo Piersanti held the position of Papal Master of Ceremonies during the pontificates of Clement XI (1720-1721), Innocent XIII (1721- 1724), Benedict XIII (1724-1730), Clement XII (1730-1740), Benedict XIV (1740- 1758) and Clement XIII (1758 - 1760). He was responsible for collecting the original group of works in the current Museo Piersanti in Matelica. When in Rome, capital of Christianity but also of the antiquarian trade, Piersanti was able to put together a fair number of drawings, which were sold and collected, along with paintings and art objects. In his Roman house and his residence in Matelica there were about thirty drawings, listed in two inventories drawn up after his death, following an inheritance dispute. Datable from the late sixteenth century to around 1750, the drawings were framed and randomly adorned the walls of the rooms with paintings. It is also believed that some drawings entered the museum in the nineteenth century, though a bequest by Marchese Filippo Piersanti, heir of the family, who enriched the museum with other art works, including a sketch attributed to Raphael.

NOTE

- 1 Matelica, Biblioteca Comunale, G.B. RAZZANTI, in *Memorie civili ed ecclesiastiche della Città di Matelica*, ms., non datato (fine del XVIII); del ms è stata curata una riedizione dalla Dott.ssa M. SALVACO, *Memorie civili ed ecclesiastiche della Città di Matelica*, 1999, p. 243.
- 2 C. ACQUACOTTA, in *Memorie di Matelica*, Tipografia Baluffi, Ancona 1838, pp. 209 - 210.
- 3 S. BIGIARETTI, in *Guida del Museo Piersanti*, Tipografia Domenicana, Firenze 1917; L. SERRA, *Museo Piersanti*, in "Le Gallerie Comunali delle Marche", Roma 1925; M. TRIONFI HONORATI, *Tesori di arte minore*, in "Kalòs" invito al collezionismo", II, 5, 1971; A. BORALEVI, *Istituzioni Museali per Fabriano e il suo territorio*, in "Quaderni di Notizie da Palazzo Albani", Collana di Studi e testi in. 6, Urbino 1979; A. MONTIRONI, L. MOZZONI, *Il Museo Piersanti*, in *L'Oro. Il Verde. Il Rosso*, Matelica, Litotipo San Giuseppe, Macerato 1981. La prima ricostruzione genealogica della famiglia Piersanti si deve a R. DE BIASE, *Un archivio, Una famiglia, Una collezione. I Piersanti*, in *L'Azione*, 8-9; 17-9; 26-9, Fabriano 1884, p. 3; A. ANTONELLI, *La famiglia Piersanti: Cenni Storici*, in *Il Museo Piersanti nelle sue fonti documentario*, Università degli Studi di Urbino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di Perfezionamento in Storia Dell'Arte, Relatore Prof. R. Varese, Anno Accademico 1984 / 85, pp. 2-15, con bibliografia sull'argomento; S. BIGIARETTI, *Catalogo Generale Del Museo Piersanti*, a cura di A. AN-

- TONELLI, Tipo-Lito Grafostil, Matelica 1997; A. ANTONELLI, *I Piersanti*, in Matelica Museo Piersanti, Collana "Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia", Calderini, Bologna 1998, pp. 5-6; M. CEGNA, M. ROTILI, in *Guida al Museo Piersanti Matelica*, Aniballi Grafiche S.R.L. Ancona 1998, pp. 19-21; C. PRETE, *Studioli, guardarobe, gallerie e case- museo nelle Marche: dal collezionismo privato alla fruizione pubblica*, in *Il filo di Arianna. Raccolte d'Arte dalla Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane Jesi, Macerata, Pesaro*, a cura di A. M Ambrosini Massari, Motta, Milano 2000, p. 83; A. ANTONELLI, in *Matelica. Storia Arte Archeologia*, Motta, Milano 2006, pp. 61-64; A. TRECCIOLA, *I Pellegrini ed i Piersanti*, in *Dalla Casa Al Museo Nascita del Museo Piersanti*, Tipo-Lito Grafostil, Matelica 2008, pp. 21-27. Sull'argomento si veda anche il volume della giornata di studio per il centenario del Museo: *Il Museo Piersanti e la sua collezione. Studi e ricerche per i 100 anni dalla nascita*. Atti del convegno, Matelica, 17-18 febbraio 2018 a cura di G. Spina, Andrea Livi Editore, Fermo 2021.
- 4 A. NEGRO, in *La regola e la Fama San Filippo Neri e l'Arte*, catalogo della mostra Roma ottobre-dicembre 1995, Electa, Milano 1995, scheda n. 109, pp. 550- 51, foto p. 425.
 - 5 Sul dipinto si veda la scheda di D. BERNINI, in *Papa Albani e le Arti a Urbino e a Roma 1700 - 1721*, catalogo della mostra Urbino 29 giugno - 30 settembre 2001; Roma, 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002 a cura di G. Cucco, Marsilio, Venezia 2001, pp. 155- 157. Sulle diverse proposte attributive, oscillanti tra Pier Leone Ghezzi e Biagio Puccini, si veda il contributo di A. DELPRIORI, *Appunti per il barocco a Matelica: Francesco Giovani, Biagio Puccini e un nuovo Sebastiano Conca. Breve florilegio di Alberto Bufali*, in *Francesco Giovani 1639-1669*, Hacca, Maltignano (AP) 2016, pp. 18- 21.
 - 6 Sui due artisti di origine marchigiana si veda: *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, a cura di V. Martinelli, Palumbo, Roma 1990; *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, catalogo della mostra Comunanza 8 maggio-22 agosto 1999 a cura di G. De Marchi, Marsilio, Venezia 1999, a partire da p. 21; *Pier Leone Ghezzi Settecento alla moda*, catalogo della mostra, Ascoli Piceno 8 maggio - 22 agosto 1999), a cura di A. Lo Bianco, Marsilio, Venezia 1999. Su alcuni probabili commesse di opere da parte di Monsignor Piersanti si veda anche: A. DELPRIORI, *Appunti per il barocco a Matelica, op. cit.*, pp. 21- 27.
 - 7 A. ANTONELLI, in *Matelica Storia Arte Archeologia*, Motta, Milano 2006, pp. 33- 34.
 - 8 A. LO BIANCO, in *Settecento alla moda*, op. cit. pp. 138- 41.
 - 9 S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Collezionisti a Roma*, in *Il Disegno i grandi collezionisti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1992, pp.103- 104.
 - 10 Ivi, pp. 104- 105.
 - 11 Ivi, p. 106.
 - 12 Ivi, pp. 103-104.
 - 13 Ivi, p. 108. Sull'interesse per il collezionismo di disegni di Giuseppe Ghezzi si veda anche il saggio di S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giuseppe Ghezzi Collezionista Di Disegni*, in *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, op. cit., pp. 107- 115 e R. BIGI, *Pier Leone Ghezzi (Roma, 1674-1755) Le caricature dell'Album Passionei*, in *Collectio thesauri dalle Marche tesori nascosti di un collezionismo illustre*, catalogo della mostra, Ancona-Jesi 15 gennaio-30 aprile 2005 a cura di M. Mei, Edifir Firenze, Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 72- 77, con ampia bibliografia.
 - 14 PROSPERI VALENTI RODINO', *Collezionisti a Roma*, op. cit., pp.103- 104.
 - 15 Ivi, pp. 109-110.
 - 16 Sulle principali raccolte di disegni presenti nelle Marche si veda il volume a cura del Centro Alessandro Maggiori: *Disegni Marchigiani Dal Cinquecento Al Settecento*, Atti del convegno *Il Disegno an-*

tico nelle Marche e dalle Marche (Monte San Giusto, 22- 23 Maggio1992) a cura di M. Di Giampaolo, G. Angelucci, Edizione medicea, Firenze 1995. Sui fogli del Museo Piersanti i principali testi di riferimento sono SERRA, *Museo Piersanti*, *op. cit.*, pp. 145 - 146. L. ARCANGELI, *Matelica, Museo Piersanti in Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane*, a cura di A.M. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodino' G.C. Sciolla, parte seconda, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1992, pp. 116- 117; ANTONELLI, *Il Gabinetto di grafica di Palazzo Piersanti*, in *Matelica Museo Piersanti*, *op. cit.*, pp. 110 - 122; A. DELPRIORI, *Gabinetto dei Disegni*, in *Matelica Città e Storie d'Arte*, Quattroemme, Perugia 2020, p. 84. Lo studioso nello stesso saggio, propone per un piccolo foglio con *San Francesco in preghiera* la vicinanza con alcune composizioni di Andrea Lilio, databili tra il 1590 - 95, notando che in quel periodo le sue opere si confondono con quelle di Ferraù Fenzoni. Per il disegno valgono ad ora le stesse considerazione degli altri fogli; ad oggi è difficile indicarne la provenienza, in quanto negli inventari, (documento di Roma), si fa riferimento solo ad una figura del santo, in ovale di mano del Trevisani, non identificabile tra quelli attualmente conservati nel Museo. Per la proposta attributiva si avvalora l'ipotesi suggerita dallo studioso. Per quanto concerne, invece, il disegno con la *Deposizione* di area nordica, si precisa che esso è stato acquistato dalla Direzione del Museo sul mercato antiquario locale intorno agli anni 1980-85.

- 17 BIGIARETTI, *Catalogo Generale Del Museo Piersanti*, *op. cit.*
- 18 Matelica, Archivio Museo Piersanti, G.N. Sereni, *Inventario di Roma*, ms, (non datato), cartella n. 16.
- 19 A.M.P. M, ID., *Inventario A, (Palazzo di Matelica)*, 1763, cartella n. 16.
- 20 L. SERRA, *Museo Piersanti... op. cit.*, pp. 145 - 146.
- 21 IVI, p. 145.
- 22 IBIDEM.
- 23 IBIDEM.
- 24 IVI, pp. 145- 146.
- 25 IBIDEM.
- 26 IVI, p. 146.
- 27 IBIDEM.
- 28 IBIDEM.
- 29 A. FORLANI TEMPESTI, in *Restauro Nelle Marche Testimonianze Acquisti Recupero*, catalogo della mostra 28 giugno - 30 settembre 1973, AGE, Urbino 1973, pp. 308 - 309. In data recente A. DELPRIORI ha attribuito il foglio alla mano di Giovan Francesco Penni, avanzando come probabile anno di esecuzione il 1518 circa: IDEM, in *Matelica Città e Storie d'Arte*, *op. cit.*, p. 70.
- 30 FORLANI TEMPESTI, in *Restauro Nelle Marche... op. cit.*, p. 385.
- 31 IVI, p. 512.
- 32 MONTIRONI, *Museo Piersanti*, in *L'oro, il verde, il rosso Matelica*, *op. cit.*, p. 159.
- 33 ARCANGELI, *Matelica... op. cit.*, p. 116.
- 34 IVI, pp. 116- 117.
- 35 M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, in *Simone De Magistris Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, catalogo della mostra Caldarola 5 aprile - 20 settembre 2007 a cura di V. Sgarbi, Marsilio, Venezia 2007, p. 114.
- 36 F. GOZZI, in *Il Guercino Le stampe della Pinacoteca Civica* catalogo della mostra, a cura di F. Gozzi, Cento 7 dicembre 1996-23 febbraio 1997a cura di F. Gozzi, Casa editrice "liberty house", Ferrara 1996, p. 41.
- 37 P. BAGNI, in *Il Guercino e i suoi incisori*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1988, p. 15.

- 38 *Onoranza Funebre Al Marchese Filippo Piersanti Ufficiale Dell'Ordine Mauriziano. Cavaliere della Corona D'Italia*, Matelica 1884. Sulla figura del marchese Filippo si veda anche S. BIOCCHIO, *Percorso storico per il Museo Piersanti: arredi, allestimenti e riordini espositivi*, in *Il Museo Piersanti e la sua collezione*, op. cit. pp. 58- 65.

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).

Norme redazionali

Materiale da consegnare

saggio in word, Times New Roman corpo 12, le note corpo 10; note in calce al testo, indicate in apice prima della eventuale punteggiatura;
immagini con la liberatoria relativa;
didascalia delle immagini corpo 12

Citazioni bibliografiche

autore: in maiuscoletto nome puntato, cognome, se più autori vanno separati dalla virgola, titolo in corsivo del testo, editore, luogo e anno

Esempio E. CAMESASCA, *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Rizzoli, Milano 1993, p. 103.

Per i cataloghi di mostra: titolo in corsivo, catalogo della mostra con luogo e date dell'esposizione, a cura di, editore, luogo e anno

Esempio *Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra Bergamo 27 gennaio- 6 maggio 2018 a cura di M.C Rodeschini, E. Zaffra, Marsilio, Venezia 2018.

Per la citazione in una rivista: autore, titolo del saggio in corsivo, nome della rivista tra apici, numero e anno

Esempio F. MARCELLI, *Il ritratto nuziale di Ippolito Della Rovere e Isabella Vitelli dipinto da Barocci*, in «Arte marchigiana», 8/2020.

Le citazioni vanno tra apici doppi: “

Opera già citata: autore, *titolo abbreviato...*, *op. cit.*

Esempio MARCELLI, *Il ritratto nuziale...*, *op. cit.*, p.30.

IVI stesso volume, diversa pagina; IBIDEM stesso volume, stessa pagina.; IDEM stesso autore; EADEM stessa autrice

Confronta: Cfr.

Omissis: [...] tre punti fra parentesi quadre preceduti e seguiti da spazio.

Parole singole in lingua diversa dall'italiano in corsivo senza virgolette.

Didascalie: numero della figura, autore, titolo in corsivo, località, collocazione

Esempio: fig. 1 Pierantonio Palmerini, *Vergine incoronata da angeli tra i santi Andrea e Paolo*, Fano, Pinacoteca Civica.

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, *Restauri ad Arte. Interventi vadesi*, 2013

LA VIA LATTEA

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

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

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

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

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

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 maggio 2022
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

