
ARTE MARCHIGIANA

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

11

LORETTA VANDI, Lusso, calma, sacralità. Rilettura dell'arazzo con l'*Annunciazione* nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino / RAOUL PACIARONI, M^o Gregorio da Recanati pittore di stemmi / LUCA BARONI, Peter Paul Rubens e Federico Barocci tra arte e politica / ELEONORA BUTTERI, Un'opera perduta di Andrea Boscoli nella chiesa dell'Annunziata di Fermo / ANDREA PARIBENI, Sulle tracce di un quadro perduto di Giulio Cantalamessa / EMANUELA MORGANTI, Galantara prima di Ratalanga. Svolte artistiche di un giovane marchigiano trapiantato a Bologna.

ARTE

MARCHIGIANA

11 - 2023



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.guerrinoleadini.it

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

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

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

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

Referenze fotografiche

VANDI: figg. 1, 9-10, 113-14 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; fig. 2 Fermo, Pinacoteca comunale; figg. 3-5 New York, Metropolitan Museum of Art; fig. 6 Parigi, Museo del Louvre, fig. 7, 12 Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek; fig. 8 Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; fig. 11 Madrid, Monastero di San Lorenzo all'Escorial.

PACIARONI: figg. 1-3 foto dell'autore.

BARONI: archivio dell'autore.

BUTTERI: 1, 2, 4 Fermo, Archivio di Stato, Archivio Notarile Distrettuale, F. Strangolini, vol. XL, c. 383v (foto dell'autrice); fig. 3 da *Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli, e posseduti da Pietro Leopoldo*, Stamperia Granducale, Firenze 1778, tav. 105 (Archivio delle stampe di traduzione © 2012 - 2023 Artivisive - Scuola Normale Superiore); fig. 5 Roma, Istituto Centrale per la Grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura, Fondo Corsini, D-FC 124265r; fig. 6 Fermo, Biblioteca Civica Romolo Spezioli, Album fotografico stampato in memoria della visita alla città del Presidente del Consiglio dei Ministri il 14 ottobre 1876, n. 19 (foto dell'autrice); fig. 7 foto dell'autrice.

PARIBENI: figg. 1, 3 Roma, Archivio Paribeni; figg. 2, 4 Roma, già collezione Cicconetti-Rey.

MORGANTI: fig. 1 da *Per il monumento a V. E.*, in «Ehi! Ch'al scusa...», VII/1886, p. 4, collezione privata; fig. 2 Rata Bologna, Museo civico del Risorgimento di Bologna.

indice

9

editoriale

11

LORETTA VANDI

Lusso, calma, sacralità.

Rilettura dell'arazzo con

l'*Annunciazione* nella Galleria

Nazionale delle Marche a Urbino

41

RAOUL PACIARONI

M° Gregorio da Recanati

pittore di stemmi

51

LUCA BARONI

Peter Paul Rubens e Federico Barocci

tra arte e politica

83

ELEONORA BUTTERI

Un'opera perduta di Andrea Boscoli

nella chiesa dell'Annunziata di Fermo

109

ANDREA PARIBENI

Sulle tracce di un quadro perduto

di Giulio Cantalamessa

123

EMANUELA MORGANTI

Galantara prima di Ratalanga.

Svolte artistiche di un giovane

marchigiano trapiantato a Bologna

Il presente numero di *Arte Marchigiana* esce in un anno particolare, il 2023, cinquecentesimo anniversario (1523) della morte di artisti legati in diversa misura al territorio.

Si ricorda Pietro Perugino al quale la città natale, altre umbre che conservano sue opere e Perugia hanno dedicato diverse iniziative che ne hanno ulteriormente arricchito la conoscenza.

Il suo rapporto con le Marche è stato intenso da Fano a Fabriano per non sot tacere il rapporto con Giovanni Santi e quello più serrato con Raffaello, argomento questo ancora oggetto di confronto tra gli storici dell'arte che indagano sull'effettivo scambio tra i due.

In quell'anno è venuto a mancare anche Timoteo Viti urbinato il quale, dopo una formazione presso Francesco Francia a Bologna, rientrava nella città natale collaborando tra gli altri con Girolamo Genga, attivo a Roma nella chiesa di santa Caterina in via Giulia di cui non resta nessuna testimonianza pittorica e negli affreschi in Santa Maria della Pace in collaborazione con Raffaello.

Significativa è stata anche l'attività di Luca Signorelli nella sacrestia di san Giovanni della Santa casa di Loreto, in Arcevia, a Matelica e in Urbino. Tutto ciò a dimostrazione di quanto la terra marchigiana sia intrisa di rapporti tra diversi artisti che nel corso del tempo l'hanno arricchita lasciando testimonianze ed alti esempi.

Bonita Cleri
Presidente Centro Studi G. Mazzini

Lusso, calma, sacralità.

Rilettura dell'arazzo con l'*Annunciazione* nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino

Loretta Vandi

La storia dell'arte ha spesso privilegiato l'immagine dipinta rispetto a quella tessuta tutte le volte che si trattava di portare esempi di *trompe-l'œil*¹. Eppure, come non ricordare la storia di Aracne narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio (libro VI, 1-145)? La giovane tessitrice, famosa non per nascita ma per la sua abilità artistica, compete con Atena nella resa di episodi narrativi, privilegiando forme dinamiche e varietà di colori. Ovidio descrive le azioni delle due protagoniste della storia come se fosse presente accanto al telaio. Oltre a specificare con grande precisione gli strumenti necessari alla tessitura, il poeta latino commenta in modo mirabile come venivano utilizzati i fili di lana colorati, con le loro potenzialità espressive ed imitative². Non a caso, per sottolineare la sottigliezza - e, con essa, la naturalezza - cromatica del risultato, egli stabilisce un confronto con l'arcobaleno, in cui la bellezza deriva dall'accordo, appena percepibile, dei contrari. O meglio, l'accordo non è statico ma avviene attraverso il passaggio da una serie di tinte fredde ad un'altra di tinte calde e viceversa³. Con questa descrizione, Ovidio non evoca un processo meccanico bensì la creazione di un prodotto artistico nato dall'osservazione della natura e dall'esperienza esecutiva, senza alcun paragone con le potenzialità della pittura. Questo paragone verrà invece istituito molti secoli dopo da Giorgio Vasari che, nella sua *Vita di Raffaello*, parlando dei cartoni realizzati dal pittore urbinato e spediti in seguito nelle Fiandre affinché fossero tessuti gli arazzi corrispondenti, nota che il risultato finale aveva del miracoloso. Si trattava, infatti, di superare le limitazioni poste dalla tecnica, in quanto era davvero impensabile che si potessero rendere capelli e barbe e dare "col filo morbidezza alle carni", come anche realizzare "acque, animali, casamenti e talmente ben fatti che non tessuti, ma paiono veramente fatti col pennello"⁴. Come vedremo tra breve, questo paragone tra pittura e arazzo era stato già istituito da Vespasiano da Bisticci, che però aveva attribuito più importanza al "filo" che al "pennello". Gli arazzi avevano diverse funzioni: celebrative, rievocative, devozionali, nar-



fig. 1 Maestro della Redenzione del Prado (disegno), *Annunciazione*, 1460-1470, arazzo, probabile tessitura di Bruxelles, lana e seta, cm 190 x 120, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, © MiC, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

relative o semplicemente ornamentali⁵. In questo articolo ci concentreremo su di un arazzo di piccolo formato di soggetto devozionale, raffigurante l'*Annunciazione*, conservato nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino (fig. 1)⁶. Esso permette una riflessione sul concetto di adattamento e sintesi di motivi iconografici provenienti da fonti diverse, nonché sul ruolo dei tessuti preziosi delle vesti dell'Arcangelo Gabriele e di Maria. Se la pittura ad olio offriva i mezzi necessari per emulare fin nei minimi dettagli i riflessi prodotti dai velluti semplici oppure operati, dai broccati o dalle sete, nonché la morbidezza e trasparenza dei lini e dei veli, la tessitura di arazzi era auto-referenziale: essa rendeva visivamente plausibili le qualità di specifici tessuti utilizzando fili di lana, seta, d'oro e d'argento invece di colori su di una tavola di legno, di una tela o di un foglio di pergamena. Si trattava, in poche parole, di fare affidamento su di un illusionismo materiale con la finalità di creare un'esperienza sia visiva che tattile. L'importanza attribuita dal tessitore alle stoffe operate permette anche un'ulteriore riflessione sui gusti estetici e sull'identità del committente che, come aveva evidenziato Nello Forti Grazzini, potrebbe non essere il

Duca Federico da Montefeltro.⁷ In ogni modo, vale la pena accennare ai documenti che testimoniano delle preferenze estetiche del Duca, prima di passare all'analisi dell'arazzo con l'*Annunciazione*.

Federico da Montefeltro e il gusto degli arazzi

Nella *Vita di Federico da Montefeltro*, Vespasiano da Bisticci ricorda che il Duca fece venire dalle Fiandre alcuni maestri che “tessevano panni d’arazzo, e fece fare loro un fornimento degnissimo d’una sala, molto ricco, tutto lavorato a oro e seta mescolata collo stame”⁸. Nel 1890 Eugène Müntz pubblicò una nota con i nomi di quei maestri fiamminghi - M. Francesco da Ferrara, il fiammingo Michetto con un compagno, Ruggero e Lorenzo - senza specificare la fonte della notizia; essi “eseguirono come principale opera loro la serie della *Storia di Troja*”, un’affermazione che sarà definitivamente smentita solo nel 1978 da Cecil H. Clough⁹. Gian Gallo Galli di Città di Castello, in una lunga lettera datata 23 gennaio 1566 e indirizzata al duca di Urbino Guidubaldo Della Rovere, descrive gli arredi mobili delle stanze del Palazzo Ducale realizzati al tempo di Federico, indicando la presenza di “paramenti Ducali di seta e d’oro da sala, da camere, e d’anticamere [...]”. Li Panni solo d’arazzo, ove sono leggiadramente tessute, e figurate le Istorie di Troja, opera bellissima e vaga, che ancor ritrovansi in essere [...]”¹⁰.

Dalle tre testimonianze riportate, si possono trarre alcune inferenze: la prima è che Federico da Montefeltro era al corrente dei gusti artistici diffusi oltralpe nelle corti signorili. Dopo essere divenuto duca nel 1474, sentì senz’altro l’obbligo di doversi adeguare a questi gusti; ma invece di ordinare esclusivamente gli arazzi dalle Fiandre, invitò alcuni artefici a Urbino, soprattutto per avere produzioni da adattare alle varie sale - se possiamo interpretare come ‘arazzi’ i “paramenti Ducali di seta e d’oro da sala, da camere, e d’anticamere” enumerati da Galli - a mano a mano che se ne presentava la necessità.¹¹

La presenza di arazzieri neerlandesi a Urbino è confermata da alcuni documenti d’archivio, recentemente studiati da Ilaria Perlini la quale ha messo in luce un documento urbinato relativo a un “Maestro Rigo dalemania”, di professione “tapezaro”, attivo a Ferrara tra il 1471 e il 1474, mentre nel 1475 è documentato presso la corte di Urbino.¹² Una ulteriore testimonianza dell’importanza che Federico attribuiva ai suoi arazzi si trova in un libretto conservato nella Biblioteca Vaticana, intitolato *Ordine ed officii di casa dello illustrissimo signor Duca d’Urbino*, di 72 carte, contenente 64 capitoli. Tra le varie voci, compare anche “tapezzarie”, confermando il numero e l’importanza degli arazzi, nonché la necessità di avere persone che li conservassero, li riparassero e li collocassero nei luoghi richiesti dal Duca¹³. Se poi fosse stata isti-

tuita un'officina locale con il marchio di fabbrica 'ducale' per produrre pezzi esclusivamente per il palazzo si sarebbe evitato l'acquisto di arazzi prodotti in serie, nondimeno, il Duca Federico acquistò un tale prodotto - le *Storie della caduta di Troia* - dal famoso mercante di arazzi Jean Grenier di Tournai, come testimoniato in un atto notarile redatto da Gioachino di Guererio a Gubbio il 13 luglio del 1476¹⁴. Quella serie di undici pezzi, forse seconda o terza tessitura dello stesso modello che ornava probabilmente la Sala del Trono, poneva Federico all'interno del ristretto cerchio di persone altolocate che potevano permettersi il lusso di possedere questi costosi manufatti¹⁵. Tra essi vi era Carlo il Temerario, Duca di Borgogna, che nel 1472 aveva acquistato la serie con le *Storie della caduta di Troia* da Pasquier, il padre di Jean Grenier¹⁶.

Dov'era l'arazzo con l'Annunciazione?

Alcuni riferimenti documentari sembrano riguardare le *Storie della caduta di Troia*: esistono due copie degli inventari del Palazzo Ducale di Urbino, una all'Archivio di Stato di Pesaro, l'altra all'Archivio di Stato di Firenze, in cui sono riportati arazzi.¹⁷ Se il Duca Federico citato alle voci 56 e 159-163 della lista fosse da riferirsi a Federico da Montefeltro, dal 1444 conte poi duca di Urbino dal 1474 al 1482, forse l'inventario potrebbe descrivere arazzi databili alla metà del XV secolo, tuttavia, in nessuno dei due inventari si trova un esplicito riferimento all'arazzo rappresentante l'*Annunciazione*¹⁸. La prima notizia su di esso si deve a Egidio Calzini che nel 1897 ne segnalò la presenza nell'Istituto di Belle Arti ad Urbino, indicando anche la possibile derivazione da un cartone realizzato da Giusto di Gand, proposta avanzata anche recentemente, tra gli altri, da Francesca Bottacin¹⁹. Nel 1919 e in successivi interventi, Luigi Serra lo ritenne un prodotto della cultura artistica fiamminga, prima del XVI e, in seguito, del XV secolo, retrodatazione suggerita dal confronto con la composizione molto simile presente in un arazzo realizzato dalle manifatture di Bruxelles e datato 1486, conservato negli anni Trenta del XX secolo nella collezione Tucher a Simmeldorf, presso Vienna²⁰. Serra asseriva che l'arazzo di Urbino con l'*Annunciazione* fosse stato rinvenuto nel 1912 in un ripostiglio del Palazzo Ducale e, come molti altri studiosi dopo di lui, era certo che esso fosse appartenuto fin dall'inizio all'arredo dell'edificio fatto costruire da Federico²¹. Nel 1982 Roberto Budassi ha collegato l'arazzo con dipinti dello stesso soggetto realizzati da Roger van der Weyden, collegamento confermato

nel 2003 da Paolo dal Poggetto, che ne accettava anche la datazione al 1470-80, anticipando però al 1868 il loro ritrovamento nel Palazzo Ducale²². Monica Bercè, riesaminando nel 2007 i documenti sul ritrovamento del 1868, sul successivo spostamento degli arazzi all'Istituto di Belle Arti e sulla loro ricollocazione all'interno del Palazzo, ha notato alcune contraddizioni tra ciò che le carte riportano e il numero degli arazzi esistenti. Nell'elenco degli arazzi ritrovati - cinque nel febbraio 1868 ma dieci nel luglio dello stesso anno - non compare l'*Annunciazione*, un'opera devozionale di piccole dimensioni²³.

Arazzi devozionali di piccole dimensioni

Nel corso del XX secolo numerosi studiosi hanno affrontato il tema dei dipinti devozionali di piccolo formato, su pergamena, tavola di legno o stoffa²⁴. Questo non è accaduto per i piccoli arazzi devozionali, considerati tali quando non superano i due metri né in altezza né in larghezza, lacuna in parte colmata da Elisabeth Cleland in due articoli del 2009²⁵. Queste opere, che non facevano parte di serie di arazzi, erano particolarmente apprezzate nel corso del XV e XVI secolo da monarchi, principi, duchi e dalle più alte sfere ecclesiastiche; per quanto riguarda Firenze, nella collezione di arazzi di Lorenzo de' Medici così come riportata nell'inventario redatto nel 1492, anno della sua morte, compare un arazzo di 73 x 59 cm, raffigurante la *Vergine, Gesù Bambino e i Magi*, definito "pannetto d'arazzo"²⁶. Se questi piccoli arazzi potevano talvolta condividere con le grandi tappezzerie lo stesso soggetto, ciò che li differenziava era la funzione: alcuni venivano posti nelle camere da letto per devozione personale, oppure coprivano leggi e cuscini; altri ancora decoravano culle o dossali di altari. L'iconografia prevalente nei piccoli arazzi devozionali comprende generalmente tre tipologie: allegorie che raffigurano episodi di soggetto sacro dall'Antico o dal Nuovo Testamento; episodi dell'Infanzia e della Passione di Cristo; raffigurazione di santi, spesso commissionati come doni negli ambienti di corte. Diversamente da arazzi di grandi dimensioni, quelli di piccolo formato potevano essere prodotti da un solo tessitore, capace così di concentrarsi 'uniformemente' su ogni più piccolo dettaglio. Nonostante l'attenta analisi della Cleland nel reperire e classificare gli arazzi di piccolo formato, nella lista dei soggetti raffigurati in essi, riportata in calce al suo articolo, alla voce "Annunciazione" non compare l'arazzo di Urbino che è di piccolo formato (cm 190 x 120), mentre sono presenti quelli di Fermo²⁷ e di Chicago²⁸. L'arazzo di



fig. 2 Goossen van der Weyden (disegno), *Annunciazione*, c. 1520, arazzo, tessitura di Bruxelles, lana, seta, fili d'oro, cm 110 x 130, Fermo, Pinacoteca comunale, inv. PINAC_046.

Fermo (fig. 2) è un'opera complessa che riteniamo non sia stata prodotta dagli arazzieri chiamati ad Urbino da Federico e neppure da tessitori che avrebbero riprodotto un cartone di Giusto di Gand²⁹. Esso appartiene ad un'altra linea stilistica, anche se potrebbe sempre essere un prodotto fiammingo; a nostro parere la figura della Vergine trova un chiaro riscontro in quella dipinta probabilmente da un nipote di Rogier van der Weyden (1400-1464), Goossen o Goswijn (c. 1465-c. 1539), figlio di Pieter van der Weyden (1437-c. 1516), nei primi tre pannelli con l'*Annunciazione*, la *Visitazione* e la *Natività*, parti de *I quindici Misteri e la Vergine del Rosario*, datati al 1515-20³⁰ (figg. 3-4). Insieme alla *Presentazione di Gesù al Tempio* e al *Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, i tre pannelli citati formano i cinque Misteri Gioiosi del Rosario; i cinque pannelli successivi si riferiscono ai Misteri dolorosi, mentre gli ultimi cin-

que raffigurano i Misteri gloriosi³¹. Fino agli anni Cinquanta del XX secolo, Goossen veniva considerato un ‘piccolo maestro’, tra i tanti eredi e volgarizzatori a Bruxelles della tradizione pittorica di Rogier van der Weyden, contraddistinti da una esecuzione meno fine e accurata a confronto con quella dei pittori di Bruges o Anversa e con un interesse concentrato soprattutto sulla composizione. In seguito, egli fu incluso tra quegli artisti che cercarono di staccarsi dalla tradizione dei ‘primitivi fiamminghi’, per aprirsi verso le novità del Rinascimento. In questa luce, i suoi dipinti vennero apprezzati per la costruzione di scene giustapposte nello spazio, per lo sviluppo della dialettica interno/esterno, per la trasformazione dei gesti simbolici in atti espressivi e per l'utilizzo di una grande varietà di colori vivaci³². La fonte iconografica dei sedici pannelli dipinti da Goossen potrebbe essere, secondo Guy C. Bauman, un'incisione su rame del 1488, ora al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. n. 1957.57.526) che illustra in modo schematico, ma efficace, *I quindici Misteri e la Vergine del Rosario*, a sua volta derivata da una serie di tre xilografie (fig. 5); queste ultime corredevano un manuale su come recitare il Rosario, intitolato *Unser lieben Frawen Psalter*, pubblicato a Ulm nel 1483, scritto sotto l'influenza del do-



fig. 3 Goossen van der Weyden, *I quindici misteri di Maria e la Vergine del Rosario*, 1515-20, olio su tavola, cm 53.3 x 25.1, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1987.290.3a-p., © The Metropolitan Museum of Art.



fig. 4 Goossen van der Weyden, *Annunciazione, Visitazione, Natività*, tre pannelli da *I quindici misteri di Maria e la Vergine del Rosario*, 1515-20, olio su tavola, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1987.290.3a-p.

menicano Alanus de Rupe (1428-1475), che si prodigò per diffondere il Rosario come espressione di devozione privata e individuale³³. Nell'arazzo di Fermo la delicatezza con cui vengono dipinti i visi femminili dai volti ovali e con le gote rotondeggianti, rimanda a quella presente nei pannelli del Metropolitan Museum; per quanto riguarda la sua datazione, l'andamento fluido dei panneggi e il loro movimento nello spazio, le pose dei personaggi, l'articolazione delle banderuole, i toni cromatici e la ricchezza dei dettagli, tutto sembra con-

durre al primo quarto del XVI secolo. Inoltre, la ricerca spaziale non si esaurisce nella definizione di una stanza prospetticamente corretta, con colonne volumetriche alla finestra e paesaggio in lontananza; si tratta piuttosto di un luogo in cui le sfumature dei colori tenui alleggeriscono tutti gli oggetti e la luce diffusa fa risaltare un ambiente in cui l'evento divino si sviluppa tra umiltà e dinamismo.

Le Annunciazioni di Rogier van der Weyden

Come già accennato più sopra, Roberto Budassi aveva associato l'arazzo di Urbino raffigurante l'*Annunciazione* a Rogier van der Weyden, lo studioso asseriva che la somiglianza tra una piccola tavola a olio ad Anversa e l'arazzo era "talmente rispondente da non lasciare dubbi circa la paternità del perduto cartone" e che si poteva affermare "con la necessaria sicurezza" che il modello venne fornito dal maestro di Bruxelles o ripreso da un suo esem-

plare; in ogni modo, era da restringere "nella cerchia prossima alla sua bottega"³⁴. Rogier van der Weyden dipinse un numero cospicuo di *Annunciazioni*

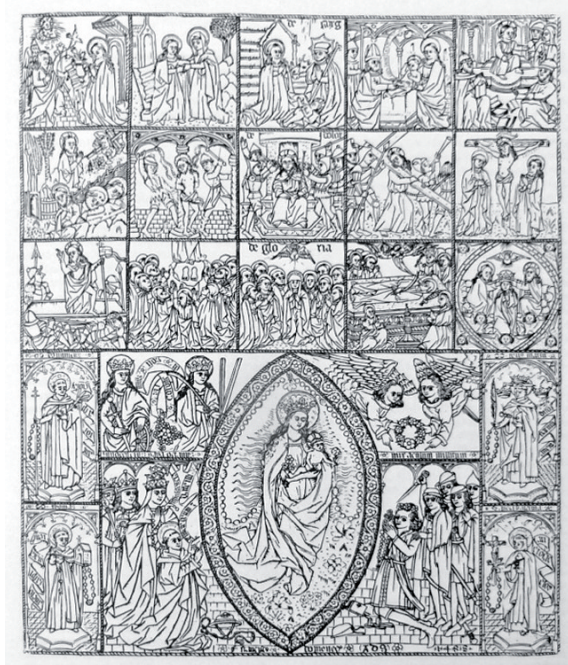


fig. 5 Francisco Doménech, *I quindici Misteri e la Vergine del Rosario*, 1488, incisione su rame, cm 40.6 x 30.5, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1957.57.526. © The Metropolitan Museum of Art.

tutte ambientate in una camera fiamminga del XV secolo: la parte inferiore delle pareti è rivestita di tavole di legno, il pavimento di piastrelle è in parte coperto da un tappeto, il letto a baldacchino ha spesse coperte e una spalliera, mentre il mobilio è di fattura ‘moderna’ come la sedia e il tavolino, con decorazioni in stile *flamboyant*; l’ambiente si rivela particolarmente luminoso grazie alle grandi finestre. Nel Vangelo di Luca (I, 26-38) non vi sono riferimenti all’arredamento della camera di Maria, come anche nella letteratura devozionale della fine del Medio Evo, quale la *Vita Jesu Christi* scritta dal certosino Ludolphus di Sassonia (c. 1295-1378); in essa tuttavia sono presenti spunti per le figure della Vergine e dell’arcangelo nonché per la generale atmosfera di silenzio e raccoglimento³⁵. Maria, in un angolo nascosto nella sua camera da letto (*in secretarium cubiculi*) chiusa la porta (*clauso ostio*) pregava nascosta il Padre suo. Ella aveva chiuso la sua camera agli uomini ma non agli angeli. Così l’Arcangelo Gabriele vi entrò, trovandola sola, seduta (secondo San Bernardo riportato da Ludolphus) e dedita alla meditazione. Solo Sant’Agostino (sempre riportato da Ludolphus) afferma che l’angelo apparve a Maria rutilante nell’aspetto (*facie rutilans*) e risplendente di luce nella veste (*veste coruscans*), due caratteristiche che compariranno nella pittura fiamminga che stiamo trattando³⁶.

Tra le prime *Annunciazioni* dipinte da Rogier van der Weyden vi è la tavola a olio conservata al Louvre di Parigi, datata 1435 (fig.6), facente parte in origine di un trittico per un membro della famiglia De Villa di Chieri³⁷, costituendone il centro, mentre i due pannelli laterali, con il committente a sinistra e la *Visitazione* a destra, anch’essi ancora esistenti, sono conservati oggi alla Galleria Sabauda di Torino³⁸. L’influenza di Jan van Eyck, specificamente del dipinto raffigurante i cosiddetti *Coniugi Arnolfini*, è pervasiva, nella struttura generale dell’opera, nei numerosi singoli oggetti e nella direzione della luce³⁹. Un ulteriore influsso eyckiano si trova nell’Arcangelo Gabriele, vestito come un chierico con un piviale damascato⁴⁰; tuttavia, il fatto che Gabriele non rechi né scettro né giglio indica un’altra fonte di ispirazione per Rogier, cioè l’*Annunciazione* nel pannello centrale del Trittico di Mérode (c. 1432) del Maestro di Flémalle (Robert Campin, 1375-1444)⁴¹. La seconda *Annunciazione* è parte del *Trittico di Santa Colomba*, c. 1450-55⁴² (fig. 7) comprendente l’*Adorazione dei Magi* nel pannello centrale, l’*Annunciazione* nel pannello sinistro, e la *Presentazione al tempio* nel pannello di destra, fu realizzato per la chiesa parrocchiale di Santa Colomba a Colonia, collocato sull’altare della cappella dedicata

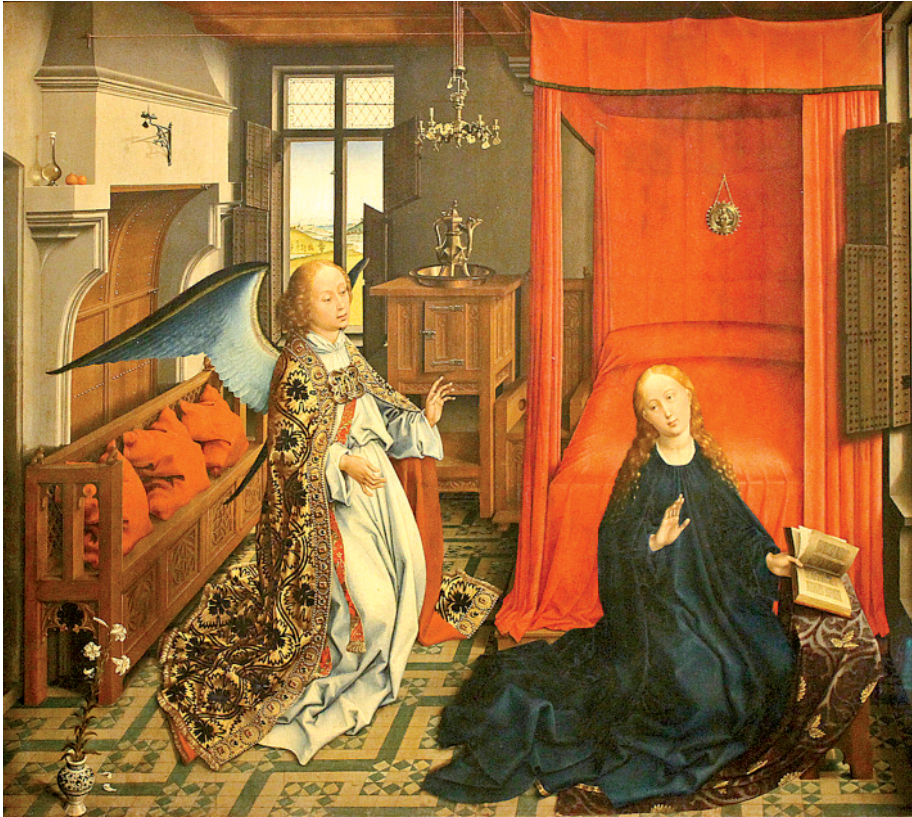


fig. 6 Rogier van der Weyden, *Annunciazione*, pannello centrale del Trittico De Villa, 1435, olio su tavola, cm 86 x 92, Parigi, Museo del Louvre.

a Maria⁴³. Prima dell'*Annunciazione* del Louvre del 1435, l'Arcangelo Gabriele era stato raffigurato stante, con entrambi i piedi appoggiati sul pavimento, inginocchiato o in volo mentre si sta avvicinando a Maria. Rogier lo raffigura con un ginocchio più marcatamente piegato dell'altro ma nessuno dei due ginocchi tocca il pavimento: questo atteggiamento conferisce alla figura dell'arcangelo un ritmo assente in altre iconografie, un ritmo che raggiungerà il suo apice proprio nell'*Annunciazione* del trittico di Santa Colomba, presente anche nell'arazzo di Urbino.

La terza *Annunciazione* (fig. 8), dipinta ad olio su di una piccola tavola di



fig. 7 Rogier van der Weyden, *Annunciazione*, dal Trittico di Santa Colomba, c. 1450-55, olio su tavola, cm 139, 4 x 72,9, Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. WAF 1190. © Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



fig. 8 Seguaice di Rogier van der Weyden, *Annunciazione*, c. 1460, olio su tavola, cm 20 x 12, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 396, foto: Dominique Provost.

legno, è oggi conservata ad Anversa⁴⁴, inizialmente catalogata tra le opere autografe di Roger van der Weyden e datata al 1435 circa da Max Friedländer, in seguito fu attribuita a un seguace di Roger da P. Vanderbroeck, mentre la nuova datazione (c. 1460) si deve ad Annelies Vogels⁴⁵.



fig. 9 Maestro della Redenzione del Prado (disegno), *Tre brocche e tre portacandele; Dio Padre invia lo Spirito Santo*, particolare dell'*Annunciazione*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, © MiC, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

Già nel 1953, Erwin Panofsky aveva espresso seri dubbi sull'attribuzione a Rogier della tavoletta di Anversa, sulla base del piccolo formato, delle forme piuttosto soffici, dei forti contrasti tra il blu e il rosso, nonché dello stile che condurrebbe alla mano di un artista normalmente impegnato nel miniare manoscritti⁴⁶.

L'arazzo di Urbino

Il disegno utilizzato per l'arazzo con l'*Annunciazione* di Urbino è stato realizzato da un seguace di Rogier, con molta probabilità da un pittore di Bruxelles conosciuto come il Maestro della Redenzione del Prado, attivo dal 1460 al 1500; il tessitore, invece, potrebbe non essere di Bruxelles, poiché la tessitura



fig. 10 Maestro della Redenzione del Prado (disegno), *L'Arcangelo Gabriele e la Vergine Maria*, particolare dell'*Annunciazione*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, © MiC, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

dell'arazzo urbinato non presenta la finezza e i filati metallici che contraddistinguono le tappezzerie di più certa provenienza dalle manifatture brussellesi⁴⁷. Il disegno riproduce essenzialmente i dipinti di Monaco di Baviera e Anversa con alcune aggiunte importanti, che sembrano derivare dal dipinto ora a Parigi. Altri particolari dell'arazzo, non presenti nei tre dipinti appena citati, potrebbero provenire da altri dipinti di Rogier che non erano Annunciazioni ma che potevano essere adattati a un arazzo di tale soggetto. In ogni modo, se il modello a cui il disegnatore si ispirò per l'*Annunciazione* di Urbino fu quello del Trittico di Santa Colomba (che non poteva essere trasportato), attraverso la mediazione della tavoletta di Anversa (che invece era forse stata realizzata proprio a questo fine), in che cosa se ne differenziò? E perché? Ancora: è forse da accettare il giudizio espresso da Panofsky, secondo il quale lo

stile di Rogier fu oscurato dall'effetto appiattente e schematizzante di un medium essenzialmente ritardatario come l'arazzo, con i suoi limiti nella resa dei volumi e della naturalezza?⁴⁸. Confrontando le Annunciazioni di Rogier e dei suoi seguaci con l'arazzo di Urbino, ciò che colpisce immediatamente l'osservatore non è la mancanza di una prospettiva 'razionale', né lo sono le incongruità nelle piastrelle del pavimento e nei settori interni della finestra, bensì la vicinanza tra l'Arcangelo Gabriele e la Vergine Maria, ottenuta attraverso l'ampio sviluppo conferito ai panneggi. Per ottenere questo effetto, il letto è stato raffigurato di piccole dimensioni, mentre il comodino e la finestra, anche se piuttosto grandi, occupano, rispettivamente, lo sfondo e la parte laterale dell'immagine. Sul piano del comodino spiccano tre brocche di metallo e tre porta-candele, intorno alla finestra sono messi in rilievo i battenti di legno recanti borchie metalliche, lo Spirito Santo attraversa il vetro con una scia di raggi luminosi, mentre la presenza di Dio è indicata da un cerchio rosso in cielo che sovrasta un paesaggio verdeggianti caratterizzato da alberi e cespugli di forma rotonda (fig. 9). Questo cerchio rosso sarebbe uno degli adattamenti da altri dipinti a cui si è fatto cenno in precedenza; ad esempio, nel pannello sinistro del *Trittico Bladelin* dipinto da Rogier tra il 1445 e il 1450⁴⁹ si trova un cerchio simile: dalla finestra sulla destra si intravede Maria, seduta su di un trono che poggia su di un altare, con in braccio Gesù Bambino, sospesa in cielo all'interno di un cerchio di luce arancione mentre nella stanza in primo piano la Sibilla Tiburtina mostra l'apparizione celeste all'imperatore Augusto⁵⁰.

Nell'arazzo di Urbino la figura di Gabriele è stata realizzata con molta più attenzione di quella di Maria (fig. 10). L'Arcangelo impugna con la sinistra uno scettro, suo tradizionale attributo, mentre con la destra compie due azioni: regge un cartiglio e indica ciò che vi è scritto, il saluto riportato nel Vangelo di Luca (1, 28): "*Ave gratia plena dominus tecum*". Il viso dell'Arcangelo è lungo e delicato, gli occhi sono azzurri, lo sguardo è chiaramente diretto e le parti del corpo, come le braccia e le gambe, sono organicamente congruenti. Come già rilevato da Nello Forti Grazzini, il viso di Gabriele ha molto in comune con quello di Maria Maddalena sul retro di una tavola con la *Presentazione di Maria al Tempio*, datata al 1470-75, oggi esposta nel monastero di San Lorenzo all'Escorial di Madrid (inv. n. 100 144 04), opera del Maestro della Redenzione del Prado⁵¹. Tuttavia, i tratti facciali dell'Arcangelo nell'arazzo, nonostante siano resi con fili non sottili, sono molto più scattanti di

quelli della Maddalena, resi con colori a olio. Lo stesso non si può dire della figura di Maria nell'arazzo di Urbino: se la leggera torsione del corpo è convincente, come anche la forma del viso e la morbidezza dei capelli che ricordano soprattutto la Vergine nel pannello sinistro del Trittico di Santa Colomba, gli occhi sono piuttosto irregolari, lo sguardo non è facilmente interpretabile, le braccia troppo corte e le mani piuttosto tozze. Francesca Bottacin ha riscontrato un'identità tra il viso di Maria nell'arazzo e quello di Battista Sforza nella *Comunione degli Apostoli* di Giusto di Gand, da cui si dovrebbe inferire che il disegno preparatorio per l'arazzo dell'*Annunciazione* di Urbino fu eseguito dal pittore fiammingo⁵². Nonostante qualche generale similarità, ma non identità, tra i due volti, riteniamo che nell'arazzo di Urbino ciò che è stato valorizzato non sono tanto le espressioni delle due figure principali, bensì i loro abiti, conducendo a "sacrificare" alcuni soggetti simbolici a favore del naturalismo "suntuoso". Uno di questi particolari dal valore simbolico è il vaso con i gigli, di ceramica o di metallo. In Rogier ha sempre giocato il ruolo di comprimario della scena sia nella versione di Parigi che in quella di Monaco, sia quando è spostato sulla sinistra che quando è posto in primissimo piano, sulla verticale in cui si incontrano la veste bianca dell'Arcangelo e quella blu di Maria (fig. 11). Il simbolismo del giglio, legato all'idea di castità e verginità, ha radici nell'antichità classica, mentre nel Medio Evo esso viene collegato, in particolare da Petrus Berchorius (Pierre Bersuire, c. 1290-1362), al salmo 92⁵³. Nell'arazzo di Urbino il vaso di ceramica con un'unica pianta recante al suo apice quattro gigli (fig. 12), pur essendo in primo piano e pur elaborato con estrema raffinatezza sia nella variazione dei verdi che nelle gradazioni di bianco, non possiede quella forza visiva che avrebbe assunto se fosse stato isolato nello spazio, come avviene invece anche nella tavoletta di Anversa. Questo è il problema che tocca pure l'inginocchiatoio. Nell'*Annunciazione* di Rogier al Louvre, esso, ben visibile, è decorato da leoni che potrebbero rimandare a quelli del trono di Salomone (I Re, X, 19), con riferimento alla Vergine come *Sedes Sapientiae*. Questo avviene anche nell'*Annunciazione* di Monaco, ma non in quella di Anversa, in cui l'inginocchiatoio è un lungo sedile coperto da un drappo e da cuscini, entrambi rossi. Nell'arazzo di Urbino l'inginocchiatoio formerebbe quasi un tutt'uno con la struttura di legno della finestra se non fosse per il cuscino bianco con decorazioni floreali blu, imitante la lucentezza del raso, su cui è appoggiato il libro che Maria stava leggendo.



fig. 11 Rogier Van der Weyden, *Il vaso con i gigli*, particolare dell'*Annunciazione* del Trittico di Santa Colomba.

Il destinatario o la destinataria?

La data proposta per l'arazzo con l'*Annunciazione* (1475-80), più che facilitare le ricerche riguardanti la committenza, ne ha ristretto le possibilità. Se il nome di Federico, sebbene dubitativamente, è stato spesso proposto, quello della consorte Battista Sforza (1446-1472), una donna estremamente devota, ma anche amante del lusso non disdicevole alla sua condizione, non è stato mai preso in considerazione⁵⁴. Battista era figlia di Alessandro Sforza (1409-1473), signore di Pesaro, e di Costanza da Varano (1426-1447)⁵⁵. Uomo d'arme, poeta e bibliofilo, tra il 1457 e il 1458 Alessandro aveva trascorso alcuni mesi all'estero per conto di suo fratello Francesco, duca di Milano. Come riporta la *Cronaca di Anonimo Veronese* (1446-1488), forse scritta da un mercante che aveva bot-

tega al porto di Pesaro⁵⁶:

“Alexandro Sforza torna a XVIII de maggio MCCCCLVIII a Pexaro, che era stato in Borgogna, Fiandra e Bruges e tutto quello paexe ben per otto mexi, e qual fosse la cagion de tale andata, certo non si sa”.

Non è improbabile che in quell'occasione Alessandro avesse commissionato alla bottega di Rogier van der Weyden un trittico con la *Crocifissione*, ora a Bruxelles⁵⁷: se nell'uomo inginocchiato è stato riconosciuto il ritratto “al naturale” di Alessandro Sforza, eseguito quando egli si recò nelle Fiandre, lo stesso non si può dire dei due giovani inginocchiati, riconosciuti come Costanzo e Battista. A meno che Alessandro non avesse portato con sé nelle Fiandre due disegni raffiguranti i suoi figli, con la precisa idea, già formata in Italia, che fossero rappresentati insieme a lui, le due figure potrebbero essere semplicemente ‘generiche’.

Importante fonte di notizie su Battista (sebbene da prendere *cum grano salis*) è il libro intitolato *Gynevera de le clare donne*, scritto da Giovanni Sabadino degli Arienti (1445-1510)⁵⁸. Il testo, datato 1483 e dedicato a Ginevra Sforza (1440-1507), figlia illegittima di Alessandro Sforza e sorella di Battista, tratta dei fatti e costumi di donne



fig. 12 Maestro della Redenzione del Prado (disegno), *Il vaso con i gigli*, particolare dell'*Annunciazione*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, © MiC, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

del Medio Evo e del XV secolo⁵⁹. In questo contesto ci interessa la biografia n. 25, dedicata a “De Baptista Sforza duchessa de Urbino”. Il biografo sottolinea l’inclinazione della bambina, rimasta orfana di madre “in la etate di XVIII mesi”, verso l’apprendimento della lingua latina, che svilupperà a Milano quando, all’età di 4 anni, vi fu condotta dallo zio Francesco. Ritornata a Pesaro nel 1458, a 14 anni divenne la sposa di Federico da Montefeltro. Dopo essere diventata madre più volte, Battista, secondo Sabadino degli Arienti⁶⁰:

“Apresso li suoi altri ornamenti, fu in li suoi habiti e vestimenti de magnifica pompa, et similmente per suo iocundo dilecto volea che le sue figliuole fussero ornate di vari habiti, de illustri vestimente et di geme, ne le quale molto si dilettaua”.

Il piacere di veder ben abbigliate le proprie figlie andava al di là della famiglia, espandendosi a tutti quei sudditi che potevano permettersi di indossare abiti ornati. Tuttavia, il biografo, per mantenere alto il valore morale di Battista, riferisce l’opinione “quasi de ogni homo” che, benché ella traesse tanto piacere dal lusso “sotto le signorile vestimente, in absentia del marito, per non dimenticare Dio, portasse el cilicio”⁶¹.

Dopo gli ovvii elogi del suo aspetto e carattere, Sabadino si sofferma su di un particolare che riguarda il nostro argomento: la perizia di Battista nel ricamo la portò a creare una “scuola” di ricamatori che nel 1472, anno della morte della duchessa, era costituita da venti maestri con molti allievi, tutti occupati e provveduti da lei di lavori di grande impegno. Inoltre, Sabadino sottolinea che Battista aveva “infra quisti facto venire *maestri de [a]razzi di Germania et de Flandra* a li servitii de lei, tessendo *cose morale, vaghe et gentile*, divise et insegne [corsivi nostri]”⁶². Ovviamente questo riferimento non ci dice nulla su quali fossero i soggetti delle “cose morale”; e anche se Sabadino avesse fatto menzione di una *Annunciazione*, non potremmo identificarla con certezza con quella oggi presente nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino: in ogni modo, questa notizia aggiunge un tassello importante alle nostre speculazioni. Nel caso l’arazzo fosse stato acquisito dopo il 1460, anno del matrimonio con Battista e prima del 1474, l’anno in cui Federico divenne duca, sarebbero le date contrarie ad una committenza e/o uso dell’opera da parte della giovane Sforza? Come abbiamo visto, Rogier aveva prodotto diverse *Annunciazioni* ben prima del 1464, anno della sua morte, e i suoi collaboratori e seguaci, tra cui il Maestro della Redenzione del Prado, avevano già iniziato a divulgarne le scelte

iconografiche e stilistiche; i cartonisti per arazzi, da parte loro, avevano ben presto iniziato a proporre gli schemi all'interno di un diverso medium⁶³.

Sulla committenza di un simile manufatto, si possono formulare almeno tre proposte, anche se destinate, per il momento, a rimanere semplici congetture. Prima ancora di diventare la consorte di Federigo, Battista avrebbe potuto possedere l'arazzo con l'*Annunciazione*, nel caso fosse stato commissionato dai suoi parenti a Milano, dove ella, dopo la morte della madre Costanza da Varano nel 1447, visse fino al 1458. Presso la corte sforzesca già dal 1454 era al lavoro un certo numero di tessitori provenienti da Arras, quali Jean Leureux e Jean de Croxeties, mentre i contatti con i tessitori delle Fiandre continuarono senza interruzione⁶⁴. Non si dovrebbe neppure escludere che fosse stata Battista stessa, ritornata a Pesaro nel 1458, a richiedere il manufatto oppure dopo il suo trasferimento a Urbino nel febbraio del 1460, forse l'ipotesi più plausibile, considerando il fatto che le produzioni del Maestro della Redenzione del Prado - nel caso fosse stato il disegnatore del modello per l'arazzo di Urbino - iniziarono ad apparire verso questa data.

Al di là dei problemi di datazione, tutte tre le situazioni in cui si trovò Battista - fanciulla, sposa e madre - possono giustificare la presenza di un'annunciazione nell'arazzo. Se negli anni della breve adolescenza di Battista l'iconografia dell'Arcangelo Gabriele e della Vergine Maria sarebbe stata più che pertinente quale illustrazione del concetto di verginità, una volta divenuta la consorte di Federico, essa avrebbe potuto alludere alla maternità, diventando uno degli oggetti di devozione di una giovane sposa che, nello spazio di dodici anni, mise al mondo otto femmine e un maschio⁶⁵.

Tra sete e velluti operati

Questo probabile oggetto di devozione di Battista Sforza non presentava solo due figure cariche di significato simbolico; esse erano abbigliate con tessuti operati, senz'altro la caratteristica più originale dell'arazzo (fig. 13). Secondo il giudizio di Ciriaco d'Ancona, espresso nel 1449 di fronte a una *Lamentazione su Cristo morto*, dipinta da Rogier van der Weyden, l'artista

“creò così tanti panneggi e mantelli di diversi colori, abiti eccezionalmente elaborati di colore rosso e oro...e tutto quanto avresti detto che fosse stato creato non dalla mano di un artefice, bensì dalla natura, madre di tutte le cose”⁶⁶.

Per la verità, il realismo di Rogier nel rendere i tessuti delle vesti non fu mai fine a se stesso ma dipendente dall'organizzazione generale del dipinto. La ricchezza dei tessuti variava a seconda dei personaggi raffigurati: per i committenti, egli scelse quasi sempre abiti semplici di colore scuro; per le figure sacre, e solo in alcuni casi, come nei Re Magi del Trittico di Santa Colomba o nel mantello dell'Arcangelo Gabriele nell'*Annunciazione* di Parigi, egli preferì dipingere stoffe sontuose. Secondo Margaret Scott, quando Rogier si concentrava su abiti elaborati, lo faceva insistendo sulla loro struttura, non sul tipo di tessuto, creando un convincente illusionismo attraverso lo studio di come i diversi tessuti si 'comportavano' una volta collocati su di una figura nello spazio⁶⁷.

Se torniamo a considerare l'arazzo di Urbino, risulta chiaro che il disegnatore fece una scelta che si distanziava notevolmente da quelli che abbiamo considerato come modelli. Infatti, mentre nelle Annunciazioni di Parigi, Monaco e Anversa, Maria indossa un abito blu a tinta unita senza alcun mantello, nell'arazzo di Urbino un mantello blu senza alcuna decorazione copre una veste estremamente ricca dal punto di vista decorativo, con gli orli ornati da una fila singola di perle⁶⁸. Si ha in questo modo un chiaro contrappunto visivo tra l'Arcangelo Gabriele e la Vergine Maria: mentre il primo indossa un semplice abito blu coperto da un manto particolarmente lussuoso chiuso sul petto da un medaglione con una pietra preziosa di colore rosso e con doppia fila di perle lungo i bordi, come nel dipinto di Parigi, Maria è abbigliata al contrario. Se il disegnatore che preparò il cartone per l'arazzo di Urbino si doveva attenere al modello di Monaco e Anversa, per quale motivo se ne distanziò? E perché, riprendendo l'immagine dal dipinto di Parigi per quanto riguarda il piviale dell'Arcangelo, non riprodusse la veste di Maria nel modo semplice scelto da Rogier van der Weyden, che insisté in modo esclusivo sull'articolazione dei panneggi, cioè sul loro 'comportamento' nello spazio?

Molto probabilmente il disegnatore prese una decisione sulla base delle richieste del committente o della committente. Nel caso quest'ultima fosse da riconoscere in Battista, ella aveva, come riferito più sopra, una particolare predilezione per ornamenti quali perle e pietre preziose. Al di là di questa predilezione, probabilmente un altro concetto era all'opera: perché raffigurare solo il nunzio divino in abiti sontuosi e non anche Maria che, nella sua semplicità, sarebbe in seguito diventata la Regina dei cieli? Se questa fu l'idea di base, occorreva trovare un modo per poterla suggerire senza ambiguità. Certamente non sarebbe stato adeguato allo scopo il porre sul capo di Maria una corona che



fig. 13 Maestro della Redenzione del Prado (disegno), *Gli abiti e i mantelli dell'Arcangelo Gabriele e della Vergine Maria*, particolare dell'*Annunciazione*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, © MiC, Galleria Na.

comparirà nelle scene dell'Incoronazione in cielo⁶⁹. Un arazzo poteva fare riferimento alla regalità e ottenere uno stupefacente risultato in un modo che nessun dipinto avrebbe potuto eguagliare: rendere “materialmente” la ricchezza di un tessuto, apprezzato dall'osservatore devoto che avrebbe probabilmente riconosciuto anche il tipo di tessuto e i motivi floreali che lo decoravano. La consuetudine con questi tessuti non avrebbe costituito un problema per coloro che li usavano nella seconda metà del XV secolo. Pur non trovandoci nella stessa situazione, cercheremo di riconoscere e qualificare questi tessuti preziosi.

Un dialogo 'tessile'

Secondo Lisa Monnas, nell'arazzo con l'*Annunciazione* di Urbino, l'artista-

tessitore ha cercato di mostrare stoffe di velluto liscio e broccato in oro per il mantello di Gabriele e l'abito di Maria, evocando i costosi abiti di velluto e fili d'oro di matrice italiana decorati con i cosiddetti "motivi a melagrana", spesso presenti nei dipinti fiamminghi del XV secolo. Sempre secondo la studiosa, non sembra probabile che la fonte degli abiti e dei mantelli sia stata un vero tessuto, poiché, in entrambi i casi, la resa del *pattern* è incoerente, mancando chiari dettagli dei motivi nella loro interezza. Tuttavia, esistono indicazioni nei motivi incompleti che rimandano alle stoffe riprodotte da Rogier van der Weyden nei suoi dipinti, ma negli arazzi superstiti, i cui disegni sono stati connessi con la bottega di Roger (ad esempio, *Traiano e Herkinbald*)⁷⁰, i disegni sono chiaramente basati su motivi ripetuti; inoltre, anche quando i tessuti sono resi tramite drappaggi scorciati o motivi non continui, in molti casi (sebbene non in tutti) è possibile ricostruire il pattern completo o parti di esso. Monnas sottolinea che questo non avviene nell'arazzo con l'*Annunciazione* di Urbino che potrebbe essere definito come la ripetizione di un *pattern* drappeggiato visto solo in una riproduzione pittorica, oppure in un disegno, o in un altro arazzo, senza la piena comprensione di ciò che il disegno completo avrebbe potuto raffigurare⁷¹.

A nostro parere, lo scopo dell'arazziere non era quello di evidenziare i motivi in sé bensì di accentuare i panneggi per creare un dialogo 'tessile'. Mentre l'abito di Gabriele e il mantello di Maria sono di seta a tinta unita, posti l'uno vicino all'altro nella loro semplicità, il mantello dell'Arcangelo e l'abito della Vergine sono invece di velluto operato, fondo blu con motivi floreali color crema il primo, fondo rosso con motivi floreali giallo chiaro, il secondo. Il Maestro della Redenzione del Prado aveva già dato prova di saper sviluppare con grande efficacia illusionistica alcuni modelli di stoffe pregiate, come ad esempio negli abiti dei due personaggi maschili sulla destra nella *Discesa dalla croce*, del 1460-1480⁷², oppure nell'*Annunciazione* nel pannello di un politico datato 1470 circa, ora a Digione⁷³. Se nei due esempi appena citati i *patterns* ornamentali delle stoffe sono facilmente riconoscibili, nell'arazzo di Urbino il movimentato susseguirsi dei panneggi non permette la piena individuazione degli schemi secondo i quali i motivi decorativi ricorrenti sono organizzati, mentre non esistono dubbi nel riconoscere tra essi foglie d'acanto, palmette polilobate e motivi ad ogiva nell'uno e nell'altro tessuto⁷⁴.

In questo tentativo, senz'altro riuscito, di creare l'illusione di un tessuto operato attraverso un tessuto, l'arazziere doveva avere ben presente la regola di

non accentuare tutti gli elementi della composizione per non creare un eccesso di punti focali. In effetti, rileggendo analiticamente l'arazzo, si noteranno alcune importanti particolarità, tutte tendenti alla semplificazione costruttiva. Partendo dalla pavimentazione, essa è resa con colori poco vistosi e senza alcuna lucentezza, il letto a baldacchino, lo specchio, il comodino, la finestra da cui si intravede il paesaggio collinare, la colomba dello Spirito Santo, e anche il vaso con i gigli spostato sulla destra, sono tutti comprimari dei due personaggi principali, sugli abiti dei quali i riflessi della luce sono resi con tutto lo sfarzo possibile. Si tratta di un arazzo in cui gli abiti e i mantelli dialogano tra loro: quello raccolto e sicuro dell'Arcangelo con quello della Vergine indicante sorpresa, con le pieghe che si avvicinano l'una all'altra per il movimento improvviso, una rapida torsione che fa scivolare il mantello in basso, scoprendo appena la veste.

Giovanni Dalla Cuna, un frate certosino confessore delle monache di San Domenico di Lucca, in una predica tenuta nell'Avvento del 1563, parla degli ornamenti terreni, necessari a ricevere degnamente un signore temporale, quali letto, sedia, candelieri, vasi d'argento e d'oro e molte tappezzerie. Istituisce poi un paragone con gli ornamenti spirituali, utilizzando gli stessi oggetti ma trasformandoli in valori che vanno al di là del mondo terreno. Così, egli afferma che

“non sarebbe sufficiente haver posto in quello [palazzo] el lecto della sancta pace, la sedia del giudicio, della punizione di noi stessi, l'altare del cuore, il candelieri della discrezione, la mensa della obediencia et della intelligentia della sacra et divina scrittura, se non la orniamo con li vasi d'argento et d'oro, con le *tapezzerie spirituali*, che sono tutte queste cose le sanctissime virtù, le quali ornano in tutto l'huomo, et lo fanno diventare *cosa preziosa* [corsivi nostri]”⁷⁵.

Questo interessante passaggio scritto nella seconda metà del XVI secolo, quando gli arazzi erano ancora considerati manufatti prestigiosi, dimostra come il ricorso a “tappezzerie spirituali”, invece che a dipinti o sculture, rendeva nel modo più chiaro tutto ciò che vi era di prezioso nell'anima dell'uomo.

Ritornando all'arazzo di Urbino, le stoffe di alto pregio appartengono indubbiamente al mondo materiale; nello stesso tempo, la loro preziosità riflette valori interiori, ornamenti “spirituali” propri dell'Arcangelo Gabriele e della Vergine Maria. Così, lo sfarzo dei tessuti è utilizzato sia in chiave estetica che morale: dopo il piacere degli occhi, procurato dalla qualità delle stoffe, dalla

varietà dei motivi decorativi e dalla ricchezza dei panneggi, l'osservatore entra nei misteri dell'evento, grazie all'incontro di due mondi che dialogano attraverso la banderuola, ma anche per mezzo di movimenti e gesti misurati, un mondo in cui il lusso coesiste con la calma che conduce alla comprensione e alla condivisione della sacralità.

Abstract

The paper discusses a small fifteenth-century devotional tapestry, the Annunciation in the Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, the result of collaboration between painters, designers, cartoonists and weavers. Their aim was to faithfully render all the elements of the composition, with special care being taken over depicting the precious clothes worn by the Archangel Gabriel and the Virgin Mary. While oil painting can perfectly emulate the brilliant effects of velvet, brocade and silk as well as the softness and transparency of linen and veils, in this case tapestry is self-referential. Unlike painting with colours used to imitate different kinds of fabric on wood, canvas, walls or parchment, tapestry employs wood, silk or gold threads to render the qualities of specific fabrics visually plausible. By considering anew the tapestry of the Annunciation, and notwithstanding Nello Forti Grazzini's recent circumstantial analysis (2018), the current paper attempts to show that there is still room for further interpretations of its form, technique, iconography, authorship and patronage.

NOTE

- 1 Sulla distinzione tra trompe-l'œil, realismo pittorico e illusionismo, si veda J. H. MARROW, *Scholarship on Flemish Manuscript Illumination of the Renaissance. Remarks on Past, Present, and Future*, in E. MORRISON e T. KREN, *Flemish Manuscript Painting in Context. Recent Research*, The J. Paul Getty Museum, 2006, pp. 163-176, in part. p. 169.
- 2 OVIDIUS, *Metamorphoses*, F. J. MILLER (a cura di), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1971, VI, 54-58, p. 292: *et gracili geminas intendunt stamine telas:/tela iugo vincta est, stamen secernit harundo,/inseritur medium radiis subtemen acutis,/quod digiti expediunt, atque inter stamina ductum/percussu feriunt insecti pectine dentes* [Senza indugio si sistemano ognuna dalla propria parte/e col filo sottile tendono entrambe un ordito./L'ordito è avvinto al subbio, il pettine separa i fili,/con l'aiuto delle dita la spola affusolata/inserisce la trama che, passata attraverso i fili,/è compressa con un colpo dai denti intagliati nel pettine].
- 3 OVIDIUS, *Metamorphoses*, VI, 59-69, p. 292: *Illic et Tyrium quae purpura sensit aenum/textur et tenues parvi discriminis umbrae:/qualis ab imbre solent percussis solibus arcus/inficere ingenti longum curvamine caelum;/in quo diversi niteant cum mille colores,/transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:/usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant,/illic et lentum filis inmittitur aurum/et vetus in tela deducitur argumentum* [Impiegano, per tessere, la porpora tinta nei bronzi di Tiro/e colori a sfumature così tenui da distinguerle appena,/come l'arcobaleno che dipinge, quando la pioggia rinfange/il sole, con una grande parabola un lungo tratto di cielo,/ma non permette a chi guarda, benché risplenda di mille colori/diversi, d'individuare il passaggio dall'uno all'altro,/tanto i contigui s'assomigliano pur differendo ai margini./Filamenti d'oro sono intessuti nell'ordito/e sulla tela prendono forma storie antiche].
- 4 Giorgio Vasari, *Vita di Raffaello*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, G. MILANESI (a cura di), Sansoni, Firenze 1879, vol. IV, p. 370.
- 5 La bibliografia è ampia. Ci limitiamo a suggerire solo alcuni titoli, che costituiscono un buon punto di partenza per ulteriori ricerche: G. DELMARCEL, *Flemish Tapestries*, London, Thames & Hudson, 1999; T. P. CAMPBELL (a cura di), *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 12 marzo-19 giugno 2002, The Metropolitan Museum of Art Publications, New York, 2002, con ampia bibliografia.
- 6 L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Presse Universitaire de France, Paris 1957, vol. II, pp. 175-194; M. G. MUZI, *L'iconografia dell'Annunciazione*, in «Theotokos», 4/2 (1996), pp. 477-509; N. FORTI GRAZZINI, *Annunciazione*, in A. BRUSCHETTINI (a cura di), *Il Montefeltro e l'Oriente Islamico. Urbino 1430-1550. Il Palazzo Ducale tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale, 23 giugno-30 settembre 2018, Sagep, Genova 2018, pp. 177-181.
- 7 FORTI GRAZZINI, *Annunciazione*, in BRUSCHETTINI (a cura di), *Il Montefeltro e l'Oriente Islamico, op. cit.*, p. 178.
- 8 VESPASIANO DA BISTICCI, *Federico Duca d'Urbino*, in *Vite di uomini illustri del secolo XV*, in A. BARTOLI (a cura di), Firenze, Barbera & Bianchi, 1859, pp. 72-112, in part. p. 94.
- 9 E. MÜNTZ, *L'atelier de tapisseries d'Urbino au XV^e siècle*, in «Archives des Arts. Recueil de documents inédits ou peu connus», Librairie de l'art, Paris 1890, pp. 42-44; C. H. CLOUGH, *Towards an Economic*

- History of the State of Urbino at the Time of Federigo da Montefeltro and of his Son, Guidubaldo*, in L. DE ROSA (a cura di), *Studi in memoria di Federigo Melis*, 5 vol., Giannini, Napoli 1978, vol. III, pp. 469-504.
- 10 G. GALLO GALLI, *Al serenissimo Principe il Sig. Guid'Ubaldo II Feltrio della Rovere Duca V d'Urbino*, in G. COLUCCI, *Delle antichità picene*, Tip. Colucci, Fermo 1794, t. XXI, p. 76.
- 11 Su Federico da Montefeltro e l'arte fiamminga, si veda M. BELOZERSKAYA, *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 208-218.
- 12 I. PERLINI, *Artigiani nordici alla corte di Federico da Montefeltro: una proposta per "Rigo de Alemagna", arazziere tra Ferrara e Urbino?* in «Notizie da Palazzo Albani» XXXIX (2010/2011), pp. 29-39, in part. p. 38.
- 13 VESPASIANO DA BISTICCI, *Federico Duca d'Urbino*, op. cit., p. 101, nota 1.
- 14 G. SOUCHAL, *Charles VIII et la tenture de la Guerre de Troie*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 39 (1970), pp. 185-189; CLOUGH, *Towards an Economic History of the State of Urbino*, op. cit., pp. 503-504.
- 15 Sui nomi dei primi potenziali possessori della serie di arazzi con *Storie della caduta di Troia*, si veda S. MCKENDRICK, *The Great 'History of Troy': A Reassessment of the Development of a Secular Theme in Late Medieval Art*, in «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54 (1991), pp. 55-64, in part. p. 52; P. NUTTALL, *Raphael and the History of Troy Tapestries at Urbino: The Judgement of Paris and The Dream of a Knight*, in J. HARRIS, S. NETHERSOLE, P. RUMBERG (a cura di), «Una insalata di più erbe». *A Festschrift for Patricia Lee Rubin*, Burlington Press, Cambridge 2011, pp. 38-48.
- 16 J.-P. ASSELBERGHS, *Les tapisseries tournaisiennes de la Guerre de Troie*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 39 (1970), pp. 93-182, in part. pp. 163-172. Si veda anche N. FORTI GRAZZINI, *Federigo da Montefeltro, i suoi arazzi e la serie delle "Storie della caduta di Troia"*, in BRUSCHETTINI (a cura di), *Il Montefeltro e l'Oriente Islamico*, op.cit., pp. 65-90.
- 17 Archivio di Stato di Pesaro, Sezione di Urbino, Atti del notaio Lucantonio Amadori: 1624 ottobre-1627 febbraio, Div. 4, Cass. 18, n. 2073/16; Firenze, Archivio di Stato, Ducato di Urbino, classe II, filza III. Gli inventari sono stati pubblicati integralmente da F. SANGIORGI, *Documenti Urbinati – Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, Accademia Raffaello, Urbino 1976, pp. 205-315.
- 18 M. BERCÈ, *Gli arazzi alla corte di Urbino. Notizie storico-documentarie*, in M. BERCÈ e M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Arazzi ducali. I panni rovereschi nella reggia di Urbino*, Gebart, Roma 2007, pp. 21-35.
- 19 E. CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti*, Licio Cappelli editore, Rocca San Casciano 1897, p. 40; B. MONTEVECCHI, *Giusto, Berruguete e i fiamminghi a Palazzo*, in *Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentali*, catalogo della mostra, Urbino 24 luglio-31 ottobre 1992, a cura di P. Dal Poggetto, Marsilio, Venezia 1992, pp. 338-342; F. BOTTACIN, *Per una ricognizione sugli studi dedicati alla pittura neerlandese nel territorio marchigiano*, in «Arte Marchigiana», 8 (2020), pp. 11-44, in part. p. 16; EAD., *L'arazzeria ducale*, in *Giusto di Gand e la Comunione del Duca di Urbino*, Cleup, Padova 2021, pp. 120-124.
- 20 L. SERRA, *L'arte nelle Marche*, II, Arti grafiche E. Armani, Roma 1934, p. 506.
- 21 L. SERRA, *Intorno a una serie di arazzi fiamminghi*, in «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», IX/3 (1930), pp. 67-70, in part. p. 67.
- 22 R. BUDASSI, *Quell'arazzo è di Rogier!*, in «Notizie da Palazzo Albani», 11/1-2 (1982), pp. 42-46, in part. p. 42; P. DAL POGGETTO, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Novamusa del Montefeltro, Urbino 2003, p. 138.

- 23 BERCÈ, *Gli arazzi alla corte di Urbino*, op. cit., pp. 37-40.
- 24 S. RINGBOM, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk, Netherlands, 1984; H. VAN HOS ET AL., *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, Princeton, Princeton University Press, 1994; T. KREN e S. MCKENDRICK (a cura di), *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, catalogo della mostra, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 17 giugno-7 settembre 2003 e Londra, Royal Academy of Arts, 25 novembre 2003-22 febbraio 2004, Los Angeles, Getty Publications, 2003.
- 25 E. CLELAND, *Small-Scale Devotional Tapestries—Fifteenth and Sixteenth Centuries, Part 1: An Overview e Small-Scale Devotional Tapestries—Fifteenth and Sixteenth Centuries, Part 2: “The Mystic Grapes Group”*, in «Studies in the Decorative Arts», XVI/2 (2009), pp. 115-140 e 141-164.
- 26 CLELAND, *Small-Scale Devotional Tapestries*, I, p. 117. Si veda anche L. MEONI, *Le collezioni mediche di arazzi nel XV secolo. La tradizione familiare nelle serie vaticane*, in A. CERBONI BAIARDI e N. FORTI GRAZZINI (a cura di), *Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo*, catalogo della mostra, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale, 21 maggio-12 settembre 2021, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 63-73.
- 27 Fermo, Pinacoteca comunale, cm 110 x 130, inv. PINAC_046. FORTI GRAZZINI, *Federigo da Montefeltro*, op. cit., p. 68; ID., *Arazzi di Bruxelles in Italia, 1480-1535. Tracce per un catalogo*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Gli arazzi del cardinale. Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, Editrice Temi, Trento 1990, pp. 35-71, in part. pp. 46-47; F. COLTRINARI e P. DRAGONI (a cura di), *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 208-209, n. 82.
- 28 Chicago, The Art Institute, inv. 1937.1099, cm 179 x 144.6. T. P. CAMPBELL (a cura di), *Tapestries in the Renaissance. Art and Magnificence*, catalogo della mostra, New York, Metropolitan Museum of Art, 12 marzo-19 giugno 2002, Metropolitan Museum of Art Publications, New York 2002, cat. n. 9.
- 29 FORTI GRAZZINI, *Federigo da Montefeltro*, op. cit., p. 68, data l'arazzo verso il 1520. Roberto Budassi, seguendo un'intuizione critica di Pasquale Rotondi risalente al 1932 – P. ROTONDI, *Un arazzo di Giusto di Gand nel palazzo comunale di Fermo*, in «Rassegna marchigiana», X (1932), pp. 28-32 – attribuisce l'arazzo di Fermo alla cerchia di arazzieri che si raggruppò intorno alla bottega di Giusto di Gand; BUDASSI, *Quell'arazzo è di Rogier!*, op. cit., pp. 42-43.
- 30 New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1987.290.3a-p.
- 31 V. BÜCKEN, *La peinture à Bruxelles à la fin du XV^e siècle. Fortune critique et méthodologie*, in V. BÜCKEN e G. STEYAERT (a cura di), *L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, catalogo della mostra, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 12 ottobre 2013-26 gennaio 2014, Tiek, Lannoo, 2013, pp. 13-29, in part. p. 19, ill. 5 e p. 22. Nello stesso catalogo, si veda anche J. OLIVER HAND, *Pieter van der Weyden et l'atelier de Rogier van der Weyden après sa mort*, op. cit., pp. 97-119 e V. BÜCKEN, *Goossen van der Weyden*, pp. 360-365. Si veda anche D. E. DE VOS, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München, Hirmer Verlag, 1999, p. 420, documenti n. 44, 45 e 46.
- 32 BÜCKEN, *La peinture à Bruxelles à la fin du XV^e siècle*, op. cit., p. 15.
- 33 G. C. BAUMAN, *A Rosary Picture with a View of the Park of the Ducal Palace in Brussels, possibly by Goswijn van der Weyden*, in «Metropolitan Museum Journal», 24 (1989), pp. 135-151, in part. p. 138. L'incisione, realizzata dal frate spagnolo Francisco Doménech (c. 1460-dopo il 1494) è firmata e datata al centro in basso: fr[rater] francisco domenech A[nno] d[ivinae] g[ratie] + 1 + 4 + 8 + 8; F. W. H.

- HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Hertzberger, Amsterdam 1949, V, p. 265.
- 34 BUDASSI, *Quell'arazzo è di Rogier!*, *op. cit.*, p. 45.
- 35 LODULPHUS DE SAXONIA, *Vita Jesu Christi*, L. M. RIGOLIOT (a cura di), Parigi-Roma 1870, capitolo V.
- 36 Il testo fu più volte stampato nel XV secolo, sia in Germania che in Italia, in 2° o in 4°; tre importanti incunabuli sono conservati nella Biblioteca Nazionale di Firenze: Magl. M. 1. 6 (Norimberga, 1478); Magl. F. 3. 17 (Milano, 1488); Magl. K. 6. 40 (Venezia, 1498).
- 37 L. CAMPBELL, *The De Villa Family and Rogier van der Weyden*, in L. CAMPBELL e J. VAN DER STOCK (a cura di), *Rogier van der Weyden, 1400-1464: Master of Passions*, catalogo della mostra, Leuven 20 settembre-6 dicembre 2009, Waanders Publishers, Zwolle 2009, p. 348.
- 38 DE VOS, *Rogier van der Weyden*, *op. cit.*, pp. 195-199, n. 7.
- 39 L'identificazione dei due coniugi con Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami è stata recentemente contestata con validi argomenti. Si veda M. PAOLI, *Jan van Eyck alla conquista della rosa. Il "Matrimonio Arnolfini" della National Gallery di Londra. Soluzione di un enigma*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2010. Si veda anche la recensione di L. VANDI, *I coniugi Arnolfini rivisitati*, in «Il Giornale dell'arte» marzo 2010.
- 40 Questa idea fu replicata da un seguace di Roger in una *Annunciazione* oggi conservata al Metropolitan Museum di New York, dono di J. Pierpont Morgan, come anche da un altro seguace, il cosiddetto Maestro della Leggenda di Santa Caterina, nella sua *Annunciazione*, ora a Firenze, Museo Nazionale del Bargello. D. MARTENS, *Les représentations architecturales dans la peinture bruxelloise de la seconde moitié du XV siècle. De la copie d'après Rogier au 'portrait d'édifice'*, in BÜCKEN e STEYAERT (a cura di), *L'héritage de Rogier van der Weyden*, pp. 81-90, in part. p. 85, ill. 61.
- 41 New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters. Otto Pächt, in relazione al pannello nell'*Annunciazione* di Rogier ora al Louvre, affermava che il pittore, intensificando il dinamismo delle figure drappeggiate, apriva nuove possibilità compositive. Secondo lo storico dell'arte austriaco, le figure si collegano non solo attraverso relazioni spaziali all'interno di un particolare ambiente o di uno specifico contesto d'azione, bensì per mezzo della corrispondenza delle linee di movimento che non esistono nella realtà oggettiva. O. PÄCHT, *Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David*, Harvey Miller, London 2010, p. 14.
- 42 Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. WAF 1190.
- 43 DE VOS, *Rogier van der Weyden*, pp. 276-284; PÄCHT, *Early Netherlandish Painting*, *op. cit.*, pp. 53-56.
- 44 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 396.
- 45 M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting: Volume II: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, Sijthoff, Leyden 1967, p. 62, n. 10, tav. 16; P. VANDERBROECK, *Catalogus Schilderijen 14e en 15e eeuw*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 1985, pp. 161-164; A. VOGELS, *Annunciation*, in CAMPBELL e VAN DER STOCK (a cura di), *Rogier van der Weyden, 1400-1464: Master of Passions*, *op. cit.*, pp. 362-363.
- 46 PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, I, p. 482. Sulle tre Annunciazioni, si veda M. DAVIES, *Rogier van der Weyden*, Electa, Milano 1970, p. 199 (Anversa); pp. 221-222 (Monaco); pp. 227-228 (Parigi).
- 47 G. STEYAERT, *Maître de la Rédemption du Prado*, in BÜCKEN e STEYAERT (a cura di), *L'héritage de Rogier van der Weyden*, pp. 147-168; FORTI GRAZZINI, *Annunciazione*, *op. cit.*, pp. 180-181.
- 48 PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, I, *op. cit.*, p. 264.
- 49 Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemälde Galerie, inv. 535.

- 50 Ivi, p. 277. Per l'immagine, che deriva dal capitolo *De Nativitate domini nostri Jesu Christi* della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, si veda CAMPBELL e VAN DER STOCK (a cura di), *Rogier van der Weyden, 1400-1464: Master of Passions*, op. cit., p. 142, fig. 63.
- 51 G. STEYAERT, *Maître de la Rédemption du Prado. Volet gauche d'un plus grand ensemble. Sainte Marie-Madeleine et Saint Nicolas*, in BÜCKEN e STEYAERT (a cura di), *L'héritage de Rogier van der Weyden*, pp. 154-155, scheda 20.
- 52 BOTTACIN, *L'arazzeria ducale*, op. cit., p. 124.
- 53 Tibullo, in una delle sue Elegie [1: 13-14], affermava che le persone caste erano amate in cielo: *Casta placent superis; pura cum veste venite/Et manibus puris sumite fontis aquam*. Bercorius reinterpreta il simbolismo del giglio dal salmo 92: *Iustus germinabit sicut lilium et florebit in aeternum ante Deum*. Il testo del salmo 92:12 recita: *Iustus ut palma florebit ut cedrus in Libano multiplicabitur*. Si veda M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, L. S. Olschki Editore, Firenze 1977, pp. 210-211.
- 54 M. BONVINI MAZZANTI, *La politica culturale di Battista Sforza*, in B. CLERI (a cura di), *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo*, Atti del convegno, Urbino, Chiesa di San Cassiano, Castelcavallino, 11-12 ottobre 2002, Sant'Angelo in Vado (PU), Quaderni di «Notizie da Palazzo Albani», 2004, pp. 45-68; EADEM, *Battista Sforza Montefeltro. Una «principessa» nel Rinascimento italiano*, Quattroventi, Urbino 1993.
- 55 Su Alessandro Sforza, si veda E. ROSSETTI, *Alessandro Sforza*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 92 (2018), Treccani online (consultata il 10 luglio 2022). Su Costanza da Varano, si veda S. GWYNETH ROSS, *Costanza da Varano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 98 (2020), Treccani online (consultata il 10 luglio 2022).
- 56 *Cronaca di Anonimo Veronese*, a cura di G. SORANZO, in «Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per il Veneto», Series III, vol. IV, Venezia 1915, p. 105.
- 57 Bruxelles Musée Royal des Beaux-Arts, inv. n. 2407. L. CAMPBELL, *Tryptique Sforza*, in BÜCKEN e STEYAERT (a cura di), *L'héritage de Rogier van der Weyden*, pp. 110-111; G. MULAZZANI, *Observations on the Sforza Triptych in the Brussels Museum*, in «The Burlington Magazine», 113/818 (1971), pp. 252-253.
- 58 IOANNE SABADINO DE LI ARIENTI, *Gynevera de le clare donne*, a cura di C. RICCI e A. BACCHI DELLA LEGA, Romagnoli-Dall'acqua, Bologna 1888, pp. 288-312.
- 59 Ginevra divenne consorte di Sante Bentivoglio a Bologna nel maggio del 1454. In quell'occasione il matrimonio non poté avvenire in San Petronio: il cardinale Bessarione, che pochi giorni prima aveva emanato una legge contro il lusso delle vesti femminili e maschili, aveva serrato le porte della cattedrale alle coppie di uomini e di donne al seguito degli sposi, abbigliati in modo eccessivamente sfarzoso. RICCI e BACCHI DELLA LEGA, introduzione a *Gynevera de le clare donne*, op. cit., pp. VI-VIII.
- 60 SABADINO DE LI ARIENTI, *Gynevera de le clare donne*, op. cit., p. 298.
- 61 Ivi, p. 299.
- 62 Ivi, p. 291.
- 63 L. CAMPBELL, *Rogier van der Weyden and Tapestry*, in CAMPBELL e VAN DER STOCK (a cura di), *Rogier van der Weyden, 1400-1464: Master of Passions*, op. cit., pp. 238-250.
- 64 G. SOUCHAL, *Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, Imprimerie modern, Paris 1973, p. 13; J. LESTOCQUOY, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500)*. Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles, Arras, Imprimerie centrale de l'Artois, 1978, pp. 99-101.

- 65 BONVINI MAZZANTI, *La politica culturale di Battista Sforza*, op. cit., p. 54.
- 66 CIRIACO D'ANCONA: *Velamina tanta plurigenumque colorum paludamenta, elaboratas eximia ostro atque auro vestes...et coetera omnia, non artificis manu hominis, quin et ab ipsa omniparente natura inibi genita diceret*; riportato da M. SCOTT, *Dress and Reality in Rogier van der Weyden*, in CAMPBELL e VAN DER STOCK (a cura di), *Rogier van der Weyden, 1400-1464: Master of Passions*, op. cit., pp. 132-144, nota 1.
- 67 SCOTT, *Dress and Reality in Rogier van der Weyden*, op. cit., p. 144.
- 68 La resa delle perle e del broccato dell'arazzo di Urbino si può confrontare con quella de *La regina Pentesilea in ginocchio davanti a re Priamo*, particolare dell'arazzo con la *Guerra di Troia*, lana e seta su di una trama di lana, Tournai, 1475-90, al Victoria & Albert Museum di Londra. Si veda L. MONNAS, *Renaissance Velvets*, Victoria & Albert Museum, London 2012, p. 43, fig. 38.
- 69 L. VANDI, *A Crown of Flesh, Sound, and Light. Savonarola's Animated Gift for the Virgin Mary*, in «Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture», 7/4 (2021), pp. 216–289. Accesso online <https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol7/iss4/9>
- 70 Sull'arazzo si veda A. RAPP, *Legends of Trajan and Herkinbald*, in CAMPBELL e VAN DER STOCK (a cura di), *Rogier van der Weyden, 1400-1464: Master of Passions*, pp. 264-267.
- 71 Comunicazione email di Lisa Monnas del 25 luglio 2022. Ringrazio sentitamente la studiosa dell'aiuto prontamente offerto.
- 72 Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 1398.
- 73 Digione, Musée des Beaux-Arts, inv. I. 290.
- 74 MONNAS, *Renaissance Velvets*, p. 87, scheda 18, velluto, Italia, c. 1460-70 V&A T.839 & a-1919, simile all'abito indossato da Francesco Sforza nel dipinto di artista lombardo ignoto, tempera su tavola, cm 40 x 31, Milano, Pinacoteca di Brera; R. DUTTS, *Gold Brocade and Renaissance Painting: A Study in Material Culture*, London, Pindar Press, 2008. Si veda inoltre R. BONITO FANELLI, *Five Centuries of Italian Textiles: 1300-1800. A Selection from the Museo del Tessuto, Prato*, Conti Tipocolor, Firenze 1981, p. 41, fig. 15; p. 46, fig. 27; p. 47, fig. 30. Sul motivo dell'acanto nel Quattrocento si veda L. VANDI, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern, Peter Lang, 2002, pp. 215-255.
- 75 FRA GIOVANNI DALLA CUNA, *Prediche dell'Avvento*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Conventi Soppressi J. IX. 14, XVI secolo, f. 141r. Sul convento di San Domenico di Lucca si veda L. VANDI, *The Eternal Flame. Eufrosia Burlamacchi and Savonarolan Art in the Lucchese Convent of San Domenico*, in K. BURMAN e R. SPOLANDER (a cura di), *Four Essays*, Umeå, Umeå University Press, 2007, pp. 19-53. L. VANDI (a cura di), *Suor Eufrosia Burlamacchi (1478-1548). Scrivere, miniare, cantare nella Lucca del Cinquecento*, Catalogo della Mostra (Lucca, Biblioteca Statale, 23 Settembre - 18 Novembre 2023), Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2023, pp. 27-40.

M° Gregorio da Recanati pittore di stemmi

Raoul Paciaroni

Le fonti archivistiche a nostra disposizione, e soprattutto i documenti comunali e notarili, ci mostrano come nel Medioevo e nel Rinascimento i pittori non si limitassero ad assumere opere di valore, ma spesso accettassero anche incombenze assai modeste come disegnare stemmi, dipingere bandiere e insegne, fare scene per sacre rappresentazioni ed altro ancora. Ciò non deve meravigliare perché è noto che anche gli artisti più importanti si prestavano ad eseguire lavori di poca entità. Abbiamo già visto in precedenti ricerche come il pittore di fama Lorenzo Salimbeni dipingesse nel 1415 le gualdrappe dei cavalli di Antonio Smeducci, signore di Sanseverino¹. Senza andare lontano dalle Marche ricorderemo come gli onorati pittori Eusebio da San Giorgio, Fiorenzo di Lorenzo e Berto di Giovanni dipinsero a Perugia nel 1501 i pennoni delle trombe del Magistrato e lo stesso Pietro Perugino nel 1503 si occupò della pittura delle armi sulle porte della stessa città². Moltissimi altri esempi si potrebbero citare in proposito. Occorre infatti tenere presente che all'epoca il pittore non si considerava (né gli altri lo consideravano) un "artista" nel significato odierno del termine. Egli era semplicemente un "maestro", dotato di qualificazione professionale, alla stregua di un maestro calzolaio o di un maestro falegname, o qualsiasi altro professionista appartenente alle arti del suo tempo. D'altra parte, i prodotti che uscivano dalla sua bottega non erano visti come "opere d'arte" (in senso moderno), ma semplicemente come beni destinati ad assolvere una funzione specifica. Pertanto il pittore non si dedicava solamente ai lavori che potremmo definire "impegnativi", ma eseguiva una molteplicità di interventi che rispondevano alla multiforme domanda della gente. L'autorevole critico d'arte Federico Zeri ha chiarito in modo inequivocabile questo aspetto poco noto delle attività pittoriche che potremmo definire minori. Egli fa notare come spesso il pittore

"è stato vittima della concezione romantica dell'artista in genere, concezione del tutto letteraria e arbitraria, secondo la quale questi esegue soltanto opere delle

Arti Maggiori, e rifugge dal dedicarsi a lavori puramente decorativi. [...] Si dimentica che sino alla fine della cultura dell'*ancien régime* gli artisti, per quanto abili e grandi fossero, venivano considerati semplici artigiani, che occasionalmente eseguivano stemmi, decorazioni di mobili e di porte, progetti per scene teatrali, costumi per mascherate e balletti, e persino invenzioni di dolci in panna montata, gelatina o meringa”³.

Per i pittori vi erano diverse altre possibilità di lavoro, come la decorazione di cofani, cassapanche, armadi e spalliere di letti. Questi arredi domestici erano una volta comunissimi e spesso facevano parte del corredo nuziale. Nel clima in cui il sentimento della bellezza era universalmente diffuso, i mobili - come tutti gli altri prodotti delle manifatture - nascevano naturalmente vestiti del sorriso dell'arte. Non vanno dimenticati, inoltre, lavori più umili come la pittura di segni e figure nelle carte da gioco che in quel tempo avevano una grande diffusione tra il popolo minuto. Pertanto non si può escludere che qualcuno da noi ritenuto soltanto maestro pittore, sia stato chiamato talvolta a verniciare tavoli, panche, sgabelli, infissi, impannate o a imbiancare e decorare locali pubblici o privati. È ovvio che di tali lavori non rimane che il ricordo in qualche raro documento, ma migliore sorte non hanno avuto molte opere di pennello, quali icone, stendardi processionali, affreschi votivi, che dovettero essere realizzati in numero assai cospicuo. Il nostro patrimonio pittorico ha subito purtroppo enormi falcidie.

Non si deve nemmeno dimenticare che la maggior parte delle commissioni provenivano dai privati ed erano combinate mediante scritture private o semplici impegni verbali. Gli artisti lavoravano infatti soprattutto per una clientela «minore» di parroci, confraternite, artigiani ed esponenti della piccola borghesia cui bene si adattava la loro vena facile, quasi popolare, ma sicuramente sempre ricca di aulici riferimenti. Per trovare qualche informazione in proposito converrebbe frugare diligentemente nei volumi di camerlengato dei Comuni oppure nei poco esplorati archivi notarili o nei registri delle confraternite ove potrebbero rinvenirsi scritture di allogazione, mandati di pagamento o quietanze, arbitrati per eventuali controversie e tutto insomma ciò che appartiene a quel genere di lavori ritenuti, secondo il nostro metro di valutazione, secondari.

In conclusione è difficile credere che i pittori presenti nei secoli scorsi in quasi ogni città abbiano potuto vivere esclusivamente con i proventi soltanto della

pittura di affreschi e di dipinti. Prima di tutto occorre considerare che essi erano in molti, e la concorrenza limitava le possibilità di guadagno, poi, anche volendo tener conto che nel Quattro e Cinquecento ed in minor misura nei secoli seguenti le chiese, gli oratori, le confraternite erano ben più numerosi di oggi, bisogna pur riflettere che un dipinto, quando era ben fatto, poteva durare secoli e questo fatto doveva ridurre non poco le occasioni di lavoro dei maestri pittori. Come abbiamo poc'anzi accennato, tra quei lavori di poco conto che essi svolgevano, e che possono definirsi quasi di *routine*, vi era la pittura degli stemmi sulle porte della città: tali arme dipinte venivano rinnovate di frequente ad ogni arrivo di un nuovo Governatore o per la salita al trono di un nuovo Pontefice. Fin dal 1357 il cardinale Egidio Albornoz, per mezzo delle "*Constitutiones Aegidianae*" aveva imposto ad ogni città, castello o terra dello Stato Ecclesiastico di apporre sugli ingressi delle medesime e negli edifici pubblici le insegne ufficiali della Santa Sede (chiavi decussate) e del regnante papa Innocenzo VI, scolpite in pietra o almeno dipinte a colori, sotto pena di 300 fiorini d'oro per le comunità inadempienti. L'ordine fu confermato anche nelle aggiunte fatte in seguito da altri Legati pontifici restando in vigore per più secoli⁴.

Fra le molteplici notizie che da anni andiamo spigolando nei documenti degli archivi sanseverinati (e massimamente nei libri delle Riformanze e dei Camerlengati che sono le fonti più ricche per la storia delle arti), ne abbiamo rinvenuta una assai interessante nella serie degli "Ordini dei Superiori", ossia i libri in cui venivano registrate le bolle, le ordinanze, i decreti emessi dal Governo centrale di Roma o le circolari emanate dal Rettore della Marca o dalla sua Curia. Nel registro intitolato *Ordini de Pontefici e de Legati della Marca. Dal 1537 al 1560*, abbiamo infatti avuto la ventura di trovare un documento di un certo interesse. Si tratta di una lettera circolare del Vicelegato della Marca Niccolò Ardinghelli inviata ai vari Comuni della Marca d'Ancona relativa proprio a questo particolare obbligo degli stemmi.

Nell'aprile 1539 il pontefice Paolo III Farnese aveva provveduto alla creazione di nuovi Governatori nelle principali città dello Stato della Chiesa, tra cui il cardinale Ennio Filonardi a Ravenna, il cardinale Cristoforo Iacobazzi a Perugia, Bonifazio Ferreri a Bologna e Rodolfo Pio di Carpi, cardinale del titolo di S. Prisca, a Macerata dove il porporato entrò solennemente l'8 di giugno di quell'anno (fig. 1). Nella Curia maceratese il Legato fu presente pochissime volte, occupato com'era in più importanti affari di Stato, pertanto il ministero della Legazione restò in mano del suo Vicelegato, Niccolò Ardinghelli, nobile fio-



fig. 1 *Stemma del Cardinale Rodolfo Pio di Carpi, Legato della Marca nel 1539. Macerata, Biblioteca Comunale, ms. n. 1170.*

rentino, Protonotario Apostolico, e più tardi eletto Vescovo di Fossombrone e promosso all'onore della porpora con il titolo di S. Apollinare (fig. 2)⁵.

Pertanto quasi tutti i bandi che furono emanati in quel periodo portano la firma dell'Ardinghelli. Il presente è dato da Macerata il 16 maggio 1539 e riguarda la concessione data al pittore M^o Gregorio da Recanati di eseguire in modo esclusivo nelle diverse città della Provincia gli stemmi del pontefice Paolo III, del Legato Rodolfo Pio di Carpi e del Vicelegato scrivente. Abbiamo pensato di pubblicare questo interessante documento trascrivendolo integralmente dal suddetto registro e completandolo con alcune note che servono ad illustrarlo meglio (fig. 3)⁶.

Nicolaus Ardinghellus Prothonotarius Apostolicus Provincie Marchie Vicelegatus. Exquisitissimo pictori Magistro Gregorio de Rachaneto salutem in Domino. Mos fuit extatque hactenus hac in Provincia servatus in Legatorum designatione in quilibet locis illorum insignia pingi. Que nos laudabiliter cognoscentes in Reveren-

dissimi et Illustrissimi Domini Rodulphi Cardinalis de Carpo ipsius Provincie Legati publicatione sectari volentes et ubilibet dicta insignia pingi in honorabiliore parte publicorum locorum Civitatum Terrarum et locorum, scilicet in uno quadro insignia Sanctissimi Domini Nostri, Reverendissimique Legati et nostra cognita igitur virtute tua te ad huiusmodi depingendum insignia eligimus, constituimus et deputamus, comitentem presentium seriem ut ad dicta loca te personaliter conferas et predicta insignia pingas et pro mercede unum dumtaxat scutum auri com dimidio a Comunitate qualibet persolvi facias dummodo quali-

tas picture hoc iuste exigat ultra expensas et victus de quibus ac calce, cemento et aliis necessariis exceptis coloribus quos de tuis exponere tenearis provideri volumus per ipsas Comunitates mandantes propterea prioribus, universitatibus et aliis publicis personis ad quas spectat ut tibi de predictis provideant et satisfiant incontinenti, ne Comunitatum expensas morari contingat. In quorum fidem. Datum Macerate, XVI maii 1539. Nicolaus Ardinghellus Vicelegatus.

Evitando ai lettori una pedante traduzione letterale del brano, cercheremo tuttavia di riassumerne il contenuto. Il Vicelegato scrive a M° Gregorio da Recanati chiamandolo “eccellentissimo pittore” e concedendogli la privativa per la pittura degli stemmi nelle varie località della regione. Si dice in particolare che questa era una tradizione che si era conservata nella Provincia della Marca e con l’occasione della designazione del Cardinale Rodolfo di Carpi a Legato della stessa

Provincia voleva continuare quella pratica lodevole ordinando che le insegne del Papa, del Legato e quella del Vicelegato venissero dipinte in un quadro da esporre nella parte più onorevole dei luoghi pubblici delle città e delle terre. Pertanto, conoscendo la perizia di M° Gregorio, lo deputa a dipingere tali insegne recandosi personalmente nei singoli luoghi e stabilisce che per detta pittura riceva da ciascuna Comunità il compenso di almeno uno scudo e mezzo d’oro, oltre le spese e il vitto ed inoltre la calce, il cemento e tutte le altre cose necessarie eccetto i colori che saranno forniti a spese del pittore. Le città do-



fig. 2 *Stemma del Protonotario Apostolico Niccolò Ardinghelli, Vicelegato della Marca nel 1539. Macerata, Biblioteca Comunale, ms. n. 1170.*

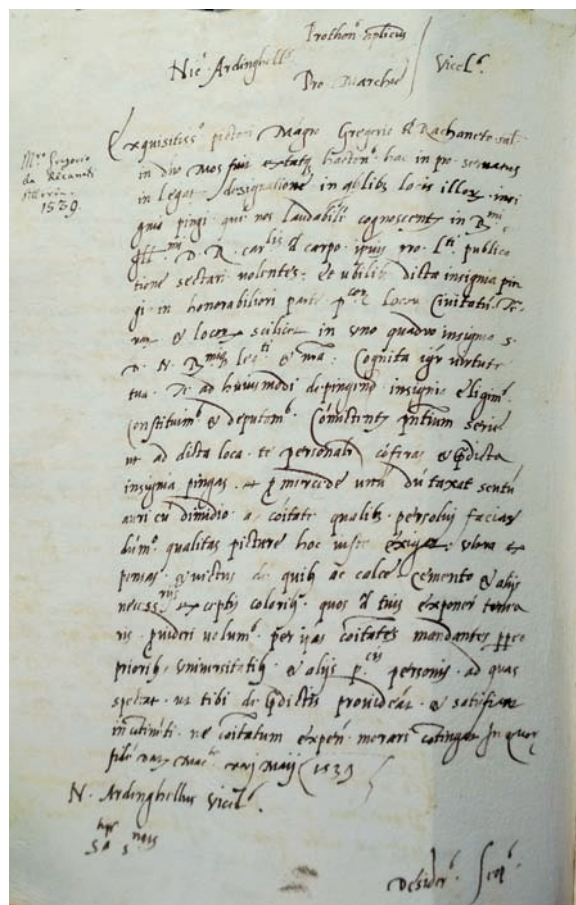


fig. 3 Concessione a favore di M° Gregorio da Recanati rilasciata dal Vicelegato della Marca Niccolò Ardinghelli il 16 maggio 1539. Sanseverino, Archivio Storico Comunale, vol. 8 degli "Ordini dei Superiori".

cesca Coltrinari attraverso lo spoglio minuzioso dei documenti degli archivi recanatesi e lauretani. Gregorio figlio di M° Simone Corvi (anche il genitore era pittore), è documentato come testimone a un atto notarile per la prima volta

vranno provvedere a liquidare subito il maestro delle sue competenze, affinché non succeda che il pagamento abbia a ritardare.

Non conosciamo come fu accolto l'ordine dell'Ardinghelli dalle altre località marchigiane, ma a Sanseverino esso venne diligentemente attuato⁷. Abbiamo infatti una bolletta di spesa datata 25 giugno 1539 da cui risulta che il camerario del Comune, ser Pompeo Bernardi da Cingoli, sborsò tre fiorini al pittore che aveva dipinto gli stemmi sopra la porta del Mercato, principale ingresso della città, così come aveva prescritto il Vicelegato. Altri dieci carlini, equivalenti ad un fiorino e mezzo (ogni carlino valeva 6 bolognini mentre un fiorino era composto di 40 bolognini), furono pagati per le spese del pittore e di un suo aiutante e quelle di un muratore con il suo garzone che aveva costruito l'armatura necessaria per realizzare l'opera. Il camerario, cui premeva di registrare solo le partite di spesa, tralasciò di specificare il nome del pittore esecutore e che fosse M° Gregorio da Recanati, senza l'aiuto del documento ritrovato, forse non l'avremmo mai saputo⁸.

Il nome di M° Gregorio, fino a pochi anni fa del tutto sconosciuto, è stato recentemente riportato alla luce da Fran-

il 12 dicembre 1523; il 12 aprile 1530 comprava un paio di scarpe; ancora come testimone si ritrova il 18 gennaio, 22 marzo e 12 maggio 1534 e molte altre volte negli anni successivi. Come pittore è citato in un atto lauretano del 9 maggio 1544 con cui viene chiamato a stimare alcuni dipinti eseguiti dai pittori Sante, Biagio e Oliviero Peranzono insieme a un maestro Lorenzo veneto; il 31 luglio 1544 veniva pagato per la pittura di vergoli del soffitto e fregi nella casa che aveva a Recanati il santuario lauretano; il 30 ottobre 1547 è teste a un atto a Recanati; il 2 agosto 1549 fa testamento nella sua casa posta nel quartiere di San Vito a Recanati⁹.

Le notizie sul suo conto sono molto più proficue per ricostruire la sua vita privata che non quella professionale. Nulla di certo sappiamo sulla sua attività di pittore, se non che ebbe bottega e fece soprattutto lavori di decorazione; le opere di cavalletto non le conosciamo. La sua personalità artistica pertanto ci sfugge, confondendosi con quella degli altri pittori contemporanei, anche se ai suoi tempi dovette godere di una certa reputazione per essergli stata affidata la privativa della pittura degli stemmi in tutta la Marca.

Si tratta senza dubbio di un pittore cosiddetto “minore”, ma alla sua conoscenza può essere aggiunto ora questo nuovo tassello utile anche per la ricostruzione dell’ambiente artistico di Recanati nella prima metà del Cinquecento dove, come è noto, la serie dei pittori locali è piuttosto esigua. La pubblicazione del documento inedito, presente a Sanseverino, vuole essere quindi un piccolo contributo e nello stesso tempo uno stimolo allo studio di tutti quegli artisti che contribuirono a popolare la scena artistica del tempo senza recitarvi un ruolo primario.

E, così come abbiamo iniziato, vogliamo concludere sempre con le parole di quell’eminente studioso d’arte che è stato Federico Zeri il quale in proposito scriveva

“Ancora oggi si dimentica spesso che la storia dell’arte non è quella dei grandi nomi o dei pittori sommi, ma piuttosto quella di tutti gli altri pittori e dei pittori di second’ordine, e che i primi non hanno senso che in rapporto ai secondi”¹⁰.

Abstract

This paper presents a previously unpublished document, dated 16 May 1539, concerning the exclusive right granted to Maestro Gregorio da Recanati to paint the coats of arms of Pope Paul III, the Legate Rodolfo Pio di Carpi and the Vice-Legate Niccolo Ardinghelli in various cities in the Province of the Marca. Gregorio is an almost unknown painter, so the publication of this document is intended to be a small contribution to knowledge about him and a stimulus to further studies of all the so-called minor figures who were such a lively part of artistic developments in the Marches.

NOTE

- 1 R. PACIARONI, *La famiglia di Lorenzo e Jacopo Salimbeni nella documentazione archivistica*, in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, a cura di Vittorio Sgarbi, Edizioni G. Mazzotta, Milano 1999, p. 77.
- 2 A. MEZZANOTTE, *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci da Castello della Pieve cognominato il Perugino. Commentario storico*, Tip. Baduel - Da Vincenzio Bartelli, Perugia 1836, p. 242; G. B. VERMIGLIOLI, *Di Bernardino Pinturicchio pittore perugino de' secoli XV. XVI. Memorie*, Tip. Baduel - Da Vincenzio Bartelli, Perugia 1837, p. 234 nota 151; L. FUMI, *Inventario e spoglio dei Registri della Tesoreria Apostolica di Perugia e Umbra dal R. Archivio di Stato in Roma*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1901, p. 126.
- 3 F. ZERI, *Pier Matteo d'Amelia e gli Umbri a Roma*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*. Atti del Convegno di Studi, Amelia, 1-2-3 ottobre 1987, Ediart, Assisi 1990, p. 19.
- 4 R. FOGLIETTI, *Le Constitutiones Marchiae Anconitanae*, Macerata, Stab. Tipografico Bianchini, 1881, p. 49; P. SELLA, a cura di, *Costituzioni Egidiane dell'anno MCCCLVII*, Corpus Statutorum Italicorum, n. 1, Ermanno Loescher & C., Roma 1912, pp. 119-120; P. COLLIVA, *Il Cardinale Albornoz, lo Stato della Chiesa, le "Constitutiones Aegidianae" (1353-1357), con in Appendice il testo volgare delle Costituzioni di Fano dal ms. Vat. Lat. 3939*, Studia Albornotiana, vol. XXXII, Publicaciones del Real Colegio de España, Bologna 1977, pp. 604-606.
- 5 Per il Vicelegato Niccolò Ardinghelli si veda M. LEOPARDI, *Series Rectorum Anconitanae Marchiae*, Recanati, Typis Josephi Morici, 1824, p. 53; F. PERGOLI-CAMPANELLI, *Giunte alla serie fin qui pubblicate de' Rettori Piceni*, Dalla Tipografia Sartorj, Ancona 1826, p. 40; L. PACI, *Serie dei Legati, Vicelegati, Governatori e Prefetti della Provincia di Macerata*, in *Storia di Macerata*, vol. I, a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, Tipografia Romano Compagnucci, Macerata 1971, p. 429; P. COMPAGNONI, *La Reggia Picena overo de' Presidi della Marca*, parte seconda inedita, a cura di N. L. Barile, B. Salvucci, L. Ionni, Grafiche Ciocca, Macerata 2006, pp. 132-139; M. ROSA, *Ardinghelli Niccolò*,

- voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1962, pp. 30-34.
- 6 Archivio Storico Comunale di Sanseverino (d'ora in poi A.S.C.S.), *Ordini de Pontefici e de Legati della Marca. Dal 1537 al 1560*, vol. 8, c. 75v.
 - 7 Per altro già nello statuto comunale di Sanseverino compilato nel 1426 era presente una norma che prevedeva la pittura in ogni porta della città dell'arma del Comune, della Chiesa, del Papa e del Legato della Provincia. Cfr. A.S.C.S., *Statuta terrae Sancti Severini*, codice cartaceo del sec. XV, c. 23v (Lib. I, rub. 39: «*De picturis in ianuis faciendis*»). La rubrica, con piccole varianti, fu compresa anche nell'edizione a stampa dello statuto. Cfr. *Iura municipalia, capitula, decreta et statuta civitatis Sancti Severini*, Ex Typographia Caroli Zenobij, Macerata 1672, p. 53 (Lib. I, rub. 39: «*De Picturis faciendis in Ianuis Civitatis*»).
 - 8 A.S.C.S., *Bollettario di Uscita dal 1534 al 1539*, vol. 22, c. 293r: «Die dicta [XXV junii 1539]. Ser Pompeo predicto solventi cuidam pictori pro insignis depictis supra portam Mercati ex ordine Reverendissimi Domini Vicelegati, florenos tres. Item pro expensis dicti pictoris et socii ac cuiusdam lombardi et famulo pro armatura facienda et opere prestito tam ibi quam etia in Palatio, carlenos decem».
 - 9 F. COLTRINARI, *Un dipinto di Antonio da Faenza per Recanati e il frate "prospettico" Giovanni Antonio da Camerino. Osservazioni sulla fortuna dei maestri romagnoli nelle Marche del '500*, in «Il Capitale culturale», XIII (2016), p. 21; Id., *Artisti e committenti a Loreto (1538-1590). Nuovi documenti*, Firenze, Edifir, 2016, p. 26, 28, 29, 31, 32, 34, 42, 45, 49, 51, 53, 54.
 - 10 F. ZERI, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, TEA, Milano 1996, p. 38.

Peter Paul Rubens e Federico Barocci tra arte e politica

Luca Baroni

Il 22 febbraio 1608 Giulio Mancini (1559-1630), futuro archiatra di papa Urbano VIII (1568-1644), fine collezionista e conoscitore d'arte, scrive al fratello Deifebo per aggiornarlo sulle novità artistiche della scena romana. Da poche settimane il giovane Pieter Paul Rubens (1577-1640) ha collocato sull'altare della chiesa di Santa Maria della Vallicella (la Chiesa Nuova) la prima versione dell'*Estasi di San Gregorio Magno*, dipinto ben presto ritirato dall'artista per problemi di iconografia e rifrazione della luce e oggi a Grenoble, Musée des Beaux-Arts (fig. 1). Prima della rimozione della tela, tuttavia, la novità rappresentata della pittura del fiammingo permette a Mancini di effettuare un'acuta valutazione stilistica ai danni di un altro pittore, l'urbinate Federico Barocci (c. 1533-1612), presente nella Vallicella con due importanti pale raffiguranti la *Visitazione* (1583, fig. 2) e la *Presentazione della Vergine al Tempio* (1603, fig. 3):



Giulio Mancini al fratello Deifebo
Roma, 22 febbraio 1608
“[...] questa maniera del Barocccio ha

fig. 1 Pieter Paul Rubens, *Estasi di San Gregorio Magno* (1608), Grenoble, Musée des Beaux-Arts.



fig. 2 Federico Barocci, *Visitazione* (1583), Roma, Santa Maria della Vallicella.

perso, e adesso in particolare che, un tal fiammengho, pittore del Duca di Mantova, ha fatto un quadro, che l'ha messo acanto ad uno del Baroccio, quale, nel colorito, resta in fumo [omissis] et in nebbia, rispetto a quello del fiammengho"¹.

Questa testimonianza, rimasta sconosciuta fino alla sua pubblicazione nel 1997, costituisce il primo, importante tassello della contrapposizione critica tra Rubens e Barocci, protagonisti di momenti della storia di gusto apparentemente diversi ma in realtà legati da quasi un decennio di intrecci e sovrapposizioni. Il periodo trascorso in Italia da Rubens (1600-1608) coincide infatti con il momento di massima fortuna della pittura di Barocci, ma anche, come suggerito dalle parole di Mancini, con l'inizio del suo declino. Se nel 1604 un non ancora cardinale Maffeo Barberini (1568-1644), futuro Urbano VIII, si prodiga da Roma per ottenere da Barocci "un quadro... solamente da camera perche attesa l'età e le occupazioni di Vostra Signoria sti-

mai troppo difficile haverne una tavola per una mia cappella che io fo fare qui in Sant'Andrea con spesa di molte migliaia di scudi"², attorno al 1620-30, nella nota *Lettera sulla pittura* indirizzata all'avvocato olandese Dirck Amayden, il marchese e raffinato collezionista Vincenzo Giustiniani (1564-1637) opera una decisa distinzione di valore tra Rubens e Barocci. Mentre il fiammingo è assegnato all'undicesima categoria dei pittori, i naturalisti, coloristi e luministi, cioè coloro che sanno dipingere "avendo gli oggetti naturali davanti", l'urbinate viene presentato con un'accezione che potremmo definire, con termine moderno, 'manierista', ossia come colui che

“con lunga pratica di disegno e di colorire, di sua fantasia senza alcun esemplare, forma in pittura quel che ha nella fantasia, così teste, o figure [...] o qualsivoglia altra cosa di disegno e colorito vago”³.

Come anticipato lucidamente da Mancini, i conoscitori romani di inizio Seicento respingono già Barocci tra gli artisti del passato: una tendenza che culmina quarant’anni più tardi con le parole del campione dell’arte barocca romana, Giovan Lorenzo Bernini (1598-1680). In occasione del suo viaggio alla corte di Francia, quest’ultimo afferma che “*un ouvrage du Baroque... qui n’a pour partage que le coloris ou l’agrément naturel... perd de sa beauté à chaque fois qu’on le re-voit*”.⁴ Questo spietato giudizio rimarca un collasso nella fortuna seicentesca di Barocci che nemmeno la pubblicazione della sua biografia tra le *Vite* di Giovan Pietro Bellori, nel 1672, riesce ad arrestare.

A dispetto dell’importante ruolo di campione del disegno e dello studio dal vero assegnato a Barocci nel sistema delle *Vite*, Bellori non perdona a Federico di avere abbandonato l’Urbe, centro dell’arte italiana, a favore nella natia Urbino:

“Dirò di più quello, che parrà incredibile a raccontarsi: nè dentro, nè fuori d’Italia, si ritrovava pittore alcuno; non essendo gran tempo, che Pietro Paolo Rubens il primo riportò fuori d’Italia i colori; e Federico Barocci, che avrebbe potuto ristorare e dare soccorso all’Arte, languiva in Urbino, non le prestò ajuto alcuno. In questa lunga agitazione, l’Arte veniva combattuta da due contrarj estremi: l’uno



fig. 3 Federico Barocci, *Presentazione della Vergine al Tempio* (1603), Roma, Santa Maria della Vallicella.

tutto soggetto al naturale, l'altro alla fantasia: gl'autori in Roma furono Michel Angelo da Caravaggio, e Gioseppe di Arpino; il primo copiava puramente li corpi come appariscono à gli occhi, senza elettione, il secondo non riguardava punto il naturale, seguitando la libertà dell'istinto"⁵.

Nel complesso meccanismo critico delle *Vite*, Barocci e Rubens rappresentano i due maestri stranieri che, pur avendo operato per qualche tempo a Roma, hanno deciso di tornare nelle proprie terre d'origine, rinunciando a guidare quella riforma della pittura italiana che, secondo Bellori, può avvenire solo in seno alle mura della Città Eterna e che troverà poi il suo campione in Annibale Carracci.⁶ Il legame istituito tra i due pittori è quindi storico e didascalico, non estetico, e ripropone la netta distinzione stilistica e di gusto già operata da Mancini sessant'anni prima.

Un altro ad allineare efficacemente i due artisti, stavolta sul piano della tecnica, è l'inglese Sir Joshua Reynolds (1723-1792), nel testo di una importante lezione tenuta nel dicembre del 1769 alla Royal Academy of Arts:

“L'effetto dei dipinti di Rubens può essere paragonato non impropriamente a un mazzo di fiori: tutti i colori appaiono tanto netti quanto belli. Al tempo stesso, egli è riuscito ad evitare l'effetto pacchiano che uno si aspetterebbe dall'accostamento di colori così vivaci, rassomigliando, in questo, a Barocci più che ad ogni altro pittore. Ciò che è stato detto di un antico pittore, può essere applicato a questi due artisti: le loro figure appaiono come se si fossero nutrite di rose”⁷.

Questa lettura costituisce l'unico rilevante accenno critico in lingua inglese rivolto a Barocci prima dell'età moderna e gode quindi di immensa fortuna, transitando nelle prime guide della National Gallery (1841), nelle pagine della *Sacred and Legendary Art* della critica vittoriana Anna Jameson (1842) e perfino, anche se di riflesso, gli *Elements of Drawing* di John Ruskin (1859).⁸ Ancora una volta, però, l'accostamento tra il maestro fiammingo e quello urbinato si basa su una lettura tecnica, non stilistico-estetica: né Reynolds, né tanto meno Bellori, arrivano a suggerire che Rubens sia in qualche modo in debito con Barocci.

A distanza di duecento e cinquant'anni, una veloce disamina della letteratura artistica più recente sui due artisti dà conto di una situazione affatto diversa, esemplificata dalla contrapposizione tra le loro due *Annunciazioni* (risalenti

rispettivamente al 1582-85 e al 1609) proposta nel 2017-2018 in occasione della mostra di Vienna/Francoforte *Rubens. The Power of Transformation* (fig. 4)⁹. Gli studiosi di Rubens, *in primis* Michael Jaffé, hanno storicamente interpretato Barocci come uno dei principali riferimenti italiani dell'artista fiammingo, sia sul piano estetico-compositivo che su quello tecnico-cromatico.¹⁰ D'altro canto i 'barocchisti' italiani, da Corrado Ricci ad Andrea Emiliani, hanno sottolineato l'importanza del debito stilistico e figurativo di



fig. 4 Le *Annunciazioni* di Rubens e Barocci contrapposte alla mostra *Rubens. The Power of Transformation* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 2017/2018).

Rubens verso Barocci per ricostruire la traccia di una fortuna seicentesca dell'Urbinate e spiegare così la rinascita settecentesca dell'interesse per l'artista dimostrato da figure come Reynolds, Mengs e Rosalba Carriera.¹¹

Il nesso Rubens-Barocci, insomma, sembra cosa ormai assodata: se non fosse che, alla luce delle moderne indagini filologiche ed attributive, esso manca, o quasi, di basi concrete. Rubens non nomina mai, nelle diverse centinaia di lettere che ci sono pervenute, il nome dell'Urbinate;¹² e i suoi presunti confronti con l'opera di Barocci, apparentemente attestati da una serie di disegni e copie

colorate, sono stati ridotti da studi recenti a un singolo, marginale episodio.¹³ I tempi sembrano quindi maturi per un attento riesame della vecchia contrapposizione critica tra i due artisti, apparentemente basata più su circostanze critiche e politiche che sulle evidenze storiche e figurative.¹⁴

Copie disegnate e tramandi grafici

Il grande disegno a penna, inchiostro diluito e acquerello qui riprodotto (fig. 5a), custodito presso la Collezione Pembroke di Wilton House, costituisce l'unico nesso relativamente sicuro tra Rubens e Barocci. L'opera è una replica fedele del *Martirio di San Vitale*, la grande pala d'altare dipinta da Barocci nel 1583 per la chiesa dei Casentini a Ravenna; lungo il margine inferiore, una scritta antica riferisce la composizione a «federigo Barocci d'Urbino».

La più antica attestazione del disegno risale alla fine del Seicento, quando fa parte della collezione del pittore tedesco naturalizzato inglese Prosper Henry Lankrink (1628-1692)¹⁵. Lankrink, che ha viaggiato in Italia, possiede, tra le altre cose, un'importante raccolta di disegni rubensiani, almeno un'eccezionale originale di Barocci (uno studio per l'*Assunzione Albani* oggi presso la Devonshire Collection) e un foglio di dubbia natura, già assegnato a Barocci e ora più prudentemente classificato come copia di bottega rubensiana da un originale di Annibale Carracci.¹⁶ Verso il 1700, il disegno del *Martirio* passa alla collezione dei conti Pembroke, dove viene inventariato con la sibillina attribuzione "Rubens e Barocci", implicando che si tratti di una delle ben note copie eseguite dal maestro fiammingo da un modello italiano. Attorno al 1950, questa indicazione viene precisata dal grande conoscitore Artur E. Popham, che identifica il foglio come "opera di un'unica mano, o di Rubens o di qualcuno della sua scuola". Seguendo tale indicazione, nel 1965 Michael Jaffè, riconoscendo nell'iscrizione apposta in calce al foglio la calligrafia di Rubens, lo pubblica come originale del maestro fiammingo, interpretandolo come la prova di un viaggio condotto da quest'ultimo a Ravenna per ammirare l'opera dell'Urbinate e datandolo quindi al 1605 circa. Nel 1977, nel paragrafo dedicato a Barocci della cruciale monografia *Rubens in Italy*, tale ipotesi viene allargata a comprendere le città di "Urbino... Arezzo e Loreto", dove Rubens si sarebbe recato per "disegnare le pale d'altare di Barocci",¹⁷ ipotesi accolta da tutta la successiva critica baroccesca.¹⁸ Più recentemente, nel suo contributo al

Corpus Rubenianum (2010), Jeremy Wood ha invece riclassificato il foglio come opera di un anonimo ritoccato da Rubens, datandolo per confronto con altri disegni alla fase matura dell'artista.¹⁹

L'intricata vicenda critica del disegno Wilton è meglio inquadrabile se la si considera nel più ampio contesto della fortuna figurativa dell'originale dipinto da Barocci. Nonostante la collocazione provinciale, il *Martirio di San Vitale* gode infatti di una precoce fama, avviata pochi anni dopo il suo completamento da Annibale Carracci che, nella vicina Bologna, tiene conto delle cromie barocchesche mentre dipinge per la chiesa di San Siro il suo *Battesimo di Cristo*. Nel 1607, durante il soggiorno italiano di Rubens, la pala è senz'altro nota a uno dei principali arbitri del gusto italiano, il poeta Giambattista Marino (1569-1625), che, proprio da Ravenna, affida a Barocci l'esecuzione di un disegno per un non meglio precisato committente genovese.²⁰ Ancora a Settecento inoltrato, è Francesco Algarotti (1712-1764), in una celebre lettera inviata da Bologna il 10 giugno 1761 all'amico Pierre-Jean Mariette, a tessere l'elogio del quadro, definendolo quello "che forse più di ogni altro merita di essere considerato a Ravenna".²¹

La fama della pala ravennate di Barocci si scontra però con l'assenza, di per sé abbastanza inusuale per le opere barocchesche, di una buona stampa di traduzione. Chi vuole conservare una memoria dell'opera deve procurarsi, come Rubens, una copia disegnata: così che il foglio Pembroke, apparentemente isolato, si inserisce in realtà in una fitta rete di analoghe derivazioni grafiche caratterizzate dall'uso della biacca e dalla costruzione ad acquerello del chiaroscuro (figg. 5b, c, d).²² In aggiunta a questi esemplari, va ricordato come il 27 ottobre 1658 il canonico Giovanni Battista Staccoli, scrivendo da Urbino a Filippo Baldinucci (1624 –1696), a sua volta segretario del cardinal Leopoldo de' Medici (1617-1675), riferisce che il collezionista locale Antonio Vagnarelli vuole offrire in vendita, oltre a diversi disegni originali di Barocci, Raffaello e Girolamo Genga, "doi cartoncini, che sono da lui medesimo [il padre Vagnarelli] copiati dalli cartoncini del Barocci, e sono il Martirio di San Vitale et opere diverse, uno de' quali fu fatto dal detto Barocci, che è nella città di Ravenna, e l'altro non fu fatto e restò il cartoncino".²³

Alla luce di questi confronti, sembra possibile recuperare la vecchia ipotesi di Popham, secondo cui il figlio Wilton non è un disegno antico italiano poi ritoccato da Rubens ma, piuttosto, il frutto di un singolo intervento. La semplicità quasi ingenua dello schizzo a tratto che fissa i contorni delle figure, ben

riconoscibile nella figura in basso a destra del cane, qualifica il foglio come la copia di una composizione data, eseguita in modo volutamente semplificato per permettere la successiva applicazione del colore e del chiaroscuro. Che quest'ultima sia stata eseguita da Rubens, o da qualcuno all'interno della sua bottega, sembra essere ormai un fatto accolto dalla critica. Tuttavia, l'ampia fortuna iconografica del soggetto ravennate e il proliferare di disegni che ne re-



figg. 5 (a-b) Copie antiche dal *Martirio di San Vitale* di Federico Barocci (confronto in scala 1:1) a: Anonimo da Federico Barocci, con ritocchi di Pieter Paul Rubens (?), Wilton House, Pembroke Collection; b: Anonimo da Federico Barocci; mercato antiquario; c: Anonimo da Federico Barocci, Würzburg, Martin von Wagner Museum; d: Anonimo da Federico Barocci, mercato antiquario.

plicano la composizione porta a ridurre notevolmente l'importanza assegnata al foglio Pembroke, facendone un caso isolato piuttosto che il paradigma di un acceso interesse rubensiano verso la grafica di Barocci:

“When Federico [Barocci] died at Urbino on the last day of September, 1612, his very considerable stock of drawings became the inheritance of his nephew Am-

brogio di Simone, the last Barocci. The fact that within a few months Rubens in Antwerp made for a period a markedly sympathetic change in his own drawing style suggests that, somehow, he managed to secure a few examples at any rate of the dead painter's work in this kind, and that he was responding by the sincerest form of flattery"²⁴.



fig. 5c



fig. 5d

Contrariamente a quanto affermato nel testo, l'ipotesi di una precoce diffusione dei materiali grafici baroccheschi è nettamente contraddetta dai documenti.²⁵ Fino alle citate manovre di Leopoldo de' Medici e Filippo Baldinucci negli anni Sessanta del Seicento, la famiglia del pittore conserva gelosamente i suoi materiali, rifiutando le numerose proposte di acquisto e vigilando sulla loro preservazione materiale.²⁶ È difficile dire, ovviamente, se Rubens abbia la possibilità di conoscere altri disegni di Barocci, almeno uno dei quali è ricordato in una collezione privata romana nei primissimi anni del Seicento.²⁷ Tuttavia, alla luce delle considerazioni espresse, l'ipotesi che il maestro fiam-



fig. 6 Federico Barocci, *Studio di arbusti* (c. 1580-90?), Londra, British Museum.

mingo derivi proprio da Barocci certe specifiche abitudini grafiche come l'uso dei pastelli, degli *oil sketches*, delle *grisailles* e degli studi di paesaggio dal vero, avanzata a più riprese dalla critica, sembra più correttamente ridimensionabile in direzione di una generica e non intenzionale convergenza estetica e qualitativa (figg. 6, 7).²⁸

L'incisione, la Spagna, e Genova

Come ribadito dalla critica, l'Anversa di fine Cinquecento in cui cresce il giovane Rubens è letteralmente inondata da stampe basate sulle opere di Barocci.²⁹ Alle prime trasposizioni a bulino, prodotte a Roma da Cornelis Cort nel 1575 e 1577 e raffiguranti rispettivamente il *Riposo durante la Fuga in Egitto* e la *Madonna del Gatto*, seguono ben presto le traduzioni di quasi tutte le maggiori pale d'altare del maestro urbinato. Nel suo *Schilder Boeck* ('Libro della pittura'), pubblicato ad Haarlem nel 1604, il pittore e storiografo fiammingo Karel van Mander (1548-1606) riporta come

“in questo paese (a quanto ne so) i dipinti di Barocci sono visibili soltanto attraverso le stampe di traduzione, come quelle di Cornelis Cort, dei Sadeler, un paio di belle immagini di Maria rappresentata in campagna e seduta in una stanza, ed un altro dipinto storico che rappresenta la sepoltura di Gesù, con un bellissimo volto del Cristo morto, il cui corpo viene trasportato da Nicodemo, Giuseppe di Arimatea e Giovanni”³⁰.



fig. 7 Pieter Paul Rubens, *Alberi e strada con steccato* (c. 1615-18), Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Il giovane Rubens, notoriamente interessato all'incisione (come testimoniano le sue esercitazioni a penna su soggetti incisi di Dürer e Aldegrevier), avrebbe quindi potuto conoscere facilmente le composizioni di Barocci, anche considerato che alcune di queste (l'*Annunciazione* del 1585-1590 c.a., la *Visitazione* del 1588 e la *Crocifissione*, post 1593?) erano state pubblicate ad Anversa da Gijbberth van Veen (c. 1562-1628), fratellastro del suo maestro Otto van Veen (1556-1629). Al momento, tuttavia, le rare opere superstiti eseguite dal maestro fiammingo prima del suo viaggio in Italia non mostrano traccia dei modelli baroccheschi, così che la riflessione sul suo contatto con l'Urbinate dev'essere necessariamente spostata agli anni del suo soggiorno italiano e, in particolare, alle presenze documentata di Rubens in città segnate dall'opera di Barocci come Roma e Genova.

Tra queste, va probabilmente scartato il primo soggiorno romano (1602-1603):



fig. 8 Federico Barocci, *Crocifissione con San Sebastiano* (1596), Genova, San Lorenzo.

non solo il fiammingo ha appuntamenti figurativi ben più cruciali (da Michelangelo all'Antico, da Raffaello ai Carracci), ma, a questa altezza cronologica, Federico è presente a Roma con un unico dipinto risalente a quindici anni prima, la *Visitazione* (1586) della Chiesa Nuova. Lo stesso può dirsi del di poco successivo viaggio spagnolo: se è vero che nel 1588 Barocci ha inviato a Valladolid una bella replica della *Vocazione di Sant'Andrea*, ottenendo l'invito, mai concretizzato, di diventare pittore di corte per Filippo II, quando Pietro Paolo giunge alla corte dell'Asburgo l'episodio è vecchio di ormai quindici anni.³¹ È solo qualche mese dopo la partenza del fiammingo, nel settembre 1603, che la regina Margherita d'Austria-Stiria (1584-1611) si informa presso l'ambasciatore urbinato Bernardo Maschi circa la salute di Barocci, esprimendo l'intenzione di commissionargli un dipinto per il proprio oratorio. Il quadro, una *Natività* oggi al Prado, arriva in Spagna nel 1605, contribuendo a rinsaldare una fortuna iberica di Barocci che però

non sembra avere toccato direttamente le attenzioni rubensiane.³²

Il primo, significativo incontro tra Rubens e Barocci va quindi collocato a Genova, dove Rubens si reca in più occasioni alla fine del 1600, nella primavera del 1604, alla fine del 1605 e nel 1607 e dove lascia alcune importanti opere.³³ La città ligure ospita dal 1596 la monumentale *Crocifissione con Cristo e i dolenti*, eseguita da Federico per la cappella Senarega nel Duomo di San e costata la cifra record di mille fiorini (fig. 8).³⁴ Il dipinto si segnala, oltre che per la sua eccezionale qualità, dimensione e prestigiosa collocazione, anche come

una delle rare opere ‘forestiere’ nel panorama pittorico genovese, circostanza che dovrebbe renderlo degno di attenzione per chi, come Rubens, spera di imporsi nella produzione artistica locale.³⁵ La *Crocefissione* gode, del resto, di un grande prestigio, sancito nel 1596 da un encomio inviato a Barocci dal doge Senarega e connotato da toni diametralmente opposti a quelli espressi, appena un decennio più tardi, nella Roma di Giulio Mancini:

“Un difetto solo hà la tavola che per haver del divino, lodi humane non vi arrivano; vive per questo involta fra’l silenzio, e la meraviglia... In San Sebastiano poi si vedono espressi tutti i veri colori, e numeri dell’arte, ove forse non mai arrivarono gli antichi, non che i moderni; e tutta insieme ricca di artificio, e di vaghezza non lascia luogo che pur l’invidia v’aspiri”³⁶.



fig. 9 Pieter Paul Rubens, *Circoncisione* (1608), Genova, Chiesa del Gesù.

Quando, tra il 1604 e il 1605 (e cioè pochi mesi dopo l’arrivo a Roma della seconda tela baroccesca per la Chiesa Nuova, la *Presentazione al Tempio*), Rubens realizza l’importante pala della *Circoncisione* per la chiesa dei Gesuiti (fig. 9), a poche centinaia di metri dal duomo di San Lorenzo, il *Martirio di San Sebastiano* costituisce un obbligato termine di confronto. Ancora una volta, tuttavia, le circostanze stilistiche e pittoriche sembrano smentire l’ipotesi di un confronto diretto tra i due maestri. Le corpose pennellate di Rubens, intrise di suggestioni veneziane e carraccesche, sono pressoché antitetici alle delicate cromie di Barocci, specie dopo che la recente pulitura del 2022 ha restituito alla *Crocefissione* gli originali toni acidi

e gli sbattimenti di colore ottenuti con l'uso raffinatissimo della lacca. La magistrale combinazione cromatica di Barocci, giocata sull'accostamento di toni freddi uniformati dalla patina diffusa della luce, è invertita da Rubens, che accorda le tinte con il nero per aumentare la drammaticità della scena.³⁷ Il confronto tra i due dipinti rievoca la brillante pagina settecentesca in cui Anton Raphael Mengs (1728-1779) individuava proprio nel diverso uso del bianco e del nero la principale differenza tra Barocci e gli artisti nordici come Rembrandt (e, si potrebbe aggiungere, Rubens):

“I due estremi, cioè il bianco, e il nero, s’impiegano nella stessa maniera l’uno, e l’altro, perché annichilano tutti i colori, non avendone alcun proprio, e per questa ragione possono servire al giudizioso artista per accordare i colori più contrarj [...] Il Rembrandt ha accordato i colori più incompatibili colle ombre, dove non ha manifestato che un piccolo luogo di questi colori, schiariti ed anche con molto giudizio, facendoli comparire lontani l’uno dall’altro [...] Al contrario il Baroccio ha fatto entrar ne’ suoi quadri un’amabile armonia, avendo schiarito tutti i colori col bianco con cui toglieva loro tutto il vigore, e con questo mezzo egli accordava tutti i colori più nemici e faceva che il suo quadro formasse un chiaroscuro ben tondeggiato, ed inteso, ove non si vedevano a un dipresso che delle tinte”³⁸.

Nella *Circoncisione*, i gesti patetici, gli scorci esasperati dei volti e i robusti corpi dei putti in volo animano una scena complessa ed esuberante, caratterizzata da un’irruenza cromatica e compositiva che non potrebbe essere più distante dalla raggelata, aulica perfezione della *Crocifissione*. Si potrebbe dire che è piuttosto Barocci ad avere eseguito, con la grande pala genovese, un omaggio al gusto fiammingo del Cinquecento, giocando su tinte fredde che ricordano quelle dei rami di Denijs Calvaert e inserendo ai piedi dei suoi personaggi una natura morta di sassi, drappi e bagliori metallici capaci di competere con la più minuziosa *still-life*. Una cifra stilistica che, nei primi anni del Seicento, non avrebbe potuto essere più distante dagli interessi romani, veneziani e bolognesi del giovane Rubens.

Roma e il nodo della Vallicella

Le sei tele di Barocci oggi visibili a Roma sono state più volte messe in relazione con la pittura di Rubens: non solo le quattro pale d’altare (l’*Annunciazione* dei

Musei Vaticani, la *Visitazione* e la *Presentazione della Vergine al Tempio* della Chiesa Nuova, l'*Istituzione dell'Eucarestia* di Santa Maria Sopra Minerva), ma anche i due dipinti della Galleria Borghese, il *San Gerolamo* e, soprattutto, la *Fuga di Enea da Troia*.³⁹ Anche qui, tuttavia, l'esame della cronologia induce a procedere con cautela, a partire dall'*Annunciazione* vaticana (nota grazie alle molteplici stampe di traduzione ma giunta a Roma solo con Canova) e dall'*Istituzione dell'Eucarestia*, collocata dopo la definitiva partenza di Rubens dall'Urbe.

La *Fuga di Enea da Troia*, terminata in prima versione nel 1589 per l'Imperatore Rodolfo II d'Austria (1552-1612), viene replicata nel 1598 da Barocci per Monsignor Giuliano della Rovere (1559-1621) che, secondo l'ipotesi più accreditata, la dona al cardinal Scipione Borghese per la sua costituenda collezione d'arte. La più antica attestazione romana del dipinto risale al 1613, quando viene enfaticamente descritto da Scipione Francucci nel poema manoscritto *La Galleria Borghese*.⁴⁰ Non sappiamo, tuttavia, se l'opera sia effettivamente presente a Roma entro l'ottobre del 1608, data della partenza di Rubens. Una nota di pagamento del 1613, versata ad Annibale Duranti per una "cornice fatta nera a oglio serve per il quadro del Barocci con la cornicetta doro di dentro qual è in sala rifatta di novo alta 12 et 8, scudi 5", lascia piuttosto pensare che il dipinto arrivi e venga esposto per la prima volta, in una cornice e uno spazio rinnovati, proprio in quell'anno, cosa che spiegherebbe anche l'enfasi della descrizione di Francucci.⁴¹ Ben più tarda (1693) è invece la prima attestazione in casa Borghese del piccolo *San Girolamo nel deserto*.⁴² Sorge quindi il sospetto che il tradizionale confronto tra la *Deposizione* rubensiana del 1605-06, anch'essa custodita presso la Galleria Borghese, e la *Fuga di Enea da Troia* di Barocci, sia dovuto più alla suggestiva presenza dei due dipinti sotto lo stesso tetto che agli effettivi nessi storico-stilistici.⁴³

In mancanza di ulteriori emergenze, l'esperienza rubensiana sulla pittura di Barocci va ristretta a due sole opere, entrambe custodite alla Chiesa Nuova, la *Visitazione* del 1586 e la *Presentazione della Vergine al Tempio* del 1603, delle quali è utile riassumere brevemente le complesse vicende di esecuzione e committenza.⁴⁴ I primi contatti tra Barocci e gli Oratoriani risalgono al 1582, quando a Federico viene assegnata l'esecuzione della *Visitazione*, uno dei dieci altari a tema mariano previsti per Santa Maria della Vallicella. L'opera riscuote grande successo, ottenendo il plauso di Scipione Pulzone (1544-1598) e del fondatore degli oratoriani, Filippo Neri (1515-1595). La crescente fama di Ba-



fig. 10 Federico Barocci, *Madonna del popolo* (1579), Firenze, Le Gallerie degli Uffizi.

rocci induce gli Oratoriani a commissionargli, verso il 1590-91, una seconda pala raffigurante la *Presentazione della Vergine al Tempio*, alla quale ne dovrà seguire una terza con l'*Incoronazione della Vergine*. Se questo progetto si fosse realizzato, Barocci sarebbe stato protagonista assoluto del cantiere decorativo della Vallicella; ma, oberato di impegni e ormai anziano, si vede costretto a rinunciare a parte della commessa. L'*Incoronazione* viene affidata al Cavalier d'Arpino e la *Presentazione* arriva a Roma, con un ritardo di oltre dieci anni, solo nell'aprile del 1603. Nonostante la lunga attesa, i padri oratoriani sono deliziati dal dipinto, tanto che nel maggio dello stesso anno esprimono l'intenzione di affidare a Barocci l'altare maggiore del loro tempio, dedicato alla *Natività della Vergine*. Già nel 1605, tuttavia, la decisione di concentrare i fondi a disposizione sul completamento della facciata della chiesa mette fuori gioco l'ormai anziano e costoso Barocci. Il progetto

iconografico originale, che avrebbe visto sugli altari della chiesa un trittico barocco interamente dedicato alla Vergine, viene abbandonato a favore della scelta di collocare sull'altar maggiore, anziché una *Natività*, l'antico dipinto miracoloso della *Madonna della Vallicella*. Il nuovo finanziatore del dipinto, il cardinale genovese Giacomo Serra (1570-1623), mette a disposizione degli Oratoriani la cifra relativamente ridotta di 300 scudi, imponendo al tempo stesso l'affidamento della commissione al giovane, promettente, e più affidabile Rubens.⁴⁵ Tra i due pittori non c'è quindi, almeno a giudicare

dai documenti, alcun passaggio di consegne. Come testimoniato dalla *Lettera sulla pittura* del marchese Giustiniani e dalle parole di Giulio Mancini, essi appartengono a due epoche, congiunture stilistiche e mecenatistiche diverse.⁴⁶ Se pure Rubens deve avere certamente notato e apprezzato le magistrali costruzioni compositive messe in campo da Barocci nelle opere vallicelliane, il ricordo di queste ultime sembra avere agito su di lui in maniera indiretta, a distanza di decenni e, come avviene con il disegno del *Martirio di San Vitale*, in circostanze ormai completamente mutate. Ne deriva che gli eventuali echi baroccheschi nelle composizioni del maestro fiammingo sembrano interpretabili più come l'adozione di efficaci soluzioni compositive, magari conosciute tramite derivazioni o copie, che come consapevoli omaggi stilistici. L'analogia, identificata da Jaffè, tra la disposizione delle figure nella baroccesca *Madonna del popolo* di Arezzo (Firenze, Uffizi, fig. 10), ultimata nel 1579, e il rubensiano *San Domenico e San Francesco che salvano il mondo dalla collera di Cristo* del 1620 (Lione, Musée des Beaux-Arts, fig. 11), è difficilmente contestabile: ma sembra dimostrare, più che una continuità d'ispirazione e stile, una radicale estraneità tra maestri impegnati da problemi figurativi e pratiche esecutive ormai del tutto differenti.

Arte e politica



fig. 11 Pieter Paul Rubens, *San Domenico e San Francesco che salvano il mondo dalla collera di Cristo* (1620), Lione, Musée des Beaux-Arts.

Nel 1909 lo studioso tedesco August Schmarsow (1853–1936), già autore di importanti studi sull'arte romagnolo-marchigiana con le monografie dedicate a *Melozzo da Forlì* (1886) e *Giovanni Santi* (1887), pubblica a Lipsia la prima monografia moderna su Barocci, intitolata *Federigo Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerei* ('Federico Barocci. Un iniziatore in pittura dello stile barocco').⁴⁷ Il testo appartiene a una serie di riflessioni, avviate nel 1888 in ambito tedesco dal cruciale studio di Heinrich Wölfflin *Rinascimento e Barocco*, volti a indagare gli sviluppi figurativi del tardo Cinquecento come momento di transizione tra due diverse fasi della storia del gusto.⁴⁸ Allo stesso modo, nello studio del 1908 *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* ('L'origine dello stile barocco a Roma'), Alois Riegl isola Barocci dalla corrente della pittura manierista, avvicinandolo piuttosto agli esiti delle età successive.⁴⁹ Proseguendo su questa strada l'intervento baroccesco di Schmarsow, preceduto dall'importante saggio su *Barock und Rococo* (1897), punta a costruire una precisa linea di continuità che, attraverso la pittura, leghi Cinque, Sei e Settecento in un unico schema di svolgimento figurativo:

“Federico Barocci ha il suo posto tra Michelangelo e Rubens nella storia dello sviluppo della pittura barocca. E se egli è vicino a Correggio, siccome i Carracci, i Rubens e svariati altri, parimenti lascia intuire già un'ulteriore fase stilistica, tra i cui precursori si annoverano anche il Murillo e il Rembrandt, come pure alcuni degli ultimi veneziani”⁵⁰.

Per Schmarsow, i semi gettati da Barocci fioriscono solo nel corso del Settecento, lasciandolo di fatto isolato (come l'aveva già visto Riegl) rispetto alle tendenze della sua epoca; persino Rubens, grande compendiatore dell'arte italiana, finisce per fraintenderlo o, più probabilmente, ignorarlo. Dopo questo affondo, l'interesse tedesco per Barocci, già attestato in un testo di Walter Bombe del 1909, prosegue con la monografia di Rudolf Heinrich Krommes *Studien zu Federigo Barocci* e l'importante saggio di Walter Friedländer *Das Kasino Pius des Viertens*, entrambi pubblicati a Lipsia nel 1912.⁵¹

Nel frattempo, però, l'interesse per Barocci riparte anche da parte italiana. Nell'ottobre 1912, in occasione del terzo centenario della morte dell'artista, il direttore del Reale Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Pasquale Nerino Ferri (1851-1917), cura presso l'istituzione da lui diretta una mostra sui *Cartoni e disegni di Federico Barocci* custoditi nella raccolta fiorentina.⁵² L'anno

successivo il suo collega e collaboratore, Filippo di Pietro, dà alle stampe l'importante volume *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federico Barocci negli Uffizi*, ricco di ben 195 magnifiche zincotipie che costituiscono uno dei primi importanti riferimenti visivi sull'opera del pittore.⁵³ Contemporaneamente, a Urbino, un giovane Lionello Venturi inaugura l'appena fondata Galleria Nazionale delle Marche in occasione delle celebrazioni del terzo centenario della morte di Barocci, cui viene dedicata la più importante delle otto sale che, all'epoca, costituiscono gli spazi della collezione.⁵⁴ Infine, nelle stesse settimane, la Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti, gruppo di studiosi ed eruditi locali animati dall'ammirazione per Barocci, pubblica il primo importante testo italiano di studi sull'artista, gli *Studi e notizie su Federico Barocci*, anch'essi riccamente illustrati e stampati presso l'Istituto micrografico italiano.⁵⁵

All'origine di questo imponente florilegio di iniziative e pubblicazioni non vi è solo la ricorrenza del centenario della morte di Barocci, avvenuto nell'ottobre del 1612, ma un preciso corso storico-politico impresso alla giovane storia dell'arte italiana da uno dei suoi padri fondatori, il Direttore Generale per l'Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione Corrado Ricci (1858-1934).⁵⁶ Tra il 16 e il 21 ottobre 1912, su iniziativa dello stesso Ricci e dei due decani della storia dell'arte italiana e tedesca, Adolfo Venturi ed Aby Warburg, si tiene per la prima volta in Italia, presso la sede dell'Accademia dei Lincei in Palazzo Corsini di Roma, il decimo *Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (fig. 12). Si tratta di un momento cruciale per la storia della disciplina storico-artistica europea: è la prima occasione in cui studiosi di diverse nazioni sono chiamati applicare i diversi approcci e metodologie attorno a un tema comune, "*Le relazioni artistiche internazionali e specialmente dei rapporti tra l'Italia e le altre nazioni attraverso i secoli*". Tra le righe, l'evento costituisce anche un cruciale banco di prova per la giovane storiografia italiana, chiamata a confronto con i più rodati colleghi d'oltralpe.⁵⁷ Sebbene il contenuto dei numerosi interventi sia generalmente improntato ad una solida ricerca filologica e al desiderio di gettare basi comuni tra le scuole delle diverse nazioni, non mancano alcuni momenti di tensione, che sembrano evocare, con gli occhi di poi, i dissapori internazionali che portano di lì a poco allo scoppio della Prima guerra mondiale. Paul Schubring (1869-1935), specialista di rinascimento toscano, sostiene tramite una serie di confronti a coppie (Palma il Vecchio e Rembrandt, Donatello e Grünewald) la sostanziale incomunicabi-



fig. 12 *Recensione del X congresso internazionale di storia dell'arte, da Il giornale d'Italia, 20 ottobre 1912, p. 5*

gli anni, la volontà di far decollare una scuola nazionale di storia dell'arte: proprio durante la prima seduta del convegno viene infatti redatto il documento che chiede l'introduzione della disciplina in tutte le università pubbliche. È in questo particolare contesto che si colloca uno degli interventi più cospicui dell'incontro, finora trascurato della critica perché omesso, forse per opportunità politica, dalla tardiva pubblicazione degli *Atti* (1922).

Il riferimento è alla prolusione della prima seduta plenaria, tenuta da Corrado Ricci in occasione dell'apertura dei lavori.⁵⁸ La presenza dello studioso romano al congresso è fortemente simbolica: pochi giorni dopo egli inaugurerà, sempre a Roma, il *I Congresso degli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi* che, abbinandosi all'evento di Palazzo Corsini, deve testimoniare alla comu-

lità tra il linguaggio figurativo nordico e quello meridionale; sulla stessa posizione si allinea anche Henry Thode (1857-1920), con una scomoda relazione su *L'arte italiana e l'arte tedesca: confronto del loro sviluppo*. Gli italiani, per parte loro, non si espongono direttamente, ma approfittano del successo del convegno per propagandare un'immagine vincente della giovane storiografia nazionale. Nella sua recensione su *L'Arte* (dove significativamente le relazioni di Schubring e Thode non sono citate), Venturi parla di "risultato di nazionale soddisfazione" e "posizione morale acquistata", ribadendo che "gli studiosi dell'arte italiana si sono fatti conoscere, si sono fatti valere presso i colleghi d'oltralpe; essi hanno mostrato non solo... un'educazione speciale non indegna delle migliori scuole straniere, ma anche hanno saputo dar saggio della loro maturità a un'organizzazione nazionale". È forte, in quegli

nità internazionale la maturità tanto scientifica che amministrativa raggiunta dall'Italia nel settore delle Belle Arti. Estraneo al mondo accademico e figura di forte peso istituzionale, Ricci ha piena libertà di parola: anche per questo il suo intervento, dedicato a *Federico Barocci*, assume un carattere politico-programmatico, non esente da accenti polemici e nazionalisti nei confronti degli studiosi stranieri.

Ricci, portatore di un'idea di storia dell'arte attenta allo studio del patrimonio, delle fonti e del territorio, guarda con sospetto alla lettura stilistico-estetica attraverso la quale gli studiosi tedeschi, Schmarsow in testa, hanno fatto di Barocci un campione della pittura europea, punto di congiungimento tra la tradizione rinascimentale italiana, il barocco di Bernini e Rubens e il Settecento di Mengs e Rosalba Carriera. Approfittando dell'assenza di Schmarsow dal convegno, lo studioso italiano pronuncia un'accesa orazione che, pur vertendo su temi baroccheschi, suona come un guanto di sfida lanciato dalla giovane storiografia e museografia italiana e quella tedesca. Con gesto molto forte, allusivo all'impegno dell'Italia verso la salvaguardia del patrimonio artistico, Ricci fa esporre nella sala del convegno la pala d'altare della *Madonna di Cagli* di Antonio Cimatori (c. 1550-1623), da lui acquistata pochi mesi prima per la Galleria Nazionale delle Marche di Urbino e all'epoca ritenuta autografa del Barocci, così "le parole dell'oratore potevano essere controllate dall'uditorio sopra un'opera originale del maestro".⁵⁹

L'intervento di Ricci, fortemente retorico e sostenuto da lunghe citazioni tratte dalla letteratura artistica, specialmente le *Vite* di Bellori, presenta Barocci come l'ultimo grande artista del Rinascimento, estraniandolo nettamente da un Seicento e un Barocco italiano letto in tinte foscamente manzoniane.⁶⁰ Per il Direttore generale, l'arte del XVII secolo è la decadente metafora di un'Italia schiava, soggetta a potenze straniere e figurativamente stanca. Ecco allora che spostare indietro le lancette dell'arte di Barocci verso Michelangelo, Raffaello, Correggio ne fa una figura simbolica, fedele a quelle inestinguibili fonti di bellezza cinquecentesca e rinascimentale che rende i suoi dipinti così equilibrati. La chiave del discorso è, ovviamente, politica più che critica; l'originalità dell'arte di Barocci equivale, *mutatis mutandis*, a quella della nuova scuola di storia dell'arte italiana, capace di affrontare a testa alta i propri argomenti smarcandosi dal pesante confronto con i colleghi stranieri e, in particolar modo, tedeschi. Con un vero colpo di genio oratorio, nell'ultima parte del proprio intervento Ricci chiama a testimone delle sue argomentazioni la figura

che più di ogni altra ha ammirato, a suo giudizio, l'arte di Barocci: l'indiscusso genio della pittura nordica Peter Paul Rubens, qui assunto a metafora della sostanziale sudditanza dell'arte (e della storia dell'arte) d'oltralpe rispetto a quella nostrana:

“Se al concetto complessivo o largo, altro se ne sostituisce individuale, oserei dire frammentario, allora è grato riconoscere che, anche spento il notevole gruppo degli scolari di Federico, l'arte sua diede sempre lucidi lampi che illuminarono molti valenti artisti, specialmente toscani, ed uno grandissimo, fiammingo. Questo grandissimo fu Pier Paolo Rubens, il quale, quantunque straniero, non disdegnò di contemplare e d'imitare al caso il nostro Federico, oltre che, anzi più che il Mantegna, Leonardo, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Tintoretto, Paolo e sino Agostino Carracci e Michelangelo da Caravaggio”⁶¹.

Questo audace preambolo è seguito da una densa casistica di confronti figurativi, resi possibili dalle recenti campagne fotografiche condotte in quegli anni attorno all'opera di Barocci. Per Ricci, pressoché tutti i quadri italiani di Rubens derivano almeno in parte da qualche tela dell'Urbinate, secondo un punto di vista che anticipa in modo pressoché integrale le ipotesi avanzate oltre sessant'anni più tardi nel *Rubens in Italy* di Jaffè:

“L'impressione barocca è, nelle opere del maestro d'Anversa, delle più evidenti. Questi, infatti, appena giunto a Genova ha occasione di vedere, nel Duomo, quella *Crocifissione* che è una delle opere più famose e meglio composte e vive di sentimento e di colore del Barocci. Altre e minori cose, Pier Paolo vede a Firenze; ma se, viaggiando alla volta di Roma, passa e s'arresta alla declive Arezzo, egli può ben vedervi quel miracolo di sorriso, di leggiadria e di animazione che è la tavola del Popolo o della Misericordia, [...] Comunque è Roma la città dove egli può studiare il maggior numero dei dipinti di Federico, dalle figure deliziose per formosità e ardore, riguardanti di tra la fioritura de' stucchi nella palazzina di Pio IV in Vaticano, ai quadri che ancora si veggono sparsi nelle chiese e raccolti nelle Gallerie, tra i quali non è a dimenticare che la *Presentazione al Tempio*, che il Rubens forse più a lungo guardò e ammirò, si trova proprio in quella S. Maria in Vallicella per la quale egli dipinse tre nobili opere. Ne è solo accetta dal Barocci il coro lieto delle ocre, e gli squilli dei carmini e delle lacche; ma anche pensieri, forme ed effetti. La sant'Elena degli ospedali di Grasse è ispi-

rata dalla santa Michelina; un soffio della prodigiosa Cena d'Urbino passa in quella di Brera. La Deposizione dalla Croce che irradia il Duomo di Perugia, fornisce al Rubens, insieme a quella di Daniele da Volterra che va offuscandosi nella Trinità dei Monti, gli elementi della sua celeberrima d'Anversa, ch'ei dipingeva mentre il maestro d'Urbino moriva. E come non sentire nel san Francesco che riceve le stimmate di Firenze l'esempio di quello di Colonia? [...] Altrove la popolosa scena formata dal sacerdote, diritto sulla scalea dell'altare tra la fuga delle colonne, dei pilastri, degli archi, tra l'addensarsi dei chierici dagli obliqui ceri, e in basso una folla d'uomini seminudi, di donne e di fanciulli, reclinati, seduti, inginocchiati, che noi ammiriamo nei Santi Ignazi rubensiani di Genova e di Vienna, la vediamo prima con l'aspetto che piacerà al maestro d'Anversa, non tanto nell'Eliodoro di Raffaello e nella Presentazione di Tiziano, quanto nella Presentazione al tempio di Federico Barocci, già ricordata, di S. Maria in Vallicella; né può sfuggire quanto della Fuga d'Enea di Troia, del nostro pittore, è, per la via del sentimento più che degli occhi, penetrato nelle Conseguenze della guerra. Ma ad altri un simile analitico esame, i cui abbondantissimi risultati suoneranno come altrettante lodi di Federico"⁶².

La forza dell'argomentazione di Ricci, pronunciata una seconda volta in forma di orazione in occasione dell'inaugurazione della Galleria Nazionale delle Marche nel 1913 e contemporaneamente pubblicata come saggio introduttivo alla compilazione degli *Studi e Notizie su Federico Barocci*, fa sì che essa si riverberi immediatamente in tutti gli studi che in quell'anno fioriscono attorno a Barocci. A distanza di pochi mesi dalla conclusione del congresso, Filippo di Pietro parla di un'ormai acquisita conoscenza di quanto "il Barocci abbia influenzato due tra i più grandi pittori stranieri del Seicento: Rubens e Murillo"⁶³. Con piglio più polemico Giulio Caprin, recensendo su *Emporium* la mostra dei disegni degli Uffizi, riprende la stessa formula, approfittandone per ricordare alle avanguardie futuriste che "ci sono stati dei grandi pittori che non si vergognavano di saper disegnare"⁶⁴. Allo stesso modo, i migliori nomi della nascente storiografia e gestione museale italiana, da Federico Madaia ad Antonio Muñoz, da Giulio Natali a Adolfo Venturi, spendono nei loro scritti il tema della devozione rubensiana verso Barocci come un luogo ormai accettato, consegnandolo come tale alle future generazioni di studiosi.⁶⁵ Nel 1975, dopo quasi un cinquantennio di silenzio critico su Barocci interrotto dalla brillante monografia di Harald Olsen che però, attento ai fatti e documenti, non menziona

praticamente mai Rubens,⁶⁶ sarà un conterraneo, ammiratore e, per molti aspetti, erede di Corrado Ricci, Andrea Emiliani, a ribadire autorevolmente il rapporto tra i due pittori, gettando le basi per gran parte della successiva letteratura sull'argomento:

“È probabile che il miglior conoscitore dell'opera dell'urbinate, suo dichiarato ammiratore del resto e insieme prosecutore, sia Pietro Paolo Rubens, alla cui straordinaria intelligenza critica il Barocci certo apparve, con tutte le sue fragilità e le sue poetiche contraddizioni, come un'intera età compendiata in un sol uomo”⁶⁷.

In conclusione, alla luce delle circostanze storiche e figurative al momento note, il nesso tra Rubens e Barocci sembra dettato più da circostanze critico-oratorie che da un'effettiva tangenza stilistica. La spaccatura tra i due maestri, individuata a inizio Seicento da Mancini e Giustiniani, inasprita da Bellori e parzialmente ricomposta a metà del secolo successivo da un acuto interprete di fatti pittorici come Joshua Reynolds, viene superata d'un balzo a inizio Novecento per esigenze storiche e politiche che però poco hanno a che vedere con la storia dello stile e del gusto. Queste ultime generano strascichi che arrivano fino ai giorni nostri e che è ormai opportuno iniziare a delimitare, ricordando il vecchio ma sempre valido adagio di Francis Haskell secondo cui “le metafore politiche impiegate nei nostri dibattiti sull'arte possono finire per influire sul nostro stesso modo di considerarla”.⁶⁸

Abstract

A long critical tradition has posited the Urbino painter Federico Barocci (c. 1533-1612) as one of the main Italian sources of inspiration for Peter Paul Rubens (1577-1640). The Flemish master is said to have learned from Barocci not only a particular use of colour and some compositional solutions, but also innovative graphic techniques, such as pastel and oil on paper, colour landscape drawing and grisaille. An analysis of the surviving works and sources, however, seems to contradict this supposition, based on precise early twentieth-century historical-political circumstances. By retracing Rubens's Italian journey step by step and its possible points of contact with Barocci's work, this

paper aims to shed light on the relationship of give and take between the two artists, thus redressing an imbalanced view that has persisted since the second decade of the twentieth century.

NOTE

Questo studio è stato presentato in forma seminariale al corso di Storia dell'arte europea in età barocca *Al-l'origine del Barocco. Rubens: fonti visive, eredità artistica* (Pisa, Scuola Normale Superiore, prof.ssa Lucia Simonato) il 30 maggio 2016. Ho avuto occasione di discuterlo nuovamente in forma ampliata durante il convegno *Rubens and Italian Culture: 1600-1608* (Roma, Palazzo Venezia / Accademia Belgica, 17-19 dicembre 2018), i cui contributi sono disponibili in formato digitale (<https://www.youtube.com/@RubensRoma>). Una selezione di alcuni dei contributi presentati al convegno è stata pubblicata nel volume di R. MORSELLI, C. PAOLINI, a cura di, *Rubens e la cultura italiana*, Viella, Roma 2020.

- 1 M. MACCHERINI, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, in «Prospettiva», 86, 4/1997, pp. 71-92.
- 2 O. POLLACK, *Kulturbesitz Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 34/1913, pp. 1-77 (4).
- 3 V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. BANTI, Sansoni, Firenze 1981; ora in IDEM, *Scritti editi ed inediti*, a cura di S. DANESI SQUARZINA, L. CAPODURO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2021.
- 4 D. DEL PESCO, *Bernini in Francia. Il Journal de voyage du Cavalier Bernin en France de Paul de Chantelou*, Electa, Napoli 2007.
- 5 G.P. BELLORI, *Le Vite*, Roma, per il succ. al Mascardi, 1672, p. 20.
- 6 Sul rapporto tra Bellori e Barocci cfr. almeno A. GIANNOTTI, *Con gli occhi di Bellori*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore - Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-0 gennaio 2010, a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI, A. GIANNOTTI, C. PIZZORUSSO, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 24-35, e S. PIERGUIDI, *Barocci e Caravaggio nelle "Vite" di Bellori*, in «Storia dell'arte», 142/2015, n. s. (32), pp. 43-51.
- 7 J. REYNOLDS, *Delle arti del disegno. Discorsi del cav. Giosué Reynolds*, Giuseppe Remondini, Bassano 1787, pp. 50-51 (ed. ingl.: *The literary works of Sir Joshua Reynolds*, II, Padell and Davies, Londra 1819, pp. 425-427). Il rapporto tra Reynolds e Barocci può essere seguito, oltre che nelle *Memorie* del pittore pubblicato dall'amico Beechey e dagli stessi scritti del pittore, nei numerosi interventi dedicati a questo tema da Giovanna Perini. Vedi in part. H. W. BEECHEY, *Memoir of Sir Joshua Reynolds*, in J. REYNOLDS, *The literary works of Sir Joshua Reynolds*, vol. I, Henry G. Bohn, Londra 1852, pp. 87-88; J. M. MERZ, *Reynolds's Borrowings*, in «The Burlington Magazine», 137, 1109, 8/1995, pp. 512+516-517; G. PERINI FOLESANI, *Sir Joshua Reynolds in Italia (1750-1752). Passaggio in Toscana. Il tacuino 202 a 10 del British Museum*, Olschki, Firenze 2012; EADEM, *Appunti sulla fortuna critica di Federico Barocci tra Cinque e Settecento*, in AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, a cura di, *Nel segno di Barocci*, Federico Motta, Milano 2005., pp. 394-405; EADEM, *On Reynolds's Art of Borrowing: Two*

- More Italian Sources*, in «*The Burlington Magazine*», 136, 1090, 1/1994, pp. 26-29; EADEM, *Reynolds e Barocci: nuovi spunti di riflessione*, in *Federico Barocci 1535-1612*, op. cit., pp. 242-249; EADEM, *Sir Joshua Reynolds and Italian Art and Art Literature. A Study of the Sketchbooks in the British Museum and in Sir John Soane's Museum*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 51/1998, pp. 141-168; EADEM, *Sir Joshua Reynolds e Federico Barocci*, M. SCOLARO, F. P. DI TEODORO, a cura di, *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, Minerva Edizioni, Bologna 2001, pp. 411-425.
- 8 G. FOGGO, *The National Gallery - A catalogue of the Pictures*, H. G. Clarke & Co., Londra 1844, cat. 29, p. 21; A. JAMESON, *A Handbook to the public Galleries of Art in and near London*, parte I, John Murray, Londra 1842, pp. 57-58; J. RUSKIN, *The elements of drawing in three letters to beginners*, Smith, Elder and Co., Londra 1859, p. 202-203 / ed. it. *Gli elementi del disegno*, Adelphi, Milano 2015, pp. 159-160.
 - 9 Cfr. anche *Rubens: the Power of Transformation*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17.10.2017-21.1.2018; Francoforte, Städel Museum, 8.2.-21.5.2018), a cura di G. GRUBER, J. SANDER, S. WEPPELMANN, Hirmer, Monaco 2018.
 - 10 M. JAFFÉ, *Rubens as a Collector of Drawings. Part One*, in «*Master Drawings*», II, 4/1964, pp. 383-397, 434-454; IDEM., *Rubens as a Collector of Drawings. Part Two*, in «*Master Drawings*», III, 1/1965, pp. 21-35, 65-83; IDEM., *Rubens as a Collector of Drawings. Part Three*, in «*Master Drawings*», IV, 2/1966, pp. 127-148, 188-203; IDEM., *Rubens and Italy*, Phaidon, Oxford 1977 / ed. it. *Rubens e l'Italia*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1984, pp. 57-58; N. WALCH, *Über die Radierung der Hl. Katharina und den Einfluß Baroccis auf Rubens' Werk*, in A. BALIS, F. BAUDOUIN, a cura di, *Rubens and his world*, Het Gulden Cabinet, Anversa, 1985, pp. 171-178; D. BODART, *Pierre-Paul Rubens et la "Vengeance de Samson": son œuvre charnière inédite de la période italienne*, in «*Artibus et Historiae*», 13, 26/1992, pp. 15-30; e, con interessanti considerazioni sul ruolo di Rubens teorico, I. VERSTEGEN, *Federico Barocci, inventor of light and color*, in «*Notes in the History of Art*», 26, 4/2007, pp. 18-23. Sull'impatto esercitato dalla pubblicazione del *Rubens in Italy* e dalla sua traduzione italiana vedi, con importanti osservazioni, C. L. VIRDIS, *Italiam versus negotiorum suorum causa. Osservazioni su Rubens e i suoi modelli in Italia*, in «*Artibus et Historiae*», 7, 13/1986, pp. 73-89.
 - 11 In aggiunta agli studi citati più oltre, si vedano almeno F. BOTTACIN, *Federico Barocci e Peter Paul Rubens: dalla provincia italiana all'Europa. Studi di due diversi destini, una comune incomprensione e una passione affine*, in AMBROSINI MASSARI, CELLINI, op. cit., pp. 406-413; G. CAPITELLI, *Fiamminghi e nederlandesi a scuola da Barocci*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore*, op. cit., pp. 204-225; T. MONTANARI, *Barocci in Barocco: indizi di una persistenza*, in *Federico Barocci. L'incanto del colore*, op. cit., pp. 216-225; F. BOTTACIN, *Rubens a bottega da Barocci?*, in B. CLERI, a cura di, *Barocci in bottega*, atti della giornata di studi Urbino, 26 ottobre 2012, Quaderni di "Notizie da Palazzo Albani", Editoriale Umbra, Foligno 2013, pp. 249-259.
 - 12 P. P. RUBENS, *Correspondance de Rubens et documente épistolaires*, a cura di M. ROOSENS, C. RUELENS, VI voll., Veuve de Backer, Anversa 1887-1909.
 - 13 J. WOOD, *Rubens. Copies and Adaptations from Renaissance and later artists. Italian Artists. III. Artists working in Central Italy and France [Corpus Rubenianum Ludwig Burchard]*, II voll, Harvey Miller Publishers, Londra, 2010, I, n. 208, pp. 265-267, e nn. R7, R8, R9, R10, pp. 435-436.
 - 14 Sul problema cfr. da ultimo le puntuali osservazioni di R. MORSELLI, *L'elogio dell'"ingenium"*, in MORSELLI, PAOLINI, *Rubens e la cultura italiana*, op. cit., pp. 13-34 (26).
 - 15 ANONIMO, *P. H. Lankrink's Collection*, in «*The Burlington Magazine for Connoisseurs*», 86, 503/1945,

- pp. 28-32, 34-35.
- 16 L. BARONI, *Il convitato di pietra: Federico Barocci, il disegno e la scena romana tra Cinque e Seicento*, in *La scintilla divina*, a cura di S. ALBL, M. S. BOLZONI, Artemide, Roma 2020, pp. 203-222; e IDEM., *Federico Barocci. Studio critico e catalogo ragionato*, tesi di dottorato, Scuola Normale Superiore, Pisa 2023, pp. 242-243.
 - 17 JAFFÈ, *Rubens as a Collector*, *op. cit.*, p. 58.
 - 18 Si vedano, in particolare, gli studi, già menzionati, di Bottacin e Capitelli.
 - 19 WOOD, *Rubens. Copies*, *op. cit.*, I, n. 208, pp. 265-267, con ripresa di osservazioni già condotte in IDEM, *Damaged by time and Rubens*: *Rubens's restorations and retouchings*, in «Apollo», 142, 406/1995, pp. 16-23; IDEM, *Rubens. Drawing on Italy*, catalogo della mostra (Edinburgo, National Gallery of Scotland, 14 giugno 1-9 settembre 2002/ Nottingham, Djanogly Art Gallery, 20 settembre-8 dicembre 2022), National Gallery of Scotland, Edinburgh, 2022, pp. 30-31, e cat. n. 66, p. 80, e da A.-M. LOGAN, *Rubens Exhibitions, 1977-1978*, in «Master Drawings», 16, 4/1978, pp. 419-450 (444) (ma cfr. anche, sul tema delle attribuzioni e iscrizioni rubensiane, J. WOOD., *Rubens' collection of drawings: his attributions and inscriptions*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 55/1994, pp. 333-351). Non è ancora uscito il secondo volume del nuovo catalogo dei disegni di Rubens a cura di Anne-Marie Logan e Kristin Belkin (il I volume, edito da Brepols, è stato pubblicato nel 2021), dove il disegno Wilton dovrà essere nuovamente discusso.
 - 20 G. MARINO, *Epistolario*, a cura di A. BORZELLI e F. NICOLINI, II voll., Laterza e figli, Bari 1911, I, n. 43, pp. 55-56.
 - 21 F. ALGAROTTI, *Raccolta di lettere sopra la pittura, et architettura*, in IDEM., *Opere del Conte Algarotti*, VI, per Marco Coltellini, Livorno 1765, pp. 151-152.
 - 22 Il foglio di Würzburg è schedato da S. RUHWINKEL, *Die Zeichnungen Federico Baroccis im Martin-Von-Wagner-Museum Würzburg*, VDG, Weimer, 2011, p. 229, cat. 31. Gli altri due disegni sono, a quanto mi risulta, inediti.
 - 23 P. BAROCCHI, *Appendice con nota critica e supplementi*, in F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua...*, a cura di F. RANALLI, con appendice a cura di P. BAROCCHI, 7 voll., S.P.E.S., Firenze 1974-1975.
 - 24 JAFFÈ, *Rubens as a Collector*, *op. cit.*, p. 28.
 - 25 È però opportuno ricordare, anche in assenza di ulteriori legami con la figura di Rubens, l'attestata presenza nelle Fiandre di fine Cinquecento di un singolo disegno di eccezionale qualità di Barocci, cartone o cartonetto preparatorio per il *Seppellimento di Cristo* di Senigallia sottrattogli da un non meglio precisato mercante fiammingo per trarne delle incisioni e mai restituito. Su questo episodio, di cruciale interesse per la storia del gusto e del collezionismo e tutt'ora suscettibile di ulteriori approfondimenti, vedi B. CLERI, *Vertenze sul cartone del Trasporto del Cristo di Federico Barocci*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXII-XXIX/1993-2000, pp. 165-175, ora anche in EADEM, *Sulle tracce di un cartone preparatorio di Federico Barocci*, in CLERI, *Barocci in bottega*, *op. cit.*, pp. 45-70; D. DE GRAZIA, *Refinement and Progression of Barocci's "Entombment": The Chicago Modello*, in «Art Institute of Chicago Museum Studies», 12, 1/1985, pp. 30-41; A. EMILIANI, *La "Sepoltura di Cristo" di Federico Barocci in Santa Croce di Senigallia: un inedito "bozzetto per i colori" e altri contributi alla conoscenza dell'artista*, in «Artibus et Historiae» XIII, 25, 1992, pp. 9-46; G. R. GOLDNER *European Drawings. I. Catalogue of the collections*, The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, catt. 3-4, pp. 24-27 e, da ultimo, L. BARONI, *A cartoon fragment by Federico Barocci for the Madonna del popolo*, in «Ma-

- ster Drawings», 60, 3/2022, pp. 303-310.
- 26 BARONI, *Il convitato di pietra*, op. cit., pp. 202-222.
- 27 Cfr. ad es. la testa a pastello «di un vecchio che ride» di Barocci descritta nel 1601 nella raccolta romana di Antonio Tronsarelli, e i pastelli posseduti dal mercante d'arte perugino e amico di Barocci Simonetto Anastagi (M. LAFRANCONI, *Antonio Tronsarelli: A Roman Collector of the Late Sixteenth Century*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1145/1998, pp. 537-550; G. SAPORI, *Rapporto preliminare su Simonetto Anastagi*, in «Ricerche di storia dell'arte», XXI/1982, pp. 77-85).
- 28 L'ipotesi di un rapporto di derivazione tecnico/stilistico tra i disegni di Barocci e quelli di Rubens è stata sostenuta, tra gli altri, da M. JAFFÈ, *Rubens's sketching in paint*, in «Art News», LII, 3/1953, pp. 34-37; IDEM, *Rubens' Drawings at Antwerp*, in «The Burlington Magazine», 98, 642, 9/1956, pp. 314-321 (321); IDEM, *Rubens's 'David and Abigail'*, in «The Burlington Magazine», 114, 837, 12/1972, pp. 863-865 (864); D. FREEDBERG, *Peter Paul Rubens. Oil paintings and oil sketches*, Gagosian Gallery, New York 1995, p. 9; C. H. LUSHECK, *Rubens's Graphic Eclecticism: Style, Eloquence and the Matter of Drawing. Circa 1600-1620*, II voll., University of California, Berkeley 2000, pp. 240-41; WOOD *Rubens. Copies*, op. cit., pp. 19 e 33; D. SCRASE, a cura di, *A Touch of the Divine: Drawings by Federico Barocci in British Collections*, catalogo della mostra, Cambridge Fitzwilliam Museum, Cambridge 2006, p. 10, p. 236, cat. 90.
- 29 F. DE NAVE, *Anversa, la nascita di una metropoli*, e F. BAUDOUIN, *Anversa metropoli delle arti nell'Europa occidentale 1500-1650*, entrambi in *Il tempo di Rubens. Disegni e stampe del Seicento fiammingo*, catalogo della mostra Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 16 dicembre 1986-1 febbraio 1987, a cura di A. A. VV., Milano, Electa, Milano 1986, risp. alle pp. 15-21 e 22-26; E. BOREA, *Stampa figurativa e pubblico*, in A. A. VV., *Storia dell'Arte Italiana*, XII voll., Einaudi, Torino 1978-1983, II, pp. 408-410; EADEM, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, IV voll., Edizioni della Normale, Pisa 2009, vol. I, pp. 173-174; CAPITELLI, *Fiamminghi e nederlandesi a scuola da Barocci*, in *Federico Barocci. L'incanto del colore*, op. cit., pp. 204-225; e L. BARONI, *Rembrandt e Barocci sulle nuvole*, in *Rembrandt incisore*, catalogo della mostra Urbino, Accademia Raffaello, 17 marzo-1 maggio 2016), a cura di A. CERIBELLI, U. PALESTINI, Baskerville Editore, Bologna 2016, pp. 41-58.
- 30 K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boek*, Haarlem, Paschier van Wesbuch, 1604, pp. 186 verso, 187 recto. La traduzione è mia.
- 31 Sulla fortuna spagnola di Barocci, già attestata dal precoce encomio di F. PACHECO, *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas*, Simon Faxardo, Siviglia 1649, p. 314, cfr. almeno M. MORETTI, *La Spagna a Urbino e Urbino in Spagna durante il governo di Francesco Maria II. Un riepilogo e nuove considerazioni*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», 2/2012 / 1-2/2013, pp. 19-38, e L. BARONI, *Barocci in Portogallo. Con un ricordo di Rudolf Heinrich Krommes*, in «Bollettino d'Arte», 106, 50/2021, pp. 51-70, con bibliografia precedente. Per quanto riguarda l'esperienza spagnola di Rubens mi limito a rimandare a M. ROSEN, *The Medici Grand Duchy and Rubens's First Trip to Spain: A New Document*, in «Oud Holland», 121, 1-3/2008, pp. 147-152; A. VERGARA, *Rubens and his spanish patrons*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, in part. Il capitolo. I, pp. 6-19; e I. VERSTEGEN, *Barocci and the Oratorians*, Truman State University Press, Kirksville 2015, pp. 86-94.
- 32 G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Sansoni, Firenze 1936, doc. CCXXI.
- 33 C. PAOLINI, *Rubens cortigiano di Vincenzo Gonzaga: puntualizzazioni sui soggiorni a Genova*, in «Storia dell'Arte in tempo reale», 2022, in <https://www.storiadellarterivista.it/blog/tag/rubens-gonzaga-genova/>, con bibl. prec.

- 34 Sulla rilevanza economica dei compensi di Barocci, cfr. R.E. SPEAR, *Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Campisano editore, Roma 2016, pp. 71-71; L. BARONI, *Federico Barocci*, in *Enciclopedia dell'Umanesimo e del Rinascimento*, coord. scientifico di M. Ciliberto, Edizioni della Normale-Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Pisa-Firenze 2024, *in corso di pubblicazione*; e L. BARONI, *Federico Barocci, Lucca, and the Oratorians: the commission of the Noli me Tangere (1601-1609)*, in *Beauty, Devotion and Spirituality: The Art and Culture of the Oratorians of Saint Philip Neri*, a cura di Joaquim Rodrigues dos Santos, Brill, Boston/Leiden 2024, *in corso di pubblicazione*.
- 35 Sulla fortuna di Barocci a Genova cfr. il precoce saggio di G. NATALI, *Il Barocci a Genova*, in A.A. VV., *Studi e notizie su Federico Barocci*, Firenze, Istituto Micrografico Italiano, Firenze 1913, pp. 63-69, tema poi ripreso con nuovo respiro da L. MAGNANI, *Barocci a Genova, tra fortuna e negazione*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore*, *op. cit.*, pp. 172-182. Sulle circostanze della commissione di Senarega resta cruciale il contributo di M. BURY, *The Senarega Chapel in S. Lorenzo, Genoa; New Document about Barocci and Francavilla*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 31, 2-3/1987, pp. 327-356.
- 36 BELLORI, *Le Vite*, *op. cit.*, pp. 183-184. Già prima della pubblicazione belloriana, il testo, tra le più brillanti pagine coeve dedicate alla pittura di Barocci, è noto come esempio magistrale di prosa ed ecfrasi. Nel 1669, esso viene inserito dall'abate genovese ma trasferito a Roma Michele Giustiniani nel II volume (1669) delle sue *Lettere Memorabili*, stampate a Roma in 3 tomi da Nicolò Angelo Tinassi tra il 1667 e il 1675 (vale la pena ricordare che il III volume, edito a Roma nel 1675, ospita la celebre *Lettera sulla pittura* di Vincenzo Giustiniani, e che l'abate è intimo amico dello stesso Bellori).
- 37 L'unica eccezione è costituita dai raggi di luce delle *Stimmate di San Francesco*: dove però la scelta è giustificata dalla necessità di evocare il penetrare della luce divina nelle carni del Santo, e il suo trasformarsi in stimmate che stillano sangue.
- 38 *Anton Raphael Mengs, Opere*, 2 vv., Dalla Stamperia Reale, Parma 1780/arma 1780, I, pp. 271-273.
- 39 M. JAFFÈ, *The Figurative Arts of the West c. 1400-1800*, in «Apollo», 12/1963, pp. 457-467; JAFFÈ, *Rubens e l'Italia*, *op. cit.*, p. 58.
- 40 S. FRANCUCCI, *La Galleria dell'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione [Caffarelli] Cardinale Borghese*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Borgh. 184.
- 41 BARONI, *Il convitato di pietra*, *op. cit.*, p. 209.
- 42 D. JAFFÈ, *Esso presents Rubens and the Italian Renaissance*, catalogo della mostra Canberra Australian National Gallery, 28 marzo-8 giugno 1992 / Melbourne, National Gallery of Victoria, 20 giugno-30 agosto 1992, Australian National Gallery, Camberra 1992, cat. n. 15.
- 43 *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore*, *op. cit.*, cat. 6, p. 192 (scheda di T. Montanari).
- 44 VERSTEGEN, *Barocci and te Oratorians*, *op. cit.*
- 45 Sull'argomento, vastissimo, della commissione rubensiana per la Chiesa Nuova, mi limito a ricordare D. FERRARA, *Artisti e committenze alla Chiesa Nuova*, e A. COSTAMAGNA, «*La più bella et superba occasione di tutta Roma...*»: *Rubens per l'altar maggiore di S. Maria della Vallicella*, entrambi in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995, a cura di A.A. VV., Electa, Milano 1995, pp. 108-129 e 150-173; e, da ultimo, A. BIANCO, *Le due esecuzioni di Rubens per la Chiesa Nuova: una questione oratoriana*, in MORSELLI, PAOLINI, *Rubens e la cultura italiana*, *op. cit.*, pp. 87-100.
- 46 Per la distinzione tra questi due momenti della storia della pittura italiana restano cruciali, per quanto

- schematiche, le considerazioni espresse da S. J. FREEDBERG, *Circa 1600. Una rivoluzione stilistica nella pittura italiana*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984.
- 47 A. SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì*, Verlag von W. Spemann, Berlino-Stoccarda 1886; IDEM, *Giovanni Santi, der Vater Raphaels*, A. Haack, Berlino 1887; IDEM, *Federigo Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerei*, B. G. Teubner, Lipsia 1909 / ed. it. *Federico Barocci. Un capostipite della pittura barocca*, Accademia Raffaello, Ancona 2010.
 - 48 H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock*, Monaco di Baviera, Ackermann, 1888 / ed. italiana *Rinascimento e Barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi, Firenze 1968.
 - 49 A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl, aus seinen hinterlassenen Papieren*. Hrsg. von Arthur Burda und Max Dvoriak, Vienna, Verlag von Anton Schroll & co., 1908, pp. 155-157 / ed. ingl. *The origins of Baroque Art in Rome*, Getty Publications, Los Angeles 2010, pp. 210-212.
 - 50 SCHMARSOW *Federico Barocci. Un capostipite della pittura barocca*, op. cit., p. 5. Cfr. anche IDEM, *Barock und Rokoko*, Herzel, Lipsia 1897, senza menzione di Barocci ma con importanti passaggi su Rubens: pp. 181-191, 223, 281, 298-391, 317-323, 308. Una cruciale anticipazione del lavoro del 1909 è nel testo breve, e spesso trascurato dalla critica, apparso per la serie *Das Museum* nel 1907: A. SCHMARSOW, *Federico Barocci*, in «Das Museum. Eine anleitung zum genuss der werke bildender kunst», 15-16, 11/1907. Sulla figura di Schmarsow resta cruciale il saggio critico di A. EMILIANI, *August Schmarsow e l'incontro con l'arte di Federico Barocci*, in SCHMARSOW *Federico Barocci. Un capostipite della pittura barocca*, op. cit., pp. 7-20. Nei mesi immediatamente successivi ai saggi del 1907-1909, Schmarsow pubblica in quattro puntate il primo catalogo ragionato dei disegni di Barocci, lavoro di eccezionale capacità filologica critica e che getta le basi per gli studi dei decenni a venire: A. SCHMARSOW, *Federico Barocci's Zeichnungen. I. Die Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz*, Teubner, Lipsia 1909; IDEM, *Federico Barocci's Zeichnungen. II. Die Zeichnungen in den Ubrigen Sammlungen Italiens*, Teubner, Lipsia 1910; IDEM, *Federico Barocci's Zeichnungen. III. Die Zeichnungen in den Sammlungen ausserhalb Italiens. A. Westliche Halfe Europas*, Teubner, Lipsia 1911; IDEM, *Federico Barocci's Zeichnungen. III. Die Zeichnungen in den Sammlungen ausserhalb Italiens. A. Westliche Hälfte Europas*, Teubner, Lipsia 1911.
 - 51 W. BOMBE, *Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia*, Stab. Tip. Vincenzo Bertelli & c., Perugia 1909; IDEM, *Federico Barocci a Perugia*, «Rassegna d'Arte», 12/1912, pp. 189-196; W. FRIEDLÄNDER, *Federico Barocci*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Seeman, Lipsia 1908, pp. 511-513; R. H. KROMMES, *Studien zu Federigo Barocci*, Seeman, Lipsia 1912.
 - 52 P. N. FERRI, F. DI PIETRO, *Mostra dei cartoni e disegni di Federico Baroccio nel Gabinetto dei Disegni della R. Galleria degli Uffizi*, catalogo della mostra Firenze, Gabinetto dei Disegni della R. Galleria degli Uffizi, ottobre 1912 - aprile 1913, Istituto nazionale d'arti grafiche, Bergamo, 1913; cfr. anche la recensione alla mostra di M. MARANGONI, *Mostra di disegni del Baroccio agli Uffizi*, in «L'Arte», 16/1913, pp. 65-67.
 - 53 F. DI PIETRO, *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Barocci negli Uffizi*, Istituto Micrografico italiano, Firenze 1913.
 - 54 AA. VV., *A Federico Barocci nel terzo centenario*, Tip. M. Arduini, Urbino 1912; ANONIMO, *Federico Barocci. Numero unico per le onoranze di Urbino a Federico Barocci*, 22 maggio 1913, Tip. M. Arduini, Urbino 1913; ANONIMO, *III Centenario dalla morte di Federico Barocci*, in «Bollettino d'arte», VII, n. 7, 1913, pp. 275-276; E. CALZINI, *La R. Galleria Nazionale delle Marche*, in «Rassegna Bibliografica dell'arte italiana», 16, 5-8/1913, pp. 49-53; L. SERRA, *Il Palazzo Ducale di Urbino e la*

- Galleria Nazionale delle Marche*, Alfieri e Lacroix, Milano 1920. Sul generale clima di ripresa d'interesse verso Barocci attorno al 1910 cfr. S. SCARPACCI, *Lustro della patria: riscoperta e conservazione dei dipinti urbinate di Federico Barocci nel terzo centenario della morte*, in «Il capitale culturale. Studies in the Value of Cultural Heritage», 11/2015, pp. 99-1.
- 55 BRIGATA URBINATE DEGLI AMICI AI MONUMENTI, *Studi e Notizie su Federico Barocci*, Istituto Micrografico Italiano, Firenze 1913.
- 56 Su Ricci e il suo ruolo nella programmazione artistico-culturale dell'Italia del primo quarto del Novecento vedi almeno A. EMILIANI, C. SPADONI, a cura di, *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra Ravenna, Loggetta Lombardesca, 9 marzo-22giugno 2008, Electa, Milano 2008; M. FILETI MAZZA, *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Olschki, Firenze 2014, pp. 113-117, 128-129; P. INNOCENTI, *Corrado Ricci e gli Uffizi*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e di Storia dell'Arte», 58/2003, pp. 323-373.
- 57 Sul congresso vedi, oltre alla coeva descrizione datane da A. MUÑOZ, *Il X Congresso internazionale di storia dell'arte*, in «Nuova Antologia», 11/1912, pp. 3-8 e gli atti, tardivamente pubblicati solo nel 1922 con un titolo enfaticamente nazionalista (AA.VV., *L'Italia e l'arte straniera: atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte in Roma*, Maglione & Strini, Roma 1922), gli approfondimenti critici di S. A. MEYERS, *L'Italia e l'arte straniera. Temi, polemiche e prospettive del X Congresso internazionale di storia dell'arte (Roma 1912)*, in «Annali di Critica d'arte», 9/2013, pp. 333-346, e A.A.V.V., *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere. A cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione del presente*, atti del convegno Roma, Accademia Nazionale dei Lincei / Bibliotheca Hertziana / Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, 23-24 novembre 2012), Bardi, Roma 2015 di cui, in particolare, i saggi di M. DALAI EMILIANI, *Prima e dopo il 1912 - la storia dell'arte degli italiani* (pp. 39-51), e A. NOVA, *Un'assenza al congresso del 1912-August Schmarsow* (pp. 103-112). Sull'importanza del convegno per la nascita della giovane storia dell'arte italiana cfr. anche G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996.
- 58 Il testo, escluso dagli atti del convegno, viene pubblicato nel 1913 come prolusione al volume *Studi e notizie su Federico Barocci*.
- 59 REDAZIONE DE 'L'ARTE', Il X congresso internazionale di storia dell'arte, in «L'Arte», 15, 6/1912, pp. 463-472. Sull'acquisto della Madonna vedi ANONIMO, *La madonna di Cagli, del Barocci* [nota], in «Bollettino d'Arte», VII, 6, 3/1912, p. 233; IDEM, *La Madonna di Cagli, di Federico Barocci*, in «Bollettino d'arte», 6, 9/1912, p. 341.
- 60 Sull'atteggiamento ostile nei confronti del Barocco e del Seicento cfr. il recente studio di L. SIMONATO, *Bernini scultore: il difficile dialogo con la modernità*, Electa, Milano 2018.
- 61 C. RICCI, *Federico Barocci 1535- 1612. Discorso del commendator Corrado Ricci, letto in Urbino il dì 25 maggio 1913*, in *Studi e notizie* 1913, pp. VII-XXX.
- 62 IVI, pp. XXV-XXVII.
- 63 F. DI PIETRO, *L'arte di Federico Barocci e la mostra dei suoi disegni negli Uffizi*, in BRIGATA URBINATE, *op. cit.*, pp. 134-157.
- 64 G. CAPRIN, *Cartoni e disegni di Federico Barocci alla Galleria degli Uffizi*, in «Emporium», 15, 215/1912, pp. 389-395.
- 65 A. MUÑOZ, *Il Barocci e l'arte romana del suo tempo*, in BRIGATA URBINATE, *op. cit.*, pp. 36-48; A. VEN-

TURI, *Federico Barocci*, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte italiana», 16/1913, pp. 1-2, e BRIGATA URBINATE, *op. cit.*, *passim*. Per le vicende biografiche dei personaggi citati rimando a L. ARRIGONI, *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904 - 1974)*, Bononia University, Bologna 2007, *ad vocem*.

- 66 H. OLSEN, *Federico Barocci*, Munksgaard, Copenhagen, 1962.
- 67 A. Emiliani, *Federico Barocci*, catalogo della mostra Bologna, Museo Civico, 14 settembre-16 novembre 1975, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1975, p. XXVIII.
- 68 F. Haskell, *Art and the language of Politics*, in «Journal of European Studies», IV/1974, pp. 215-232; ora in IDEM, *Arte e linguaggio della politica*, S.P.E.S., Firenze 1978, pp. 1-15 (15).

Un'opera perduta di Andrea Boscoli nella chiesa dell'Annunziata di Fermo

Eleonora Butteri

“Avvenne una volta, ch'egli così bene in arnese, volle fare il viaggio di Santa Casa di Loreto, nel quale gli occorse lo strano caso, che ora siamo per raccontare. Passava egli per una strada sotto Macerata, e scortala in quel bel posto, e adocchiatane la più bella veduta, si adagiò gentilmente in bene acconcio luogo, incominciò a disegnarla sopra il suo libro insieme con una molto pittoresca apparenza che faceva la fortezza, e colla maggior quiete del mondo senza punto guardarsi da chi da lontano lo vedeva operare, tirava innanzi con gusto il suo lavoro: quando non avendo ancor finito il disegno, comparve gran copia d'esecutori di giustizia, e fatta di lui cattura il condussero nella città in carcere segreta. Subito fu dato principio ad un rigoroso processo, come di persona, che a sinistro fine fossesi portato a levar la pianta di quella fortezza. Ne fu formata l'inquisizione, e furono date le difese. Il povero giovane prese procuratore, s'affaticò non poco per far toccar con mano a' giudici, ch'egli era pittor fiorentino, che per suo diletto e per alleggerire il tedio del viaggio andava ritraendo il più bello che a mano a mano se gli offeriva all'occhio senz'altro fine, che di ricrear se stesso coll'opera dell'arte sua; dando per testimonio di tante verità la ricerca, e la vista di tutti gli altri disegni, che conteneva quel suo libro, in cui altro non avrebbero trovato, che disegni d'ogni altra sorta, che di fortificazioni. Poco giovò una tal difesa al povero Andrea, perché, dato fine al processo, egli venne condannato alla pena della testa. Volle però la buona fortuna di lui, che chi governava allora quella città fosse monsignor Bandini nobile fiorentino, la quale cosa avendo inteso il Boscoli, tanto se gli raccomandò, ch'e' prese partito di scriverne a Firenze, d'onde avuta informazione della nascita del pittore, di sua abilità nell'arte, e d'ogni altro, che potevasi dire di tal uomo, fu conosciuto esser veramente il tutto succeduto a caso, ed egli cavato dalle carceri, restò libero da ogni pena. Questo strano accidente partorì al nostro pittore due segnalate utilità, una, che essendo egli stato uomo di vita allegra, e di buon tempo, da indi innanzi ogn'altra cosa fu, che quel di prima, e forse per segno di gratitudine del beneficio, con istudio particolare inventò le belle

storiette della Passione del Sig. le quali diede alle stampe, che furono in quel tempo assai lodate. L'altra fu che essendosi per le buone relazioni venute di Firenze, e per alcune sue pitture, fatto conoscere in quel luogo, ebbe e fare in esso, e per tutta quella provincia opere assai"¹.

Da quando Filippo Baldinucci narrò la rocambolesca avventura di Andrea Boscoli - sorpreso a disegnar vedute sotto le mura di Macerata, arrestato e incarcerato perché sospettato di levar piante di fortezze e poi liberato per intercessione del cardinale Ottavio Bandini - il viaggio e il soggiorno nelle Marche del pittore fiorentino non hanno mancato di destare interesse. Amico Ricci offrì un primo elenco di opere che colmava la laconica annotazione di Baldinucci². Mentre la prima ricostruzione filologica si deve ad Anna Forlani Tempesti³, il punto di approdo sta nella fondamentale monografia di Nadia Bastogi che illustra puntualmente il percorso della critica⁴. Dal 2008 a oggi diversi interventi⁵ hanno arricchito di dettagli lo scenario di questo soggiorno pur senza sostanziali novità, connaturandolo all'orizzonte della storia dell'arte nelle Marche. Indubbio rimane il fatto che, chiunque voglia occuparsi del pittore, non può prescindere dalla parentesi marchigiana, di lunga e significativa durata nella biografia e nel percorso stilistico del nostro.

Gli estremi temporali di questo soggiorno sembrano ormai assodati: da maggio, o forse anche da febbraio 1600 a dicembre 1605 e anche l'itinerario è ormai noto, ma due città, Macerata e Fabriano, si contendono il primato di terra d'approdo, seppure le circostanze storiche non siano state del tutto chiarite⁶.

Le date di Boscoli nelle Marche

A quanto si sa, Boscoli si allontanò da Firenze in un momento imprecisato dopo il 23 febbraio 1600, data alla quale risale l'ultimo pagamento registrato nel libro dei conti per l'affitto della casa fiorentina⁷.

L'esordio nelle Marche è segnato dalla partecipazione a un'importante impresa pubblica nella quale fu coinvolto il cardinale Bandini: gli apparati effimeri eretti a Macerata per accogliere Margherita d'Austria che, in viaggio da Roma, raggiungeva lo sposo Ranuccio Farnese a Parma. La data di esecuzione degli archi trionfali in onore della duchessa è da porre tra il 2 maggio, giorno della delibera di esecuzione, e il 12 giugno 1600, giorno in cui Margherita giunse alle porte di Macerata⁸.

Il 30 maggio dello stesso anno Boscoli ricevette un acconto per gli affreschi nella cappella della Madonna nella chiesa del Buon Gesù a Fabriano⁹, realizzati tra settembre e ottobre stando alla supposizione di Bastogi. Il cospicuo numero di tele lasciate a Fabriano, alcune delle quali firmate e datate 1600 e la considerazione dell'amicizia a posteriori che lo legò allo scultore fiorentino Fabio Cafaggi, qui attivo negli stessi anni (1599-1601), hanno suggerito che il pittore si fosse recato direttamente a Fabriano¹⁰.

Tuttavia l'unico luogo in cui è documentata una prima stabile e duratura residenza, è Fermo. Boscoli vi si trovava tra il 29 (o 15) agosto e il 22 novembre 1601, mentre lavorava alla *Crocifissione* destinata alla cappella delle Reliquie nella chiesa del Buon Gesù di Carassai dove si trasferì per concludere la decorazione della cappella realizzata in collaborazione con lo stuccatore Vincenzo Luca e completata entro il 2 dicembre, data del saldo¹¹. Sempre *degens* a Fermo, il 14 novembre 1601, firmava il contratto con l'ospedale di Santa Maria dell'Umiltà con cui si impegnava a dipingere un ampio ciclo sulle pareti e la volta della piccola chiesa di Santa Maria Piccinina, attuale sede dell'Archivio di Stato. Opera impegnativa consistendo di almeno 16 episodi della vita della Vergine, 11 dei quali sopravvissuti, staccati restaurati e oggi conservati in Pinacoteca, probabilmente ultimata nei primi mesi del 1602¹². Boscoli si trovava ancora a Fermo il 6 settembre 1602 come attesta la ricevuta di pagamento autografa di 300 scudi rilasciata alla confraternita del SS. Nome di Dio “per la pittura fattali”, vale a dire la *Circoncisione* oggi nella cappella del SS. Sacramento nella cattedrale fermiana. Una “intiera e spaziosa cappella” a detta di Ricci quella che qui dipinse Boscoli, e le sue parole, insieme al cospicuo pagamento e a una descrizione secentesca che ricordava la volta dipinta e due tele laterali, hanno spinto l'ipotesi che il pittore avesse compiuto l'intero arredo pittorico¹³.

Nel frattempo, probabilmente ancora di stanza a Fermo come confermerebbe la lettera di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello del 5 aprile 1603¹⁴, licenziava per Macerata tre tele destinate alla cappella Rossini nella cattedrale (la pala d'altare con la *Madonna in gloria e i santi Andrea e Sebastiano*, ancora in loco, e due dipinti laterali di formato orizzontale perduti, raffiguranti i martirii dei due santi), e un'*Annunciazione* per la facciata del palazzo dei Priori pagata il 5 maggio 1602 e collocata il successivo 27¹⁵. Il 1603 è la data che, insieme alla dichiarazione “dipinse qui”, compare in calce allo *Sposalizio della Vergine* della Basilica della Misericordia a Sant'Elpidio a Mare (arcidiocesi di

Fermo), dove il pittore realizzò le altre due tele (*Madonna della Misericordia*, *Adorazione dei pastori*) e un ciclo di affreschi nel coro¹⁶, portati avanti prima del trasferimento definitivo a Macerata dove la lettera inviata a Lorenzo Az-zolino lo collocherebbe il 15 novembre 1603¹⁷. Numerose e impegnative sono le opere datate, perdute ma documentate o collocabili nel periodo maceratese¹⁸, con il quale si conclude l'avventura marchigiana di Boscoli. Conclusione segnata dalla nostalgica lettera inviata da Firenze al fermano Anton Maria Vinci poco dopo il 3 dicembre 1605 nella quale il pittore rievoca la felice stagione fermana e la “dolcissima conversazione” con i “gentilissimi spiriti” aderenti dell'Accademia letteraria degli Sciolti¹⁹.

Fin qui i fatti noti, ignoti rimangono le dinamiche e le motivazioni che condussero e fecero stabilire il pittore nelle Marche. Un documento inedito, rinvenuto nell'Archivio di Stato di Fermo ed esaminato nel presente contributo, offre tuttavia una diversa prospettiva svelando che Andrea Boscoli si trovava a Fermo, forse in tempi non sospetti, al fine di realizzare un affresco per alcuni committenti di origini fiorentine. L'opera è andata perduta, ma la testimonianza documentaria che ne è rimasta, seppur di non inequivocabile datazione, permette di tornare a riflettere sull'esordio di Boscoli nelle Marche e di formulare uno scenario alternativo per il suo arrivo.

Il documento

Il documento in questione²⁰ è una nota delle spese sostenute per l'erezione e la decorazione di una cappella nella chiesa della Santissima Annunziata dei frati Minori Osservanti di Fermo, fatta edificare da Faustina Ambrogi su mandato testamentario del marito Sigismondo Jacopo o Jacopi, entrambi di nazionalità fiorentina e abitanti a Fermo.

Come dichiarato in calce, il foglio è una copia di mano di tal Gio. Paolo Bonaiti, estratta dai libri contabili di Luigi Ambrogi, fratello di Faustina, “carte 11 e 12 tergo” e fu redatta ed esibita nel contesto della revisione delle spese sostenute per la costruzione della cappella, richiesta il 30 marzo 1604 dal vicario generale dell'arcivescovo Bandini, Antonio Bornio, su istanza degli eredi, per convalidare l'assolvimento del legato testamentario, e ratificata il 7 aprile successivo²¹. La finalità era quindi di presentare al vicario la prova che il legato era stato soddisfatto.

Il 5 luglio 1594, Sigismondo Jacopi, mercante fiorentino e cittadino di Fermo,

lasciò disposizioni testamentarie affinché fosse fondata, fabbricata e ornata una cappella dedicata a San Giovanni Battista nella chiesa dell'Annunziata lasciando all'uopo mille scudi²². A pochi mesi dalla sua morte, il 7 luglio 1597 la moglie ed erede Faustina Ambrogi, volendo dare principio alla costruzione della cappella, prendeva accordi con il padre guardiano del convento il quale concedeva un sito nella parte destra della chiesa tra il confessionale e l'altare degli Orsini "*existens prope chorum et pulpitum*", con facoltà di costruirvi altare, cappella e sepolcro e con licenza di possesso²³. Allo scopo di finanziare l'impresa, alcuni giorni dopo Faustina vendeva alcuni beni ereditari²⁴.

Il foglio reca una sola data a capo pagina: "1598". Nell'incipit è specificato: "Denari che si spende nell' fare l'altare della Nontiata nel legato lassato dalla b.m. del quondam messer Gismondo Jacopi, la capella e prima" e l'unico riferimento cronologico relativo è dichiarato nella prima voce di spesa: "di ultimo luglio" (fig. 1).

I lavori ebbero dunque inizio il 31 luglio 1598, prima e unica data che appare nel documento, con il trasferimento nell'edificio dei materiali edili - pietre, calcina, rena e gesso - e la messa in opera di colonne e cornici. La fase di edificazione vera e propria durò circa 35 giorni, calcolati sulla base delle giornate pagate ai manovali, presumibilmente a fine lavori.

Con la struttura completata si diede avvio alla decorazione. Seguono infatti, in stretta successione, i pagamenti allo stuccatore, al pittore della pala d'altare e

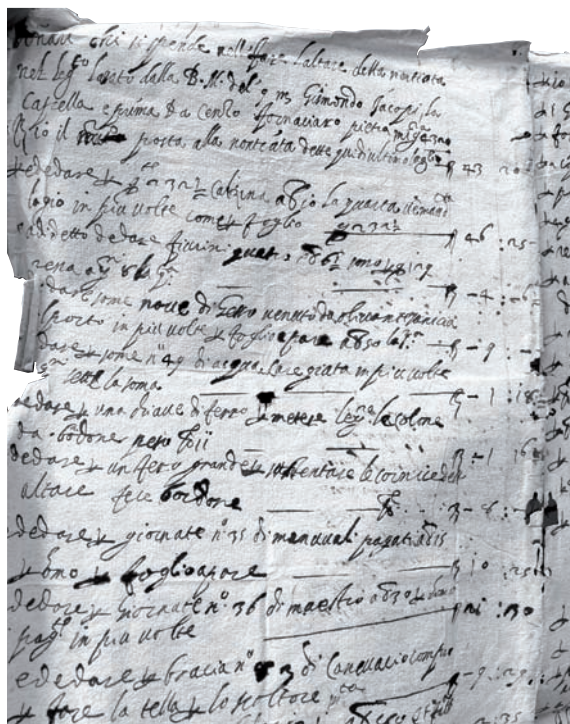


fig. 1 Giovan Paolo Bonaiti (copista), 1598 / Denari che si spende nell' fare l'altare della Nontiata nel legato lassato dalla b.m. del quondam messer Gismondo Jacopi, particolare dell'incipit, Fermo, Archivio di Stato, Archivio Notarile Distrettuale di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, c. 383v.

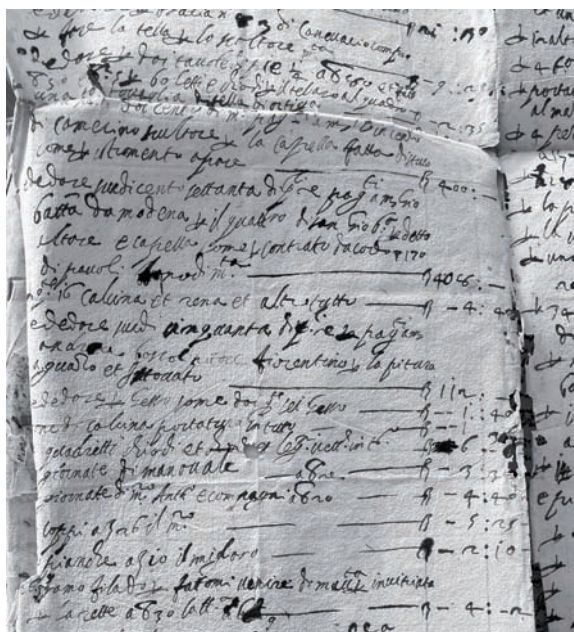


fig. 2 Giovan Paolo Bonaiti (copista), 1598 / *Denari che si spende nell' fare l'altare della Nontiatà nel legato lassato dalla b.m. del quondam messer Gismondo Jacopi*, particolare con i pagamenti ai tre artisti, Fermo, Archivio di Stato, Archivio Notarile Distrettuale di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, c. 383v.

al frescante (fig. 2).

Vincenzo da Camerino fu pagato 200 scudi equivalenti a 400 fiorini “per la cappella fatta di stuco” e con lui era stato sottoscritto un “istromento” non reperibile. È possibile che l’artista sia identificabile con quel Vincenzo Luca con cui Boscoli si trovò a collaborare a Carassai e a Sant’Elpidio a Mare.

Un contratto ugualmente non reperito era stato stipulato anche con il pittore “messer Giovan Battista da Modena” che realizzò il “quatro di San Giovanni Battista” destinato all’altare per 170 scudi, corrispondenti a 408 fiorini di moneta, al netto dei materiali forniti per il telaio (tavole, bollette e chiodi). Il dipinto fu consegnato presumibilmente il 13 maggio 1600, quando il pittore si presentò a Fermo e il notaio redasse la quietanza di pagamento posta in calce al testamento di Sigismondo, in cui troviamo il nome completo: Giovanni Battista Ingoni (1528c.-1608). Artista di cui finora non erano note opere destinate alle Marche, egli è ricordato da Giorgio Vasari, crebbe nei cantieri manieristici

tra Perugia, Parma Roma e, all’epoca, sul finire di una prolifica carriera, era ormai stabilmente residente a Modena²⁵. Un manoscritto anonimo della Biblioteca Civica di Fermo databile intorno alla metà dell’Ottocento, informa che il quadro di San Giovanni Battista che era “nella cappella de Signori Ambrosi nella chiesa vecchia” si trovava allora “presso la sagrestia” e specifica che era “copia di un originale del Correggio nella Galleria del Granduca”²⁶. Il riferimento è al poco noto dipinto, già attribuito con scarso successo ad Annibale Carracci e oggi nei depositi di palazzo Pitti, riprodotto in incisione nella *Rac-*

colta di quadri dipinti dai più famosi pennelli esposti nel palazzo e nella galleria del granduca Pietro Leopoldo, data alle stampe nel 1778 (fig. 3)²⁷. L'originale creduto del Correggio fu destinato nel 1922 a ornare l'ambasciata italiana di Varsavia e andò disperso durante la seconda guerra mondiale²⁸. Il dipinto di Ingoni era dunque una copia della figura del santo tratta dall'affresco del catino absidale della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma raffigurante l'*Incoronazione della Vergine tra i santi Benedetto, Mauro, Giovanni Evangelista e Giovanni Battista*, realizzato da Correggio tra il 1520 e il 1524, andato distrutto con la demolizione dell'abside nel 1587 non prima che il modenese Cesare Aretusi (1549-1612) ne eseguisse copia da ricollocare nel catino ricostruito²⁹.

Tornando al documento, a ridosso del pagamento al pittore modenese, la nota spese registra la fornitura di calcina, rena e, finalmente, il corrispettivo di 50 scudi, ovvero 112 fiorini di moneta, saldato a “messer Andrea Boscoli pittore fiorentino”. Il lapidario giustificativo del compenso “per la pitura a guazo et i(s)toccato” (fig. 4) lascia intendere che il pittore si fosse occupato certamente degli affreschi e, verosimilmente, della stesura dell'arriccio preparatorio, ovvero, dell'esecuzione degli spartimenti decorativi atti a contenere gli affreschi, in entrambi i casi utilizzando la calce consegnata poco prima. A differenza degli altri due artisti, la voce di spesa non riferisce di alcun con-



fig. 3 Francesco Antonio Lorenzini su disegno di Francesco Petrucci (da Anibale Carracci, da Antonio Allegri detto il Correggio), *San Giovanni Battista*, in *Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli, e posseduti da Pietro Leopoldo*, Stamperia Granducale, Firenze 1778, tav. 105.

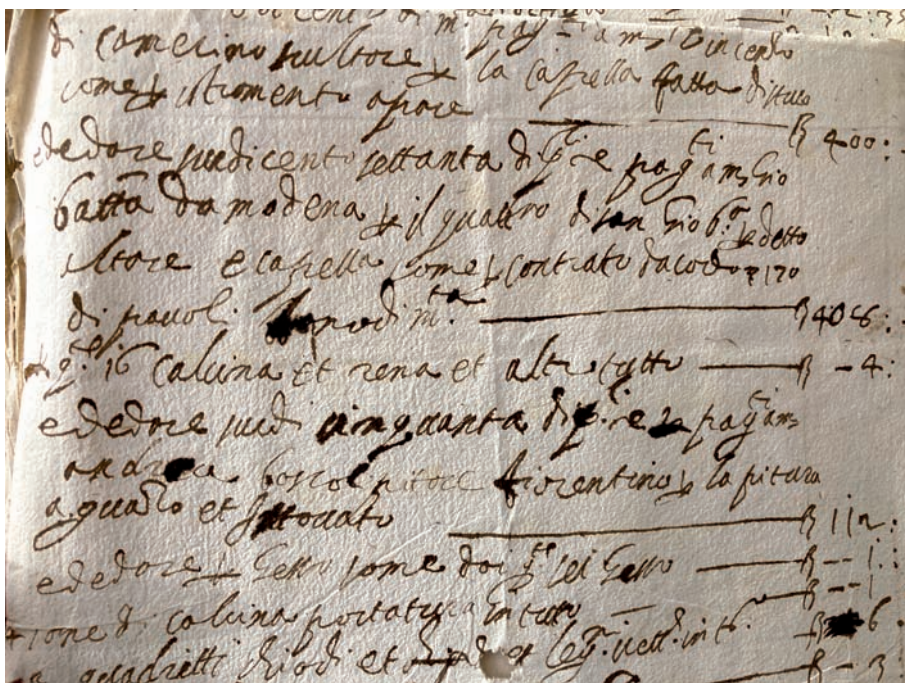


fig. 4 Giovan Paolo Bonaiti (copista), 1598 / Denari che si spende nell'fare l'altare della Non-tiata nel legato lassato dalla b.m. del quondam messer Gismondo Jacopi, particolare con il pagamento di Andrea Boscoli, Fermo, Archivio di Stato, Archivio Notarile Distrettuale di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, c. 383v.

tratto per cui si può pensare che intercorsero accordi verbali tra le parti. Possiamo immaginare che il pittore avesse realizzato alcuni episodi salienti della vita del santo protettore di Firenze e presumere una somiglianza con le perdute tele della *Decollazione* e della *Predica del Battista*, licenziate rispettivamente nel settembre del 1596 e nel gennaio 1600 per l'amico orefice Orazio Vanni con cui sono stati messi in relazione alcuni disegni³⁰, o con la *Predica del santo* di Rimini, firmata e datata 1599³¹. Uno degli episodi raffigurati poteva anche essere il *Battesimo di Cristo*, soggetto di un piccolo quadro perduto realizzato nel 1599³² e al quale si riferiscono almeno due disegni noti pressoché coevi, uno dei quali (fig. 5) realizzato negli anni fermiani poiché reca sul verso uno studio per gli affreschi di Santa Maria Piccinina³³.



fig. 5 Andrea Boscoli, *Battesimo di Cristo*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura, Fondo Corsini, D-FC 124265r.

A quel punto la cappella era in via di completamento. Le ulteriori forniture di materiali -gesso, calcina, quadretti, chiodi, legnami, coppi e pianche - dovrebbero riferirsi alle finiture architettoniche cui si connette il pagamento delle 18 giornate dei manovali e di “mastro Antonio” e compagni.

In seguito venne posta in opera l'invetriata, realizzata dal vetraio Tommaso Placis in collaborazione con il fabbro Antonio Bordone, e si proseguì con la doratura degli stucchi a opera dello stesso Vincenzo da Camerino che in tal modo totalizzava un compenso di 324 scudi.

Una volta smontato il ponteggio sul quale avevano lavorato stuccatore e pittore, e realizzati altri elementi accessori come la prospera³⁴ e la tela turchina che doveva coprire l'altare, si fornì la cappella di quattro candelieri d'ottone e si accomodò una croce. Nel conto viene compresa anche la spesa per ferro e piombo serviti al fabbro per rinforzare o riparare “il pergolo dinanzi all'altare”, vale a

dire il pulpito per la predicazione che si trovava vicino alla cappella come si è visto dall'atto di concessione.

L'atto conclusivo fu la messa in opera della pietra sepolcrale di circa un metro³⁵, acquistata in Ancona e trasportata via mare fino al Porto di Fermo (attuale Porto San Giorgio) e da qui nella chiesa, sfruttando la logistica delle consuete attività commerciali della famiglia.

Come si può constatare, l'inequivocabile termine *ante quem* di ultimazione della cappella è il 30 marzo 1604, data in cui il vicario dell'arcivescovo Bandini ordina la revisione dei conti e la somma delle spese sostenute affinché si potesse ritenere soddisfatto il legato testamentario.

Il documento, si ribadisce, non ci consegna una cronologia dettagliata della successione degli eventi quindi non sappiamo il momento preciso in cui Boscoli realizzò gli affreschi. Pur sapendo che è un calcolo aleatorio, se ci basiamo sul conteggio delle giornate impiegate dai manovali a partire dal 31 luglio 1598 fino al primo intervento di mastro Antonio e compagni registrato successivamente a quello di Boscoli, potremmo ipoteticamente fissare l'esecuzione degli affreschi tra settembre e ottobre 1598³⁶, ma solo supponendo che i lavori fossero proseguiti senza interruzioni.

È mai possibile che Boscoli avesse intrapreso un primo breve viaggio nelle Marche nella seconda parte dell'anno 1598 seguito da un imminente ritorno in patria? Seguendo questa ipotesi potremmo immaginare che fosse partito, magari proprio in direzione di Loreto, senza avere in programma un duraturo soggiorno, che in questo mentre fossero accadute le traversie riportate da Baldinucci e che la breve esperienza fosse stata occasione di farsi conoscere, trasformandosi in opportunità di impiego a tempo indeterminato, qualche anno dopo.

Un'ipotesi del genere sconvolgerebbe quanto finora acquisito sull'incipit del soggiorno marchigiano del pittore. Una rilettura del libro dei debitori e creditori che Boscoli tenne mentre si trovava a Firenze, evidenzia tuttavia un vuoto di notizie tra il 5 ottobre e il 23 dicembre 1598³⁷, un lasso temporale abbastanza coerente con la cronologia ipotizzata per la realizzazione degli affreschi fermani. L'ipotesi di un primo breve viaggio esplorativo nelle Marche, renderebbe inoltre più verosimile la successione degli episodi narrata da Baldinucci secondo cui, dopo lo scampato pericolo della pena capitale e il rientro dalle Marche a Firenze, Boscoli realizzò per l'editore senese Matteo Florimi i disegni per la serie di incisioni della *Passione di Cristo*. Stando al libro dei conti, i disegni vennero consegnati dal pittore allo stampatore in due tempi, do-

dici il 28 novembre 1597 e quattro il 5 settembre 1598 e riconsegnati dall'editore all'autore il 16 aprile 1599³⁸. La raccolta fu dedicata da Florimi a don Evangelista Ballati, che fu abate della Congregazione benedettina di Monte Oliveto nel monastero di San Benedetto presso Porta Tufi a Siena nell'anno 1600³⁹.

Per una questione di cronologia, la critica ha dubitato del legame stabilito da Balducci tra l'invenzione delle storiette e lo "strano accidente" occorso al pittore nelle Marche - le accuse di spionaggio e la prigionia - ma se invece volessimo dar credito al biografo, il quale pure era informato sul pittore da "un venerando virtuoso vecchio che il conobbe e familiarmente il praticò", la data in cui furono realizzate le incisioni, se non quella di consegna dei disegni, sarebbe certo compatibile con il transitorio soggiorno del 1598, qui ipotizzato.

La proposta testé illustrata appare in parte contraddetta dalla quietanza rilasciata da Ingoni il 13 maggio 1600, verosimilmente alla consegna del dipinto. Se la data della quietanza, l'unica posta in calce al testamento di Sigismondo, coincidesse con la registrazione della relativa voce contabile nella nota delle spese, allora Boscoli avrebbe compiuto gli affreschi poco dopo questa data, stante che l'onorario a lui erogato è la voce di spesa successiva. Dunque la realizzazione degli affreschi si sposterebbe in avanti, rientrerebbe entro i termini cronologici già noti del soggiorno marchigiano di lunga durata e forse nel periodo di residenza fermana.

Allo stato attuale, la mancanza di ulteriori riferimenti non dà modo di dirimere la questione e la perdita totale degli interni dell'edificio certo non aiuta, ma sono propensa a credere che il documento esaminato ci metta di fronte a una delle prime attestazioni di Boscoli nelle Marche e che, anzi, ponga le basi di un'ineludibile congettura che Fermo fosse stato il teatro del primo approdo, se non nel 1598 almeno entro la fine del 1600.

Innanzitutto sappiamo che Ottavio Bandini - alla cui protezione le fonti e la letteratura critica legano, pur con dinamiche e motivazioni diverse, la permanenza e la fortuna marchigiane del fiorentino - già vicegovernatore di Fermo nel 1586-1587, ne fu arcivescovo dal 1595 al 1606 e dunque con un mandato che copre ampiamente l'intera vicenda marchigiana di Boscoli, del quale avrebbe potuto favorire un collegamento diretto con la città come accadde del resto a Macerata.

Inoltre tre ragioni meno esplicite e più indiziarie ma ugualmente importanti da valutare, spingono in questa direzione. La prima è piuttosto una riflessione *ex post* sulla lunga durata dell'esperienza in città e sulla natura dei legami stabi-

liti da Boscoli con gli spiriti affini della cerchia degli Sciolti, ancor più intelligibile alla luce di una dilatazione dell'arco temporale entro il quale quelle relazioni sociali e letterarie avrebbero avuto agio di svilupparsi. In questo contesto Accursio Baldi, che un decennio prima a Fermo aveva frequentato gli stessi circoli e aveva ottenuto stima e consensi con la realizzazione dell'effigie bronzea di Sisto V, risulta essere il candidato ideale al ruolo di mediatore e agevolatore, al pari di quanto supposto per Fabio Cafaggi a Fabriano.

D'altra parte l'alta concentrazione di opere in cui il pittore si trovò impegnato nell'anno 1600, molte delle quali di pubblico prestigio come a Macerata, rende più plausibile che una primissima commissione da parte di suoi concittadini residenti nella regione per un intervento di limitata estensione come la volticina di una cappella privata, possa essere stata, se non l'incentivo alla partenza, almeno un buon banco di prova con il quale il pittore "si fece conoscere" in terra straniera.

Infine c'è da considerare che, a differenza di Macerata e Fabriano, i documenti - che vedremo - attestano per Fermo l'esistenza di una comunità fiorentina e, come nel caso degli Ambrogi, in rapporto diretto con Ancona, "terra ... piena di mercadanti d'ogni nazione"⁴⁰ nel Cinquecento, nonché naturale porto di Firenze verso i paesi orientali e la penisola balcanica, dove i fiorentini godevano di vantaggi economici e detenevano una posizione di primo piano⁴¹.

Vale la pena ricordare che, seguendo l'intuizione di Alessandro Nesi, Boscoli fece tappa in Ancona dove studiò la perduta *Madonna della Misericordia* di Maso da San Friano, prima di riproporne la figura della Vergine sulla volticina del Buon Gesù di Fabriano⁴² pagata in acconto il 3 maggio 1600 ma realizzata nell'autunno dello stesso anno, come si è visto.

Se anche il movente del viaggio nelle Marche fu il pellegrinaggio a Loreto, in Ancona Boscoli avrebbe potuto senz'altro trovare un'*enclave* di connazionali e di potenziali committenti di estrazione sociale non dissimile da quella per la quale lavorava a Firenze al volgere del secolo, numericamente cospicua, economicamente florida e socialmente ben organizzata tanto da costituirsi in "Nazione"⁴³.

La colonia fiorentina a Fermo e la famiglia Ambrogi

Se un ruolo non marginale nel rafforzamento delle comunicazioni tra Marche e Toscana fu svolto da Ancona, epicentro delle rotte commerciali tra Occidente

e Oriente, non meno importante fu, nella Fermo di Cinquecento e Seicento, la serie pressoché ininterrotta di vescovi e arcivescovi appartenenti alla nobiltà fiorentina⁴⁴, nonché la presenza di alcuni vicegovernatori o governatori filomedicei successori del già menzionato Bandini come il romano Pier Francesco Montoro che rimase in carica per circa un anno dal 27 luglio 1588⁴⁵, il fiorentino Orazio Capponi, eletto il 13 febbraio 1592 e il suo successore dal 30 maggio 1592 il senese Giovanni Alberti, vescovo di Cortona, il quale intervenne come mediatore nella controversia che oppose il granduca Ferdinando I ai Priori di Fermo vertente sul giureconsulto Filippo Massini, lettore di diritto a Fermo conteso dallo Studio di Pisa⁴⁶. Né si può tacere il sodalizio culturale e politico che legò il cardinale Alessandro Peretti Montalto, governatore di Fermo dal 15 novembre 1586 al 4 novembre 1589, al cardinale, poi granduca, Ferdinando de' Medici e al cardinal di Firenze, Francesco Maria del Monte. La congiuntura politica ebbe ripercussioni sul tessuto sociale cittadino. A seguito degli arcivescovi si muoveva la loro corte personale, parenti e servitori. Ottavio Bandini ad esempio portò con sé il nipote Alessandro Strozzi, documentato a Fermo nel biennio 1597-1598, il maestro di casa Tommaso, e nel 1601 lo raggiunse l'abate Bandini, probabilmente il fratello Giovanni titolare dell'abbazia di Villars⁴⁷, come emerge dallo spoglio dei libri parrocchiali. Ulteriori attestazioni lasciano presumere che la comunità fiorentina fosse più cospicua di quanto non si sospettasse. Per esempio, il fiorentino Cosimo del fu Pietro, o Cosimo Pieri, è documentato a Fermo almeno dal 1598 ed era probabilmente un mercante, dato che il 20 agosto 1599 prese in affitto una bottega in piazza grande con un contratto di tre anni⁴⁸. Ma a sfruttare la favorevole congiuntura furono anche artigiani toscani, come aveva supposto Cristiano Marchegiani facendo l'esempio di Fulgenzio Morrelli "*florentinus de Firmo*" in un documento ascolano del 1611⁴⁹ e come confermano alcune menzioni documentarie erratiche. Il 27 aprile 1589 Donato Benti "scarbellino fiorentino" compare in veste di testimone al rogito del testamento di Marco Attilio de' Nobili⁵⁰, cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro, nel suo palazzo in contrada San Bartolomeo. Viene spontaneo ipotizzare che il cavaliere lo avesse impiegato in quei "miglioramenti" al palazzo genericamente registrati nell'ultimo testamento⁵¹. È probabile che lo scalpellino debba identificarsi con il Donati Benti che, con la stessa qualifica, aveva lavorato nel biennio 1583-1584 per Giovanni Niccolini nella cappella gentilizia di Santa Croce eretta su progetto di Giovanni Antonio Dosio⁵². Un

altro scalpellino fiorentino Antonio Rocchi “*Firmi incola*” dettò le sue ultime volontà il 6 marzo 1600, al notaio Bartolomeo Giustiniani⁵³ chiedendo di essere sepolto nella chiesa di San Domenico. L’atto fu sottoscritto “nell’ospizio” dei domenicani alla presenza di altri mastri tra cui Nicola di mastro Jacobo, forse il Nicolò veneziano autore del portale della chiesa della Pietà⁵⁴, Giorgio Giosue, il ferrarese residente in Ancona che stava lavorando o avrebbe lavorato di lì a poco nella cappella Matteucci nella cattedrale⁵⁵, e il veneto “Antonius Petri”, da identificare con Antonio di Pietro Giosafatti attestato infatti a Fermo da un altro documento inedito l’anno successivo⁵⁶. Infine risulta a Fermo nello stesso giro di anni tale mastro Giulio muratore “del Stato di Fiorenza”⁵⁷.

Probabilmente sull’onda dell’intensificarsi del flusso migratorio da Firenze si mosse anche il fiorentino Sigismondo di Bartolomeo Jacopi, detto Gismondo. Prima del 1571 aveva sposato la donna che gli rimarrà accanto per la vita e che lo onorerà dopo la morte, Faustina Ambrogi, anche lei di nazione fiorentina, con la quale abitò in un primo momento al Porto di Fermo⁵⁸. Qui avrebbe incontrato anche la sua amante Florinzia di Benedetto dalla quale nel 1578 ebbe un figlio naturale, Giacomo⁵⁹. Poco dopo, intorno o comunque prima del 1583, si trasferì con la moglie a Fermo in una casa in contrada San Bartolomeo, ottenendo la cittadinanza fermana. Di professione mercante, svolse la propria attività nelle sedi di Fermo, dove possedeva una “pizzicheria”, e Ancona, con piazza di sbarco e magazzini al Porto di Fermo e sulla spiaggia di Marano (odierna Cupra Marittima) e raggio di azione dall’entroterra umbro-marchigiano fino in Schiavonia, piazza principale di approvvigionamento del grano e altri materiali grezzi⁶⁰. Socio per un periodo di Bernardino Mazzoleni, bergamasco stanziato a Fermo, era in rapporti d’affari anche con Giovan Battista Ambrogi⁶¹, fratello di Faustina.

Sua sorella Costanza aveva sposato Filippo Bertini, mercante operativo in Ancona e residente nella parrocchia di Sant’Egidio⁶², ma originario di Colle Val d’Elsa terra alla quale rimase legato tanto da provvedere nel 1593 la libreria del convento dei Cappuccini “di gran numero di buoni libri”⁶³. Gismondo lo designò per due volte esecutore testamentario, congiuntamente a Girolamo Adami e a Fabio Strangolini, il notaio che avrebbe continuato, dopo la sua morte, a rendere i propri servigi alla moglie. A Firenze aveva mantenuto una possessione nel territorio di Soffiano con olivi, vigna, alberi da frutta, casa padronale e dimora del lavoratore che in seguito pare venisse venduta dagli eredi⁶⁴. La fiorentine attività gli permise di diventare proprietario di un discreto patrimonio

immobiliare a Fermo, costituito principalmente di case con bottega - una in piazza confinante con la bottega di proprietà della confraternita del Sacramento, una vicina alla chiesa del Carmine - e una casa con orto di più recente acquisto posta sotto il Girfalco, il colle che sovrasta la città su cui si erge la cattedrale. Con la moglie risiedeva nella casa di contrada San Bartolomeo, posta accanto ai beni del cavaliere di Santo Stefano Giovan Paolo de Nobili, dove Faustina avrebbe continuato ad abitare dopo la morte senza discendenti del marito avvenuta nel novembre 1596.

Faustina Ambrogi, "*magnifica et nobile mulier*" di Gismondo, era figlia di Francesco di Santi Ambrogi e della seconda moglie Clarice de Boni⁶⁵. I fiorentini Ambrogi, mercanti di professione, si erano stabiliti in Ancona intorno al 1563 e forse abitavano nei pressi della chiesa di San Domenico⁶⁶, pur mantenendo a Firenze una casa nel popolo di Santa Trinita, in via di Parione nuovo e altre proprietà⁶⁷. Probabilmente in Ancona Faustina conobbe Gismondo e quando lo sposò gli portò in dote 1500 scudi. Lo zio materno, meglio noto alle cronache francesi come Charles de Bony, fu vescovo di Angoulême dal 1567, raggiunse la sede episcopale soltanto nel 1574-75 e tre anni dopo chiamò presso di sé il nipote "Aloisio", fratello di Faustina, che rimase al suo servizio "in Gallia" per 19 anni almeno fino al 1596⁶⁸. Faustina scrisse più volte al fratello pregandolo di venire a Fermo a stare con lei e alla fine Aloisio/Luigi cedette⁶⁹. Dal rientro fino alla morte, Luigi rimase legato alla città di Fermo dove risulta *degens* e alla sorella che lo designò suo erede a condizione che si sottomettesse alla giurisdizione e protezione della città e vi stabilisse il proprio domicilio⁷⁰.

Nel 1598 Faustina ne combinò il matrimonio con Giuditta Palmieri, celebrato il 12 aprile nella chiesa di Santa Lucia, preceduto da un articolato accordo prematrimoniale in base al quale, a fronte della dote promessa, ella si impegnava a donare la casa in contrada San Bartolomeo ai novelli sposi riservandosi il diritto di mantenervi l'abitazione vita durante⁷¹. Da questa unione nacque numerosa prole: Clarice, tenuta a battesimo l'11 gennaio 1599 da Alessandro Strozzi, nipote dell'arcivescovo Bandini; Sigismondo Carlo, nato il 27 dicembre 1599 e figlioccio di Tommaso maestro di casa, di Bandini; Francesco, che il 4 dicembre 1600 ebbe come padrino il lettore dello Studio fermano, il senese Girolamo Alberti; infine Giovan Battista, il 24 marzo 1604 e Ippolita, nata il 7 giugno 1607⁷². Durante il lungo servizio in Francia, Luigi aveva demandato al fratello Giovanni Battista l'amministrazione dei suoi beni e delle rendite co-



fig. 6 N. Cordella e Ciferri, *Ospedale civile e militare*, già chiesa e convento della Santissima Annunziata, Fermo, Biblioteca Civica Romolo Spezioli, Album fotografico stampato in memoria della visita alla città del Presidente del consiglio dei Ministri il 14 ottobre 1876, n. 19.

muni comprendenti tra le altre cose, una casa con orto in Ancona e i possedimenti a Firenze. Quest'ultimo, morto prima del 13 aprile 1595, aveva instaurato un proprio giro d'affari tra Fermo e la città dorica come si evince dal bilancio postumo dell'attività redatto da Sigismondo Jacopi il quale si era impegnato a riscuotere crediti e vendere i beni dell'eredità per conto di Luigi⁷³. In Ancona era rimasta la sorella Costanza Ambroggi che qui aveva sposato Stefano Augustini⁷⁴.

Faustina continuò a vivere a Fermo con la famiglia del fratello che andava sempre più crescendo e radicandosi. Si spense il 16 dicembre 1618 e fu sepolta accanto al marito nella chiesa dell'Annunziata⁷⁵. Per quanto del gentil sesso e analfabeta, fu una donna forte e intraprendente, capace di sostenere sal-



fig. 7 Facciata della chiesa della Santissima Annunziata di Fermo nello stato attuale.

damente gli oneri derivati dalla morte del marito sfruttando il coinvolgimento coatto del fratello e circondandosi di uomini di fiducia sui quali poter fare affidamento, primo tra tutti il notaio Fabio Strangolini. Evidenti sono i legami degli Ambrogi con l'arcivescovo Bandini sostenuti dalla comune origine fiorentina, così come i tentativi di allacciare alleanze e rapporti con la nobiltà fermiana. Il più interessante è il rapporto con Monsignor Girolamo Matteucci (1550c.-1609)⁷⁶ che Faustina designò per due volte esecutore testamentario insieme alle sue sorelle Caterina, Emilia e Isabella⁷⁷. Un rapporto probabilmente condiviso anche da Gismondo che da mercante aveva battuto le sponde dell'Adriatico tra Ragusa, dove Matteucci fu arcivescovo tra il 1579 e il 1583 e la stessa Ancona, dove fu governatore nel biennio 1586-1587, oltre che nella città di Fermo. Un rapporto certamente maturato anche nel segno della comune devozione all'Osservanza francescana e del comune riferimento alla chiesa

dell'Annunziata, dove anche i Matteucci eredi di Saporoso detenevano sepoltura e cappella, sulla quale un giorno conto di ritornare.

Chiosa conclusiva

Il documento ritrovato rivela l'esistenza di un'opera sconosciuta di Boscoli nelle Marche che, seppur perduta, fa tornare a riflettere sulle dinamiche del suo viaggio e del suo soggiorno soprattutto in relazione alla forte presenza fiorentina della regione che la saga degli Ambrogi esemplifica chiaramente.

La chiesa dell'Annunziata è oggi l'ombra di quello che fu (figg. 6-7), rimangono in piedi parte della facciata e le mura esterne dell'edificio, sventrato l'interno e irrimediabilmente deturpato dalle selvagge rifunzionalizzazioni dell'Italia postunitaria, quando a inizio Novecento fu trasformata in un padiglione del manicomio provinciale e defraudata delle opere mobili e delle decorazioni affrescate, comprese quelle di Boscoli.

Attraverso i documenti possiamo tentare di ricostruirne solo a tratti l'originario aspetto, con le cappelle degli Ambrogi, come pure dei Matteucci, degli Eufreducci, o dei Vinci, ma rimarrà sempre il sapore amaro di una perdita non più risarcibile. Questo fa riflettere su quanto abbiamo perduto e quanto ancora siamo in grado di conservare e valorizzare.

Abstract

A previously unpublished document reveals the existence of an unknown work by Andrea Boscoli in Fermo: the fresco decoration of the vault of a chapel in the Observant Friars' church of the Santissima Annunziata. The frescoes, now lost, were commissioned by the Ambrogi, a family of Florentine origin residing in Fermo. This paper suggests that the fresco is an early or even the first work painted by Boscoli in the Marches. The commission has been contextualised by referring to some other unpublished documents shedding light on the lively Florentine community in Fermo.

NOTE

Ringrazio la direttrice dell'Archivio di Stato di Fermo Francesca Mercatili, lo staff della Biblioteca Comunale di Fermo e in particolare Cecilia Giacinti e Anna Maria Iezzoni, per aver favorito in ogni modo questa ricerca. Grazie a Nicoletta Rosetti e Carlo Cipolletti per aver letto e annotato il testo.

- 1 F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Nella Stamperia di Pietro Martini, Firenze 1688, pp. 210-211.
- 2 A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Mancini, Macerata 1834, 2 voll., vol. II, pp. 238-239.
- 3 A. FORLANI TEMPESTI, *Andrea Boscoli*, in «Proporzioni», 4, 1963, pp. 85-176: pp. 109-116. Annesso al saggio è trascrizione del libro di conti del pittore a cura di D. HEIKAMP, *Il 'libro di debitori e creditori' di Andrea Boscoli*, *ivi*, pp. 177-208.
- 4 N. BASTOGI, *Andrea Boscoli*, Edifir, Firenze 2008, pp. 15-20.
- 5 Si vedano ad esempio *Meraviglie del barocco nelle Marche, 1, San Severino e l'alto maceratese*, catalogo della mostra San Severino Marche, Palazzo Servanzi Confidati, 24 luglio-12 dicembre 2010, a cura di V. Sgarbi e S. Papetti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, p. 134 cat. 3 (C. CALDARI), p. 136 cat. 4 (S. BLASIO); F. COLTRINARI, *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della Pinacoteca civica: dal museo al territorio tra conservato e perduto*, in *Pinacoteca Comunale di Fermo: dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Silvana, Cinisello Balsamo 2012, pp. 23-59: pp. 34-35, e p. 118 cat. 19; A.M. AMBROSINI MASSARI, *Capriccio e Natura tra gli Zuccari e Barocchi: alle radici del moderno nelle Marche del secondo Cinquecento*, in *Capriccio e Natura: arte nelle Marche del secondo Cinquecento, percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018) a cura di A.M. Ambrosini Massari e A. Delpriori, Silvana, Cinisello Balsamo 2017, pp. 92-111: p. 107, e *ivi* p. 160 cat. 23 (G. PASCUCCI); *La luce e i silenzi: Orazio Gentileschi e la pittura caravaggesca nelle Marche del Seicento*, catalogo della mostra Fabriano, Pinacoteca Civica «Bruno Molajoli», 2 agosto-8 dicembre 2019, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Il Lavoro Editoriale, Ancona 2019, pp. 192-193 cat. 11 (M. FIORENTINI).
- 6 Secondo Baldinucci, la destinazione di Boscoli sarebbe stata il Santuario lauretano e, secondo un verosimile percorso che dalla Toscana conduce a Loreto, avrebbe sostato sotto Macerata per poi essere arrestato. Amico Ricci, secondo il quale presso Macerata il pittore incontrò un punto in cui si scorgeva Loreto, scriveva che le prime opere furono quelle lasciate a Macerata, seguita da Fermo, Sant'Elpidio a Mare, Fabriano, San Ginesio. La critica, come vedremo, ha ricostruito un itinerario diverso.
- 7 HEIKAMP, *op. cit.*, p. 204 (c. 42r). Boscoli pagava la pigione fino a maggio.
- 8 BASTOGI, *op. cit.*, pp. 164-165 e pp. 283-284 cat. 91. La data di ingresso è esplicitamente riferita da Alessandro Centio nella sua *Relatione* fonte dichiarata anche per Bastogi che tuttavia data l'ingresso al 30 maggio. Ho qualche dubbio che la lettera pubblicata da S. BRUNO, Lorenzo Azzolino e Giovan Battista Marini, amico di Andrea Boscoli, in «Paragone», LVII, n. 681/70, 2006, pp. 36-50: p. 46 nota 39 come prova del coinvolgimento del Bandini si riferisca a questa impresa, riferendo soltanto di un passaggio "per Roma" del duca Ranuccio Farnese. Coinvolgimento che tuttavia si evince dalla citata *Relatione*.
- 9 BASTOGI, *op. cit.*, p. 165 e p. 256-257 cat. 34; con riferimento a un documento menzionato da B. MO-

- LAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Gentile, Fabriano 1936, p. 106, oggi non rintracciabile.
- 10 S. BLASIO, *Percorsi della pittura toscana nelle Marche del Cinque e Seicento*, in *Marche e Toscana. Terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, a cura di S. Blasio, Pacini, Ospedaletto 2007, pp. 181-230: pp. 193-194. Merito della studiosa è stato interrogarsi sulle dinamiche che condussero Boscoli in terra marchigiana. Tuttavia l'ipotesi di una mediazione dell'orafo fiorentino è basata sull'attestato di un'amicizia che risale al 1608, nel momento in cui Boscoli dettava testamento, ma per quanto ne sappiamo potrebbe aver avuto origine dalla circostanza di essersi trovati entrambi a lavorare a Fabriano, ovvero dipendere dal riferimento di entrambi allo stesso comun denominatore, il cardinale Bandini.
 - 11 BASTOGI, *op. cit.*, p. 174, p. 259-260 cat. 36-37. Secondo Bastogi gli affreschi furono realizzati tra aprile e dicembre 1601. Il documento che attesterebbe la presenza a Fermo è trascritto con la data del 15 agosto da F. MARIUCCI, *L'architettura della chiesa di Santa Maria del Buon Gesù di Carassai*, Andrea Livi, Fermo 2008, p. 148.
 - 12 BASTOGI, *op. cit.*, pp. 176-79, e pp. 262-263 cat. 38; COLTRINARI, in *op. cit.* 2012, p. 118 cat. 19.
 - 13 BASTOGI, *op. cit.*, pp. 182-183, pp. 262-263 cat. 39, p. 285 cat. 93. Secondo la studiosa tre disegni raffiguranti *Cristo inchiodato alla croce*, *Deposizione* e *Lamentazione*, stilisticamente compatibili con il periodo marchigiano, possono essere associati ai perduti dipinti del duomo a causa dei soggetti cristologici, cfr. p. 325, cat. 250-252.
 - 14 Nella lettera Chiabrera informava Castello che proprio da Fermo Boscoli gli aveva scritto pochi mesi prima, BASTOGI pp. 202, 204 con bibliografia precedente.
 - 15 BASTOGI, *op. cit.*, pp. 173 e pp. 257-258 cat. 35, pp. 284-285 cat. 92 (cappella Rossini); pp. 184 e p. 285-286 cat. 94 (*Annunciazione*). Non si hanno certezze sui tempi di realizzazione delle tele Rossini, iniziate dopo la concessione della cappella, 19 luglio 1600, e certamente compiute al momento della dedizione, 22 dicembre 1602. Secondo Bastogi la loro realizzazione si colloca tra l'estate 1600 e la primavera 1601, ma sembra più plausibile porre almeno l'incipit dopo gli affreschi del Buon Gesù a Fabriano (settembre-ottobre 1600) e considerare che, in quanto opere d'arte mobili, potrebbero essere state realizzate anche durante il soggiorno fermano.
 - 16 BASTOGI, *op. cit.*, p. 184-187 e pp. 263-268 cat. 40-40quater.
 - 17 BASTOGI, *op. cit.*, p. 187, con riferimento a Bruno 2006 pp. 40-41, la quale specifica che il nome della città da cui venne scritta non è chiaramente leggibile, ma supposto.
 - 18 BASTOGI, *op. cit.*, pp. 187-202 e pp. 268-272 cat. 41-43. Compresa in questo periodo sarebbe l'*Assunzione della Vergine* di San Ginesio, opera firmata per la quale non sussiste documentazione, posta unanimemente dalla critica nel periodo estremo.
 - 19 Due sono le lettere inviate a Vinci, una delle quali non datata, ma sicuramente contestuale alla prima del 3 dicembre 1605, da cui è tratta la citazione. Sono state pubblicate da Luigi Dania ora in BASTOGI, *op. cit.*, pp. 368-369, doc. 3, 4.
 - 20 Archivio di Stato di Fermo (da ora ASF), Archivio notarile distrettuale di Fermo (da ora Notarile di Fermo), F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte 2, cc. 383r,v. Si tratta di un grande foglio di grandezza doppia rispetto al volume notarile, ripiegato per essere rilegato all'interno del volume. La nota delle spese si trova vergata nella parte interna del foglio. Apparentemente non ha connessione con i documenti adiacenti, ma poche carte dopo si trovano il mandato esecutivo del vicario e il testamento di Sigismondo Jacopi. È completo, visto che contiene la formula finale e la sottoscrizione, seppure in stato di conservazione non ottimale.
 - 21 IBIDEM, c. 383v. Il mandato esecutivo del vicario arcivescovile che dava facoltà al notaio di inserire in

- marginale al testamento di Sigismondo la spesa sostenuta per la cappella (circa 862 scudi), è datato 7 aprile 1604 e si trova IVI, c. 397v.
- 22 Il testamento di Sigismondo Jacopi del 5 luglio 1594 è in ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte 2, cc. 400r-401v.
 - 23 IVI, c. 401r, in calce al testamento: "assignavit locum in loco dextero presente ecclesie a banco confessionario usque ad altare Illustrissimorum de Ursinis existens prope chorum, et pulpitum". L'altare degli Orsini era quello già di patronato Euffreducci che era ornato da un polittico perduto di Vittore Crivelli, C. TOMEI, *Prospero Montani, eminenza grigia del regime personale di Liverotto Euffreducci o vero ispiratore del colpo di stato del gennaio del 1502?*, in *Caratteri e peculiarità dei secoli XVI-XVII nella Marca meridionale*, atti del V Seminario di studi per il personale direttivo e docente della scuola, Cupra Marittima, 25-30 ottobre 1993, Media print, Grottammare 1999, pp. 85-244: p. 140; era l'altare maggiore secondo F. COLTRINARI, *Vittore e Carlo due vite parallele*, in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche*, catalogo della mostra Sarnano, Palazzo del Popolo, 21 maggio-6 novembre 2011, a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Marsilio, Venezia 2011, pp. 56-57; EADEM, *op. cit.*, 2012, p. 29 e p. 49 nota 128.
 - 24 Il 27 luglio 1598 Faustina fece predisporre al notaio di fiducia un contratto di vendita della casa con cisterna da olio nel castello di Lapedona, ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XXVII, 1597, cc. 287v-290v.
 - 25 Sul pittore si veda il profilo biografico più aggiornato di F.F. MANCINI, *La strage degli innocenti di Giovan Battista Ingoni. Un'opera ritrovata*, in «Studi di Storia dell'Arte», 28, 2017, pp. 181-186 con bibliografia precedente.
 - 26 Biblioteca Civica di Fermo R. Spezioli, ms. 701, *Quadri di eccellenti autori nella città di Fermo*, pp. 1-4: p. 3.
 - 27 *Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli, e posseduti da S.A.R. Pietro Leopoldo, arciduca d'Austria, principe R. d'Ungheria, e di Boemia e gran duca di Toscana ... una parte dei quali stanno esposti nel suo R. palazzo, e una altra parte nella sua R. Galleria di Firenze*, Stamperia Granducale, Firenze 1778, tav. 105; cfr. *Pittori Bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra Firenze, Galleria degli Uffizi, febbraio-aprile 1975, a cura di E. Borea, Sansoni, Firenze 1975, p. 28-30, cat. 21, fig. 119. È in corso il restauro del dipinto: [https://artbonus.gov.it/255-annibale-carracci-\(attr.-a-\)-san-giovanni-battista-in-gloria,-olio-su-tela.html](https://artbonus.gov.it/255-annibale-carracci-(attr.-a-)-san-giovanni-battista-in-gloria,-olio-su-tela.html)
 - 28 A. D'AGOSTINO, *L'arredamento dell'Ambasciata d'Italia a Varsavia. Nuove acquisizioni documentarie*, in «Biuletyn Historii Sztuki», 85, 1 (2023), pp. 117-144: pp. 124, 136, 137; in realtà forse anch'esso una copia definita "lavoro mediocre del Secolo XVII-XVIII" ovvero considerata opera di scuola.
 - 29 Sull'affresco del Correggio: C. GOULD, *The Paintings of Correggio*, Faber and Faber, London 1976, 1976, pp. 60-66.
 - 30 Le opere perdute per l'orefice Orazio Vanni sono catalogate da BASTOGI, *op. cit.*, p. 279 cat. 35, e pp. 282-283 cat. 84; i disegni per la *Decollazione* ivi, p. 279 fig. 356 e pp. 321-322 cat. 224, 225, si trovano presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, FC 130563, FC 130564.
 - 31 IVI, p. 246-247 cat. 22.
 - 32 IVI, p. 282 cat. 77, per il materassoio Giovan Battista Bellani, alto un braccio e un quarto, vale a dire meno di un metro.
 - 33 IVI, p. 338 fig. 382 e p. 337 cat. 362 (202x276 mm, matita rossa, pennello, acquerello bruno, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, D-FC 124265r). L'altro foglio con il *Battesimo di Cri-*

- sto, ubicazione ignota, è una variante e forse un primo pensiero di quello perduto che fu usato per l'incisione Florimi nel 1598, IVI, p. 337 cat. 361.
- 34 Propriamente la prospera è l'appoggiatoio davanti a ciascun stallo del coro e, per estensione, indica il sedile o panca del coro.
- 35 La pietra misurava un braccio e mezzo. Prendendo a riferimento il braccio di Ancona equivalente a 0,66 metri (A. MARTINI, *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, E. Loescher, Torino 1883, p. 32), si deduce che era circa 1 metro
- 36 Sono registrate 35 giornate fino al momento dell'intervento dello stuccatore. Successivamente ai pagamenti ai tre artisti, mastro Antonio impiega altre 18 giornate. In totale sono 53 giornate, vale a dire 9 settimane, se si esclude la domenica; l'intervento di Boscoli si collocherebbe dopo le prime 35 e prima delle successive 18.
- 37 HEIKAMP, *op. cit.*, pp. 192, 197 (rispettivamente c. 23r e 33v del libro).
- 38 IVI, p. 194 (cc. 27v, 28r). BASTOGI, *op. cit.*, p. 137.
- 39 Dai documenti dell'archivio dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, risulta che Don Evangelista di Siena, nato il 12 marzo 1538, entrò in monastero il 6 marzo 1552 e fece la professione religiosa il 6 marzo 1553. Fu abate del monastero olivetano di San Benedetto presso porta Tufi di Siena negli anni 1576-1579 e nel 1600. Morì nel 1608. San Benedetto è il secondo dei dieci monasteri fondato da San Bernardo Tolomei (1272-1348) che erano chiamati di Monte Oliveto. Vorrei esprimere i miei più sentiti ringraziamenti a don Roberto Donghi, archivistica di Monte Oliveto Maggiore, per le informazioni che mi ha fornito e che sono state riportate testualmente in questa nota.
- 40 "La terra è bellissima, piena di mercadanti d'ogni nazione, e massime Greci e Turchi, e fanno faccende assai", *Sommario del viaggio degli oratori veneti che andarono a Roma a dar l'obbedienza a papa Adriano VI (1523)*, in E. ALBERI, *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*, serie II, vol. III, Società editrice fiorentina, Firenze 1846, pp. 78-120: p. 87. Reinterpreta il passo dell'ambasciatore veneziano, inserendo anche le altre nazionalità presenti compresi i fiorentini, S. ANSELMINI, *L'ambiente economico: Ancona e le Marche*, in *Ancona e le Marche nel Cinquecento: economia, società, istituzioni, cultura*, catalogo della mostra Ancona, Palazzo Bosdari, 9 gennaio-21 marzo 1982, a cura di R. Paci, M. Pasquali, E. Sori, Ancona 1982, pp. 23-29: p. 23, citato da BLASIO, *op. cit.*, p. 226 nota 60.
- 41 J. DELUMEAU, *Un ponte fra Oriente e Occidente: Ancona nel Cinquecento*, in «Quaderni Storici», vol. 5, no. 13 (1), 1970, pp. 26-47: pp. 27, 42. Alcune compagnie mercantili fondate dai Medici e da altri fiorentini nel Quattrocento in Ancona e a Fermo sono ricordate da M. MORONI, *La fiera di Fermo (secoli XIX-XVII)*, in «Proposte e ricerche», fasc. 49, 2, 2002, pp. 21-59: pp. 35-36. Sulle presenze fiorentine in Ancona si vedano le singole vicende familiari narrate da: C. BOCCOLINI, *Navigar per mare e per terra alla conquista dei mercari*, Tipografia Copergrafica, [Ancona] 2018; F. COGLIANDRO, M. TITTARELLI, *Notizie su Marco Paulucci da Camerino e Leonarda Pilestri e un'ipotesi di committenza per il dipinto Tre Santi della Pinacoteca Civica di Ancona*, in *In Archivio al tempo del contagio. Studi e attività d'Istituto durante la pandemia* (Quaderni dell'Archivio di Stato di Ancona, 2), a cura di C. Giacomini, Andrea Livi, Fermo 2021, pp. 61-85; F. PEZZAROSSA, «Quanto partirò li Pilestri da Firenze»: cinque generazioni da Firenze ad Ancona, in *Tra storia e simbolo: studi dedicati a Ezio Raimondi dai Direttori, Redattori e dall'Editore di «Lettere italiane»* (Biblioteca di lettere italiane. Studi e testi, 46), Leo S. Olschki, Firenze 1994, pp. 23-52.
- 42 A. NESI, *Argomenti di pittura toscana nelle Marche: Maso da San Friano, Andrea Boscoli, Marcello Gobbi e Alessandro Casolani*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXII, 2003, pp. 117-121, seguito da

- BLASIO, *op. cit.*, p. 193.
- 43 L'esistenza di un "consolato dei fiorentini" è riconosciuta ma non discussa da M. NATALUCCI, *Ancona attraverso i secoli, 2, Dall'inizio del Cinquecento alla fine del Settecento*, Unione arti grafiche, Città di Castello 1960, p. 130, sulla base di due filze in Archivio di Stato di Firenze, citate con antica segnatura. Secondo le mie ricerche, della Nazione fiorentina nella città d'ora parlano almeno due lettere indirizzate da Ancona alla segreteria del granduca di Firenze che per adesso posso produrre come prova non avendo trovato altra letteratura in merito: una del 13 giugno 1578 inviata dal console e consiglieri della Nazione fiorentina di Ancona che, dibattendo sul foro di competenza per i reati civili commerciali, menziona il "libro dei capitoli de Consolato d'essa Nazione in questa città dati dall'Altezza serenissima del Signor Duca di Toscana" (Archivio di Stato di Firenze [da ora ASFI], Mediceo del Principato [da ora MdP], 758, c. 305r-306r) e l'altra datata Ancona 8 novembre 1625 di Leone Betti, il quale informa "quello di nuovo succede alla Nazione fiorentina di questa [sc. città, Ancona] per l'elezione del Consolo di essa, secondo li ordini, e consuetudini antiche [...]" (ASFI, MdP, 3936, c. 264r).
- 44 Come annotava C. MARCHEGIANI, *Scultura autonoma e applicata fra Seicento e tardo Settecento*, in *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e Fermo, 3. Beni artistici, pittura e scultura*, a cura di S. Papetti, Silvana, Cinisello Balsamo 2003, pp. 212- 231: p. 212; seguito da S. BLASIO, *op. cit.*, p. 216 e F. COLTRINARI, *op. cit.* 2012, pp. 35, 51 nota 210.
- 45 Il 17 ottobre 1589 Montoro affidava al capitano Giovan Paolo de Nobili una lettera di ossequi e testimonianza della propria devozione al granduca, tornava a scrivere al suo segretario per informarlo della sua elezione a governatore di Montalto e il 13 dicembre 1591, per pregarlo di intercedere in un suo affare alla corte romana (ASFI, MdP, 3904, c.n.n.). Le date degli incarichi sono tratte da C. WEBER, *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato (Sussidi, 7), Roma 1994, p. 243.
- 46 L'inedita vicenda del giureconsulto perugino Filippo Massini, lettore di diritto nello studio fermano dal 1590, intenzionato a lasciare Fermo nel 1592 dopo aver accettato un incarico a Pisa, ma materialmente impedito dalla *governance* dell'Università fermana, emerge dai registri di lettere del granduca in ASFI, MdP, 280, cc. 184r,v (ai Priori di Fermo, 29 agosto 1592; al cardinale Montalto e all'ambasciatore Niccolini, 31 agosto 1592), MdP, 284, c. 1r,v (ai Priori di Fermo e a monsignor Alberti, 20 settembre 1592), 5r (ai Priori di Fermo, 1 ottobre 1592). La fuga di Massini da Fermo è adombrata in uno scambio di sonetti con il poeta e amico fermano Anton Maria Vinci, F. Massini, *Rime Viani*, Pavia 1609, p. 139.
- 47 R. CANTAGALLI, *Bandini, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma 1963 (online); diversi documenti che lo riguardano, in particolare la corrispondenza, sono conservati a Roma, Fondazione Camillo Caetani, Archivio Giustiniani-Bandini, Sezione storica.
- 48 ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XXVIII, 1598, c. 462; Ivi, F. Strangolini, vol. XXIX, 1599, c. 396.
- 49 MARCHEGIANI, *op. cit.*, p. 212 e nota 6, sulla scorta di un documento pubblicato da Giuseppe Fabiani.
- 50 ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini vol. XXXIX, Testamenti parte 1, c. 167v. Mori nel 1609. Per il titolo di cavaliere si veda G. CIUCCARELLI, *Nobiltà fermana: armoriale delle casate nobili e notabili dell'antica città di Fermo*, Il Lavoro Editoriale, Ancona 2016, p. 74.
- 51 ASF, Notarile di Fermo, V. Angelici, vol. XXIX, Testamenti parte 1, c. 73v.
- 52 Lo scalpellino è menzionato nei documenti sui quali Riccardo Spinelli ha definito le fasi progettuali e costruttive della cappella: R. SPINELLI, *Cappella Niccolini in Santa Croce*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1990, pp. 99-134: pp. 103, 110;

- IDEM, *Giovanni Antonio Dosio e il progetto della cappella Niccolini in Santa Croce a Firenze: quarantatré lettere inedite*, in «Rivista d'Arte», XLIV, 8, 1992, pp. 199-296: p. 230; IDEM, *La cappella Niccolini nella basilica francescana di Santa Croce*, in *Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Edifir, Firenze 2011, pp. 345-377: pp. 362, 366.
- 53 ASF, Notarile di Fermo, B. Giustiniani, vol. XXVIII, Testamenti, c. 271r,v.
- 54 MARCHEGIANI, *op. cit.*, 2003, p. 213.
- 55 E. BUTTERI, *Tra Fermo e Roma. Opere perdute e contesti ritrovati per Benigno Vangelini*, in «Il Capitale Culturale», 18, 2018, pp. 43-84: p. 51 e nota 26. I suoi lavori nella cappella Matteucci sono da porre entro il 1614, anno in cui, dettando testamento, indicava la cappella come “principiata”; ASF, Notarile di Fermo, T. Pelliccioni, vol. XIV, Testamenti, c. 257r.
- 56 Archivio Storico Arcivescovile di Fermo (da ora ASAF), Fondo Curia Arcivescovile, IV P 16, *Istrumenti di diversi notari, 1596-1602*, c. 199r.
- 57 Padrino al battesimo di Susanna, figlia di mastro Domenico muratore l'11 agosto 1602, ASAF, Archivio parrocchiale di S. Gregorio Magno di Fermo, Libro 1° dei battesimi, 1564-1602, c. 88r.
- 58 “Gismondo fiorentino” è attestato per la prima volta a Fermo nel 1574 come padrino di battesimo di Cornelia, figlia di mastro Ventura scalpellino (ASAF, Archivio storico parrocchiale S. Martino, già parrocchia SS. Salvatore e Leone di Fermo, S.M. 1, Libro 1° dei battesimi, 1564-1574, c. 77v, 17 marzo 1574) insieme con Argentina, moglie di Giovanni Battista anch'egli fiorentino; ma già gravitava in zona da qualche anno visto che sua moglie Faustina era stata madrina di battesimo di Eufemia, figlia di Alberto Adami, il 22 ottobre 1571 (IVI, c. 53r) e in quel momento la coppia risulta abitare al Porto di Fermo, odierna Porto San Giorgio.
- 59 Lo si apprende dal primo testamento redatto il 1° aprile 1583, ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XXXIX, Testamenti parte 1, cc. 325r-326r.
- 60 Le notizie si desumono dai due testamenti di Sigismondo citati nella nota precedente e nella nota 22, e dall'inventario e stima dell'eredità in ASFI, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XXXIX, Testamenti parte 1, cc. 1r-12r (29 gennaio 1597).
- 61 Cfr. ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XXVII, 1597, cc. 237-239v (2 giugno 1597), atto in cui Faustina regola i conti con Mazzoleni, e IVI, F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte 2, cc. 445r-449v (*Aditio hereditatis* di Giovan Battista Ambrogio, 18 settembre 1596), in cui si trova l'inventario dei beni e il bilancio dell'attività redatto da Gismondo con cui il cognato Giovan Battista aveva contratto un debito di 212 fiorini e 55 bolognini.
- 62 Filippo Bertini e Costanza ebbero due figli Pietro e Gismondino, designati nel 1583 da Gismondo suoi eredi in seconda istanza, ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XXXIX, Testamenti parte 1, cc. 325r-326r. La residenza anconitana di Bertini è dichiarata nell'obbligazione tra Gismondo e Luigi Ambrogio rogata in Ancona dal notaio Ascanio Stracca, datata 13 aprile 1595, in ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte 2, cc. 446r-446v, 454r (copia autentica del 6 luglio 1596).
- 63 U. MOROZZI, *Storia dei conventi cappuccini toscani dalla fondazione al 1704. La storia dell'Ordine da un manoscritto inedito di Filippo Bernardi da Firenze*, volume I, Firenze University Press 2017, p. 151.
- 64 ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XXX, 1600, cc. 403r,v, 23 settembre 1600.
- 65 Il nome del padre Francesco, già defunto, è ricordato nel testamento di Luigi Ambrogio, fratello di Faustina, del 14 marzo 1601, in ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte

- 2, cc. 305r-v; e nelle Decime fiorentine (citare in nota 67). Il nome della madre Clarice emerge nei testamenti di Gismondo, mentre che appartenesse alla famiglia de Boni di deduce dalla dichiarazione di Faustina nel proprio testamento del 1596 (il primo di una lunga serie) che Ippolita de Boni era sua zia (ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte 2, cc. 460r-461v) e in un altro documento del 1598, in cui specifica che Charles de Boni era lo zio materno (ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XXVIII, 1598, cc. 137v-143v). La ricerca della data di nascita di Faustina e del fratello nei registri battesimali dell'Opera di Santa Maria del Fiore, dal 1535 al 1560, non ha dato esito positivo.
- 66 La presenza degli Ambrogi tra i mercanti fiorentini operanti in Ancona intorno alla metà del Cinquecento emerge dai documenti rinvenuti da G. Metelli, *Le piazze commerciali di Ancona e Foligno agli inizi dell'età moderna*, in «Marca/Marche», 16, 2021, pp. 229-246: pp. 231, 234, 244. Ringrazio il dottor Metelli per la gentilezza di avermene comunicati altri consimili (mail del 26 luglio 2023). Il 7 giugno 1563 i figli del defunto “Francesco Ambrosio”, avendo introdotto in città il cadavere del padre senza permesso, ottenevano dal Consiglio anconitano che il corpo potesse rimanere in San Domenico “avendo intenzione di stabilirsi in Ancona”, *Archivio di Stato di Ancona. Suppliche al Comune di Ancona (sec. XVI). Inventario*, a cura di G. ORLANDI, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, (Quaderni della rassegna degli Archivi di Stato, 97), Roma 2001, p. 64 n. 108. Nelle suppliche non accolte è documentata anche “Madonna Clarice, vedova del mercante Francesco Ambrosi di Firenze” la quale si prendeva cura dell'altare del Rosario in San Domenico, *ivi*, p. 131 n. CCXLV. Non mi è stato possibile consultare i documenti in tempo utile per la pubblicazione del presente contributo.
- 67 ASFI, Decima Granducale, 3612, Campione della decima di S. Maria Novella, Unicorno, 3, 1534-1618, c. 385, n. 116. La casa fiorentina o una porzione dovette essere venduta da Luigi e dal fratello Santi intorno al 1599 secondo quanto emerge da un documento in cui, il 12 marzo 1599, Luigi “firmi habitator” a suo nome e a nome del fratello istituisce procuratore Francesco Ambrogi per vendere alcuni beni immobili e stabili nella città di Firenze e principalmente una casa posta nel popolo di Santa Trinita nella via di Parione, ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XXIX, 1599, c. 109r.
- 68 Il periodo di permanenza in Francia è dichiarato nell'accettazione dell'eredità del fratello Giovan Battista: ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte 2, c. 445r (18 settembre 1596). Luigi fece ritorno in Francia nel 1601, forse per un breve periodo, come si evince dal suo primo testamento, redatto mentre era in procinto di partire ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte 2, cc. 305r-v (14 marzo 1601).
- 69 Così è scritto nella dichiarazione di apertura della donazione di Faustina al fratello della propria casa, ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XXVIII, 1598, cc. 137v-143v (4 aprile 1598).
- 70 ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte 2, cc. 460r-461v (primo testamento di Faustina del 29 dicembre 1596); *ivi*, cc. 331r-v, 333r-v; 332r (secondo testamento del 21 luglio 1599).
- 71 ASF, F. Strangolini, vol. XXVIII, 1598, cc. 137v-143v (atto di donazione del 4 aprile 1598); *ivi*, F. Strangolini, vol. XXVIII, 1598, cc. 159r-164v (*Promissio dotis*, 14 aprile 1598).
- 72 Rispettivamente in ASAF, Archivio parrocchiale S. Matteo Apostolo di Fermo, Libro 1° dei battesimi, 7R, c. 89v, n. 545; c. 93v, n. 611; c. 98v, n. 669; c. 115r, n. 874; c. 127v, n. 1040.
- 73 ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari p. 2, cc. 445r-449v (accettazione eredità con inventario dei beni e bilancio attività); *ivi*, cc. 446r-449v, 453r-454r (accordo tra Gismondo

Jacopi e Luigi Ambrogi del 13 aprile 1595, copia autentica del 6 luglio 1596, con lista delle robe vendute sottoscritta da Gismondo il 15 ottobre 1595). Il contratto venne rogato in Ancona, il notaio Ascanio Stracca fu rappresentante di Luigi, allora assente.

- 74 Menzionata nel primo testamento di Faustina, ASF, Notarile di Fermo, F. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte 2, cc. 460r-461v, 29 dicembre 1596.
- 75 ASAF, Archivio parrocchiale S. Matteo Apostolo di Fermo, Libro delle cresime dal 1616 al 1650 e dei morti dal 1615 al 1638, 18R, c. 68r, n. 26.
- 76 G. BRUNELLI, *Matteucci, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma 2009, pp. 272-274. Notizie inedite e interessanti per la biografia di Girolamo sono date da C. MARCHEGIANI, *Giacomino Castignola per Saporoso Matteucci da Fermo. Intorno ad un perduto cenotafio del Cinquecento romano*, in «Marca/Marche», 2, 2014, pp. 179-203.
- 77 Fin dal primo testamento (citato in nota 74), e nel successivo del 21 luglio 1599, in ASF, Notarile di Fermo, S. Strangolini, vol. XL, Testamenti e inventari parte 2, cc. 331r-333v.

Sulle tracce di un quadro perduto di Giulio Cantalamessa

Andrea Paribeni

Nella prefazione alle *Conferenze d'arte*, edita a due anni dalla scomparsa di Giulio Cantalamessa, Silvestro Baglioni fornisce le informazioni più dettagliate che si conoscano su una composizione storica intitolata *Marozia e Ugo di Toscana dinanzi al cadavere del Papa Giovanni X soffocato tra due guanciali*: il pittore e critico d'arte marchigiano l'avrebbe realizzata a Roma intorno al 1884-85, per poi lasciarla nella città eterna quando, nel 1888, fece ritorno ad Ascoli¹. Altri biografisti del pittore aggiungono che il quadro “di vaste proporzioni” sarebbe rimasto incompiuto “per la malferma salute” che lo costrinse “a rinunciare quasi interamente all'arte, che egli tanto amava e nella quale aveva dato splendidi saggi”². Anche lo studio più recente, aggiornato e criticamente attento che è stato dedicato al Cantalamessa artista³ si deve arrendere dinanzi alla impossibilità di dare una fisionomia a quest'opera, che avrebbe infoltito il numero non lieve di dipinti di argomento storico da lui eseguiti, ma dei quali, in sostanza, si conosce materialmente solo il celebre *Cecco d'Ascoli che tiene una lezione a Firenze*, faticosamente realizzato dal 1870 al 1875 per la Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno⁴.

Effettivamente la produzione artistica di Cantalamessa cominciò sempre più vistosamente a scemare proprio a partire dalla metà degli anni '80 del secolo, epoca presunta dell'esecuzione della *Marozia*, anche se Papetti segnala sporadiche riprese nel corso degli anni '90, segno di un “desiderio smanioso” di dipingere che portava l'artista a sfidare le proprie forze, come dimostrano anche le confessioni cui si abbandona nelle lettere inviate agli amici più fidati quali Adolfo Venturi, Corrado Ricci e Domenico Gnoli. Non mi soffermo sulle lettere a Venturi e a Ricci già in parte editate⁵, per segnalare invece qualche passo di alcune indirizzate a Domenico Gnoli, poco dopo la parentesi romana al seguito del deputato Michele Marcatili⁶. Da Ascoli Piceno scriveva nel luglio del 1887:

“un desiderio urgentissimo di tornare ai pennelli non mai soddisfatto.... Bisogna che io torni a fare ciò che ho imparato a fare: dipingere. Nel savio esercizio delle facoltà

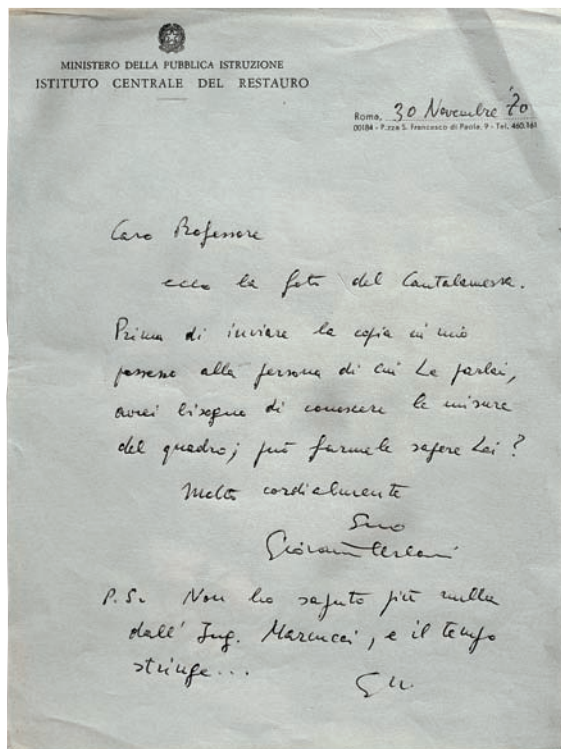


fig. 1 Lettera di Giovanni Urbani a Marcello Paribeni. Roma, Archivio Paribeni.

che Dio ci ha date sta tutta la possibile felicità umana...nessuna cosa al mondo può darmi le soddisfazioni che mi darebbe la pittura, non dico soddisfazioni esteriori, le lodi, la fama, ecc. che, fortunatamente per me, non ho alcuna ambizione; parlo di soddisfazioni intime, del modo il più piacevole di passare le giornate. La brama di tornare all'arte mia si è fatta oramai sì acuta e tormentosa che, se non l'appagassi, mi sentirei infelicissimo⁷.

E riprendeva il discorso qualche giorno dopo, in risposta ad una missiva consolatoria di Gnoli sull'ipotesi di riprendere la pittura, ammettendo che

“[...] non potrei sperare che in guadagni meschini tanto più che voglioso di stare in pace con tutti, avendo orrore delle gare e delle brighe con cui le commissioni si procacciano quasi sempre, lascerò correre gli altri innanzi a me, senza impacciare i passi a nessuno e, naturalmente, resterò alla coda di tutti quelli che s'affannano alla ricerca del lavoro”⁸.

Queste riflessioni del Cantalamessa seguono dunque di poco l'esecuzione, forse parziale, dell'opera oggetto di questo contributo il quale, se non sarà in grado di sciogliere tutti i nodi che gravano attorno ad essa, potrà comunque fornire nuove informazioni e soprattutto offrire agli studiosi un'immagine del dipinto. Per presentare queste novità devo però necessariamente fare riferimento a questioni familiari e, in particolare, al ritrovamento di un piccolo incartamento emerso qualche mese fa, in modo del tutto fortuito, nelle operazioni di sgombero della casa dei miei genitori. Il dossier comprendeva in primo luogo una lettera, datata 30 novembre 1970, inviata a mio padre, Marcello Paribeni, da Giovanni Urbani (fig. 1); nella missiva, parte di uno scambio epistolare non

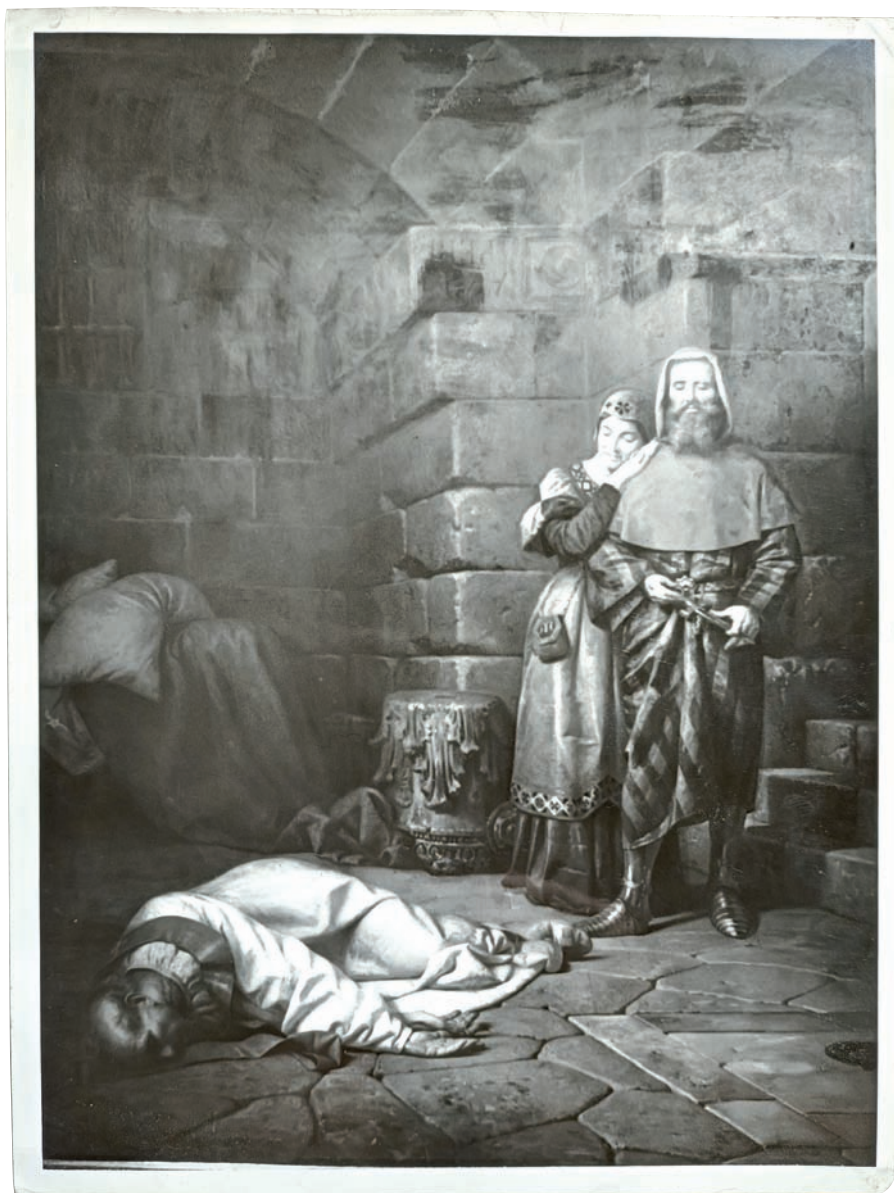


fig. 2 G. Cantalamessa, *Marozia e Ugo di Toscana dinanzi al cadavere del Papa Giovanni X soffocato tra due guanciali*. Roma, già coll. Cicconetti-Rey.

rintracciabile, il futuro Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro⁹ alludeva ad una “foto del Cantalamessa” e ad una copia della medesima foto da inviare “alla persona di cui le parlai”, richiedendo inoltre le misure del quadro come informazione fondamentale da fornire alla persona in questione. Alla lettera seguiva una nota dattiloscritta, non firmata, contenente, assieme a scarse notizie biografiche su Giulio Cantalamessa, l'indicazione che il dipinto *Marozia e Ugo di Toscana dinanzi al cadavere del Papa Giovanni X soffocato tra due guanciali* si trovava in collezione Cicconetti Rey¹⁰.

Da ultimo, una fotografia in bianco e nero (fig. 2) riproducente l'opera con il timbro sul retro dello studio F. Rigamonti di Roma¹¹. Alla vista del soggetto riprodotto sulla foto, subito mi tornò alla memoria l'impressione di quel quadro enorme e tetro che ero solito vedere, non senza un po' di timore, ogni volta che, da bambino, andavo in visita dai miei prozii Paolo Cicconetti e Giovanna Rey. Mettendo insieme gli elementi, mi è parso chiaro che mio padre alla fine del 1970, forse su sollecitazione della zia Giovanna, all'epoca ancora in vita, avesse cercato di avere una valutazione del quadro e per questo si era rivolto a Urbani, con il quale aveva stretto un solido rapporto di collaborazione avviatosi con gli interventi di messa in sicurezza delle opere d'arte colpite dall'alluvione di Firenze del novembre del 1966¹² e poi proseguito nei primi anni '70 con vari progetti legati allo studio delle cause di deperimento e dei metodi di conservazione delle opere d'arte¹³. Nel dicembre dello stesso anno Giovanna Rey in Cicconetti morì e i suoi beni mobili ed immobili, compreso il dipinto di Cantalamessa, passarono ad eredi più diretti che ne disposero liberamente. Se è senz'altro possibile situare il quadro in proprietà privata romana per lo meno nella seconda metà del Novecento, non è escluso che esso, sin dal principio, sia stato posseduto dalla medesima famiglia Cicconetti: consultando il protocollo della corrispondenza di Giulio Cantalamessa, ho trovato la segnalazione di lettere inviate a Francesca Cicconetti, sorella di Paolo¹⁴, segno di una certa consuetudine con la signora forse già prima del suo matrimonio con Roberto Paribeni. Nel protocollo della corrispondenza sono assai più numerose ovviamente le lettere scambiate con quest'ultimo, immagino soprattutto per motivi professionali, dato che entrambi erano alla direzione di importanti musei romani, Cantalamessa alla Galleria Borghese dal 1906, Paribeni al Museo delle Terme dal 1909. Nell'archivio Roberto Paribeni, che da qualche anno sto sistemando¹⁵, si conservano circa quindici lettere di Giulio Cantalamessa, datate tra il 1911 e il 1920¹⁶, che vertono spesso su questioni di salute,

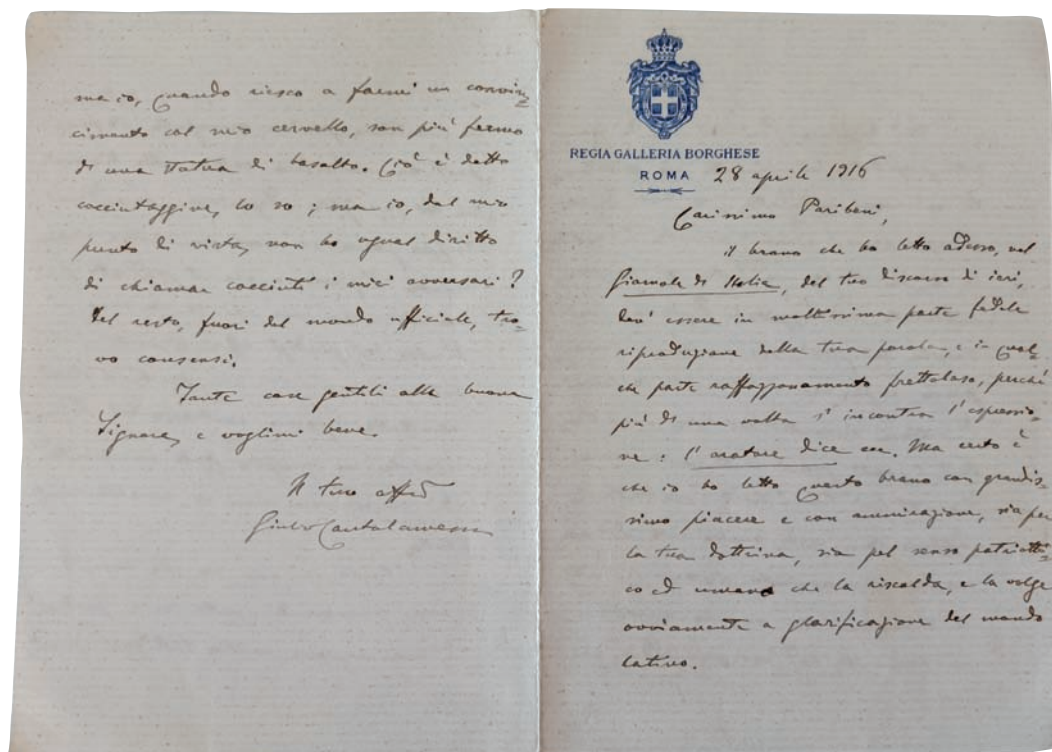


fig. 3 Lettera di Giulio Cantalamessa a Roberto Paribeni. Roma, Archivio Paribeni.

ardenti temi patriottici suscitati dagli eventi della Prima Guerra mondiale e, talvolta, argomenti storico artistici: colgo l'occasione di questo contributo per segnalare una gustosa lettera dell'aprile del 1916 (fig. 3) in cui Cantalamessa, nello scusarsi per non esser stato presente ad una conferenza di Paribeni¹⁷, spiegava che il vero motivo della sua assenza era stato il timore di incontrare in quel frangente Corrado Ricci o Adolfo Venturi ed esser costretto a discutere di una sua recentissima attribuzione a Tiziano di un quadretto con San Cristoforo che «mi suscita dei guai, che molto m'amareggiano»¹⁸.

Se le fonti documentarie non forniscono alcuna informazione sull'opera e sulla sua eventuale committenza, un indizio, sia pure molto labile e assimilabile più che altro ad una suggestione, è offerto da un dettaglio del dipinto stesso: il capitello corinzio erratico al centro della composizione è senz'altro di una tipo-

logia comune, ma non di meno ricorda, nella fattura, un capitello conservato nella “vigna Cicconetti”, una tenuta sita a Mentana, in provincia di Roma, all’epoca di proprietà della famiglia; possiamo immaginarci che l’artista abbia inserito questa citazione archeologica come un riferimento allusivo ai committenti dell’opera¹⁹? La scelta del soggetto potrebbe poi eventualmente ricercarsi nelle memorie storiche del territorio intorno a Mentana, tramandate dal toponimo Grotta Marozza con il quale si individuavano i resti del *castellaccio ruinato* rappresentato nel Catasto Alessandrino del 1660. L’opinione corrente è che la Marozia collegata a Mentana con il titolo di baronessa sia la Marozia dei Crescenzi, nipote della nostra Marozia, ma ancora nell’Ottocento Antonio Nibby sull’identità del personaggio affermava che “l’azzardare qualunque congettura a tal proposito sarebbe un ardire”²⁰, per cui anche l’associazione colla romanzesca personalità della *senatrix Romanorum*, arbitra nei primi decenni del X secolo delle sorti del soglio papale, poteva considerarsi lecita e forse aver solleticato la fantasia dei committenti nel suggerire all’artista un soggetto del genere.

Questa osservazione ci invita a prendere finalmente visione, nel suo complesso, del quadro che illustra il momento in cui il pontefice è già accasciato al suolo, sotto lo sguardo severo di Ugo di Toscana e il sorriso compiaciuto di Marozia, appoggiata alla spalla destra di quest’ultimo. In un recesso della tetra segreta dove si è compiuto il misfatto si intravedono i cuscini, strumento del delitto. Il corpo giacente di Giovanni X ricorda con evidenza, nella postura, quello della *Santa Cecilia* di Stefano Maderno. A mio parere questa fu presa ad esempio, oltre che come prestito da una celebre iconografia di comodo e sicuro effetto, anche per la tradizione che voleva che Maderno avesse replicato la posizione della santa così come era stata trovata nell’autunno del 1599, tradizione che, proprio negli anni a ridosso della data presunta di esecuzione del dipinto, veniva messa in discussione dagli studiosi a partire da Xavier Barbier de Montault²¹. È possibile che, rifacendosi alla veridica postura della martire giacente, l’artista mirasse a dare verosimiglianza alla rappresentazione per rispettare al meglio i canoni della pittura storica che imponevano la scrupolosa osservanza dei più minimi dettagli iconografici, canoni questi che, come attestano alcuni suoi scritti, lo stesso Cantalamessa mal sopportava²².

A questi canoni comunque l’artista si era dovuto uniformare nell’affrontare l’arduo compito del già ricordato *Cecco d’Ascoli*, recandosi a Firenze per studiare dal vivo gli spazi interni di Palazzo Vecchio ove doveva inscenare l’epi-

sodio e per incontrare il direttore della Biblioteca Marucelliana Pietro Fanfani, autore di un romanzo storico dedicato a Francesco Stabili²³.

Analogamente, per lo sviluppo del tema della Marozia, Cantalamessa avrebbe potuto avvalersi di un discreto numero di pubblicazioni che erano fiorite, nel corso dell'Ottocento, attorno a questa protagonista della cd. pornocrazia romana²⁴: nel volgere di pochi decenni si contano due tragedie²⁵, un resoconto in prosa²⁶, un dramma²⁷, cui va aggiunto il capitolo ad ella riservato dal Gregorovius nella sua *Storia di Roma*, il cui contenuto poteva essere fruibile dalle prime recensioni in riviste italiane²⁸; che il tema Marozia suscitasse una forte curiosità lo rivelano anche le carte relative ad un progetto di una monografia, mai portata a termine, da parte di Robert Browning Sr.²⁹. Sul versante iconografico è forse riferibile a Marozia il bel ritratto femminile, intitolato *La fille de Theodora*, realizzato nel 1893 dalla prima modella e poi pittrice Juana Romani, al secolo Giovanna Carolina Carlesimo; va detto

però che, per la maggior parte della critica, esso dovrebbe rappresentare piuttosto l'immagine della figlia, peraltro storicamente inesistente, della grande *basilissa* di Bisanzio moglie dell'imperatore Giustiniano³⁰.

Pur non avendo potuto conoscere *de visu* l'opera, Massimo Papetti coglie nel segno immaginando la Marozia "esemplata sul modello dei molti soggetti macabri tratti dalla storia antica e moderna, assai praticati dagli artisti dell'epoca"³¹, anche se, rispetto alle teatrali messe in scena di Gabriele Castagnola per *La fine di Alessandro de' Medici* (1865)³², di Cesare Maccari per l'*Episo-*



fig. 4 G. Cantalamessa, *Marozia e Ugo di Toscana dinanzi al cadavere del Papa Giovanni X soffocato tra due guanciali* (part.), Roma, già coll. Cicconetti-Rey.

dio della vita di Fabiola (1870)³³, di Francesco Jacovacci nel *Michelangelo che bacia il cadavere di Vittoria Colonna* (1880)³⁴ e, in ambito internazionale, di varie opere di Paul Delaroche³⁵, espressioni e sentimenti dei personaggi qui sono più controllati, assorto e distaccato quello di Ugo di Toscana, compiaciuto e morbosamente svagato quello di Marozia.

Un ruolo da protagonista nel quadro lo prende la plumbea prigione ove il dramma ha luogo, dominata dalle pietre levigate che compongono pareti e pavimento: esaminando la fotografia, le sfumate linee della tessitura muraria nell'angolo superiore destro e la decorazione, appena accennata, simulante una decorazione scolpita al di sotto dello spiccare dell'arco con materiali di riempimento tra cui un frammento di epigrafe capovolto (fig. 4), sembrerebbero in parte dar conforto alla notizia riportata dal *De Gubernatis* circa la mancata rifinitura dell'opera³⁶. La poderosa opera in grossi conci lapidei è comunque nel complesso ben definita e ricorda, per certi aspetti, quella che si vede nella *Educazione della Vergine*, realizzata dal Cantalamessa per la chiesa di Sant'Agostino ad Ascoli Piceno³⁷. A quest'opera rimanda anche il contrasto delle espressioni tra i due personaggi – la Vergine bambina che, come sottolinea Papetti, distoglie lo sguardo da quel rolo contenente il passo di Isaia su cui il sacerdote è profondamente assorto; mentre, nelle sembianze di Ugo di Toscana si coglie qualche riflesso del ritratto di Candido Augusto Vecchi realizzato nel 1869³⁸. Elementi, questi, che permettono di corroborare quell'attribuzione del quadro al Cantalamessa, che già la documentazione recuperata attesta con sufficiente evidenza.

APPENDICE

Lettera di Giulio Cantalamessa a Roberto Paribeni

28 aprile 1916

Carissimo Paribeni

Il brano che ho letto adesso, sul *Giornale d'Italia*, del tuo discorso di ieri, dev'essere in moltissima parte fedele riproduzione della tua parola, e in qualche parte raffazzonamento frettoloso, perché più d'una volta si incontra l'espressione: *l'autore dice*, ecc.

Ma certo è che io ho letto questo brano con grandissimo piacere e con ammirazione, sia per la tua dottrina, sia pel senso patriottico ed umano che la riscalda, e la volge ovviamente a glorificazione del mondo latino.

Mi dispiace, Paribeni mio, di non aver profittato del biglietto che gentilmente m'avevi mandato, e ti dico in confidenza perché rimasi assente. L'articolo di cui ti ho mandato un esemplare, intitolato "un bozzetto di Tiziano"³⁹ mi suscita dei guai, che molto m'amareggiano, e per ora è bene che io cerchi d'evitare incontri col Ricci e col Venturi, i quali quasi certamente avrei trovati ieri tra i tuoi ascoltatori. Eppure io...credi, amico mio, ad un uomo riconosciuto sincero in tutte le occasioni! io non ho avuto che un proposito lodevole; impedire che la questione perisse annegata e desiderio che fosse portata un'altra volta alla discussione del Consiglio Superiore, parendomi troppo grave ch'esso non abbia riconosciuto Tiziano, e che il quadretto finisse all'estero, ove chi sa che cosa si direbbe dei giudizi ufficiali nostri! Né poteva tenere altra via, perché il Ricci, ascoltato il parere contrario del Frizzoni, e vista nel Consiglio quell'unanimità di avversione, non m'avrebbe ascoltato⁴⁰.

Certo, io non so cosa tu possa pensare di questa mia pretesa di aver ragione contro tutti quei signori, ma io, quando riesco a farmi un convincimento col mio cervello, son più fermo di una statua di basalto. Ciò è detto cocciutaggine, lo so; ma io, dal mio punto di vista, non ho egual diritto di chiamare cocciuti i miei avversari? Del resto, fuori dal mondo ufficiale, trovo consensi.

Tante cose gentili alla buona Signora, e vogliami bene

Il tuo aff.mo
Giulio Cantalamessa

Abstract

Giulio Cantalamessa's paintings on historical subjects include Marozia and Ugo of Tuscany before the Corpse of Pope John X, a very late work (c. 1884-85), previously only known through some vague written references. Although the current whereabouts of the painting is still unknown, this paper offers some clues for its previous history until the 1970s. More importantly, thanks to a photograph preserved in a small group of recently rediscovered private papers, we now have an image of this unpublished work.

NOTE

- 1 G. CANTALAMESSA, *Conferenze d'arte. Con un cenno biografico, note illustrative e sessanta tavole*, a cura di S. Baglioni e C. Lorenzetti, Casa editrice Alberto Stock, Roma 1926, pp. 10-11. Per l'esecuzione dell'opera si potrebbe pensare anche ad un periodo leggermente successivo, tenendo conto del fatto che una permanenza continuativa di Cantalamessa a Roma è accertata dal 2 gennaio al 26 giugno del 1887, cfr. F. PAPI, *Adolfo Venturi fra letterati e connaisseurs: la fondazione dell' "Archivio Storico dell'Arte" attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli, Cantalamessa*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Panini, Modena 2008, pp. 237-244, in part. p. 238.
- 2 A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori, architetti*, Le Monnier, Firenze 1889, p. 94.
- 3 M. PAPETTI, *Giulio Cantalamessa artista e critico. Gli anni della formazione tra Puccinelli e Ciseri*, in «Notizie da Palazzo Albani», 34/35, 2005/06 (2007), pp. 225-255, in part. pp. 246-247.
- 4 Sul Cecco d'Ascoli la bibliografia è più ricca, cfr. PAPETTI, *Giulio Cantalamessa artista e critico*, op.cit., pp. 233-237; *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, Bozzi, Roma 2012, scheda n. 99, pp. 270-271, entrambi con bibliografia precedente.
- 5 G. BOSI MARAMOTTI, *Giulio Cantalamessa alla direzione della Galleria Estense di Modena*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, Atti del Convegno, Modena 25-26 maggio 1990, a cura di R. Bussi, Panini, Modena 1994, pp. 43-56, in part. pp. 43-44; PAPI, *Adolfo Venturi fra letterati e connaisseurs*, op. cit.
- 6 Cantalamessa fu precettore dei figli del Marcatili tra 1876 e 1888 e seguì il deputato anche a Roma, cfr. S. BAGLIONI, *Giulio Cantalamessa*, in «Rassegna Marchigiana», II, 1923-1924, pp. 205-214, in part. pp. 206-207; G. MANIERI ELIA, M. MINOZZI, *Giulio Cantalamessa*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bononia University Press 2007, pp. 134-143.
- 7 Roma, Bibl. Angelica, Carteggio Gnoli, Busta 33/1 (132662/1174), Ascoli Piceno 26.07.1887.
- 8 Roma, Bibl. Angelica, Carteggio Gnoli, Busta 33/1 (132662/1174), Arquata del Tronto 04.08.1887.
- 9 Cfr. B. ZANARDI, s.v. *Giovanni Urbani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 97, Treccani, Roma 2020, pp. 541-545.
- 10 La denominazione del dipinto è la medesima fornita dal De Gubernatis, cfr. *supra* nota 2.
- 11 Lo studio fotografico di Franco Rigamonti a via degli Zingari era attivo nel campo della riproduzione di opere d'arte e collaborava con l'Istituto Centrale del Restauro, per es. nella documentazione degli interventi sugli affreschi di Annibale Carracci a Palazzo Farnese. Nella fototeca della Fondazione Zeri ricorrono alcuni scatti di dipinti e sculture recanti il medesimo timbro.
- 12 Urbani si rivolse a docenti dell'Istituto di Fisica Tecnica - Facoltà di Ingegneria dell'Università di Roma - come Gino Parolini e Marcello Paribeni per realizzare la lenta opera di deumidificazione dei dipinti danneggiati, applicando la tecnica dei condizionamenti termo-igrometrici mirati, cfr. G. PAROLINI, *L'impianto di condizionamento speciale nella limonaia di Boboli*, in *Dopo il Diluvio*, in «Ulisse», XX, fasc. IX, aprile 1967, pp. 80-84; M. PARIBENI, *Impianto di condizionamento della Limonaia*, in *Ricerche relative al recupero dei dipinti danneggiati dall'alluvione di Firenze nel 1966*, in «Quaderni de "La ricerca scientifica"», 81, 1972, pp. 15-19.
- 13 Tra i vari interventi ricordo la protezione totale con inglobamento in struttura chiusa del protiro della cattedrale di Ferrara, cfr. M. PARIBENI, *Provvedimenti conservativi per le sculture del protiro di Fer-*

- rara, in *Sculture all'aperto, degradazione dei materiali e problemi conservativi*, Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, 3, 1969, p. 43. Molti altri ne seguirono, in Italia e all'estero, con la costituzione nel 1970 del Centro di Studio sulle cause di deperimento e sui metodi di conservazione delle opere d'arte (C.N.R.). Cfr. F. GUIDOBALDI, A. PARIBENI, *Marcello Paribeni (1914-1982). Cenno biografico, Bibliografia*, in *Studi e ricerche sulla conservazione delle opere d'arte dedicati alla memoria di Marcello Paribeni*, a cura di F. Guidobaldi, CNR, Roma 1994, pp. XI-XXV. Sul rapporto tra Urbani e Paribeni cfr. B. ZANARDI, *Per un profilo biografico di Giovanni Urbani (1925-1994)*, in «Pre-della. Journal of Visual Arts», 38, 2015, pp. 15-57, in part. p. 42 e, con un approccio critico, V. PRACCHI, *Programma di conservazione: indicazioni di metodo per le attività preventive*, in *La conservazione programmata del patrimonio storico architettonico. Linee guida per il piano di manutenzione e il consultivo*, Milano 2002, pp. 51-55, in part. p. 53. Cfr. inoltre S. MASSA, M. PARIBENI, *Il deperimento delle opere d'arte. Cause, evoluzione, possibilità di valutazione quantitativa*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 4, n. 16, 1982, pp. 11-18.
- 14 G. CANTALAMESSA, *Protocollo della corrispondenza*, Macerata, Biblioteca Mozzi-Borgetti, ms. 927, vol. IV, lettera in uscita del 20.12.1911; vol. V, lettera in uscita del 24.06.1912; vol. V lettera in entrata del 24.12.1911
 - 15 Sulla natura e le dimensioni dell'archivio rimando a A. PARIBENI, *Note preliminari sulla consistenza e l'ordinamento dell'archivio Paribeni*, in *Archivi dell'archeologia italiana*, Atti della giornata di studi "Archivi dell'archeologia italiana. Progetti, problemi, prospettive", Firenze, 16 giugno 2016, a cura di A. Pessina, M. Tarantini, Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo. Direzione Generale Archivi, Roma 2020 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 219), pp. 253-274.
 - 16 Tra queste quella del 24 giugno del 1912 citata *supra* a nota 12, indirizzata specificatamente a Francesca.
 - 17 Si trattava di R. PARIBENI, *Imperialismo latino*, conferenza tenuta in Roma il 27 aprile 1916 per invito dell'Associazione artistica tra i cultori di architettura, Roma 1916, estratto da «Conferenze e prolu-sioni», n. 23, a. IX.
 - 18 L'articolo in questione è G. CANTALAMESSA, *Un bozzetto di Tiziano*, in «Nuova Antologia», 51, vol. 266, fasc. 1062, 1916, pp. 552-560. Il testo completo della lettera, interessante per altre considerazioni del critico, è riportato per esteso in Appendice.
 - 19 Per un'immagine del capitello cfr. C. PALA, *Nomentum* (Forma Italiae, Regio I, 12), Roma 1967, p. 39 e fig. 77 a p. 42. Sulle antichità romane presenti presso il Casale Cicconetti alla fine dell'Ottocento vedi T. Ashby, *The Classical Topography of the Roman Campagna Part II*, in «Papers of the British School at Rome», III, 1905, pp. 3-212, in part. p. 69.
 - 20 A. NIBBY, *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta de' dintorni di Roma*, Tipografia delle Belle Arti, Roma, 1837 vol. II, p. 143. Sul sito di Grotta Marozza vedi M. PIRO, *La Grotta Marozza (Mentana, Roma)*, in *I siti della memoria geologica nel territorio del Lazio*, a cura di M. Pantaloni, F. Console, A. Argentieri, D. Mantero (Memorie Descrittive della Carta Geologica d'Italia, ISPRA, 106), Roma 2020, pp. 95-100.
 - 21 X. BARBIER DE MONTAULT, *Iconographie de sainte Cecile d'après les monuments de Rome*, in «Revue de l'art chrétien», 37, 1887, pp. 426-447; 38, 1888, pp. 23-50. Sulla questione della 'visione' del corpo della santa rinvio a T. MONTANARI, *Una nuova fonte per l'invenzione del corpo di Santa Cecilia: testimoni oculari, immagini e dubbi*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 32, 2005, pp. 149-165; A. LIROSI, *Il corpo di santa Cecilia (Roma, III-XVII secolo)*, in «Mélanges de l'École française

- de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», 122, 2010, pp. 5-51.
- 22 Sulla questione cfr. PAPETTI, *Giulio Cantalamessa artista e critico*, op.cit., pp. 232-233. Più in generale M.C. POTTER, *From the abstract world of Ideas to the truest possible representation of the historical event. An introduction to historical art in the long nineteenth century*, in *Representing the past in the art of the long nineteenth century. Historicism, postmodernism, and internationalism*, ed. by M.C. Potter, New York 2022, pp. 1-31.
 - 23 Cfr. PAPETTI, *Giulio Cantalamessa artista e critico*, op.cit., pp. 233-235. P. FANFANI, *Cecco d'Ascoli. Racconto storico del secolo XIV*, Firenze, G. Carnesecchi 1870.
 - 24 Su Marozia, a parte una vasta pubblicistica ammiccante verso gli aspetti più pruriginosi della sua vita, cfr. T. DI CARPEGNA FALCONIERI, s.v. *Marozia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Treccani, Roma 2008, pp. 681-685. Una rappresentazione tardo medievale dell'episodio del soffocamento del pontefice ricorre in una miniatura di un codice francese (Pierpont Morgan Library ms M 751, fol. 92v).
 - 25 *Marozia. Tragedia di Filippo Pistrucci*, pubblicata (sic) dall'autore 10, Duke Street Portland Place Londra 1837; *Marozia: tragedia di Alessandro Annaratone*, Alessandria, Gazzotti 1858 (vietata dalla polizia vedi *Central-Polizei-Blatt*, hrsg. von der kaiserl. Königl. Obersten Polizei-Behörde, Wien, n. 6, 1858, p. 341).
 - 26 *Marozia. Scene storiche per Antonio Vismara*, a spese dell'editore, Milano 1874.
 - 27 R. GIOVAGNOLI, *Marozia: dramma storico in cinque atti in versi*, F. Sanvito, Milano 1875.
 - 28 Cfr. G. ROSA, *Storia della città di Roma nel medio evo*, Vol. III e IV di Ferdinando Gregorovius Stoccarda 1860-1862, vol. III e IV, in «Archivio Storico Italiano», S. III, 8, 1868, pp. 122-148, in part. pp. 131-132.
 - 29 S. HAWLIN, *A New Source for The Ring and the Book, Book X*, in «Browning Society Notes», 23, 1996, pp. 27-34. I taccuini con le note per servire alla biografia su Marozia, databili tra gli anni '50 e '60 dell'Ottocento, sono conservati presso la Brighton Public Library (Jubilee Library, BC.945.02 B82). Nei primi anni del '900 anche Ezra Pound meditò su una "jeune trilogy on Merozia (sic)" cfr. CH. NORMAN, *Ezra Pound*, Funk and Wagnalls 1969, p. 356.
 - 30 Sul dipinto vedi *Juana Romani. La petite italienne. Da modella a pittrice nella Parigi fin-de-siècle*, catalogo della mostra, Velletri 22 dicembre 2017-28 gennaio 2018, a cura di M. Nocca. G. Romani, L'Erma di Bretschneider, Roma 2017, n. 25, pp. 228-229. Marozia invece era figlia di Teofilatto e Teodora vestatarissa, cfr. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Marozia*, op.cit., p. 681.
 - 31 PAPETTI, *Giulio Cantalamessa artista e critico*, op.cit., pp. 246-247.
 - 32 Olio su tela, Genova, Galleria d'Arte Moderna. Cfr. *Scritti d'arte di Alberto Rondani*, Parma, Stabilimento tipografico di Pietro Grazioli 1874, pp. 60-61. Lo stesso tema viene affrontato da Antonio Puccinelli, cfr. PAPETTI, *Giulio Cantalamessa artista e critico*, op.cit., pp. 246-247, nota 60.
 - 33 Siena, collezione Chigi Saracini. Sull'opera cfr. S. CRACOLICI, *Rapsodie cristiane. La fortuna artistica della Fabiola di Wiseman*, in *I pittori in catacomba. Il dialogo fra le arti figurative e l'archeologia cristiana a Roma tra Seicento e Ottocento*, a cura di G. Capitelli, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 110/111, 2013, pp. 59-74, in part. pp. 66-67, fig. 6 e tav. a colori a p.124.
 - 34 Per l'opera, recentemente restaurata, cfr. M. Tamajo Contarini, *Francesco Jacovacci e la pittura di storia*, in *Depositi di Capodimonte. Storie ancora da scrivere*, catalogo della mostra, Napoli, 21 dicembre 2018-15 maggio 2019, a cura di C. Romano, M. Tamajo Contarini, Napoli Editori Paparo 2022, 31-38 e fig. 1 a p. 30.
 - 35 S. BANN, *The exact moment: representing history in Delaroche's assassination of the Duc de Guise*, in *Representing the past*, op. cit., pp. 70-105; P. SMYTH, *Paul Delaroche: Painting and Popular Spectacle*, Liverpool University Press 2022.

- 36 Cfr. *supra* nota 2.
- 37 Sull'opera cfr. PAPETTI, *Giulio Cantalamessa artista e critico, op.cit.*, pp. 241-242, fig. 12.
- 38 Cfr. D. FERRIANI, *Ascoli Piceno. Pinacoteca Civica*, Calderini, Bologna 1994, pp. 131-132; PAPETTI, *Giulio Cantalamessa artista e critico, op.cit.*, pp. 243-244.
- 39 CANTALAMESSA, *Un bozzetto di Tiziano op.cit.*; il presunto bozzetto, appartenente all'epoca al restauratore Vito Mameli che lo aveva acquistato dai marchesi Marchionni di Fermo, riproduce il San Cristoforo nell'iconografia dell'affresco di Tiziano in Palazzo Ducale.
- 40 Ricordo che il Frizzoni in passato si era occupato dell'iconografia del San Cristoforo, cfr. G. FRIZZONI, *La leggenda di S. Cristoforo interpretata da Tiziano e dal Monrealese*, in «Bollettino d'Arte», III, 1909, pp. 321-325.

Galantara prima di Ratalanga. Svolte artistiche di un giovane marchigiano trapiantato a Bologna

Emanuela Morganti

“Abbandonò le scienze per dedicarsi esclusivamente alla caricatura, che con lui diventò man mano una vera e propria arte”¹, sono queste le parole che sintetizzano il definitivo cambio di rotta che Gabriele Galantara (Montelupone 1865-Roma 1937) impresso alla propria vita poco più che ventenne, parole che con orgoglio approvò quasi mezzo secolo più tardi revisionando la propria nota biografica inviatagli dallo storico e critico d’arte Agostino Mario Comanducci². Scintilla, teatro e testimone della svolta artistica fu Bologna, dove il giovane marchigiano giunse nel 1884 per allontanarsene nel 1892 alla volta di Roma, avviandosi a divenire uno dei capisaldi della storia della satira europea³. Le prime tracce di Galantara nella città felsinea risalgono con ogni probabilità alla seconda metà del 1884, come risulta dal fascicolo universitario dell’Università di Bologna⁴, dove lo studente viene registrato come “Gabriele Galantara Zambeccari”, un doppio cognome che cadrà nel corso dell’esistenza dell’artista, ma che in quella sede costituiva un prezioso riferimento ai bolognesi avi paterni: il bisnonno pioniere dell’aeronautica e il prozio comandante della Repubblica Romana⁵. All’interno si trovano documenti precedenti la carriera universitaria: il certificato originale di licenza fisico-matematica, conseguita in data 18 ottobre 1883 presso l’Istituto Tecnico Provinciale di Macerata (firmato come consuetudine dal ministro Coppino); una lettera del primo cittadino di Montelupone, in cui se ne forniscono le generalità; una richiesta di iscrizione al primo anno del corso di matematica (datata 29 aprile 1884 e accordata dal rettore pochi giorni dopo). Una certa propensione verso le materie tecnico-scientifiche era già emersa negli anni precedenti, quando, imberbe studente del Regio Istituto Tecnico, si prestava a dispensare ripetizioni agli alunni delle scuole secondarie del Regio Convitto Nazionale “Giacomo Leopardi” di Macerata⁶, tempi in cui per sua stessa ammissione era

“ ribelle e distratto quanto altri mai: il professore spiegava la matematica, sorve-

gliando vigile e arcigno: ed io, curvo sul quaderno, non potevo tenermi dal guidare la penna e fargli la caricatura. Poi altri profili mi si disegnavano nella mente: il preside, il censore del Convitto, il professore di storia, un compagno, il cappellano: e le pagine si riempivano di pupazzi contorti, e nessun margine poteva restar bianco, nessuna figura senza segni e rabberciature”⁷.

Anche se nell’annuario della Regia Università di Bologna del 1884-1885 non compare il suo nominativo⁸, nel libretto personale risulta questo come primo anno accademico di iscrizione, nel quale sono annoverati otto esami sostenuti (di cui tre accompagnati dalla ricevuta di pagamento delle tasse), tra questi, sei appartengono all’ambito matematico, chimico e fisico e due risaltano: disegno di descrittiva e disegno di architettura. Gli interessi sembrerebbero spostarsi verso un’altra direzione, non supportata però dagli eventi personali, considerato che nel giugno del 1885 Galantara chiede di poter presentare i progetti di architettura nella sessione autunnale “non avendo per circostanze speciali, potuto compiere tutti i disegni”, e nell’ottobre successivo inoltra istanza al rettore “perché lo voglia in questo anno iscrivere al secondo del corso”, che non potrà tuttavia frequentare a causa di “gravissimi motivi domestici”⁹. Eccolo quindi apparire iscritto alla Facoltà di Matematica, Biennio per gli Ingegneri, nell’annuario scolastico 1885-1886, 1887-1888 e 1888-1889, mentre nel 1889-1890 abbandonerà il corso di Matematica per ingegneri per quello di Matematica pura¹⁰. Una scelta formale che non avrà risvolti pratici: il novero degli esami sostenuti non aumenta e gli ultimi documenti del fascicolo universitario risalgono al 1887¹¹.

Nello stesso anno, secondo Giuseppe Fumagalli e Filippo Salveraglio “il Galantara esordì come caricaturista con una pagina dell’«Ehi! Ch’al scusa...» [...] che rappresentava il Carducci, il Ricci, il Bassini, il Panzacchi che voltano dalla parte opposta il monumento a Vittorio Emanuele (i versi che accompagnano il disegno sono del Testoni)”¹², un resoconto grafico piuttosto preciso della *quaestio* legata alla collocazione della scultura celebrativa per la quale Carducci ed altri protesteranno perché piazza Maggiore non poteva “da qualsiasi monumento e moderna opera d’arte ricevere se non detrimento alla sua storica bellezza e alla sua vastità”¹³. L’informazione appare all’interno dell’*Album carducciano* pubblicato nel 1909, i cui autori tengono a precisare come alcune caricature vengano riprodotte o citate all’interno del volume tutte “col permesso cortese dello stesso Galantara”¹⁴. La puntualizzazione consentirebbe

di garantire la paternità dell'illustrazione menzionata, la quale assicurerebbe l'ascrizione al 1887 del termine *post quem* l'esordio grafico del giovane, che tuttavia risale al 27 febbraio 1886, data in cui la vignetta descritta viene in effetti pubblicata sul numero 9 della rivista, come l'artista aveva già confidato ad Arnaldo Marcellini in un'intervista di qualche anno prima¹⁵.

Per il monumento V. E. è un'immagine integrata nella linea editoriale simpatica e svagata del giornale che la contiene, ancora affine ai motivi della satira



fig. 1 Blitz (G. Galantara), *Per il monumento a V. E.*, in «Ehi! Ch'al scusa...», VII/1886, p. 4, collezione privata.

postunitaria, tanto nella caricatura dei soggetti quanto nel realismo nell'ambientazione, un'illustrazione acerba e stereotipata, lontana da una vera rielaborazione personale, che negli anni a seguire sarà il punto d'origine dello stile galatario: “buttai giù una caricatura, e la portai al Testoni. L'idea e il disegno piacquero; così fu pubblicato il mio primo scarabocchio: eccolo”¹⁶ (fig. 1). Dalla resa di Giosué Carducci trapelano alcuni elementi della svolta successiva, rintracciabili nell'atteggiamento, nella gestualità e nella fisionomia del volto, dettagli per i quali la figura differisce dalle due che l'accompagnano, più rigide

nella resa dei movimenti, carenti della fluidità dinamica propria delle figure caricaturali, inseribili ancora nei prototipi delle macchiette umoristiche piuttosto che tra le moderne caricature, attributi che Neri riconoscerà in parte anche ai disegni di Galantara per «Bononia ridet»¹⁷. Il realismo degli edifici e lo stile con cui è tratteggiata la folla tradiscono gli studi di disegno e le esercitazioni di architettura, ridicolizzano le dispute sulla collocazione del monumento e, soprattutto, precorrono con incredibile lungimiranza quanto accaduto nel febbraio 1888. In occasione dell'inaugurazione del monumento infine collocato nella cosiddetta Piazza Maggiore di Bologna, la cittadinanza e le autorità si raduneranno in un'animosa folla, circondando l'effigie a cavallo del sovrano posta dinanzi al palazzo del Podestà, proprio come immaginato dall'autore due anni prima¹⁸. Il giovane si firma Blitz¹⁹, una scelta insolita non tanto per il termine adottato (che a differenza dei successivi nomi d'arte non costituisce né un anagramma né una contrazione del cognome), quanto piuttosto per l'uso deliberato di uno pseudonimo in occasione del proprio esordio editoriale. Negli anni a seguire Galantara assumerà altre identità, sarà Fabio Serti su «L'Illustrazione italiana», «l'Asino» e «Marc'Aurelio», Bruno Serpi per Trilussa²⁰, *alter ego* concepiti o rispolverati per proteggersi, garantendosi credibilità e sicurezza negli anni Dieci e Trenta. Anche al debutto il giovane opta per una maschera, allusiva e provocatoria, ma appare interessante non il valore semantico del termine specifico bensì la sua insita adozione, la decisione di celarsi piuttosto che il palesarsi con il legittimo orgoglio di chi si affaccia sul palcoscenico artistico italiano per la prima volta.

In età matura l'artista sembrò alimentare su di sé una sorta di indulgente mitologia

“io non studiai in nessuna scuola e [...] quello che faccio in arte è il derivato di un trasporto naturale, quasi direi incosciente del mio spirito. [...] Mi definisco così autodidatta con un senso critico sviluppatissimo, esasperante, il quale spesso mi dà una gran sofferenza per l'incontenibilità irrefrenabile”²¹.

In realtà ai primi mesi del 1887 risalgono le lezioni alla Scuola libera del nudo dell'Accademia di Belle Arti di Bologna e quelle presso lo studio del pittore Giacomo Lolli (Bologna 1857-1930)²², di qualche anno più anziano ma già affermatosi sulla scena locale e nazionale come ritrattista, muralista, illustratore, cartellonista e autore di scene di genere²³. Le scelte di immaginazione, il deco-

rativismo, i *font* e i dettagli *art nouveau* che caratterizzano alcune soluzioni di Lolli per la stampa effimera (cartoline²⁴, opuscoli, locandine) ritornano nelle prove grafiche e nella vitale testata di «Bononia ridet», primo periodico illustrato di spirito goliardo fondato nel 1888 da Guido Podrecca e Galantara. Quest'ultimo sarà attivo anche nella produzione di scene di genere dove, in particolar modo in alcuni soggetti di finalità sociale quasi verista degli anni Trenta, è riscontrabile accanto all'influenza di Honoré Daumier ancora quella del primo maestro, come appare dal confronto tra *Cavaliere e contadina* di Lolli con *Il burattinaio* e *Suonatori ambulanti* del suo allievo²⁵.

La svolta artistica salda il legame tra il marchigiano e Bologna: nel 1888 cuce intorno alla città l'abito su misura di «Bononia ridet» e nel 1891 omaggia «la vita petroniana di quel tempo» in un'opera che Alfredo Testoni definisce «una fedele pagina di vita nostra veramente vissuta!»²⁶. Il commediografo è collaboratore di «Ehi! Ch'al scusa...», in un suo scritto vi tace la compresenza di Galantara, del quale invece riferisce l'attività di caricaturista su «Bononia ridet» e un quadro d'impianto satirico già all'epoca esposto nelle sale del Circolo della Caccia di Bologna. L'associazione fondata nell'ottobre 1888 presso il Caffè dei Servi di via Mazzini si trasferì il 16 febbraio 1891 «in un appartamento di proprietà del signor Alessandro Vaccari situato al primo piano dello stabile di via Rizzoli n. 33»²⁷. Nello stesso mese, durante le celebrazioni del carnevale, il giovane Gabriele partecipa all'Esposizione satirico-umoristica cittadina con un'opera di notevoli dimensioni che «non ebbe che la menzione di primo grado; ciò suscitò le ire dell'autore che prese posizione contro il deliberato della giuria, peraltro senza ottenere soddisfazione»²⁸. Con buone probabilità la stessa venne acquistata dai soci dopo il trasferimento per adornare i locali e figura tutt'oggi nell'ingresso della sede del Circolo presso Palazzo Spada²⁹, un ammiccante fermoimmagine che, come un'istantanea, cattura con ironia gli esponenti di spicco della cultura bolognese sul finire del XIX secolo, calandoli in un'eterna contemporaneità³⁰ (fig. 2).

L'inchiostro su carta applicata su tela (sottoposta a un intervento conservativo *post* 2001) si sviluppa su un unico foglio di dimensioni 63x116 ca., e la china acquerellata dai toni bruni conserva in alcuni punti le tracce di leggere lumeggiature argentate. Si raffigura a volo d'uccello il *milieu* culturale, politico e sociale bolognese, un brulicare di figurine indaffarate, mosse da moderna frenesia, scisse tra l'istinto di apparire e la finta cordialità, tra le quali lo sguardo contemporaneo si perde, catturato infine dalla sagoma centrale di Gio-

sué Carducci, ponderatamente isolata tra sconosciuti degni di nota³¹. Lo skyline di Bologna in secondo piano è troneggiato dalla Torre degli Asinelli, che consente di contestualizzare l'opera a livello geografico ma non cittadino, infatti il piatto profilo urbano in lontananza ci appare essenziale così come gli esigui sassi abbozzati nel primo piano, che alludono alla presenza di un selciato e donano realismo ai personaggi che quindi non fluttuano nello spazio ma passeggiano, benché in un non ben precisato luogo. Le figure digradano



fig. 2 Rata Langa (G. Galantara), *Caricature di noti personaggi bolognesi*, Bologna, Museo civico del Risorgimento di Bologna.

prospetticamente e quelle antistanti, isolate e meglio concluse a livello grafico, rivolgono lo sguardo verso chi le osserva, coinvolgendoci nella folla e favorendo la nostra identificazione con il personaggio centrale di spalle. Dietro si muove un affastellarsi, un via vai rumoroso di personaggi impegnati a salutare, dialogare, conversare, accompagnarsi, a coppie o in piccoli crocicchi³², eccezion fatta per il già citato Carducci, alla cui destra pare fare da contraltare per fisionomia, abbigliamento e gestualità un allampanato individuo, avvoluppato in uno stretto cappotto che sembra trascinarlo con poca convinzione verso il poeta.

Nella massa di figure risalta una prevalenza del genere maschile, le donne sono presenti in quota minoritaria, inserite in terzetti colti di spalle o in coppia con i mariti (in un solo caso un duo femminile accompagna un/a bambino/a), sempre piuttosto accennate, se non del tutto sfuocate nel secondo piano. Gli uomini, di età differenti, appartengono alle medesime classi, aristocrazia e borghesia, assente il clero, e fanno capolino alcuni rappresentanti delle forze dell'ordine a cavallo. Taluni animali passeggiano trainando carrozze e calessi, in varianti differenti conformi alla posizione sociale e all'età dei loro proprietari. L'obiettivo di Galantara è ben evidente, non si tratta di rendere uno scorcio cittadino quotidiano, ma di immortalare i personaggi della vita pubblica bolognese, alcuni *de visu* altri per tipologie, ritratti nei costumi e negli atteggiamenti. Si tratta, dunque, di satireggiare.

L'affresco bolognese conserva in basso a sinistra la firma del suo autore, che opta per l'utilizzo di Rata Langa, pseudonimo anagrammato del cognome coniato qualche anno prima per contrassegnare le proprie creazioni pubblicate su «Bononia ridet» e «La Rana». La storiografia unanime indica nella prima l'*incipit* di un'attività editoriale consapevole, che repentinamente condurrà i due fondatori, Galantara e Podrecca, a considerarla come una reale professione. Anche la collaborazione con «La Rana» è di norma segnalata all'interno degli studi dedicati all'artista: viene garantita sia da Gec (Enrico Gianeri) sia da Neri, che attribuisce all'autore intorno al 1890 “molti paginoni a colori [...] solo in parte firmati, di contenuto spesso (ma non esclusivamente) politico”, sia da Pellegrino, secondo il quale “certamente collabora in modo saltuario Galantara fino a quando rimane a Bologna”, e vi viene fatto esplicito riferimento anche nel fascicolo personale conservato presso l'Archivio centrale dello Stato³³. Franco Cristofori menziona della rivista

“un tentativo di rinnovamento fatto nel 1889, con il cambiamento della testata, con una più moderna ed elegante impostazione grafica e con la collaborazione di quel grosso disegnatore che fu Galantara, diede cattivi risultati. Il pubblico non gradì le innovazioni e *La Rana*, liquidato Galantara, riprese l'antica veste”³⁴.

Gli storici sembrano dunque concordare nel considerare quello su «La Rana» un decorso successivo all'avvio di «Bononia ridet» nel 1888, complice il successo ottenuto dal foglio goliardico. Entrambi i settimanali si contraddistinguono per una comune inclinazione alla satira politica e anticlericale, dirigendo

i contenuti testuali e illustrati verso ambiti di più ampio respiro rispetto le cronache municipali. Cosicché mentre il fascicolo universitario languiva di novità, in un altro archivio cittadino iniziava a segnalarsi il nome di Gabriele Galantara, di frequente inserito negli atti relativi alla stampa periodica custoditi presso il Gabinetto della Prefettura di Bologna³⁵.

La svolta è compiuta: attraverso il canale artistico il giovane marchigiano si separa da Galantara, cui continuerà a legarsi per tutto ciò che concerne la sfera personale, e affida a Ratalanga la sua appassionata vicenda lavorativa. Se l'esordio su «Ehi! Ch'al scusa...» e il ritratto corale della città di Bologna oggi al Circolo della Caccia rappresentano una sfida, una ricerca di conferme a livello personale, un rovistare artistico dentro e fuori di sé per acquisire consapevolezza, «Bononia ridet» e «La Rana» costituiscono invece i primi veri passi verso la carriera in divenire, uno snodo forse inconsapevole ma fondamentale, già proiettato al futuro³⁶. La via è ormai segnata e Galantara in arte Rata Langa decide fiducioso di percorrerla.

Abstract

The paper examines Gabriele Galantara's beginnings as an artist during his first stay in Bologna (1884-1892), and particularly his first cartoon, published in 1886, and a satirical drawing from 1891. It also charts his university career and illustrates some of his artistic debts to his teacher Giacomo Lolli, with the overall aim of exploring the development of his complex creative personality.

NOTE

- 1 Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta Documentaria Artisti, Galantara Gabriele, busta n.17536.
- 2 A. M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentato*, Casa Editrice Artisti d'Italia, Milano 1934, p. 261.
- 3 Sull'autore tra gli altri di chi scrive *Gabriele Galantara. Satira, editoria e grafica (1892-1937)*, Pacini Editore, Pisa 2019; *Gabriele Galantara: la missione della caricatura nella storia e nell'arte*, a cura di F. SANTILLI, Centro Studi Gabriele Galantara, Montelupone 2016; IDEM, *Gabriele Galantara. La mis-*

- sione della caricatura nell'arte, in *Il travaglio delle idee*, a cura di IDEM, Bieffe, Recanati 2008, p. 91-125; A. PELLEGRINO, *Gabriele Galantara padre della satira politica italiana*, in *La tentazione comica. Tre secoli di satira e caricatura tra le Marche e Roma*, a cura di F. SANTILLI, A. MELE, Art&Co, Tolentino 2006, p. 95-127; M. FRANZINELLI, *Galantara. L'Asino anticlericale*, in *Seduzioni e miserie del potere, visto da sinistra - visto da destra. Galantara, Scalarini, Sironi, Guareschi, Altan*, a cura di G. MAZZOTTA, Mazzotta Editore, Milano 2003, p. 21-74; M. E. MARCHINI, *Gabriele Galantara 186-1937*, in *Ratalanga. Gabriele Galantara, disegni*, a cura di E. PANNOCCHIA, Grafica Maceratese, Macerata 2003, pp. 15-33; G. D. NERI, *Galantara. Il morso dell'Asino*, Milano, Feltrinelli, 1980, (*Gabriele Galantara. Il morso dell'Asino*, Edizioni del Gallo, Milano 1965).
- 4 Archivio storico dell'Università di Bologna, Facoltà di Scienze matematiche fisiche e naturali, Fascicoli degli studenti, fasc. n. 1349 Galantara Gabriele. Le notizie di seguito riportate sono ivi contenute.
 - 5 NERI, *op. cit.*, p. 7; SANTILLI, *op. cit.*, 2008, p. 94.
 - 6 IVI, p. 10.
 - 7 A. MARCELLINI, *Gabriele Galantara*, in «Rivista Marchigiana illustrata», 11/1906, pp. 346-347.
 - 8 *Annuario della Regia Università di Bologna. Anno scolastico 1884-1885*, Premiato Stab. Tip. Successori Monti, Bologna 1885. Tra gli studenti iscritti alla Facoltà di Filosofia e Lettere compare invece come uditore Guido Podrecca, IVI, p. 123.
 - 9 Risale a questo periodo una lettera del medico curante, controfirmata dal sindaco di Montelupone, che attesta una “pleurite essudativa destra” causa di due toracentesi. Patologie e infezioni polmonari affliggeranno l'artista nell'arco dell'intera vita, causandone anche il decesso il 10 gennaio 1937. Neri, *op. cit.*, p.189.
 - 10 *Annuario della Regia Università di Bologna. Anno scolastico 1885-1886*, Bologna, Premiato Stab. Tip. Successori Monti, 1885, p. 148; *Annuario della Regia Università di Bologna. Anno scolastico 1887-1888*, Bologna, Premiato Stab. Tip. Successori Monti, 1887, p. 322; *Annuario della Regia Università di Bologna. Anno scolastico 1888-1889*, Bologna, Premiato Stab. Tip. Successori Monti, 1889, p. 220; *Annuario della Regia Università di Bologna. Anno scolastico 1889-1890*, Premiato Stab. Tip. Successori Monti, Bologna 1890, p. 335.
 - 11 Neri data al 1891 l'abbandono degli studi considerandolo l'effetto diretto del processo intentato contro la redazione di «Bononia ridet» a causa delle “insolente rivolte al Carducci”, NERI, *op. cit.*, pp. 24-25.
 - 12 G. FUMAGALLI, F. SALVERAGLIO, *Albo carducciano. Iconografia della vita e delle opere di Giosuè Carducci*Zanichelli, Bologna 1909, p. 255. Il capitolo XII del volume è dedicato alla resa in caricatura del poeta, fra le ventinove immagini satiriche riprodotte otto sono firmate o attribuibili a Galantara. «Ehi! Ch'al scusa...» non viene menzionato nel fascicolo intitolato all'artista conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico centrale, busta n. 2228, fascicolo n. 52206.
 - 13 F. CRISTOFORI, *Bologna come rideva. I giornali umoristici dal 1859 al 1924*, Cappelli Editore, Bologna 1973, p. 226.
 - 14 FUMAGALLI, SALVERAGLIO, IBIDEM.
 - 15 BLITZ (G. GALANTARA), *Per il monumento a V. E.*, in «Ehi! Ch'al scusa...», VII/1886, p. 4. Lo spoglio del periodo ha permesso il riscontro autoptico e la datazione di quanto precedentemente pubblicato in MARCELLINI, *op. cit.*, 1906, p. 347; IL CAVALIERE DALLA TRISTE FIGURA, *I nostri artisti: Galantara*, in «Il Viandante», 7/1909, p. 53; SANTILLI, *op. cit.*, 2008, p. 100; E. GIANERI, *Ratalanga, storia di un artista. Una monografia inedita*, in SANTILLI, *op. cit.*, 2016, pp. 50-51. Marchini ha anticipato ulteriormente la

- collaborazione al 1885, senza tuttavia precisare gli estremi o pubblicarne un riscontro grafico, cfr. MAR-
CHINI, *op. cit.*, pp. 18-19.
- 16 MARCELLINI, *IBIDEM*. Sin dal primo numero della «Rivista marchigiana illustrata» Gabriele Galantara è annoverato tra i suoi collaboratori, è possibile riconoscerne lo stile nelle illustrazioni che accompagnano il racconto *Vele al vento*, pubblicato a firma FIDUCIA nello stesso numero che contiene il sopracitato articolo dedicato all'autore, *IVI*, pp. 356-358.
- 17 NERI, *op. cit.*, p. 20.
- 18 Cfr. *Inaugurazione del Monumento a Vittorio Emanuele*, Fondo Belluzzi, Album III, n. 53, Bologna, Museo Civico del Risorgimento di Bologna.
- 19 Dello pseudonimo riferisce già Neri ascrivendolo tra quelli usati da Galantara per firmare le proprie creazioni sul settimanale satirico socialista «l'Asino». NERI, *op. cit.*, p. 35 n. 4.
- 20 Cfr di chi scrive *op. cit.*, pp. 72-73, C. FARINA, Il mistero dei due Serpi, in <http://corradofarina.altervista.org>, settembre 1992, <http://corradofarina.altervista.org/pagine/dueserpi.htm>; TRILUSSA, (C. A. SALUSTRI), *La porchetta bianca*, Edizioni Mondadori, Milano 1930.
- 21 Cfr. G. SPADONI, *Un valente caricaturista: Gabriele Galantara*, in «Cronache marchigiane», 15/1937, p. 47 e G. GALANTARA, *Biografia di Gabriele Galantara a cura del figlio*, in SANTILLI, *op. cit.*, 2016, p. 201.
- 22 NERI, *op. cit.*, p. 10.
- 23 Cfr. I. STANCARI, *Il primo album fotografico di Raffaele Belluzzi, Prime indagini: concorsi e pubbliche collezioni*, in «Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici dell'Università di Bologna», IV/2019, pp. 75-90.
- 24 Solo a titolo di esempio Giacomo Lolli, *Bologna Primavera del 1888*, stampa litografica, 1888, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio.
- 25 Giacomo Lolli, *Cavaliere e contadina*, Genova, Cambi Casa d'Aste e Gabriele Galantara, *Il burattinaio e Suonatori ambulanti*, Macerata, collezione privata.
- 26 A. TESTONI, *Bologna che scompare*, Zanichelli, Bologna 1905, pp. 228-229.
- 27 *Il Circolo della Caccia in Bologna dal 1888 ad oggi. La storia, il palazzo, le opere d'arte*, a cura di G. ROVERSI, Cantelli Rotoweb, Castel Maggiore, 2001, p. 34.
- 28 C. BERSANI, *Le facce di un mito. Iconografia di Carducci negli illustratori e sulla stampa*, in «L'Archiginnasio. Bollettino della biblioteca comunale di Bologna», CII/2007, pp. 192-193.
- 29 L'interesse dell'associazione nei confronti dell'illustrazione caricaturale perdura negli anni, come evidenziano alcuni pastelli di Giuseppe Zanini in arte Nino Za (Milano 1906-Roma 1966), illustratore, caricaturista, mercante e socio del Circolo della Caccia, che negli anni Trenta ritrasse singolarmente o in piccoli gruppi alcuni degli iscritti, caricature che ancora oggi fanno bella mostra di sé nella Sala piccoli giochi della sede di Palazzo Spada.
- 30 Dell'opera esiste una riproduzione conservata presso il MIC - Museo Internazionale della Ceramica di Faenza, numero di inventario 30414, entrata in collezione nel 1999 come legato testamentario Gasparini - Brunori. Si tratta di una stampa su carta lucida (25x42 cm ca.) copia in scala dell'originale bolognese, probabilmente acquistata sul mercato antiquario e realizzata in occasione della stampa del volume *Il Circolo della Caccia in Bologna dal 1888 ad oggi* in cui appare pubblicata alle pagine 26-27, cfr. ROVERSI, *IBIDEM*. Già in https://bbcc.ibt.regione.emilia-romagna.it/pater/search.do?type=&group=GROUP0&customquery=%3A*+-TYPE%3An+-TYPE%3Aaut+-TYPE%3Abib+-TYPE%3Aeca+&value%28ANY%29=galantara. Della stessa anche una fotografia all'interno della raccolta fotografica Belluzzi, qui riprodotta (Rata Langa (G. Galantara), *Caricature di noti personaggi*

- bolognesi*, riproduzione fotografica, Fondo Belluzzi, Album III, n. 146, Bologna, Museo civico del Risorgimento di Bologna) e una cartolina postale appartenente alla serie intitolata *Bologna scomparsa. Riproduzione di vedute e costumi della fine del XIX secolo*, (BCABo G.DS. Cartoline Bologna 4-001/4-019), cfr. BERSANI, *op. cit.*, p. 195, nota n. 28.
- 31 Alfredo Testoni vi riconosce “conoscenze simpatiche che noi abbiamo tante volte incontrate o incontriamo ancora per via. L’avv. Bacchelli, l’on. Pini, Fonso Magri, il maggiore Minardi, Enea Masetti, Filopanti, Ugo Gregorini, l’avv. Gustavo Vicini, il prof. Panzacchi, l’avv. Baldini, il comm. Tacconi, Daniele Casanova, l’avv. Rodolfo Rossi, l’ing. Ramponi, Ugo Pesci, Cesare Sanguinetti, l’ing. Ceci, il conte Fava Simonetti, il prof. Giovetti, Giosue Carducci, l’avv. Baratelli, il dott. Alberto Carboni, il marchese Prospero Marsili, l’avv. Barbanti, Pier Luigi Pradelli, Augusto Bovi, l’ing. Zannoni, il giudice Masotti, Ugo Bassini, il conte Sampieri, il prof. Fiorini, il conte Agostino Salina, il conte Massei, don Ferranti, il prof. Turrini, il prof. Lucchini, Antero Zagnoni... Alcuni morti, altri lontani da noi, tutti - ahime! - invecchiati!”, in TESTONI, *op. cit.*, p. 229. L’isolamento spaziale di Carducci si lega alla linea editoriale attuata negli stessi anni da «Bononia ridet», di cui il poeta fu bersaglio prediletto. Sul l’argomento si veda la curata disamina condotta da BERSANI, *op. cit.* La riproduzione della sola sagoma di Carducci decontestualizzata appare anche in FUMAGALLI, SALVERAGLIO, *op. cit.*, p. 256.
- 32 Si segnala l’affinità stilistica e iconografica dell’opera con una china acquerellata su carta di piccole dimensioni (13x8 cm ca.), attualmente in collezione privata, raffigurante una distinta figura maschile (catturata a profilo intero, incedente, completa di cappello e bastone) sul retro della quale appare l’indicazione “Bologna 1886 autocaricatura”. Già in SANTILLI, *op. cit.*, 2016, p.12 e IDEM, *op. cit.*, 2008, p. 97.
- 33 NERI, *op. cit.*, p. 14; PELLEGRINO, *op. cit.*, p. 96; ACS, *cit.* Un esempio di centropagina litografica è costituito dall’illustrazione a firma Rata Langa, *Appunti storici della Rana*, in «La Rana», 52/1889. Cfr., GEC, *op. cit.*, p. 50.
- 34 CRISTOFORI, *op. cit.*, p. 51. Le indicazioni fornite conducono ad almeno a due illustrazioni pubblicate nel corso del 1889 la prima contenuta in forma anonima in *I pesci d’Aprile (dialoghetti e considerazioni filosofico-morali)*, in «La Rana», 13/1889, p. 3 la seconda a firma Gal, *Da un grado all’altro nel termometro politico*, IVI, 30/1889, pp. 3-4. Cristofori non menziona la collaborazione di Galantara con «Ehi! Ch’al scusa...».
- 35 Archivio di Stato di Bologna (ASB), Prefettura di Bologna, Gabinetto, Titolare 7.
- 36 Per tali ragioni si rimanda in altra sede l’analisi critica dei due periodici menzionati.

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, affiliazione. 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, *Restauro ad Arte. Interventi vadesi*, 2013

LA VIA LATTEA

- F. Antoniucci, *Domenico Peruzzini a Peglio*, 2004
- M. Droghini, *Raffaellino del colle a Palazzo Mucci*, 2005
- A. Piccardoni, *Pietro da Rimini a 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 nella 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
- S. Bacciardi, *Acqua corrente*, 2019
- V.M. Schmidt, *Stendardi e gonfaloni processionali dalle Marche*, 2020
- B. Cleri (a cura di), *La giornata particolare di Tancredi Liverani*, 2 voll., 2023

INDICI 2014/ 2022

1/2014

- G. CRESCENTINI, *"Et predicti magistri Rafael et Evangelista". Intorno alla prima committenza documentata di Raffaello: riflessioni e risposdenze*
- F. COLTRINARI, *Fermo città adriatica: nuovi documenti su Vittore Crivelli e altri artisti fra Venezia, la Dalmazia e le Marche nella seconda metà del '400*
- M. MORETTI, *Raffaello, Michelangelo e le maestranze artistiche urbinati a Roma. Rapporti, influenze, dipendenze*
- M. DROGHINI, *La Santa Cecilia e santi di Federico Barocci della cattedrale di Urbino: spunto per una riflessione 'barocca'*
- R. PACIARONI, *Nuovi documenti su Maestro Ansovino di Sebastiano architetto camerinese del XVI secolo*
- A. ANTONELLI, *Sebastiano Ghezzi nella chiesa del castello di Isola a San Severino Marche*

2/1015

- T. DOMINICI, *Sul ritorno 'a casa' degli Uomini illustri: analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*
- V. MEZZOLANI, *L'Andata al calvario di Nikolaus Tzafouri già nella collezione Matterozzi di Urbania: un'opera ritrovata*
- M. PROCACCINI, *La vicenda dei dipinti per Isabella Della Rovere, Principessa di Bisignano*
- B. CLERI, *Il Cristo alla colonna di Federico Zuccari, originali, repliche, copie*
- D.K. MARIGNOLI, *Un inedito ritratto di Bernardino Bini pittore anconetano*
- R. GANDOLFI, *La porta Braschi e il 'magnifico busto' di Pio VI. Francesco Maria Ciaraffoni, Luigi e Giuseppe Valadier a Recanati*
- L. VANDI, *Carlo Ceci: la soggezione della Pittura*

3/2015

- A. DELPRIORI-M. MAZZALUPI, *Camerino minore: nuovi affreschi e una probabile identità per il Maestro di Arnano*
- A. TRUBBIANI, *Storia di un'opera 'ritrovata': la Deposizione di Francesco da Imola (1533-1537) da San Francesco di Cingoli ai Musei Vaticani*

- M. GENOVA, *Ripensare Federico Brandani nell'Oratorio di San Giuseppe a Urbino*
 S. BARTOLUCCI, *L'annuncio nel dettaglio nascosto: l'altare dell'Annunciazione nella Chiesa di Santa Maria dei Servi di Sant'Angelo in Vado*
 M. MATTIACCI, *Un dipinto da ricollocare: il Cristo morto di Girolamo Cialdieri*
 C. GIARDINI, *Intorno ad una Natività di Simone Cantarini*

4/2016

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

5/2017

- R. PACIARONI, *Per la storia di un perduto dipinto sanseverinate del XIV secolo*
 E. GREGORINI, *A bello, fame et peste libera nos Domine. Una ricostruzione storica per la Chiesa di sant'Antonio abate a Castelleone di Suasa*
 M. PROCACCINI, *Un itinerario per il 'Maestro de Palazzolo' e gli artisti girovaghi umbro-marchigiani tra XV e XVI secolo*
 A. ANTONELLI, *I dipinti di Simone De Magistris a san Ginesio: citazioni da El Greco e Dürer*
 A.M. AMBROSINI MASSARI, *Domenico Peruzzini: un nuovo dipinto*
 C. GIARDINI, *Giovan Francesco Guerrieri nell'ambiente artistico romano*
 B. CLERI, *Furto di un bronzo del Quattrocento*

6//2018

- M. GALANTE, *Una proposta per Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale*

- M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Considerazioni su alcune sculture lignee inedite o poco note nella provincia di Macerata*
- T. DOMINICI, *Oltre le Marche: l'iconografia del Vir dolorum di Giovanni Santi*
- B. LANCELOTTO, *Circoncisione di Gesù nelle Marche controriformate: analisi del soggetto iconografico e le sue varianti*
- M. MORETTI, *Percorsi artistici all'incrocio: Michelangelo Merisi da Caravaggio e Giovan Giacomo Pandolfi nella casa romana di Pandolfo Pucci*
- L. PANETTI, *Appunti per Palazzino Fedeli pittore anconetano e una precisazione per Filippo Bellini*
- I. TOMASSINI, *Intorno a due ritratti di Giacomo Balla all'accademia Georgica di Treia*

7/2019

- M. MINARDI, *Tre questioni interferenti l'abbazia di Santa Croce a Sassoferrato, da Giovanni Antonio da Pesaro a Pietro Paolo Agabiti*
- M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Sugli esordi di Lucantonio di Giovanni Barberetti: una ipotesi e qualche riflessione*
- R. PACIARONI, *Un contratto inedito del pittore anconetano Luca di Costantino*
- V. BATTISTI, *Su una tela zuccaresca dispersa e su un disegno battuto all'asta*
- E. COSTANTINI, *Vecchie e nuove considerazioni sulla figura di Gioacchino Varlè*
- M.L. MOSCATI BENIGNI, *Spigolando negli archivi urbinati: Grand Hotel dei Cappuccini*

8/2020

- F. BOTTACIN, *Per una ricognizione sugli studi dedicati alla pittura neerlandese in territorio marchigiano*
- L. VANDI, *Due mitre e una custodia in pelle del Museo Diocesano Albani di Urbino. Arte e artigianato nelle Marche del tardo Medio Evo*
- F.V. LOMBARDI, *La famiglia (ferrarese) De Miniatoribus a Sassocorvaro tra '400 e '500. Postille su Antonio Leoni*
- G. ZAVATTA, *Pierantonio Palmerini 'copista' di Raffaello: vicende critiche e collezionistiche della Sacra Famiglia già nella chiesa di Sant'Andrea a Urbino*
- R. PACIARONI, *Raffaello di Benedetto Coda, un pittore riminese del Cinquecento a Sanseverino*
- A. BARTOLUCCI, *Un'ipotesi per Filippo da Verona a Fabriano*

F. MARCELLI, *Il ritratto nuziale di Ippolito della Rovere e Isabella Vitelli, dipinto da Federico Barocci*

9-10/2021-2022

L. PANETTI, *Il Maestro di Collamato: una presenza nella bottega del Maestro di Staf-folo e un'aggiunta al suo catalogo*

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

F. BONANNO, *Il San Sebastiano di Ancarano di Norcia. Stile e tecnica per Lucantonio di Giovanni Barberetti*

T. DOMINICI, *Cum tanti di excellentia chiar dotati: l'influenza fiamminga sul giovane Raffaello*

R. PACIARONI, *Giulio Bevilacqua sconosciuto pittore eugubino del XVI secolo*

A. 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*

L. CALENNE, *"Per istraforo di prospettiva". I 'quadri nei quadri' dipinti da Gregorio preti per la cattedrale di Fabriano*

A. ANTONELLI, *Museo Piersanti, i disegni, cronistoria di una collezione*

Editoriale Umbra di Carnevali Giovanni e C. sas

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

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

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

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

L'Editoriale Umbra rappresenta per l'Italia:

Abaris, New York - The Illustrated Bartsch.

Michael Imhof Verlag, Germania.

De Gruyter, Germania - Allgemeines Künstlerlexikon.

Davaco Publishers, Olanda.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2023
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

