

FONTES



FONTES

DIRETTORI SCIENTIFICI

CRISTINA GALASSI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA) E SONIA MAFFEI (UNIVERSITÀ DI PISA)

COMITATO SCIENTIFICO

LUCIA FAEDO (UNIVERSITÀ DI PISA)

GIOVANNI MARIA FARA (UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, VENEZIA)

DONATA LEVI (UNIVERSITÀ DI UDINE)

FRANCESCO FEDERICO MANCINI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA)

ILARIA MIARELLI MARIANI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

MACARENA MORALEJO ORTEGA (UNIVERSIDAD DE GRANADA)

RAFFAELLA MORSELLI (UNIVERSITÀ DI TERAMO)

ULRICH PFISTERER (LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT DI MONACO DI BAVIERA)

MASSIMILIANO ROSSI (UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

SALVATORE SETTIS (SCUOLA NORMALE SUPERIORE)

EVA STRUHAL (LAVAL UNIVERSITY, QUÉBEC)

ALESSANDRO TOMEI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

GENEVIEVE WARWICK (EDINBURGH COLLEGE OF ART

THE UNIVERSITY OF EDINBURGH)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

CHIARA CRUCIANI E ELENA PETRACCA

PROPRIETARIO DELLA TESTATA E DIRETTORE RESPONSABILE

ANTONIO SCOLLO

Autorizzazione del Tribunale della Spezia n. 6 del 28 giugno 2000

Iscrizione nell'elenco speciale Annesso all'Ordine dei Giornalisti della Liguria

protocollo n° 543 del 16 maggio 2000

CON IL PATROCINIO DI

SISCA, SOCIETÀ ITALIANA DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

E- MAIL: cristina.galassi@unipg.it

FONTES

RIVISTA DI ICONOGRAFIA
E STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

NUOVA SERIE

3 · 2022

IL CANTIERE DELL'ICONOLOGIA:
EVOLUZIONI, CONTESTI, FORTUNA



AGORÀ & CO.

Laborem saepe Fortuna facilis sequitur

Volume pubblicato con un contributo della



TUTTI SAGGI DEL VOLUME SONO STATI SOTTOPOSTI ALLA VALUTAZIONE
DI DUE REFEREES ANONIMI, IN MODALITÀ DOUBLE-BLIND.

Condizioni di abbonamento: € 125,00 per gli Enti; € 50,00 per i privati
Per i fascicoli arretrati: € 140,00 per gli Enti; € 80,00 per i privati

Per informazioni commerciali e abbonamenti scrivere a: infoagoraco@gmail.com

©2022 AGORÀ & CO.

Sarzana-Lugano

E-mail: infoagoraco@gmail.com

www.agoracommunication.com

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA PER TUTTI I PAESI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale e parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico

ISSN 1722-9871

ISBN: 979-12-80508-38-6

SOMMARIO

IL CANTIERE DELL'ICONOLOGIA: EVOLUZIONI, CONTESTI, FORTUNA

CRISTINA GALASSI, SONIA MAFFEI, <i>Presentazione</i>	1
SONIA MAFFEI, <i>Bella e Infedele: l'allegoria nei frontespizi dell'Iconologia tra celebrazione e tradimento</i>	5
ALICE MANIACI, « <i>Arrichita d'altre immagini, discorsi, et esquisita correptione</i> ». <i>Giovanni Zaratino Castellini e l'Iconologia di Cesare Ripa</i>	31
FLAVIA CATARINELLI, <i>Johann Georg Hertel e l'Iconologia: analisi dell'edizione settecentesca di Augusta</i>	55
DANIELA CARACCILO, « <i>Simboli predicabili</i> »: <i>l'Iconologia nella letteratura sacra del XVII secolo tra immagini simboliche e pratiche scritte</i>	73
ELENA PEPOLI, <i>L'Iconologia di Cesare Ripa: una fonte per la decorazione della facciata del seminario a San Miniato</i>	101
ELENA PETRACCA, <i>Robert van Audenaerde e l'Iconologia di Cesare Ripa nei Numismata Virorum Illustrium ex Barbada Gente</i>	121
ANGELO MARIA MONACO, <i>Rotte di una iconografia: Giunone sospesa ovvero l'ira di dio, da Omero a Ripa passando per Giulio Camillo Delminio in un'epoca di riforme</i>	147
ILARIA MIARELLI MARIANI, <i>La clef des allegories. Oblio e riscoperta dell'Iconologia</i>	167
ANNALISA LAGANÀ, <i>Ernst H. Gombrich e il recupero dell'Iconologia di Cesare Ripa negli anni Settanta del Novecento: alcune congiunture</i>	181
CRISTINA GALASSI, <i>L'Iconologia di Cesare Ripa e la Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso: un unicum figurativo in Palazzo Saracini a Perugia</i>	197

SOMMARIO

RECENSIONI

FRANCESCO FEDERICO MANCINI, Considerazioni a margine
della mostra “Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo” 237

ILARIA MIARELLI MARIANI, rec. a Carolina Brook, *Gli artisti spagnoli
a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un'accademia*, Roma,
Viella, 2020 249

IL CANTIERE DELL'*ICONOLOGIA*:
EVOLUZIONI, CONTESTI, FORTUNA

PRESENTAZIONE

IL CANTIERE DELL'ICONOLOGIA:
EVOLUZIONI, CONTESTI, FORTUNA

In occasione del quarto centenario della morte di Cesare Ripa, avvenuta il 22 gennaio 1622, la Rivista “Fontes” ha voluto proporre un approfondimento sull’*Iconologia* di Cesare Ripa, un “testo in divenire” che dalla *princeps* del 1593 fino alle edizioni più recenti dell’Ottocento e del Novecento, ha subito nei secoli radicali cambiamenti. Quello dell’*Iconologia* è un vero e proprio “cantiere” che si avvale, nelle varie edizioni del testo e nelle numerosissime traduzioni in varie lingue europee, del lavoro e delle idee di un gruppo variegato di letterati, artisti, antiquari, editori, che hanno dato vita nei secoli ad allegorie inedite e a testi legati ai dibattiti culturali del tempo. Questo costante lavoro di attualizzazione ha fornito agli artisti materiali visivi sempre nuovi e ha permesso loro di contribuire in tutta Europa alla formazione e diffusione di un linguaggio allegorico omogeneo e compatto, capace di rispondere alle esigenze di differenti ambienti culturali e di adattarsi capillarmente ai più diversi messaggi comunicativi. Se studi recenti hanno chiarito il contesto di origine e il metodo che sta alla base del lavoro di compilazione legato alle prime edizioni dell’*Iconologia*, mancano ancora approfondimenti sui cambiamenti culturali che si avvertono nelle edizioni pubblicate dopo Ripa e sulla loro fortuna figurativa. Il numero 2022 di “Fontes”, intende dunque dare spazio a contributi che analizzino i diversi contesti in cui si è declinata fino ad oggi la fortuna dell’*Iconologia*, in un intreccio interdisciplinare tra storia dell’arte, iconografia, storia dell’editoria, storia del pensiero, letteratura artistica, che ci auguriamo possa aprire nuovi percorsi di ricerca sul tema ancora attualissimo della “cultura delle immagini”.

Gli interventi si dividono in due gruppi, il primo dedicato ad un’indagine ravvicinata della storia editoriale dell’*Iconologia*, il secondo volto ad approfondire casi esemplari della fortuna del testo in ambito artistico o storico critico.

Aprire la prima sezione il saggio di Sonia Maffei, che intende offrire al lettore una disamina degli sviluppi dell'*Iconologia* in questa prospettiva diacronica, dalla *princeps* nel 1593 all'Ottocento, partendo da una prospettiva finora mai indagata, quella offerta dai frontespizi, luoghi per eccellenza in cui editori e autori si interfacciano con il pubblico dei lettori per mostrare peculiarità e interpretazioni dei volumi. La storia dei frontespizi rivela le diverse valenze con cui è recepita nei secoli l'*Iconologia*, da atlante per artisti, a libro d'accademia, a luogo di riflessioni di una scienza dell'immagine utile come linguaggio di comunicazione della modernità.

Il saggio di Alice Maniaci analizza il contributo offerto all'*Iconologia* da Giovanni Zaratino Castellini, erudito poliedrico, antiquario e collezionista di epigrafi, letterato e poeta, intellettuale profondamente legato alla vita accademica e artistica del primo Seicento. A Zaratino si deve un ampliamento delle edizioni di Ripa, dal 1613 al 1630, con numerose nuove allegorie, che arricchiscono il testo con elementi antiquariali, collezionistici e accademici.

Flavia Catarinelli indaga da vicino una delle edizioni più affascinanti e interessanti dell'*Iconologia*, l'edizione di Augusta, pubblicata da Johann Georg Hertel con il contributo del disegnatore Gottfried Eichler il Giovane coadiuvato da quattro incisori, Jeremias Wachsmuth, Jakob Wangner, Emmanuel Eichel e Christian Halbauer. Caratterizzato dalla bellezza delle incisioni, il volume si distingue per la totale assenza di testo scritto: le voci di Ripa sono tradotte in immagini che condensano in singole tavole le diverse proposte allegoriche del testo. Il volume, concepito come un atlante di immagini, è l'esito estremo di quella tendenza che si avverte nelle edizioni straniere del testo di Ripa a ridurre progressivamente il testo aumentando in maniera sempre più evidente il numero di illustrazioni.

La seconda sezione si apre con il contributo di Daniela Caracciolo che si concentra sull'influenza operata dall'*Iconologia* sui sermoni di età moderna, un genere che ha avuto un ruolo centrale sulla scena culturale europea cinquecentesca e che nel Seicento utilizza il testo di Ripa innestandolo nella feconda scia della letteratura emblematica, sperimentando l'efficacia ecumenica e religiosa del linguaggio figurativo all'interno della letteratura sacra.

Elena Pepoli pone l'attenzione su un ciclo figurativo finora trascurato dagli studi, la complessa decorazione allegorica della facciata del seminario vescovile di San Miniato al Tedesco in provincia di Pisa, ideata dal vescovo Giovanni Poggi e affidata, a partire dal 1705, a un gruppo di artisti fiorentini. Le allegorie religiose affrescate nel seminario non solo esprimono

i valori coltivati all'interno del seminario, ma rivelano anche la raffinata cultura religiosa del Poggi, che si affidò all'*Iconologia* come uno strumento efficace per diffondere concetti anche complessi, approfonditi nei suoi studi teologici.

Il saggio di Elena Petracca indaga invece l'uso dell'*Iconologia* in un volume - i *Numismata Virorum Illustrium ex Barbatica Gente* (1732) - ideato a partire dal 1698 da Robert van Audenaerde, per esaltare i nobili natali di Giovan Francesco Barbarigo. Partendo dall'analisi dei manoscritti conservati presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, il contributo si concentra sulle modalità con cui Audenaerde realizzò il complesso apparato illustrativo dei *Numismata*, intrecciando le voci di Ripa con riferimenti eruditi alla letteratura classica e alla cultura del tempo.

Angelo Maria Monaco evidenzia come le immagini di Cesare Ripa costituiscano un esempio eloquente del processo definito negli studi warburghiani del "Nachleben" o "Afterlife" dell'antichità. Nella prefazione ai lettori, nell'edizione del 1603 dell'*Iconologia*, per spiegare il processo di costruzione di immagini "fatte per significare qualcosa di diverso da ciò che sembrano", il letterato perugino ricorda, tra gli altri, un soggetto antico che, apparentemente raro, ha in realtà goduto di una solida fortuna figurativa e letteraria per tutto il Rinascimento. Si tratta del tema della Giunone sospesa. Il saggio intende mappare la fortuna dello stesso soggetto nel XVI secolo, sia in immagini che in parole.

Lo studio di Ilaria Miarelli Mariani ripercorre la sfortuna dell'*Iconologia* di Cesare Ripa che, nel corso del Settecento e del secolo successivo, ha progressivamente perso la sua rilevanza nell'ambito non solo dell'antiquaria ma anche della pratica artistica. Una sfortuna che si è protratta fino alla definitiva riscoperta del libro nel contesto storico-artistico da parte di Emile Mâle ed Erwin Panofsky negli anni Venti del Novecento.

Annalisa Laganà mette in luce come, nonostante le affinità di contenuti che legano l'*Iconologia* di Cesare Ripa agli studi avviati da Aby Warburg, la fortuna critica del testo nel variegato campo degli studi iconologici del Novecento sia stata ostacolata da una lacuna metodologica che non è stata indagata. Alcuni scritti pubblicati negli anni Settanta da Ernst Gombrich, sono in grado di colmare tale lacuna in quanto recuperano e rivalutano l'importanza dell'*Iconologia* di Cesare Ripa per gli studi iconologici coevi e ne mettono finalmente in luce il valore metodologico.

Chiude il numero 2022 di "Fontes" il saggio di Cristina Galassi che intende ricostruire la precoce fortuna figurativa della prima edizione illustrata della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, pubblicata a Geno-

va nel 1590 e dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, con particolare riferimento all'edizione illustrata del 1603, in un ciclo affrescato a Perugia in Palazzo Saracini, oggi inglobato in Palazzo Manzoni. Analizzando il contesto storico, le aspirazioni nobiliari della famiglia, il contributo intende mettere a fuoco il ruolo di Cesare Ripa come possibile "inventor" degli affreschi, in anni coincidenti con la pubblicazione dell'edizione illustrata (1603) e che corrispondono all'ascesa sociale della famiglia committente, collegando la scelta di tematiche legate all'*ut pictura poesis*, alla potente famiglia Aldobrandini, sotto la cui egida furono posti sia Cesare Ripa che Torquato Tasso.

CRISTINA GALASSI, SONIA MAFFEI

BELLA E INFEDELE:
L'ALLEGORIA NEI FRONTESPIZI DELL'ICONOLOGIA
TRA CELEBRAZIONE E TRADIMENTO

SONIA MAFFEI

Abstract

The essay analyzes the evolution and the transformations of *Iconologia* through the analysis of the frontispieces, which contain important messages, and show innovative iconographic. The frontispieces of European editions have in common the fact that they reveal multiple “betrayals” of the original text: in some the function of *Iconologia* as a manual for artists and the importance of its role within academies is highlighted, in others it is insisted on the relationship with the esoteric and sapiential world of hieroglyphics, in others, finally, we reflect on the nature of symbolic language, underlining the importance of the intimate relationship between poetry and painting, and we come to create a personification of the same iconology, as the art of images.

La storia della fortuna dell'*Iconologia* di Cesare Ripa si lega in modo indissolubile alle complesse trasformazioni subite dal testo nelle numerose edizioni che si sono succedute dopo la *princeps* del 1593. Cercheremo di seguire la storia di queste evoluzioni da una prospettiva inedita, analizzando alcuni tra i più interessanti frontespizi e antiporte allegoriche delle diverse edizioni, che hanno saputo creare intrecci originali con i contenuti del volume, grazie anche a creazioni iconografiche innovative e spesso indipendenti dal testo.

L'analisi delle prime stampe italiane curate da Ripa, mette in rilievo l'importanza della prima edizione illustrata del 1603 (fig. 1), dove troviamo il frontespizio più curato della serie. La pagina, definita da un prospetto architettonico, contiene in alto il ritratto di Cesare Ripa entro un clipeo con iscrizione che mette in rilievo il cavalierato dei Santi Maurizio e Lazzaro, onorificenza da poco ottenuta dal letterato grazie all'intercessione di

«ARRICHITA D'ALTRE IMAGINI, DISCORSI, ET ESQUISITA
CORRECTIONE». GIOVANNI ZARATINO CASTELLINI E
L'ICONOLOGIA DI CESARE RIPA*

ALICE MANIACI

Abstract

The essay shows the current state of studies on the life and the intellectual activity of Giovanni Zaratino Castellini (1570-1641) and analyzes the contribution that this intellectual has made to Cesare Ripa's *Iconologia*. From the 1613 edition to the 1630 edition, he was the author of new allegories and added a large amount of contents to the volume enrich the text with antiquarian, collectible and academic elements. The study of his biography, of the known texts and of the unpublished texts he produced, rediscovered during this research, allow us to focus more on a little known intellectual, who was a multifaceted scholar, an antiquarian, a collector of epigraphs, an academic and a poet, who lived in close contact with the Roman literary and artistic society of the early seventeenth century.

A quattrocento anni dalla scomparsa di Cesare Ripa, la sua celebre *Iconologia* suscita ancora oggi molto interesse nel mondo accademico e rappresenta un supporto indispensabile alla decodificazione del linguaggio allegorico diffuso in età moderna. I recenti studi e la pubblicazione, nel 2012, dell'edizione critica del testo dell'edizione romana del 1603¹, hanno indagato la forma e il contenuto dell'opera, approfondito la storia e la fortuna editoriale e il suo rapporto con il mondo artistico. La natura in continua evoluzione e trasformazione dell'*Iconologia* si riscontra nelle costanti

* Ringrazio sinceramente Sonia Maffei per avermi guidato e consigliato durante le fasi di ricerca e di stesura della mia tesi di laurea magistrale su Giovanni Zaratino Castellini.

¹ Ripa-Maffei 2012.

JOHANN GEORG HERTEL E L'ICONOLOGIA:
ANALISI DELL'EDIZIONE
SETTECENTESCA DI AUGUSTA

FLAVIA CATARINELLI

Abstract

The Eighteenth century *Iconologia* from Augsburg, published by Johann Georg Hertel, is one of the most fascinating yet understudied editions of Ripa's work. Composed by highly stylized etchings, the volume is notable for the lack of any of the original text and the presence of several explanatory episodes, known as *Fatti*, in the background. The essay aims to analyze the reasons behind Hertel's *Iconologia* uniqueness through a focus on its origin, etchers, structure, artistic context, and relation with Ripa's text.

Nell'edizione dell'*Iconologia* del 1603, Cesare Ripa descrisse la personificazione dell'*Hora Prima* come una «fanciulla bella, ridente, con ciuffo di capegli biondi com'oro sparsi al vento dalla parte d'avanti, e quelli di dietro siano stesi e canuti» che con la mano destra sorregge «il segno del sole dritto ed eminente: ma che sia grande e visibile, e con la sinistra un bel mazzo di fiori, rossi e gialli, in stato di cominciarsi ad aprire»¹. Diversa fu, però, l'interpretazione della pubblicazione settecentesca di Augusta curata da Johann Georg Hertel I. La tavola XII, intitolata *Hora – Die Stunden*, rappresenta le varie fasi del giorno e della notte intorno ad un anello, all'interno del quale le ore stesse sono segnalate in numeri romani (fig. 1). L'*Hora Prima*, in alto a sinistra, pur sorreggendo il sole con la mano destra, come descritto da Ripa, non è una fanciulla, né usa la mano sinistra per stringere un mazzo di fiori; la personificazione è un piccolo putto, cir-

¹ Ripa 1603, p. 204; cfr. Ripa-Maffei 2012, p. 249.

«SIMBOLI PREDICABILI»:
L'ICONOLOGIA NELLA LETTERATURA SACRA
DEL XVII SECOLO TRA IMMAGINI SIMBOLICHE
E PRATICHE SCRITTORIE

DANIELA CARACCIOLIO

Abstract

This paper will focus on early modern sermons, a genre of important impact on Italian culture not only in the Reformation period but throughout history. In particular, it examines the figurative and textual fortune of Cesare Ripa in the sacred literature in the Modern Age produced by bishops and theologians. What role did Ripa play in the sacred books and what did they set out to achieve? We study these and other related aspects by examining the phenomenon of figurative language in sacred literature.

«Pongo per fondamento esser l'Impresa, sì come è di nome, e di suono, così di significato, e di natura essenzialmente diversa da Geroglifici, Emblemi, e simili»¹. La citazione, tratta dalle *Ombre apparenti nel teatro d'imprese* di Giovanni Ferro del 1629, bene si presta a introdurre l'operazione compiuta dal francescano Vincenzo Ricci con la quale si intende presentare lo scopo del presente contributo: offrire un sondaggio circa la fortuna testuale e figurativa di Cesare Ripa in quella letteratura religiosa del XVII secolo che si avvale di immagini simboliche per esprimere e comunicare verità cristiane.

Le scarse notizie biografiche affidate ai repertori ricordano Ricci come Minore Osservate di S. Francesco²; originario di San Severo, «fu egli cele-

¹ Ferro 1629, p. 16.

² Toppi 1678, p. 299; *Teatro* 1834, IV, p. 282. Qualche nota in Russi 1982, p. 233.

L'ICONOLOGIA DI CESARE RIPA: UNA FONTE
PER LA DECORAZIONE
DELLA FACCIATA DEL SEMINARIO A SAN MINIATO

ELENA PEPOLI

Abstract

In 1705 the bishop Giovanni Poggi entrusted the decoration of the facade of the episcopal seminary of San Miniato al Tedesco to Florentine workers. The extensive cycle of frescoes with religious allegories not only expresses the educational values cultivated in the institute but also reveals the vast religious culture of Poggi. In fact from the analysis of the decorative program, so far neglected by studies, the use of multiple sources emerges, among which the *Iconology* of Cesare Ripa assumed a decisive weight.

All'interno della vasta casistica relativa alla fortuna dell'*Iconologia* di Cesare Ripa il palazzo del seminario di San Miniato costituisce, con il suo ampio ciclo decorativo di allegorie religiose, un importante tassello, finora trascurato dagli studi¹. Il palazzo si affaccia sull'antica Piazza della Cittadella di San Miniato² e segue il perimetro delle antiche mura. Infatti dopo la conquista fiorentina del 1371, venne realizzata un'ampia muraglia difensiva che comprendeva tutto il perimetro della piazza situata nel centro della città. L'antico nome di "Piazza della Cittadella", attribuito al luogo, evidenziava proprio la sua funzione di presidio militare all'interno di uno spazio urbano, una prerogativa non solo sanminiatese, ma comune anche ad altre "cittadelle" in Toscana. Dopo i provvedimenti distensivi del 1488, venne meno la militarizzazione del centro urbano. Fu permesso, dunque,

¹ Sul manuale di Ripa cfr. l'*Introduzione* di S. Maffei, in Ripa-Maffei 2012, pp. VII-CXV.

² Oggi comunemente conosciuta come Piazza della Repubblica.

ROBERT VAN AUDENAERDE E L'ICONOLOGIA
DI CESARE RIPA NEI *NUMISMATA*
VIRORUM ILLUSTRIVM EX BARBADICA GENTE

ELENA PETRACCA

Abstract

Around 1698, Robert van Audenaerde, a Flemish painter and engraver, was commissioned by Giovan Francesco Barbarigo, bishop of Verona, to illustrate the *Numismata Virorum Illustrivm ex Barbatica Gente* (1732). The volume was conceived by the patron with the intention of celebrating his family, from the events of the forefather Arrigo to the life and miracles of San Gregorio Barbarigo. This paper focuses on the ways in which Audenaerde created the complex illustrative apparatus of the *Numismata*, starting from the analysis of the manuscripts kept in the Correr Museum Library in Venice, which reveal the graphic and literary sources used by the artist, in particular Cesare Ripa's *Iconologia*.

1. UN PROGETTO DI DURATA TRENTENNALE

Nel 1698 Giovanni Francesco Barbarigo si recò a Roma per ricevere la nomina a vescovo di Verona. Nato da una famiglia che vantava origini illustri veneziane e cresciuto in un ambiente colto, il neo-eletto vescovo, forse spinto dall'amico e collaboratore Francesco Bianchini¹, approfittò del viaggio nella Capitale Pontificia per cercare un artista che fosse capace di realizzare il suo ambizioso progetto editoriale, i *Numismata Virorum Illustrivm ex Barbatica gente* anche comunemente conosciuto come *Medagliere Barbarigo*².

Giovanni Francesco, dall'inizio degli anni Novanta del XVII secolo, aveva concepito il volume dei *Numismata* come un monumento cele-

¹ Cfr. Petracca 2021, vol. I, pp. 142-146.

² Cfr. Favilla-Rugolo 2003, p. 86, nota 1.

ROTTE DI UNA ICONOGRAFIA: GIUNONE SOSPESA
OVVERO L'IRA DI DIO, DA OMERO A RIPA PASSANDO
PER GIULIO CAMILLO DELMINIO IN UN'EPOCA DI RIFORME

ANGELO MARIA MONACO

Abstract

Ripa's images constitute an eloquent example of the process defined in the Warburgian studies of *nachleben* or 'afterlife' of Antiquity. In the preface to the readers of his *Iconologia* (1603 edition), in order to explain the process of construction of images "made to mean something other than what they seem", Cesare Ripa recalls, among others, an ancient subject matter that would seem rare, but which it actually enjoyed a solid figurative and literary fortune throughout Renaissance. This is the suspended Juno. The essay intends to map the fortune of the same subject matter in the 16th century, either in images and words.

1. DAL MONDO ANTICO AL CINQUECENTO

Nel *proemio a' lettori* dell'*Iconologia* (edizione del 1603), per spiegare il processo di costruzione delle immagini "fatte per significare altro da ciò che sembra"¹, Cesare Ripa richiama tra gli altri un soggetto iconografico antico che si direbbe raro, ma che godette in realtà per tutto il Cinquecento di una solida fortuna figurativa e letteraria. Si tratta del soggetto raffigurante *Giunone sospesa* che trae spunto da un *flashback* raccontato nel XV libro dell'*Iliade*, le cui le occorrenze figurative principali furono individuate da Erwin Panofsky in un contributo pubblicato sul JWCI del 1961², richiamate nel 2017 da Corrado Bologna³, da

¹ Ripa 1603, p. 1 del *Proemio a' lettori*. Di seguito si farà sempre riferimento alla medesima edizione.

² Panofsky 1961 e 2017.

³ Bologna 2017.

LA CLEF DES ALLEGORIES. OBLIO E RISCOPERTA DELL'ICONOLOGIA

ILARIA MIARELLI MARIANI

Abstract

The study retraces the misfortune of Cesare Ripa's *Iconology*, which progressively lost its relevance in the field of not only antiquarian but also in art practice during the 18th century and the following century. A misfortune that lasted until the book's definitive rediscovery in the art historical context by Emile Mâle and Erwin Panofsky in the 1920s.

Publicata per la prima volta a Roma nel 1593, l'*Iconologia*, opera pensata per insegnare a “figurare” con immagini gli umani pensieri, aveva conosciuto, per almeno due secoli, una straordinaria fortuna editoriale internazionale¹. Più volte aggiornato, ampliato e tradotto, anche molto dopo la morte dell'autore², il manuale di Cesare Ripa vede la sua ultima ristampa nel 1866, in Messico, a cura di Louis Pastor³. Tale edizione, che vede la luce in un ambiente legato al tardo mondo accademico e conservatore di matrice romana, sembra più un'eccezione legata al particolare contesto artistico: l'*Iconologia*, a quella data, aveva infatti da tempo perso il suo ascendente in seno alla pratica artistica.

Non esiste ancora uno studio dettagliato sull'utilizzo del libro da parte degli artisti tra Neoclassicismo e Restaurazione, ma è evidente la sua sempre minore influenza nell'invenzione dei soggetti.

Com'è noto, nel 1766 l'*Iconologia* fu pesantemente condannata da Winkelmann in *Versuch einen Allegorie, besonders für die Kunst*, in quanto pro-

¹ Gabriele-Galassi 2010, p. 1.

² Procaccioli 2010, pp. 217-223.

³ Gabriele-Galassi 2010, p. VIII.

ERNST H. GOMBRICH E IL RECUPERO DELL'ICONOLOGIA DI CESARE RIPA NEGLI ANNI SETTANTA DEL NOVECENTO: ALCUNE CONGIUNTURE

ANNALISA LAGANÀ

Abstract

Despite the affinities in contents and ambitions that link the *Iconologia* of Cesare Ripa and the studies initiated by Aby Warburg, the critical fortune of the ancient text in the varied field of iconological studies in Twentieth Century was hindered by a methodological gap, which has not been investigated yet. Some writings published in the Seventies by Ernst Gombrich, the latest representative author of that intercontinental line of research, are able to fill that gap as they recover and reassess the importance of Cesare Ripa's *Iconologia* for coeval iconological studies and finally bring out its methodological value.

Se si cercasse il nome di Cesare Ripa nel vasto repertorio del *Bilderatlas Mnemosyne*, sintesi metodologica e concettuale del paradigma warburghiano e luogo privilegiato della prima elaborazione del pensiero iconologico contemporaneo, si verificherebbe che l'*Iconologia* è citata solo una volta, nella tavola 41a, dedicata alla *pathosformel* del dolore¹. Allineata alle riproduzioni di opere datate tra il tardo medioevo e il primo Seicento e ritraenti la morte di Laocoonte o iconografie strettamente congeneri, compare una pagina della raccolta di Ripa tratta dall'edizione del 1603, nella

¹ Giovanni Previtali reputa improprio l'aggettivo "warburghiano" quando vi si riferisce al metodo insegnato da Aby Warburg, altrove detto anche "psicostorico", per la grande complessità che tale metodo prefigura. Per ragioni di economia del discorso, è in questo saggio necessario acquisire come sottintesa la considerazione critica di Previtali e tuttavia fare un uso sintetico dell'aggettivo imputato. Si vedano Previtali 1975, p. XX [2009] e, almeno, Warburg 2021, p. V e Forster 2018, p. 178 [2022].

L'ICONOLOGIA DI CESARE RIPA
E LA GERUSALEMME LIBERATA DI TORQUATO TASSO:
UN UNICUM FIGURATIVO IN PALAZZO SARACINI A
PERUGIA

CRISTINA GALASSI

Abstract

The essay intends to reconstruct the early figurative fortune of the first illustrated edition of Torquato Tasso's *Gerusalemme Liberata*, published in Genoa in 1590, and of Cesare Ripa's *Iconologia*, with particular reference to the illustrated edition of 1603, in a fresco cycle in Perugia's Palazzo Saracini, now incorporated into Palazzo Manzoni. By analyzing the historical context, the noble aspirations of the family, the contribution aims to focus on Cesare Ripa's role as a possible "inventor" of the frescoes in the years coinciding with the publication of the illustrated edition (1603) and corresponding to the social rise of the commissioning family, linking the choice of themes related to *ut pictura poesis*, to the powerful Aldobrandini family, under whose aegis both Cesare Ripa and Torquato Tasso were placed.

Il bel libro di Federica Caneparo, *Di molte figure adornato. L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento* (2015)¹, ha ricostruito la fortuna figurativa dei cicli affrescati ispirati al capolavoro dell'Ariosto: letto, memorizzato da un pubblico vasto e variegato, il testo ha influenzato in modo determinante le arti figurative, come attestano edizioni illustrate, dipinti, sculture, maioliche, oggetti d'arte applicata e cicli affrescati. Prendendo le mosse dalle terre estensi, luogo di nascita e di iniziale diffusione del poema, l'autrice percorre la penisola analizzando affreschi noti e meno noti, in particolare nell'arco alpino, dove la persistenza della cultura

¹ Caneparo 2015.

RECENSIONI

Considerazioni a margine della mostra “Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo”.

A conclusione dell'anno raffaellesco che, a causa del perdurare della pandemia, si è protratto ben oltre il 2020, anno di morte del maestro urbinato, ci sia consentito di fare alcune considerazioni su una mostra che per lungo tempo ha occupato le prime pagine della cronaca. Ci riferiamo alla mostra intitolata “Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo” che si è tenuta a Palazzo Vitelli alla Cannoniera, sede della Pinacoteca Comunale, dal 30 ottobre 2021 al 9 gennaio 2022. Iniziamo con l'intervento effettuato dall'ICR sul gonfalone della Trinità. Il coraggioso sforzo compiuto dai restauratori dell'Istituto nel ridare continuità visiva alle estese cadute della pellicola pittorica (sforzo giustamente preceduto da riflessioni teoriche e tecniche sul modo di procedere, dopo che nel 1953 Cesare Brandi, allora direttore dell'ICR, aveva indicato in occasione della *Mostra dei restauri* tenutasi a Palazzo Venezia la necessità di non integrare le parti mancanti “per conservare il ricordo della rovina”), si è concluso con un risultato ottimo, visto che le parti prescelte per essere risarcite con la tecnica di un sottile tratteggio ad acquerello sono risultate più godibili di prima. Di converso, le lacune non ancora trattate hanno finito per accentuare, a confronto con quelle “ricostruite”, la loro fastidiosa evidenza. Finora gli interventi hanno riguardato parti facilmente integrabili perché relative a porzioni dell'opera non interessate da elementi figurali “complessi”. Ma ci si chiede, qualora si volesse procedere nel restauro del gonfalone, fino a che punto sarà lecito spingersi, atteso che parti seriamente compromesse riguardano i volti di personaggi come l'Eterno, il Cristo e gli angeli. Ho la sensazione che il gonfalone resterà per molto tempo nello stato in cui si trova oggi, vista l'oggettiva difficoltà di procedere oltre. Ciò detto, il pur lodevole, recente intervento dovrà essere inteso come “proposta che si assoggetta al giudizio critico altrui”. D'altra parte “l'eventualità della integrazione ipotetica di alcune lacune – per citare ancora Cesare Brandi - non è che una soluzione parziale per certi casi, diremmo marginali, in quanto tanto per fare un esempio pratico, non sarà possibile accettare come integrazione ipotetica quella che sostituisce una testa mancante”. Non vorrei però addentarmi in questioni teoriche che hanno fatto correre molto inchiostro; al contempo mi sento di esprimere un vivo apprezzamento per il lucido saggio di Marica Mercalli che nel catalogo della mostra ha riflettuto sul “trattamento delle lacune” parlando giustamente di problema tuttora “aperto”.

In mostra il gonfalone della Trinità è stato presentato accanto al *Martirio di San Sebastiano* di Luca Signorelli, anch'esso permanentemente ospitato nella Pinacoteca Comunale di Città di Castello. E qui mi sia consentito dire qualcosa relativamente all'allestimento espositivo. Non mi è mai capitato di vedere tanto sgradevole contrasto tra la bellezza di due opere d'arte e lo stridente colore del tendaggio messo loro per fondale; l'accecente intonazione azzurro-elettrica, più adatta a un salone di automobili che a un ambiente storicamente connotato, aveva l'effetto di distogliere l'attenzione dell'osservatore e di portarla più sull'invasività dell'allestimento che sulla qualità formale e cromatica dei due capolavori messi a confronto. Senza contare che i due orribili “altarini”, teatralmente montati dietro le opere, andavano a “tagliare” il bel fregio del Gherardi annullandone l'effetto di continuità sulle quattro pareti della sala. Non a caso Alessandro Marabottini, quando nel 1982 fu chiamato a curare il nuovo allestimento della Pinacoteca Comunale, scelse di tenere i grandi formati, fra cui il *Martirio* di Luca Signorelli, nelle sale del piano terreno, del tutto prive di decorazioni e alte abbastanza da consentire alle opere un adeguato “respiro”. Il recente riallestimento della Galleria Nazionale

dell'Umbria insegna, direi esemplarmente, ad assumere la sobrietà (cromatica innanzitutto) come base per una buona riuscita dell'operazione. Il progettista, che ha che fare con contesti museali, deve avere la giusta sensibilità per capire che il principale attore dell'intervento espositivo è l'opera d'arte, non l'apparato di contorno.

Ma veniamo ai contenuti della mostra e ai saggi degli studiosi che hanno partecipato al catalogo. Non mi addentrerò su questioni strettamente tecniche affrontate con notevole competenza dai restauratori che hanno redatto i contributi relativi al gonfalone della Trinità e ai due frammenti del Museo di Capodimonte, anch'essi portati in mostra dopo essere stati sottoposti a un intervento conservativo e a indagini diagnostiche, insieme all'*Angelo* di Brescia (mancante invece il quarto frammento, quello del Louvre). Inizierò invece dal contributo di Francesca Mavilla che si è impegnata nel fornire un inquadramento storico di Città di Castello nel periodo in cui, sotto l'egida dei Vitelli e dei loro più stretti sodali, si dipanarono alcune fra le più straordinarie imprese pittoriche del tardo Quattrocento e del primissimo Cinquecento. Dirò subito che va apprezzato lo sforzo dell'autrice nel ritessere le trame di una storia per molti versi disgregata a causa della perdita di buona parte della documentazione diretta. Lo spoglio sistematico dei fondi dell'Archivio diocesano, in particolare dei manoscritti del Certini finora consultati dagli studiosi in modo frettoloso e parziale, ha dato comunque i suoi frutti. Lo si è visto nel tentativo, in buona parte riuscito, di ricostruire l'assetto interno della chiesa di Sant'Agostino a Città di Castello annessa al complesso conventuale degli Eremitani (non si dica per carità monastico come ripetutamente è scritto nel saggio), distrutta dal terremoto del 1789 e ricostruita pochi anni dopo cambiandone però l'orientamento. Si è capito in questo modo dove erano allocate le pale di Signorelli, di Raffaello, di Parmigianino, di Andrea della Robbia, di Gherardi, di Pomarancio. Forse tra le opere che si trovavano nella chiesa c'era anche la tavola "giovanile" di Francesco Tifernate, oggi nella chiesa parrocchiale di Sant'Andrea a Selci, rappresentante la *Vergine con il Bambino tra S. Girolamo e S. Agostino*. Qui l'autrice ha giustamente corretto una mia imprecisione (1983) circa il riconoscimento del santo di destra, che non è Florido ma Agostino e ha ragione nel dire che il modellino retto dal santo è una riproposizione della chiesa tifernate di Sant'Agostino (si veda l'opportuno rimando alla cosiddetta *Pianta di Città di Castello* dell'abate Filippo Titi, 1675 circa, dove si nota un'assoluta corrispondenza tra la chiesa agostiniana e il modellino che il santo tiene in mano). Si tratta con tutta evidenza di un edificio ad aula forse con transetto non sporgente, sul tipo del Duomo di Modena. La planimetria andrebbe dunque ridisegnata cancellando i bracci aggettanti del transetto. Molto utile è la ricognizione sulle famiglie che avevano la titolarità degli altari (i Costanzi, i Cordoni, i Feriani, i Baronci, i Porcari, i Bufalini, i Tiberti) ed è interessante notare, cosa che l'autrice si preoccupa di sottolineare, che questi clan familiari erano tutti legati, più o meno direttamente, alla famiglia Vitelli.

L'interessante contributo di Rudolf Hiller von Gaertringen, dedicato ai metodi compositivi di Raffaello e all'organizzazione della bottega è, per ammissione dello stesso autore, una riproposizione "molto condensata" della sua tesi di dottorato del 1995. Il tema della pala Baronci e dei disegni ad essa relativi è appena sfiorato e viene visto come "preparazione perfetta per quello che doveva avvenire". In effetti il giovane artista, alle prese con un'opera pubblica, oltretutto destinata a una chiesa di grande prestigio e a un committente di notevole peso politico-sociale, lavorò, a livello di progettazione, con grande impegno, mettendo a punto un metodo operativo fondato sull'importanza del disegno, in seguito ulteriormente

perfezionato. A tale proposito Sylvia Ferino-Pagden nota nel suo saggio che il livello dei disegni riconducibili alla pala Baronci appare più “avanzato” di quanto non si colga nella traduzione pittorica e ipotizza che a Città di Castello Raffaello avesse organizzato una sorta di *atelier* con modelli in posa. Riprende poi, con grande competenza, l’esame dei fogli prodotti per la pala, sostenendo che il maestro “prima di questi pregevolissimi studi realizzati verso il 1500 per la pala di San Nicola da Tolentino deve aver disegnato molto, moltissimo. Non si spiega altrimenti una padronanza così perfetta del mezzo”. Ribadisce poi la centralità dell’insegnamento di Perugino dichiarando che “all’epoca in cui [Raffaello] mette mano ai disegni per la pala di San Nicola da Tolentino e per lo stendardo della Santissima Trinità aveva già largamente interiorizzato l’idioma figurativo peruginesco, quanto meno sul piano del disegno” e acutamente nota una somiglianza nel modo di procedere, anche tecnico, fra i due artisti mettendo a confronto un disegno di Perugino per il Tobia e l’Angelo (Oxford) e gli studi di Raffaello per la pala Baronci (Lille e Oxford) dove lo studio degli insiemi è affiancato da ingrandimenti di dettagli (teste e mani).

Laura Teza che, con Marica Mercalli, ha curato la mostra e il relativo catalogo (purtroppo uscito a inaugurazione avvenuta), è autrice di due contributi. Il primo affronta il problema, estremamente discusso, della prima educazione di Raffaello, del ruolo svolto da esponenti dell’alta borghesia tifernate nella chiamata a Città di Castello del giovane artista, della peste che imperversò nell’Alta Valle del Tevere alla fine del Quattrocento e del significato che, in rapporto a tale evento, assunse il cosiddetto gonfalone della Trinità (ma anche la pala di San Nicola da Tolentino). Accolgo con piacere la presa di posizione, espressa a chiare lettere anche da Sylvia Ferino-Pagden, a proposito dell’importanza che dovette avere Perugino per la fase formativa di Raffaello. La studiosa giustamente sostiene che “la serie di commissioni di grande prestigio” che il maestro pievese si aggiudicò nell’ultimo decennio del Quattrocento dovettero fornire al giovane discepolo fondamentale materia di studio e di riflessione e osserva anche che nell’*Incoronazione di San Nicola da Tolentino* Raffaello “si presenta con un corredo disegnativo compiutamente peruginesco e con una progettualità esecutiva ugualmente peruginesca”; resta tuttavia da precisare quanto sia durato e soprattutto dove sia avvenuto questo apprendistato. È mia convinzione che l’iscrizione alla matricola degli artisti di Perugia, avvenuta nel 1486, sia stata seguita, se non addirittura preceduta, dall’apertura di un laboratorio in città (in parallelo, dunque, con l’apertura di una bottega a Firenze avvenuta nello stesso 1486). Non è infatti pensabile che opere su tavola di un certo impegno (come la pala dei Decemviri e il polittico di San Pietro) siano state realizzate o in condizioni di precarietà (ad esempio nella casa dei committenti) o in contesti inadatti all’occorrenza. Tutto lascia pensare che una stabile bottega perugina sia esistita anteriormente al 1502, anno in cui l’artista prese in affitto due stanze dall’Ospedale della Misericordia in piazza del Sopramuro. Quanto alla durata dell’apprendistato è indubbiamente difficile esprimersi, non avendo a disposizione alcun tipo di appiglio documentario. Tuttavia, anche in ragione del metodo operativo assunto da Raffaello e già applicato negli studi per la pala di San Nicola da Tolentino (vedi il contributo di Hiller von Gaertingen), è plausibile ipotizzare una frequentazione non troppo contratta o saltuaria della bottega di Perugino che, a differenza di quanto sostiene Teza (“non vanno considerate le semplificazioni di una dinamica tradizionale tra maestro e allievo” ma bisogna riscoprire “una modalità più elastica” tale da non presupporre “una frequenza obbligatoria della bottega di Perugino”) dovette comportare proprio “dinamiche tradizionali”, essendo la bottega del

Perugino, sull'esempio di quella del Verrocchio, un tipico esempio di "atelier" quattrocentesco dove si lavorava a lungo e assiduamente per apprendere il disegno, studiare i modelli, discutere di impianti compositivi, ragionare su pigmenti e leganti. Che poi Raffaello rivelasse "velocissime capacità di assimilazione dei modelli con cui veniva a contatto", questo è un altro discorso che non tocca il metodo di organizzazione della bottega del Vannucci la cui frequentazione se non obbligatoria (come nel caso di Andrea Mantegna legato da un contratto pluriennale alla bottega di Francesco Squarcione) era almeno, nello stesso interesse dell'allievo, caldamente raccomandata.

E veniamo al gonfalone della Trinità. La sua iconografia è stata da sempre collegata alla peste e la sua finalità è stata vista o per invocare la fine del contagio o come ringraziamento per la sua remissione. A tale proposito mi sembra spunto interessante cogliere in questo oggetto, destinato alla devozione collettiva, un pensiero di matrice agostiniana. "Il mistero della Trinità - scrive Teza - e quello dello statuto della Creazione raccontata nella Genesi si presentano strettamente interrelati nella profonda riflessione che Agostino svolge sul ruolo dell'azione creatrice di Dio, svolta dalla Trinità". Se questo è vero, nulla vieta di pensare che il gonfalone della Trinità e la pala di San Nicola da Tolentino siano scaturite dalla stessa "mente" agostiniana e, forse, in un lasso di tempo abbastanza ravvicinato. Atteso che la pala di San Nicola da Tolentino fu eseguita per la chiesa di Sant'Agostino tra il 10 dicembre 1500 e il 13 settembre 1501, il gonfalone, anche in ragione del suo stile leggermente più acerbo, dovrebbe essere collocato appena prima, forse tra il 1499 e il 1500 come da più parti è stato sostenuto e come oggi viene ribadito considerandolo un ex voto per l'epidemia di peste da poco conclusa. Ci sfugge purtroppo la storia della confraternita laicale della Santissima Trinità e dei personaggi ad essa legati tra Quattro e Cinquecento. Esiste tuttavia un utile spoglio archivistico effettuato da Enrico Mercati e pubblicato nel 1994 per i tipi di Petrucci Editore dal quale risulta che il 30 dicembre 1499 Andrea di Tommaso Baronci, il committente della pala di San Nicola da Tolentino, fu eletto tra i rettori della confraternita della Trinità (detta comunemente la Fraternita). La notizia fa indubbiamente riflettere; e vediamo perché. Inutile ribadire che Andrea di Tommaso Baronci fu personaggio di primo piano della vita politica tifernate, ricoprendo una grande quantità di cariche pubbliche tra il 1495 e il 1502: per dieci volte fece parte dei XVI Boni Viri, per undici volte fu membro del Consiglio di Arbitrio, per due volte ricoprì l'incarico di Rettore della Fraternita. Fu eletto più volte tra gli Officiali della Mercanzia e fece parte, almeno una volta, dei Vessilliferi. Ma l'incarico più prestigioso da lui ricoperto fu quello di Priore nell'anno 1498. Insomma, le notizie riguardanti il Baronci, esponente di spicco dell'oligarchia cittadina, servono non solo a spiegare l'impegno economico da lui profuso nella realizzazione della pala di San Nicola da Tolentino, destinata ad accrescere il suo prestigio sociale, ma ne fanno anche il probabile responsabile della venuta a Città di Castello del giovane Raffaello e della prima commissione a lui attribuita, vale a dire il gonfalone della Trinità. A tal proposito è di un certo interesse sapere che il Baronci fu priore della Fraternita dal dicembre 1499 al dicembre 1500 (lo era già stato dal dicembre 1495 al dicembre 1496) e dunque nella posizione giusta (anche dal punto di vista cronologico) per avere un peso nella scelta del giovane artista. Se le cose andarono in questo modo, il gonfalone della Trinità ebbe a configurarsi come un'operazione propedeutica alla più complessa realizzazione della pala di San Nicola da Tolentino. È stato da più parti sottolineato come Andrea di Tommaso Baronci fosse intimamente calato nelle vicende politico-economiche di Città di Castello fra Quattro e Cinquecento.

Non occorre richiamare alla memoria il fatto che i Brozzi, i Gavari, gli Albizzini, per non citare che gli esponenti di famiglie molto influenti in città e per di più sensibili al valore dell'arte come veicolo di propaganda politico-sociale, furono in più occasioni in rapporto con il Baronci. È piuttosto interessante e, a quanto mi risulta, mai evidenziata in passato (per quanto riportata dalle *Historiae* del Laurenzi e dalle *Memorie* del Certini), la circostanza, giustamente sottolineata da Teza, che Tommaso Brozzi, potente personaggio del clan dei Vitelli, distintosi per aver commissionato a Luca Signorelli il *Martirio di San Sebastiano*, abbia ricoperto nel 1498 la carica di ufficiale aggiunto per vigilare sul rispetto delle prescrizioni date dal comune al fine di evitare il diffondersi del morbo. Non è automatico, però, mettere in collegamento questa autorevole figura (che nel 1497 fece parte con Andrea di Tommaso Baronci del collegio dei XVI Boni Viri del Comune di Città di Castello) con il gonfalone della Trinità; difatti non può essere sufficiente sapere che egli, a partire dal 1474, fu frequentatore (inizialmente involontario, perché costretto da circostanze politiche) dell'ambiente urbinato dove, si dice, poté familiarizzare con Giovanni Santi e con altri significativi personaggi. E non può essere di aiuto il fatto che egli, legatissimo alla famiglia Vitelli, sia stato scelto come rappresentante della stessa presso la corte fiorentina dei Medici. Se è vero infatti che Giovanni Santi, sulla scorta di quanto narra il Vasari, prima di morire assicurò il figlio alle cure del Perugino, da lui definito "divin pittore" e da lui ammirato come inventore di modelli (si veda ad esempio l'affresco della cappella Tiranni a Cagli chiaramente ispirato a idee del Vannucci), non si può escludere che il giovane artista sia approdato a Città di Castello per altri canali, da ricercare, forse, non tanto ad Urbino quanto a Perugia. Del resto è ancora il Vasari a dire che "Raffaello, partitosi da Perugia, se ne andò con alcuni amici suoi a Città di Castello, dove fece una tavola in S. Agostino di quella maniera e similmente in San Domenico una d'un Crocifisso, la quale se non vi fosse il suo scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma sì bene di Pietro". E qui, se è giusta la nostra ipotesi che Andrea di Tommaso Baronci poté esercitare un ruolo importante nella chiamata di Raffaello a Città di Castello, occorrerebbe indagare più a fondo sulla natura dei suoi rapporti, non solo politici e commerciali, con Perugia. Ma intanto prendiamo atto di un fatto: alla stipula del contratto per la pala di san Nicola da Tolentino è presente, in veste di garante, un personaggio del quale, finora, non si è parlato abbastanza. Si tratta dell'orefice tifernate Battista di Florido, padre del pittore Francesco Tifernate. Costui, la cui bottega si trovava in *platea magna*, faceva parte della nutrita e potente corporazione degli *aurifices*. Non è un caso che proprio a loro veniva riservata una posizione di privilegio nella processione che annualmente si teneva a Città di Castello in onore dei santi protettori Florido e Amanzio (gli orefici venivano subito dopo i mercanti, i cambiavalute e i guataioli). In occasione del convegno "Luca Signorelli e Roma. Oblivio e riscoperte" (Roma, Musei capitolini, 27-28 novembre 2019, atti in corso di stampa) ho ipotizzato che Francesco Tifernate sia stato tra i frequentatori della bottega del Perugino. Solo così è possibile spiegare le forti componenti peruginesche presenti nella pala di Sant'Andrea a Selci. L'accettazione di questa ipotesi potrebbe aprirne un'altra: quella che Battista di Florido, padre di Francesco, si sia recato a Perugia per introdurre il figlio nella bottega del Perugino, forte, magari, della raccomandazione di qualche orefice lì operante, per esempio di Federico del Roschetto il quale, a quanto sappiamo da Adamo Rossi, seguito da Fiorenzo Canuti, realizzò, su disegno di Perugino, una nave d'argento. Un rapporto, quello con gli orefici e in particolare con Cesarino, fratello di Federico, coltivato dallo stesso Raffaello,

come si ricava non solo dalla celebre lettera indirizzata a Domenico di Paride Alfani, dove Cesarino viene nominato per ben due volte, ma anche da un attestato di pagamento relativo a due tondi in bronzo realizzati a Roma su disegno di Raffaello per il banchiere Agostino Chigi. A tale riguardo Gabriele Barucca ha giustamente osservato: “Nella silloge di Golzio e in seguito nei due volumi di Shearman che raccolgono il monumentale *corpus* delle fonti di Raffaello, ricorrono spesso i nomi di artefici dediti alla lavorazione dei metalli preziosi e delle gemme, a testimoniare che fin da bambino Raffaello ebbe rapporti di consuetudine e in seguito di amicizia e collaborazione durati per tutta la sua esistenza”. E più avanti ha aggiunto: “Peraltro proprio in due dei frammenti superstiti della tavola con l’*Incoronazione di san Nicola da Tolentino*, registriamo da subito la cura con la quale Raffaello dipingeva le oreficerie, in questo caso le tre corone recate in mano dal Padre Eterno, dalla Vergine Maria e da sant’Agostino” (*Raffaello: Il sole delle arti*, 2015).

E veniamo, ora, alla pala di San Nicola da Tolentino e al secondo contributo di Laura Teza. È un dato ormai acquisito, soprattutto dopo gli studi di Enrico Mercati, Tom Henry e Ursula Jaitner-Hahner, che Andrea di Tommaso Baronci, ricco mercante di lana e committente della tavola, si sia distinto come uomo delle istituzioni ma anche come uomo di cultura e come consigliere probabilmente decisivo nell’orientare una politica delle arti a Città di Castello. Nulla di strano, dunque, che egli si sia mosso in direzione di un giovane artista sorprendentemente dotato come Raffaello. Il contratto stipulato il 10 dicembre 1500 chiama in causa, oltre a Raffaello, il più maturo Evangelista da Pian di Melegnano. Spetta dunque a loro e non ad altri la responsabilità dell’esecuzione della tavola. Non occorre l’ausilio di sofisticate diagnosi strumentali per accorgersi che l’*Angelo* del Louvre (mancante nella mostra tifernate in quanto negato al prestito) è diverso da quello di Brescia non dico per stile, che in quest’ultimo tocca vette elevatissime, ma per tecnica e conduzione disegnativa. La mostra urbinata del 2009, criticabile per altri aspetti, ha avuto il merito, però, come ho potuto rilevare in altra occasione, di presentare le parti superstiti (tutte) della pala di San Nicola. È stato un confronto molto istruttivo che ha rivelato la fondamentale differenza tra i volti dei due angeli. Quello del Louvre, molto più debole del fratello bresciano, ha alimentato in noi la convinzione di trovarci di fronte a una prova dello sfuggente Evangelista. Il profilo artistico di quest’ultimo appare ancora indefinito nonostante il tentativo, fatto anche di recente (2016), di riunire attorno al suo nome una serie di opere (brutte) che vagano in cerca di attribuzione. Curioso è il fatto che l’*Angelo* del Louvre, unico dipinto che potrebbe motivatamente aspirare alla paternità di Evangelista, non sia stato incluso in questo ipotetico catalogo. Interessante è invece la proposta di Alessandro Del Priori (2020) di mettere accanto all’*Angelo* del Louvre il *San Sebastiano* di Princeton (Museum of Harvard University) e un dipinto di identico soggetto in collezione privata fiorentina e di proporre per le tre opere una collaborazione tra Raffaello ed Evangelista. La sequenza, sul piano dello stile, è indubbiamente convincente. Purtroppo, però, lo studioso non se la sente di staccare il nome del pittore meletinico da quello di Raffaello. Rispetto a questa ipotesi, che è comunque un’apertura verso una promettente pista di ricerca, la proposta di Laura Teza di attribuire l’*Angelo* del Louvre alla mano di Girolamo Genga segna, a nostro parere, un passo indietro. Tanto più che gli esordi del Genga sono ancora avvolti da una fitta nebbia (Colombi Ferretti, 1985; Grasso, 2000) e lo stesso *Martirio di San Sebastiano* (portato in mostra per supportare questa nuova attribuzione) prima di essere riferito alla mano del Genga subì una serie di attribuzioni non sempre concordanti. È vero che la l’attribuzione al

Genga è stata rilanciata di recente, e con grande convinzione, da Andrea De Marchi (2018) il quale ha sostenuto che l'esegesi critica e stilistica "non può non concentrarsi su di un'opera capitale, probabilmente il suo primo capolavoro per noi perfettamente riconoscibile come tale, il *Martirio di san Sebastiano* degli Uffizi". E comunque la distanza che, proprio sul piano dello stile, separa l'*Angelo* del Louvre dal *Martirio di San Sebastiano* è tale e tanta che l'ipotesi di una sovrapposizione di mano non riesce minimamente a convincere. D'altra parte, anche dal punto di vista metodologico, non è possibile sostituire alla certezza del nome di Evangelista, ricordato nel contratto, l'ipotesicità del nome di Girolamo Genga. È vero che il Vasari parla di un transito del Genga nella bottega del Perugino. Ma questo non ci autorizza a spostare i termini della questione e a introdurre il nome di costui, ritenuto giustamente seguace e collaboratore di Luca Signorelli, al posto di quello di Evangelista. Molto spesso lamentiamo il fatto di non avere sufficiente documentazione per risalire alla storia delle opere. Per una volta che conosciamo, come in questo caso, il nome degli artisti chiamati in causa, non è il caso di cercare figure alternative a quelle offerte dalle prove archivistiche. Ancor meno convincente è, a nostro parere, la proposta di estendere la paternità di Girolamo Genga alla cimasa della pala Baglioni, quasi a voler evidenziare una consuetudine collaborativa tra Genga e Raffaello. L'attribuzione dell'*Eterno benedicente* Baglioni a Domenico Alfani regge benissimo, soprattutto se si ammette che dietro ci sia, cosa possibilissima e caso non certo isolato (vedi la *Sacra Famiglia* di Domenico Alfani e Pompeo d'Anselmo della Galleria Nazionale dell'Umbria derivante da un disegno dell'Urbinate), uno schizzo di Raffaello. Osserveremo a tale proposito che il *Martirio di San Sebastiano*, oggi unanimemente riferito a Girolamo Genga, era un tempo attribuito, Giovan Battista Cavalcaselle ne era certo, a Domenico Alfani e Pompeo d'Anselmo.

Il cantiere di Santa Maria Nuova in San Lazzaro a Fano, dove operarono quasi parallelamente Perugino e Giovanni Santi, viene visto da Matteo Procaccini come importante opportunità per il giovane Raffaello che lì poté assistere all'"incontrarsi della dizione nazionale rappresentata dal linguaggio del Perugino e della sua bottega e la declinazione locale impersonata da Santi e dai suoi collaboratori". Il problema della diretta partecipazione di Raffaello all'esecuzione di una parte della predella della pala di Durante è appena sfiorato dall'autore che sembra comunque propendere per un ruolo attivo del giovane urbinato all'interno del cantiere fanese: un cantiere che, stando ai documenti, dovette protrarsi, con molte interruzioni, dal 1488 al 1497. È parere di Procaccini che l'allontanamento di Raffaello da Urbino e il suo trasferimento a Città di Castello dovette avvenire alla fine dell'esperienza fanese, "favorito dal vuoto lasciato nel centro tifernate dallo stesso Signorelli che, all'altezza del 1498, decise di intraprendere i lavori di decorazione del chiostro grande dell'Abbazia di Monte Oliveto e, poco dopo, di abbandonarli per la più prestigiosa commissione della cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto". L'idea che Raffaello, spinto anche da Perugino, sia andato ad occupare spazi operativi prima saldamente presidiati dal Signorelli mi trova perfettamente concorde (lo scrissi nel 1983 e l'ho ribadito recentemente in occasione del convegno capitolino su Signorelli). Mi sia consentito, però, di aggiungere qualche considerazione alle ipotesi formulate dall'autore. Il cantiere fanese, per importante che sia stato nel percorso giovanile di Raffaello, difficilmente poté assolvere, proprio perché luogo di aggregazione saltuariamente funzionante, al ruolo di spazio laboratoriale dove apprendere compiutamente tecniche pittoriche e disegnative. Infatti, come sostiene Rudolf Hiller von Gaertingen, "anche per i metodi creativi di Raffaello il periodo trascorso nella

bottega del Perugino fu decisivo, a prescindere dalla sua datazione precisa”. E, d’altra parte, riprendendo uno spunto di Sylvia Ferino-Pagden, “esaminando il *corpus* grafico nella sua interezza è evidente come Raffaello, nell’utilizzo di diverse tipologie di disegno a seconda dello stadio di elaborazione, così come nell’impiego di molteplici tecniche, dovesse molto di più a Perugino che a qualsiasi altro maestro, come già chiaramente dimostrato da Oskar Fischel”. Tutto questo per dire che non può essere accantonata l’idea di un soggiorno abbastanza prolungato nella bottega del Perugino; ne consegue che lo spostamento di Raffaello a Città di Castello, ferma restando l’importanza di un’iniziale educazione urbinata che possiamo definire di “contesto”, dovrebbe essere avvenuto, anche in ragione dei motivi sopra esposti, da Perugia.

E veniamo ora alla proposta di ricostruzione della pala di San Nicola da Tolentino fatta da Filippo Camerota e Francesco P. Di Teodoro. Prima di tutto bisognerebbe mettere d’accordo Francesca Mavilla, compilatrice della scheda in catalogo relativa alla tela di Ermegildo Costantini da lei definita “copia parziale da Raffaello”, “testimonianza fondamentale per la ricostruzione dell’assetto originale della Pala Baronci”, “valido aiuto per considerare le variazioni apportate da Raffaello rispetto al disegno-progetto conservato al Musée des Beaux Arts di Lille” e i due autori del saggio i quali, a premessa della loro operazione ricostruttiva, sostengono che “la cosiddetta copia [del Costantini] non è degna di fede, né rivela un’attendibile autorevolezza; pertanto non può rivestire il carattere di guida o di *exemplum*, se non in misura limitata”. E, dopo aver elencato tutti gli elementi che, a loro dire, appaiono incongruenti se confrontati con il disegno di Lille e con i quattro frammenti della pala, concludono affermando che “il dipinto di Costantini del 1791 è da considerare come semplice opera ispirata a quella dell’Urbinate, certo non una copia”; assumerla dunque come traccia potrebbe essere “fuorviante”. Partendo da questo assunto la ricostruzione che propongono, “audacissima” come la chiama Sylvia Ferino-Pagden, e oltretutto affidata alla freddezza della tecnologia digitale (vistoso è apparso in mostra il contrasto tra l’accecante proiezione retro illuminata e i frammenti originali di Capodimonte e di Brescia) prende a modello la pala londinese degli Ansidei assunta come guida per ricucire l’intera architettura ma anche come traccia per “costruire” un muretto tra lo spazio di proscenio e il supposto, retrostante paesaggio o per eliminare le riquadrature del pavimento presenti invece nella “copia” di Costantini. È tuttavia singolare che quest’ultima non venga vista come “fuorviante” sia per completare gli angeli del Louvre e di Brescia sia per ricostruire interamente la figura dell’angelo di destra, assente nel disegno di Lille; anche se torna ad essere inattendibile per ciò che riguarda la figura del demonio schiacciato dal santo agostiniano. La sensazione di trovarci nel bel mezzo di un pasticcio è accentuata dal fatto che il San Nicola da Tolentino, in modo del tutto incomprensibile, ha abbandonato l’abito agostiniano per vestire quello domenicano. Insomma, il lavoro dei due studiosi, affidato a ipotesi largamente soggettive, apre una serie di interrogativi sul metodo adottato e sui risultati conseguiti. Più rispettose delle testimonianze superstiti (“copia” del Costantini inclusa) sembrano essere, a nostro avviso, le ricostruzioni grafiche proposte da Schöne (1950), da Beguin (1982) e da Marabottini (1983) alle quali, ancora oggi, e di preferenza, ci sentiamo di fare ricorso.

Il contributo di Maria Rita Silvestrelli ripercorre, senza sostanziali novità rispetto alla monografia del 2003, le vicende relative all’incontro tra Raffaello e Pintoricchio intorno al 1502-1503. Un incontro-confronto denso di scambi costruttivi. Lo prova, secondo l’autrice, la *Resurrezione di Cristo* di San Paolo del Brasile, opera riferita da Longhi a Raffaello,

“tutta concepita nello spirito di Bernardino”, a cominciare dal paesaggio “indagato nella sua profondità, con il gran sole nascente” come nell’*Adorazione dei pastori* a Spello o nella *Crocifissione* miniata della Biblioteca Apostolica Vaticana. Ma il centro del discorso riguarda, com’è ovvio, la collaborazione tra i due artisti nella Libreria Piccolomini di Siena e nella pala di Santa Maria della Fratta. In entrambi i casi l’apporto di Raffaello fu quello di suggerire a Bernardino schemi compositivi e soluzioni formali tali da spingerlo verso il superamento del “gusto aneddótico e la minuzia dei particolari” ma soprattutto verso la conquista di “una monumentalità tutta sperimentale, sensibile sempre di più ai moti dell’anima”: che è quanto si vede nei due cartonetti degli Uffizi e della Pierpont Morgan Library di New York; ma anche nei due disegni a punta d’argento con rialzi in bianco oggi al Louvre, riferiti da Konrad Oberhuber alla pala di Santa Maria della Fratta.

Dopo un utile riepilogo riguardante l’attività di Raffaello a Città di Castello, Tom Henry sposta il fuoco del discorso sulle vicende che portarono all’alienazione della *Crocifissione Mond*, venduta nel 1808 da Vincenzo di Domenico Gualterotti, divenutone proprietario appena un anno prima, al Cardinale Fesch. È lo stesso argomento affrontato dall’autore in occasione del convegno raffaellesco di Napoli (1-3 luglio 2021; gli atti sono in corso di stampa). Nel catalogo della mostra tifernate viene pubblicato il testo dell’accordo tra Niccolò Gualterotti, titolare dei diritti sull’opera raffaellesca, e il cugino Vincenzo che si impegna ad acquistarla per la cifra di 800 scudi pari all’estinzione di una situazione debitoria riguardante il medesimo Niccolò. Si tratta di un accordo molto dettagliato che getta luce su una vicenda per molti versi simile a quella che porterà, più di mezzo secolo dopo, a un’altra clamorosa alienazione: quella della *Madonna del Libro* di Raffaello ceduta nel 1867 da Giancarlo Conestabile della Staffa al fratello Scipione e da questi venduta nel 1871 alla famiglia imperiale russa.

Entrata nella disponibilità del cardinale Fesch (per ottenere l’opera il potente porporato scomodò addirittura il segretario di Stato Ercole Consalvi affinché intercedesse presso il Pontefice che a sua volta invitasse il Vescovo di Città di Castello per facilitare in ogni modo la vendita del dipinto – anche questa testimonianza, datata 23 settembre 1804 e conservata nell’archivio diocesano di Lione, viene pubblicata in calce all’articolo –), la *Crocifissione Mond* migrerà prima a Parigi, nella dimora del cardinale in rue de Mont Blanc, per poi tornare in Italia, precisamente a Roma nel palazzo Falconieri in via Giulia dove il porporato si trasferirà e lì risiederà fino alla morte avvenuta nel 1839. L’opera passerà quindi nelle mani del principe di Canino, nominato esecutore testamentario del cardinale Fesch, e successivamente in quelle di Lord Ward, lasciando così l’Italia per la seconda volta e in via definitiva.

La prosecuzione della storia è affidata al contributo di Sybille Ebert-Schifferer che rende nota una pagina dei diari di Henriette Hertz dove la mecenate-filantropa, amica e consulente di Ludwig Mond, racconta quando e in che modo la *Crocifissione*, già nella chiesa di San Domenico a Città di Castello, approdò nella collezione Mond; cosa che avvenne nel 1892 quando i dipinti di Lord Ward furono messi in vendita a Londra da Christie’s. Molto interessante è il profilo della Hertz tracciato dall’autrice che, avvalendosi soprattutto degli studi di Dietrich Seybold ma anche di documenti inediti, rende noti gli interessi della fondatrice della Biblioteca Hertziana per il rinascimento umbro e in particolare per Pintoricchio, artista di cui avrebbe voluto scrivere una monografia purtroppo mai realizzata. Appassionata di storia dell’arte, allieva prima di Jean Paul Richter, poi di Giovanni Morelli,

fu lei stessa collezionista di dipinti che riuni in palazzo Zuccari a Roma. Cosa di indubbio interesse è che la Hertz “non collezionava da sola, ma in un collettivo, insieme a Ludwig Mond [] e non smise mai di acquistare quadri anche in sua compagnia e per lui, ovvero per la residenza londinese, giacché a lungo considerarono la collezione un insieme unitario”. Le due collezioni si divisero solo nel 1907 quando maturò tanto in Henriette quanto in Ludwig l’idea di farne rispettivamente dono allo stato italiano e alla National Gallery di Londra.

La parte finale del catalogo riguarda lo *Sposalizio della Vergine*, quarta e ultima opera di Raffaello eseguita per Città di Castello. La mancanza in mostra dell’originale braidense ha costretto i curatori a ricorrere a una serie di copie. La notevole versione di Giuseppe Molteni, colui che fra 1857 e 1858 mise mano al restauro del capolavoro raffaellesco, ha trovato posto accanto ad altre declinazioni di qualità decisamente inferiore. Tra queste una teletta presentata in mostra come originale di Elia Volpi, in realtà una riproduzione fotografica applicata su tela (l’errore, segnalato pochi giorni dopo l’apertura della mostra, è stato emendato in catalogo con una curiosa formula di compromesso che ha salvato il nome di Elia Volpi mettendogli accanto la specificazione [attr.] e parlando di copia “realizzata con tecnica oleografica, impiegata tra la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento per la diffusione sul mercato di celebri soggetti della storia dell’arte nazionale”).

Laura Picchio Lechi ha ripercorso la vicenda relativa al “prelievo” dello *Sposalizio della Vergine* prendendo in considerazione sia i documenti che parlano di una donazione spontanea della municipalità al generale Giuseppe Lechi sia quelli che considerano l’operazione un vero e proprio atto estorsivo nei confronti della città dell’Alto Tevere. I primi a reclamare la legittimità dell’azione furono ovviamente i diretti beneficiari, vale a dire gli esponenti più autorevoli della famiglia Lechi: “La municipalità ha portato la pala a casa di mio fratello accompagnata da più di cento della città che gridavano: Viva il nostro padre, gli offriamo il più bel monumento della città e vogliamo che lo accetti” scrive Teodoro Lechi, fratello di Giuseppe, al padre Faustino il 2 febbraio 1798. Gli fa eco Angelo, altro fratello di Giuseppe, che il 15 febbraio informa il padre circa il fatto che “il popolo in gran numero l’ha distaccata dall’altare e in mezzo agli evviva l’ha con solennità e di bel mezzogiorno donata a Giuseppino, chiamandolo Padre di quella popolazione”. Dopo un frettoloso restauro avvenuto a Pesaro, il dipinto giunge a Brescia, in casa Lechi, suscitando la commossa meraviglia di Faustino e delle persone che avranno la fortuna di ammirarlo. Ma la cosa che più colpisce Faustino è l’iscrizione apposta sull’opera dove viene ricordato – sono parole dello stesso Faustino in una lettera a Giuseppe – “il modo quale v’è stato donato [che] m’ha fatto e mi fa piangere sempre la leggo a quanti vengono”. L’insistenza con cui i membri della famiglia fanno riferimento al “dono” generoso e spontaneo offerto al generale Giuseppe per aver liberato Città di Castello dal giogo pontificio lascia spazio a qualche interrogativo. Tanto più che esiste un’abbondante letteratura di segno contrario a cominciare dal *pamphlet* del bresciano Giuseppe Brognoli (1798) che considera illegittimo il possesso dello *Sposalizio* da parte dei Lechi e falsa la carta sottoscritta da trecento cittadini di Città di Castello favorevoli alla donazione dello *Sposalizio*. È significativo che Giacomo, il più colto dei figli di Faustino, inviti il padre ad essere prudente e a “non dare a questo dono grande peso”. Se la protesta tocca Brescia, nuova “patria” del capolavoro raffaellesco, anche Città di Castello registra una più che naturale levata di scudi: l’azione viene giudicata illegittima dal canonico Giulio Mancini (1798) che svela retroscena non troppo edificanti sia per il generale che per alcuni cittadini; parla di finta raccolta di firme; dice che l’operazione è stata fatta

tenendo all'oscuro i due rami degli eredi Albizzini, quelli di Castiglion Fiorentino e quelli di Arezzo. Nel 1819, quando il quadro, dopo essere passato dalle mani dei Lechi a quelle del ricco collezionista milanese Giacomo Sannazzaro della Ripa (1801), quindi, per donazione, all'Ospedale Maggiore di Milano (1804) e, da ultimo, alla Pinacoteca di Brera (1805), i conventuali di San Francesco intentano un processo per la restituzione dell'opera. Il fatto assume dimensioni internazionali quando Quatremère de Quincy nella sua monografia su Raffaello (1824 ed. francese; 1829 ed. italiana) parla dello *Sposalizio della Vergine* dicendolo sottratto al suo contesto "da un truppa vile di ignoranti fanatici". La "sacrilega rapina", per usare le parole di Giacomo Mancini, autore della preziosa *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello* (1832), non sarà giudicata tale dal bresciano Ugo da Como (1935) il quale, nel tentativo di riabilitare le figure di Giuseppe e Faustino Lechi, farà conoscere, per primo, la corrispondenza intercorsa tra Faustino e il figlio Teodoro.

Le fasi antecedenti all'asportazione dello *Sposalizio* dalla chiesa di San Francesco vengono indagate da Donal Cooper che, sulla scorta di quanto detto da John Shearmann a proposito del significato delle opere d'arte in rapporto ai contesti spaziali che le ospitano, cerca di capire in primo luogo se il capolavoro di Raffaello fu mai spostato dall'altare concesso nel 1501 a Ser Filippo Albizzini e in secondo luogo perché le sue dimensioni appaiono considerevolmente più piccole se confrontate con quelle di altre pale d'altare realizzate nello stesso periodo da Raffaello o da altri maestri come Signorelli. La risposta al primo interrogativo è che lo *Sposalizio della Vergine*, anche se l'altare che lo ospitava subì varie modifiche nel tempo, rimase sempre al suo posto e cioè sulla parete sinistra della chiesa, in prossimità del presbiterio; quanto al secondo, l'autore giunge alla conclusione che, essendo lo spazio concesso agli Albizzini "in qualche modo limitato da altri elementi dell'arredo ecclesiastico (probabilmente dall'organo alla sua sinistra)", un maggiore sviluppo dimensionale della pala sarebbe stato incompatibile con lo spazio a disposizione. Da questo condizionamento ambientale, aggiungiamo noi, potrebbe dipendere anche il fatto che il quadro, come il prototipo peruginesco di Caen, è privo di predella. L'autore riflette poi sul fatto che anche l'*Adorazione dei Pastori* di Luca Signorelli, oggi nella Galleria Nazionale di Londra, sistemata sulla parete opposta a quella dello *Sposalizio* non subì spostamenti. Dal che deduce che entrambi i dipinti avevano, con tutta probabilità, il compito di inquadrare l'altare maggiore su cui, forse, doveva ergersi un polittico opistografo di Spinello Aretino. Uno schema sostanzialmente analogo a quello che, a Perugia, nella chiesa di San Francesco al Prato, poneva il polittico dell'altare maggiore, realizzato da Taddeo di Bartolo, al centro di un'organizzazione visiva che prevedeva ai lati due opere di Raffaello: l'*Incoronazione della Vergine* e la *Deposizione Borghese*.

Un aspetto mai finora trattato in sede critica è quello apparentemente poco significativo, in realtà di grande importanza, della cornice originaria dello *Sposalizio della Vergine*. Quando il generale Giuseppe Lechi vide nel 1798 l'opera di Raffaello nella chiesa di San Francesco, questa aveva perso da più di mezzo secolo la sua antica incorniciatura. Erano state le trasformazioni intervenute fra il 1707 e il 1727 a determinare l'eliminazione dell'antica cornice, quasi certamente in pietra, e la sua sostituzione con una cornice in muratura e stucco di gusto *rocaille*. Matteo Ceriana, autore del brillante saggio che pone l'accento su questo aspetto, propone con convincenti argomentazioni una ricostruzione ideale della cornice originaria prendendo a prestito modelli antecedenti al 1505 che è l'anno di esecuzione della pala raffaellesca. E parte dalla constatazione che nella chiesa di San Domenico,

non interessata da rifacimenti di epoche successive, esistono ancora cornici in pietra che dovevano serrare, al loro interno, tanto il *Martirio di San Sebastiano* di Signorelli quanto la *Crocifissione* Gavari di Raffaello. Ora, poiché il dipinto di Signorelli precede di circa un quinquennio quello di Raffaello, la sua cornice dovette funzionare come prototipo. Forse il disegno della stessa, caratterizzato da una “discrasia proporzionale” e da un “uso approssimativo della sintassi architettonica”, potrebbe essere ricondotto allo stesso Signorelli. Raffaello, che arriva dopo, si trova a fare i conti con un modello già sperimentato e adottato per motivi di uniformità dai Gavari in accordo, si intende, con i frati domenicani. Le cose vanno forse diversamente per la cornice dello *Sposalizio della Vergine* ispirata a un altro prototipo, questa volta non tifernate ma perugino. Si è detto in mille occasioni che lo *Sposalizio* di Raffaello trae ispirazione dall’opera di identico soggetto eseguita da Pietro Perugino per l’altare del Santo Anello nella Cattedrale di Perugia. Ed è giusta l’osservazione di Ceriana che ser Filippo Albizzini, avendo in questo caso “un modello di riferimento preciso”, chiese verosimilmente di replicarlo, cornice compresa. L’altare del Santo Anello, come poterono vederlo intorno al 1502-1503 sia l’Albizzini che Raffaello, non esiste più. La sua sostituzione avvenne agli inizi dell’Ottocento quando l’arredo della cappella fu quasi completamente rinnovato. Esiste tuttavia un’immagine xilografica posta a corredo di un’opera a stampa di Felice Ciatti (1637) che fa vedere come doveva configurarsi l’antica struttura (frammenti lapidei della stessa sono stati individuati nel Museo della Cattedrale). Benedetto Buglioni, il lapicida che dovette realizzarla, si attenne probabilmente a un disegno del Perugino che adottò una tipologia decorativa a fascia con doppio meandro, in seguito da lui stesso impiegata per fornire cornici illusionistiche ad alcuni suoi murali. Come spesso accade, la riconfigurazione di un contesto originario (consistente, nel caso di Città di Castello, in “un tripudio di membrature architettoniche e figure in stucco”) fece perdere all’opera l’iniziale, studiata ambientazione “obliterando definitivamente il punto di vista che il giovane Sanzio aveva calcolato per la sua costruzione prospettica”.

Il problema di dotare lo *Sposalizio* di una nuova cornice si presentò all’indomani della sua rimozione dalla chiesa tifernate di San Francesco. Il progetto di Faustino Lechi di costruire attorno al quadro un’importante cornice architettonica che ne esaltasse la bellezza non si concretizzò. Forse fu Giacomo Sannazzaro a realizzare l’attuale cornice che rivela caratteri avvicinati allo stile di Giocondo Albertolli; o forse fu eseguita dopo l’ingresso del dipinto nella Pinacoteca di Brera. Un fatto è tuttavia sicuro: la nuova incorniciatura progettata in stile “modernamente classico” sembrò in linea con i criteri che la Pinacoteca di Brera aveva scelto per giungere a una soddisfacente omogeneità espositiva.

Chiudo questo mio discorso con una piccola osservazione. Quando, dopo aver letto i vari contributi, ho finalmente chiuso il volume, l’occhio mi è caduto sulla quarta di copertina, dove solitamente viene descritto il contenuto del libro; qui ho notato un errore, non grave in senso assoluto, ma certamente duro da digerire nel catalogo di una mostra dedicata agli esordi tifernati di Raffaello e ai suoi “amici” di percorso. Va bene dire che lo sguardo di Raffaello giovane si posò su artisti come Giovanni Santi, Perugino, Pintoricchio, Signorelli, Genga. Ma non si capisce come possa rientrare in questa scelta compagnia di maestri anche un pittore come Francesco Tifernate; perché è costui, viceversa, a indirizzare il suo sguardo verso Raffaello. Basta osservare la *pala d’Ognissanti*, un centone di citazioni raffaellesche, per rendersi conto di una realtà che non può essere in alcun modo ribaltata.

FRANCESCO FEDERICO MANCINI

Carolina Brook, *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un'accademia*, Roma, Viella, 2020.

Il libro traccia finalmente una storia che non era stata mai scritta e ricomponne una di quelle comunità che tra Sette e Ottocento hanno contribuito a fare crescere il sistema delle arti della Roma cosmopolita. In un contesto non ancora codificato e univoco, Carolina Brook ricuce insieme gli episodi salienti dello scambio costante tra la penisola iberica e la Roma capitale delle arti, in un circolo di incontri di professionalità e di saperi artistici che attraversa le complicate vicende politiche del periodo.

Scopo del volume è testimoniare, attraverso la scelta della ricostruzione della presenza della comunità degli artisti spagnoli, come Roma, dalla metà del XVIII secolo, e poi ancora nei primi decenni del XIX, rimanga e diventi ancor di più che nei secoli precedenti una vera “capitale mondiale delle arti”, non solo in quanto meta per lo studio e la conoscenza delle antichità romane e delle grandi collezioni, ma soprattutto come luogo di aggiornamento sulle più attuali ricerche in campo artistico. In quanto “accademia del mondo”, a Roma si incontrano e si contaminano una grande pluralità di tradizioni nazionali, regionali, confessionali, portate avanti da una popolazione artistica cosmopolita. Ma Roma è anche un luogo di scambio culturale in tutti i campi del sapere, e, soprattutto, un luogo di incontri. È questo un ruolo che gli studi hanno ormai confermato per la città anche per la prima metà del XIX secolo, seppure con importanti trasformazioni dovute all’evolversi della situazione politica europea. La città eterna è, dunque, un centro propulsore di idee, artisti e opere d’arte che si muovono, vengono esportate e copiate in modo da creare un “modello Roma”. La ricostruzione del suo sistema è intesa dunque come porta principale per accedere alla storia della cultura artistica europea ed extraeuropea.

Lo studio di Carolina Broock, frutto del lavoro di molti anni, ricostruisce dunque un importante tassello per riflettere sui diversi gusti locali, nazionali e internazionali, sulle diverse sensibilità con cui un’opera o il lavoro di un artista operante fuori dai propri confini venivano recepiti in contesti sociali, culturali e confessionali distanti l’uno dall’altro, sulle modalità con cui le opere vennero diversamente accolte dalle istituzioni ma anche da differenti comunità o da singoli fruitori.

Accanto ai percorsi degli artisti, l’autrice studia le reti di relazioni tra gruppi, individui e modi di circolazione, trasmissione e utilizzo dei modelli artistici. Se le opere, e in molto minore anche gli artisti, hanno sempre viaggiato e influenzato le produzioni locali, dalla seconda metà del XVIII secolo il fenomeno esplose, rompendo i confini nazionali e connettendo tra loro scuole pittoriche anche geograficamente e tradizionalmente molto distanti. Il mondo artistico romano è infatti fluido, fatto di una moltitudine di presenze, Accademie istituzionali (come l’Accademia di San Luca), Accademie straniere, “Accademie” private e spontanee, pensionati di altri stati italiani ed esteri, mostre, *atelier*-salotti, gruppi comunitari, imprese artistiche corali, stamperie, produzione di *souvenir* di alta manifattura, committenti di ogni estrazione e nazionalità, mercanti, storici dell’arte, acquirenti, colti viaggiatori e molto altro.

Del libro, che diventerà senza dubbio il riferimento per ogni successiva ricerca sugli artisti iberici, il cui percorso romano non potrà più essere ignorato nello studio della loro produzione successiva, mi vorrei soffermare in particolare sull’inizio del XIX secolo. Un momento di grandi cambiamenti, che influenzano pesantemente anche i flussi artistici da

e verso la città. A questo periodo risale l'arrivo di una generazione di giovani che, partiti dalla Spagna, erano giunti a Roma dopo un soggiorno a Parigi alla scuola di David. Conosciuti in patria al loro ritorno come gli "allievi di David", Carolina Brook ne mette altresì in evidenza l'importanza della formazione romana che si stratifica su quella francese creando dunque un linguaggio internazionale appreso soprattutto a Roma piuttosto che nella capitale francese.

Questa commistione di linguaggio romano filtrata dall'esperienza davidiana si esplica, ad esempio, nelle opere di José de Madrazo, che giunge a Roma nel 1803, eletto Pio VII nel 1800, in un momento in cui la città tornava a essere la patria del *Grand Tour*. Nel 1805, fa il suo grande esordio esponendo in Piazza di Spagna la *Morte di Lucrezia* (del 1804), sulla scia degli *exempla virtutis* che tanto avevano fortuna in Francia. All'impronta davidiana si aggiunge l'influenza della pittura di storia romana di Vincenzo Camuccini, il *leader* indiscusso per almeno trent'anni della politica artistica "ufficiale" della città. Penso in particolare alla *Morte di Cesare* e alla *Morte di Virginia*.

Mi soffermo su Madrazo perché ha un percorso quasi esemplare di artista "romanizzato". Attraverso la sua produzione romana (resta a Roma per ben 16 anni, fino al 1819) si possono evidenziare tutte le componenti in gioco del sistema delle arti della città. La *Morte di Lucrezia* entra subito in circolo attraverso la recensione, sul primo numero delle «Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, antichità», fonte importantissima per la diffusione e promozione artistica insieme agli altri periodici storico-artistici della città che cominciano a essere anche illustrati. L'opera, perduta, è infatti nota per l'incisione di Giovanni Battista Romero pubblicata dal Guattani.

Iniziano nel 1806 i lavori per uno dei capolavori romani, la *Morte di Viriato*. Madrazo coniuga in chiave nazionalistica il tema delle rappresentazioni sul letto di morte discendente dalla *Morte di Germanico di Poussin*. Protagonista ne è però l'eroe lusitano che aveva difeso la penisola iberica contro le truppe romane e la cui morte nel 139 d.C., dopo estenuanti lotte, sarebbe stata vendicata dai guerrieri raffigurati sulla destra. Il dipinto doveva far parte di una serie dedicata al tema della resistenza delle popolazioni iberiche alla dominazione romana. All'impronta davidiana si aggiungono qui le suggestioni internazionali, nota giustamente Carolina Brook: le incisioni di Flaxman, le opere di Gavin Hamilton, oltre a quelle già messe in evidenza del neoclassicismo romano. Resta il fatto che, sulla base delle suggestioni internazionali, Madrazo perfeziona a Roma una nuova iconografia nazionale e ne rafforza l'affermarsi in Spagna. Attraverso la declinazione del tema nazionalista, egli mirava a far prolungare il suo soggiorno romano. Un'altra cosa che mi preme qui sottolineare è il fatto che l'opera è esposta nello studio romano del pittore. Come ricorda Stefano Susinno, in città si contavano in media dai 50 ai 60 studi di pittura attivi. Gli *atelier* non erano infatti solo luoghi di ideazione ed esecuzione delle opere, ma anche spazi visitabili da parte dei clienti e del pubblico. Spesso coincidevano anche con l'abitazione dell'artista e costituivano veri e propri punti di socializzazione oltre che di formazione per molti giovani. Diventano dunque luoghi da visitare e da "vivere", al pari dei monumenti, salotti ma anche di esposizione e vendita.

Del 1809 è la *Principessa di Carini*, uno dei primi ritratti femminili, che mostra una chiara attenzione all'arcaismo astraeante e primitivista di Ingres, giunto a Roma nel 1806, ma che Madrazo aveva già conosciuto a Parigi nello studio di David e con il quale si ritroverà poi a lavorare gomito a gomito nel Palazzo del Quirinale. In particolare il ritratto è acco-

stabile, come nota Brook, al *Ritratto di M.me Devaucay* esposto nella mostra nelle sale del Campidoglio del 1809, voluta dalle autorità napoleoniche per salutare l'elezione di Roma a città imperiale e per fare il punto sulla contemporanea situazione artistica romana. Mostra da cui gli spagnoli restarono esclusi per motivi politici (nel 1808, con l'invasione della Spagna da parte delle armate napoleoniche, la deposizione dei Borbone e l'insediamento sul trono di Giuseppe Bonaparte, il destino degli artisti cambia: Palazzo di Spagna occupato dai francesi, nessun sostegno dalla patria e nel gennaio 1809 addirittura rinchiusi in Castel Sant'Angelo per essere rimasti fedeli a Carlo IV e liberati grazie al repentino intervento di Canova). Nel 1809 avviene un'altra "contaminazione" nella carriera di Madrazo. Come accade spesso per molti artisti, si sposa a Roma, con la figlia del pittore polacco Tadeus Kuntze, Isabella, vicino alla comunità tedesca di Villa Malta, cui Madrazo si lega. Esegue i ritratti della Baronessa Caroline von Humboldt (1809), del barone von Haak (1810) e del principe Federico Holstein Oldenburg (1810). Esegue il ritratto del paesaggista bavarese Johann Christian Reinhart per San Luca, anche questo caratterizzato da una composizione severa e da un rigore grecizzante vicino ai tedeschi.

Ma si cimenta anche nella pittura di genere sempre nel 1812: i *Pifferai* in cui il rigore prospettico, la razionalità compositiva, il nitore delle atmosfere e le figure dalla valenza sentimentale, già venate d'inquietudini romantiche e come estrapolate da un passato estraneo ai circuiti della storia, rimandano anche ai Nazareni e alla pittura religiosa ad esempio di Granet. Qui si trovano a via Baccina, con il tempio di *Mars Ultor* sullo sfondo, al cospetto di una statua della Madonna, contornati da bambini e donne con gli abiti tradizionali cari ai nazareni. Dalla scala destra entrano il pittore e la moglie Isabella, in attesa.

Ma Madrazo partecipa anche alla grande impresa della decorazione delle sette stanze tra cui tre ricavate dalla Galleria di Alessandro VII, a faccia a faccia con Ingres nel Palazzo del Quirinale, dal 1809 Palazzo Imperiale, nonostante i recenti contrasti fra gli spagnoli e l'amministrazione napoleonica. Madrazo e Cubero, un altro dei "grandi artisti" spagnoli riscoperto da poco (penso al volume sul rimosso fregio del Quirinale di Ilaria Sgarbozza) furono ammessi nell'équipe. Nel 1812 Madrazo, per il secondo salone dell'appartamento dell'imperatrice, cui dovevano partecipare anche Ingres con *Romolo vincitore di Acrona* (Louvre), Giacomo Conca (*Battaglia delle Termopili*, disperso) e Luigi Agricola (*Orazio Coclite*, disperso), eseguì il dipinto *La Battaglia dei Troiani per il corpo di Patroclo*. Opera criticata dall'intendente francese Martial Daru per le durezza delle campiture cromatiche e che è andata dispersa come molte delle altre opere rimosse da Pio IX e trasportate nel Palazzo lateranense. Ne possediamo solo un foglio che mostra l'andamento a fregio. Nel 1813 è eletto accademico di merito a San Luca e "pintor de la real Camara de Carlos IV y Maria Luisa" a Roma. Nel 1814 si vede rinnovato il pensionato artistico per ordine di re Ferdinando VII, appena succeduto al padre Carlo IV, che morirà invece a Roma nel 1819, anno in cui Madrazo rientra in patria per continuare la sua lunghissima carriera. Il 1813 è anche l'anno dei capolavori: la *Felicità Eterna* (da Cesare Ripa) dipinta su commissione del re Carlo IV di Spagna per uno dei soffitti dell'appartamento reale della residenza del monastero di Sant'Alessio sull'Aventino a Roma (soppresso da Napoleone) e il *Trionfo dell'Amor Sacro e Amor profano*. In entrambe si colgono le suggestioni di quel "classicismo sentimentale", di marca schilleriana e di area tedesca, comune a molti artisti dei primi decenni dell'Ottocento.

RECENSIONI

Nel 1816 esegue il bel ritratto di Manuel Godoy, che a Roma aveva acquistato Villa Celimontana in rovina, l'antica villa di Ciriaco Mattei, e l'aveva riportata ai fasti del passato. Infine nel 1818, le quattro tele con le *Ore del Giorno*, un tema "grazioso" sempre più diffuso nelle nuove dimore ottocentesche, eseguito per il Casino della regina Maria Isabella di Braganza divenuta nel 1816 seconda moglie di Fernando VII.

Tornato in Spagna, Madrazo divenne una delle personalità artistiche più influenti, direttore dell'Accademia di San Fernando e del Prado, portando con sé il segno indelebile di quel mondo artistico cosmopolita che ne aveva forgiato per sempre il linguaggio. Per questo motivo, tra le moltissime suggestioni fornite dal libro di Carlina Brook, ho scelto di ritracciarne un tassello, esemplificativo dell'esperienza romana per i tanti artisti che vi dimoravano, non solo spagnoli.

ILARIA MIARELLI MARIANI