FINXIT

Dialoghi tra arte e scrittura dal Medioevo all'Età Moderna

I - 2022

FINXIT

DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA

I - 2022

FINXIT
DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA

Rivista annuale peer-reviewed ad accesso aperto
ISSN 2974-5624

www.finxit.it
redazione@finxit.it

Direttore responsabile
(*responsabile intellettuale*)
Gianni Pittiglio

Direttori
Luca Pezzuto
Daniele Solvi

Comitato scientifico
Giulia Ammannati (Scuola Normale Superiore, Pisa), Alessandra Bartolomei (Pontificia Università Gregoriana, Roma), Nunzio Bianchi (Università di Bari), Maria Alessandra Bilotta (Universidade Nova, Lisboa), Carla Bino (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia), Martine Boiteux (École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), Elisa Brilli (University of Toronto), Cécile Caby (Sorbonne Université, Paris), Michele Camaioni (Università Roma Tre), Michele Campopiano (University of York), Eliana Carrara (Università di Genova), Giovanni Fara (Università "Ca' Foscari", Venezia), Gianni Pittiglio (Ministero della Cultura, Direzione Generale Educazione ricerca e istituti culturali), Luca Pezzuto (Università dell'Aquila), Daniele Solvi (Università della Campania "L. Vanvitelli"), Andrea Torre (Scuola Normale Superiore, Pisa)

Redazione
Carlotta Brovadan (coordinamento)
Alexa Bianchini, Giulia Boitani, Marcello Bolognari

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione
affidato a specialisti disciplinari con il sistema del 'doppio cieco'.

La rivista è pubblicata in formato digitale con licenza Creative Commons
Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale
(https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

FINXIT
Via dell'Annunziatella, 50 – 00142 Roma
Vol. I, 2022 © Gli autori

SOMMARIO

3 Editoriale
Luca Pezzuto, Daniele Solvi

7 Ancora su «le rois maudits».
Il rogo di Jacques de Molay e la morte di Filippo il Bello
in una miniatura del 'codice Cocharelli' (sec. XIV)
Antonio Musarra

31 Dall'ottone alla tempera.
Dinamiche transmediali delle iscrizioni arabe nella pittura
trecentesca napoletana
Ennio G. Napolitano

61 Lettere e aureole.
La logica delle iniziali nei manoscritti
dello *Specchio dell'ordine Minore* (*Franceschina*) di Iacopo Oddi
André Pelegrinelli

89 Gli occhi di Argo. Un'indagine sugli sviluppi testuali
e iconografici di un mito ovidiano a partire dalle *Trasformationi*
di Lodovico Dolce e Giovanni Antonio Rusconi
Giuseppe Capriotti

113 Le «Imagines beatorum antiquissime» attraverso le ricognizioni
degli artisti nelle *Positiones* dei Servi di Maria
Emanuele Carletti, Marco Massoni

155 Il sodalizio artistico tra Anton Maria Salvini e Antonio Montauti
per la medaglia di Lorenzo Magalotti
Benedetta Gestri

185 Tullio Lazzari scrittore:
la prima guida storico-artistica di Ascoli Piceno (1724)
Gaia Ermini

Editoriale

LUCA PEZZUTO, DANIELE SOLVI

In un giorno imprecisato della primavera del 1512 Cola dell'Amatrice, un pittore e architetto domestico delle anticaglie di Roma e fascinato dalla cultura classica, si trovò a dover licenziare la pala d'altare della parrocchiale di San Gennaro a Folignano, piccolo centro della bassa Marca, e si fermò allora a riflettere sul testo del cartiglio che ne avrebbe dovuto certificare l'autografia. Optò per un gioco illusionistico consueto, figurando sul margine inferiore della tavola un piccolo pezzo di carta ritagliato alla buona e spiegazzato, tenuto su da una punta di ceralacca, all'interno del quale inserì un distico elegiaco dalla metrica un po' zoppicante: «De philoctischis Excellens Cola Magister / pictor amatricius nobile pinxit opus». La concezione di questi versi, tuttavia, fu laboriosa, e di tale gestazione resta traccia in varie prove abbozzate a penna, ancora visibili in una pagina del suo taccuino di disegni, dove colpisce soprattutto l'incertezza iniziale manifestata tra *finxit* e *pinxit*, risolta poi in favore del secondo termine.

Il medesimo dubbio di Cola se l'era posto negli stessi anni, ma nel cuore di Venezia, il ben più noto Vittore Carpaccio, risolvendo però convintamente il quesito in direzione della formula meno utilizzata. E infatti il lessema che più ci interessa compare in varie forme (*fingere*, *fingebat*, *finxit*, *ficti*), al posto del più usuale *pingo*, in opere di primo piano quali la celeberrima *Visione di sant'Agostino* della scuola di San Giorgio degli Schiavoni, in cui certifica la paternità dell'opera nel cartiglio appoggiato per terra recitante «Victor / Carpathius / fingebat», o la *Disputa di Santo Stefano*, oggi alla Pinacoteca di Brera (1514), dove in primo piano entro l'ovato di un plinto del tempio campeggia l'iscrizione «Victor / Carpathius / finxit».

Plasmare, modellare, scolpire. Se relazionato alle arti antiche il vocabolo che abbiamo scelto per intitolare la nostra rivista ha un significato molto preciso. La scultura è chiamata da Cicerone «fingendi ars» (*De oratore*, III, 26) ed egli, come tutti, definiva «fictam imaginem» una statua (*Epistulae ad familiares*, V, 12, 7). E Plinio il Vecchio loda il toreuta e trattatista Pasitele «qui plasticen matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit et, cum esset in omnibus iis summus, nihil umquam fecit ante quam finxit» (*Naturalis Historia*, XXXV, 156).

Lo spettro semantico del lessema è però più ampio. Le cose stanno infatti diversamente quando gli scrittori antichi lo utilizzano nelle diverse forme per riferirsi alla natura oppure al Dio cristiano, là dove si intende sempre l'atto del creare (l'uomo, il mondo), secondo la formula autorevolmente fissata nella Vulgata: «finxit Deus hominem» (*Genesi* 2, 7). Di qui, intrecciando ascendenze platoniche e bibliche, si dipana, per tutto il Medioevo e oltre, l'idea dell'universo come opera di un *artifex*,

espressamente paragonato all'architetto o all'orefice. Affermazione non da poco, perché pone le basi di un'analogia tra esperienza estetica e conoscenza di Dio, intuibile dalle tracce di sé disseminate nella sua creazione, che troviamo teorizzata, ad esempio, nell'*Itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura.

Ma *fingere* può essere applicato anche all'attività di scrittori e poeti, e allora ha a che fare con l'immaginazione e l'invenzione, e dunque designa ambiti come il comporre e il rappresentare, cruciali tanto per l'artista quanto per il letterato. E non sono mancati accenti di rivalità tra i due ambiti, almeno da quando Pindaro, nella *Nemea* V, ricordava ai suoi ricchi committenti – non certo in modo disinteressato – che una statua è immobile mentre un encomio in versi vola di bocca in bocca. Se ne ricorderà poi Orazio, spostando semplicemente il confronto dallo spazio al tempo, nel definire le sue Odi un monumento «aere perennius» (*Odi*, III, 30). Il canonico paragone oraziano tra pittura e poesia diventa nei secoli seguenti un vero e proprio *leitmotiv* della letteratura artistica italiana ed europea. Celeberrimi sono i versi che orientano in termini cooperativi l'analogia tra poeta e pittore nella miniatura del Virgilio Ambrosiano, frutto del pennello di Simone Martini e della penna di Petrarca: «Mantua Vergilium qui talia carmina finxit / Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit».

Sono alcuni casi, scelti tra molti possibili all'interno di una lunghissima tradizione, che individuano, dietro l'emblema di *Finxit*, un possibile punto di convergenza tra strumenti espressivi diversi e per molti aspetti complementari, sul duplice piano della teorizzazione e della prassi. Ed è appunto il dialogo tra arte e scrittura quello che più ci interessa, poiché dietro una parola sta sempre un pensiero, e il pensiero si veicola più facilmente attraverso un'immagine; d'altro canto, dietro un'immagine sta sempre la parola, scritta o parlata (o pensata) che sia, e – dunque – un discorso.

Lo snodo concettuale si traduce, storicamente, in oggetti e situazioni di assoluto rilievo culturale. Ecco allora, per non portare che qualche esempio, anche questo *fictum*, ma nel quale ognuno potrà riconoscere innumerevoli casi reali: testi che sono stati fonte di ispirazione diretta o indiretta dell'opera d'arte; diari di viaggio, descrizioni letterarie e testimonianze documentarie su manufatti, apparati effimeri o performance; riflessioni teoriche (scientifiche, teologico-filosofiche, letterarie) sulla natura e le finalità dell'arte; stemmi, epigrafi dipinte, illustrazioni e altri oggetti al crocevia tra linguaggio iconico e verbale; ritratti di scrittori e biografie di artisti; scrittura erudita e collezionismo. Si potrebbe facilmente continuare.

Questi fenomeni si sono guadagnati da tempo piena legittimità di oggetti di studio, benché forse più da parte degli storici dell'arte che dei filologi o degli storici *tout court*, e nonostante il fatto che l'accademia, a dispetto delle dichiarazioni di principio, continui a nutrire inconfessate riserve nei confronti dell'interdisciplinarietà. Basterebbe forse questo a giustificare una nuova rivista che fa del dialogo tra discipline la sua cifra costitutiva: un dialogo che, per come lo intendiamo, non deve risolversi in rumore indistinto, ma essere incontro e confronto tra competenze disciplinari forti e diversificate – lo attesta la composizione del nostro Comitato scientifico – e però non

timorose di guardare oltre gli steccati per concorrere a una comprensione più ampia delle vestigia dell'uomo nella storia.

Vi si aggiungono però almeno due aspetti che riteniamo caratterizzanti. Anzitutto il taglio cronologico, che abbraccia due tempi apparentemente diversissimi – sorti, anzi, come categorie storiche, proprio per opposizione – di cui si vorrebbero mettere in luce soprattutto gli elementi di continuità, e, accanto a questo, l'ambito spaziale, che ha nell'area italiana il suo asse mediano, non però visto come chiuso in se stesso, ma nei suoi rapporti con l'Europa e il resto del mondo. Il crocevia tra codici espressivi e di saperi disciplinari deve essere, dunque, anche crocevia di dinamiche culturali in divenire e di contesti geografici definiti, eppure comunicanti. E ancora, l'attenzione all'inedito, che significa dare spazio soprattutto allo scavo di nuovi giacimenti documentari e alle voci più giovani, che si affacciano al mondo della ricerca portandovi le proprie domande e sensibilità.

Secondo il racconto dei *socii* di Francesco d'Assisi, un giorno il frate aveva predicato a Terni e il vescovo della città aveva invitato gli astanti – forse con una punta di fastidio per questa invasione di campo – a ringraziare la divina benevolenza per averli voluti istruire attraverso un uomo così semplice e incolto. Francesco ne approfittò per esporre la sua concezione del santo come colui che lascia trasparire in sé, al pari di uno specchio, l'immagine di Dio, così come le tavole di soggetto sacro meritano onore non tanto per il legno o la pittura, ma per colui che vi è raffigurato.

Ci piacerebbe che *Finxit* fosse proprio questo: una piazza dove incontrarsi, convocati da un interrogativo comune, e un comune tentativo di intendere il «lignum vel pictura», oltre che per le sue qualità intrinseche, anche alla luce di storie e aspirazioni, esperienze e saperi che nell'oggetto artistico trovano una espressione di sé, e che ne costituiscono, in modo spesso nascosto ma potente, la ragione e l'anima. E che svolgesse a pieno, senza retorica e con consapevolezza, il suo ruolo di «speculum», per rendere visibili – e moltiplicare – gli oggetti e le riflessioni di quanti vorranno condividere anche solo un pezzo della nostra strada.

Con questo auspicio, oggi, cominciamo.

Ancora su «le rois maudits». Il rogo di Jacques de Molay e la morte di Filippo il Bello in una miniatura del 'codice Cocharelli' (sec. XIV)[*]

ANTONIO MUSARRA

> – Ragazzo, i templari erano stati un ordine potentissimo di cavalieri che il re di Francia aveva distrutto per impadronirsi dei loro beni, mandandone gran parte al rogo. Ma i superstiti si erano costituiti in ordine segreto al fine di vendicarsi dei re di Francia. E infatti, quando la ghigliottina ha fatto cadere la testa di re Luigi, uno sconosciuto è montato sul palco, e ha sollevato quel povero capo, gridando: «Jacques de Molay, sei vendicato!». E Molay era il gran maestro dei templari che il re aveva fatto bruciare sulla punta estrema dell'Île de la Cité a Parigi.
> – Ma quando era stato bruciato questo Molay?
> – Nel 1314.
> – Lasciatemi far di conto, signor nonno, ma sono quasi cinquecento anni prima della Rivoluzione. E cosa hanno fatto i templari in quei cinquecento anni per restare nascosti?
> – Si sono infiltrati nelle corporazioni degli antichi muratori delle cattedrali, e da quelle corporazioni è nata la massoneria inglese, che si chiama così perché i suoi soci si consideravano *free masons*, ovvero liberi muratori.
> – E perché i muratori dovevano fare la rivoluzione?[1]

«Jacques de Molay, tu es vengé!». La celebre esclamazione – pronunciata, secondo un'inveterata tradizione, il 21 gennaio del 1793, a Parigi, al termine dell'esecuzione di Luigi XVI, da uno sconosciuto presente nella folla – trova ne *Il cimitero di Praga* di Umberto Eco un'abile, oltre che godibile, contestualizzazione. Com'è noto, essa richiamerebbe la maledizione scagliata da Jacques de Molay, ultimo maestro templare, l'11 (o il 18) marzo del 1314, sull'Île aux Juifs, prima di morire sul rogo[2]. Secondo Peter Partner saremmo di fronte, in realtà, a un accostamento recente, risalente – pare – a Charles-Louis Cadet de Gassicourt, chimico e farmacista, dagli interessi politici radicali:

[*] Ringrazio Franco Cardini, Simonetta Cerrini, Chiara Concina, Francesca Fabbri, Philippe Josserand e Sonia Merli per l'utile scambio d'idee.

[1] Eco 2010, pp. 61-62.

[2] La data dell'11 marzo è quella, oggi, maggiormente accolta, cfr. Demurger 2015, pp. 280-281; Brown 2016, pp. 266-267; Cerrini 2016, p. 325; Josserand 2019, pp. 219-220. Quanto al luogo dell'esecuzione rimando a Demurger 2015, p. 281, per cui «il se situe sur un ilot, qui sera appelé au XIVe siècle l'"Île aux Juifs", situé au-dessous des jardin du palais royal sur le bras méridional de la Seine, face à la rive gauche et à l'église des ermites de Saint-Augustin; ni le Pont-Neuf ni la pointe et le square du Vert Galant n'existait à cette époque».

il foglio di guardia della seconda edizione del suo *Le Tombeau de Jacques de Molai*, edito nell'anno V dell'Era francese, riporta, infatti, l'immagine d'un corpo decapitato giacente in una grotta: un palese riferimento alla fine del sovrano[3]. Recentemente, Philippe Josserand ha sostenuto trattarsi, tuttavia, d'una mera supposizione, incapace di reggere alla prova dei fatti[4].

In effetti, benché lo scorcio del XVIII secolo abbia fattivamente conosciuto una rinascita d'interesse per l'Ordine del Tempio, è possibile che la correlazione fra la morte di Luigi XVI e la maledizione di Jacques de Molay sia ben più risalente, innestandosi su un'altra leggenda: quella dei *rois maudits*, in grado di fornire una spiegazione alla precoce estinzione del ramo primogenito della casa capetingia, consumatasi fra la morte di Filippo il Bello, il 29 novembre del 1314, e quella dei suoi tre figli maschi, Luigi X, Filippo V e Carlo IV, e del nipote, Giovanni I, entro il 1328. Colette Beaune ha mostrato, tuttavia, come il legame fra tali morti e la soppressione dell'Ordine non sia affatto immediato: se non v'è dubbio sul fatto che osservatori coevi e cronachisti abbiano tramandato il racconto dell'estinguersi del ramo capetingio facendo riferimento a una qualche maledizione – se non direttamente alla collera divina[5] –, ciò che si nota è una certa incertezza circa la fisionomia dell'autore della stessa, variabile fra un'anonima voce celeste, Bonifacio VIII, vittima del celebre schiaffo di Anagni, e il vescovo di Poitiers, Gautier di Bruges, ertosi a strenuo difensore del papa[6]. Non è chiaro, dunque, in che momento la maledizione sia stata associata a Jacques de Molay, alimentando il mito d'un'«eredità templare» capace – evidentemente – d'attraversare i secoli[7]. La tendenza è quella a circoscrivere tale crasi all'Ottocento romantico, e alle opere di François-Just-Marie Raynouard, o al Novecento letterario, e, in particolare, al successo dei romanzi di Maurice Druon, alla base delle riprese contemporanee[8]. Mi pare, tuttavia, che si possa avanzare un'ipotesi ulteriore, sostenendone la precocità sulla base d'una carta poco nota del cosiddetto codice Cocharelli, un manoscritto genovese, databile agli anni venti-trenta del XIV secolo, raffigurante sia il rogo del maestro templare, sia la morte di Filippo il Bello. Siamo di fronte, anzi, all'unica raffigurazione congiunta dei fatti attualmente nota. È possibile scorgervi l'avvio della futura tradizione?

[3] Partner 1991, p. 150, in riferimento a Cadet de Gassicourt 1796.
[4] Secondo lo studioso, «on ne peut établir avec certitude ni quand ni où le récit est apparu, même s'il semble émaner, à l'extrême fin du XVIII[e] siècle, des cercles antimaçonniques où est née une autre légende, relatée au soir de sa vie par le dramaturge contre-révolutionnaire Georges Duval, selon laquelle, en route pour l'échafaud, Danton aurait ajourné Robespierre, come Jacques de Molay le fit pour Philippe le Bel», cfr. Josserand 2019, p. 66, in riferimento a Duval 1842, IV, p. 302.
[5] È il caso, ad esempio, della cronaca di Jean de Saint-Victor, conclusa entro la metà del secolo, per cui cfr. De Saint-Victor ed. 1855, p. 688.
[6] Beaune 1992; Beaune 2005. Sul ruolo di Bonifacio VIII si vedano, inoltre, Barbero 2003; Paravicini Bagliani 2003, pp. 347-363.
[7] Sul tema dell'«eredità templare» rimando alle osservazioni di Di Carpegna Falconieri 2016. Per lo sviluppo del cosiddetto templarismo rimane fondamentale Partner 1991, in particolare pp. 101-208. Si vedano, inoltre, Barber 1997, pp. 359-383; Cardini 2005; Cardini 2007, in particolare pp. 99-124; Cardini 2008; Cerrini 2016, pp. 333-344; Merli 2018.
[8] Per tali aspetti cfr., ora, Merli 2020.

Il codice Cocharelli

A discapito delle sue peculiarità, tali da renderlo più unico che raro, il codice Cocharelli è stato oggetto di non molti studi[9]. Esso reca un trattato sui sette Vizi capitali e le quattro Virtù cardinali commissionato da un membro della famiglia Cocharelli – altresì nota come *Coquerel* o *Coqueriau*: d'origine provenzale ma inurbata nel levante crociato – attorno agli anni venti del Trecento (l'ultimo fatto menzionato è la morte di Filippo IV; Enrico II di Cipro, invece, è ritenuto ancora in vita: morirà nel 1324). Il manoscritto, di singolare fattura, è di poco posteriore – realizzato non oltre gli anni trenta – e adornato di splendide miniature, raffiguranti sia temi di carattere naturalistico, sia scene riguardanti alcuni grandi eventi del tempo: dalla caduta di Tripoli del 1289 a quella di Acri del 1291, alla soppressione dell'ordine del Tempio[10]. L'anonimo autore afferma d'aver ricavato gli aneddoti contenuti nell'opera dalle memorie del nonno, Pellegrino Cocharelli, e d'averli vergati per iscritto a beneficio dei propri figli – e, in particolare, d'un certo Giovannino – affinché fossero per loro da ammaestramento («pro mei instructione et natorum meorum, et specialiter pro Johanino nato meo»[11]). Nel prologo, questi racconta, dunque, di come il proprio avo, cittadino di Acri, conscio della disperata situazione in cui era piombata la città a causa d'un governo inetto, capace di porre il paese alla mercé dei mamelucchi, avesse deciso di cambiare patria. Udendo della grande fama dei genovesi e dell'operosità della loro città avrebbe optato per passare a Genova gli ultimi giorni della propria vita. Senza allentare, per questo, i legami col mondo levantino, con particolare riguardo al regno di Cipro, raggiunto, forse, prima di recarsi in Occidente, oltre che – veniamo a sapere da alcuni atti notarili –, senz'altro, al principio del secolo, sfruttando la massiccia presenza genovese sull'isola[12]. A Genova, a ogni modo, avrebbe trovato una sorte migliore, assicurando benessere alla posterità.

Il cuore dell'opera è costituito dall'invito a condurre una vita virtuosa. È questo il motivo dell'insistere attorno a una serie d'eventi capaci di sconvolgere il Mediterraneo del tempo e, conseguentemente, la placida vita della propria famiglia. Da questo punto di vista si può dire che la traduzione in immagini di quanto contenuto nel testo sia tanto più significativa, palesando la conoscenza – è quanto ha dimostrato Francesca Fabbri – di modelli figurativi capaci di guardare lontano[13]. È il caso, ad

[9] Un ampio progetto d'edizione e commento, coordinato da Chiara Concina e Francesca Fabbri, al quale partecipa il sottoscritto, è attualmente in corso. Per una contestualizzazione si veda, in particolare, Musarra in c.d.s., oltre ai saggi contenuti nello stesso volume. Sul manoscritto cfr., inoltre, Fabbri 1999; Gibbs 2002; Fabbri 2004; Fabbri 2011; Fabbri 2013; Concina 2016; Concina 2019a; Concina 2019b.

[10] Le ventisette carte superstiti sono disperse tra Londra, Firenze e Cleveland: venticinque sono conservate presso la British Library (mss. Add. 27695, Add. 28441, Egerton 3127, Egerton 3781); una presso il Museo Nazionale del Bargello (ms. Carrand 2065); una presso il Museum of Art di Cleveland (J.H. Wade Fund, ms. n. 1953.152).

[11] Londra, British Library (da ora in avanti BL), ms. Add. 27695, c. 1r.

[12] È quanto mostra, ad esempio, un atto notarile rogato da Lamberto di Sambuceto, in cui Pellegrino compare a fianco a un certo Francesco Cocharelli, cfr. *Actes de Famagouste* 2012, pp. 48-49, doc. 39. Per il contesto isolano rimando nuovamente a Musarra in c.d.s.

[13] Rimando, in particolare, a Fabbri 1999.

esempio, della miniatura raffigurante una corte mongola (BL, ms. Add. 17695, c. 13r), legata al vizio della gola, così come alla serie dedicata alle vicende cipriote (BL, ms. Egerton 3781, cc. 1r-v; BL, ms. Egerton 3127, cc. 2r-v), a commento del vizio dell'avarizia. Siamo di fronte, insomma, a un'interpretazione peculiare dello spazio mediterraneo, letto attraverso l'esperienza d'una famiglia tesa a celebrare sé stessa nell'atto d'offrire alla posterità un 'manuale di comportamento', infarcito di *exempla* tramite i quali orientare i propri passi. Un Mediterraneo, dunque, che si allarga da Oriente a Occidente, recando memoria di molteplici centri geografici – dalla Terrasanta a Cipro, all'oriente mongolo-iranico; da Genova al regno di Sicilia, al regno di Francia –, annoverabili nella comune figurazione del mondo di buona parte di coloro che, fra Due e Trecento, operavano sulle lunghe distanze come mercanti o ambasciatori. Benché la perdita di buona parte del manoscritto – circa i due terzi – suggerisca di non restringerne l'orizzonte, tale ambito è, senz'altro, prevalente, rispecchiando quella che si delinea come una vicenda al contempo peculiare e collettiva. Il tutto accompagnato da immagini di grande impatto, volte, ora a descrivere, ora a commentare, ora, ancora, ad adornare il testo. Con scelte decisamente originali, come mostra il 'catalogo dei viventi' contenuto, in particolar modo (ma non solo), nel trattato sulle Virtù. È in questa maniera, infatti, ch'è possibile spiegare la presenza di raffigurazioni del mondo animale, finalizzata, forse – è quanto ho avuto modo di sostenere altrove –, a «colmare il divario fra l'astrattezza della norma morale e la concretezza del quotidiano»[14].

Stando così le cose si direbbe, quasi, che la decisione di redigere un trattato in latino sui Vizi e le Virtù – di cui sopravvive parte dell'esposizione sulla giustizia (BL, ms. Add. 27695, cc. 10r-v), ma a cui parrebbe afferire, altresì, una breve sezione in versi incentrata sulla figura di Corrado Doria, capitano del popolo genovese; quindi, ammiraglio di Federico III di Sicilia (BL, ms. Add. 28841, cc. 2r-7v) – non sia che un pretesto per narrare di mondi contermini e magari esotici (nel senso etimologico del termine). Penso, ad esempio, al racconto della caduta di Acri, nel 1291, preceduto da quello dedicato alla presa di Tripoli, del 1289, così come alla miniatura raffigurante la corte mongola (BL, ms. Add. 27695, c. 3r; ivi, cc. 5r-v; ivi, cc. 6v-7r; BL, ms. Add. 17695, c. 13r; BL, ms. Egerton 3127, c. 1v; Museo Nazionale del Bargello, ms. Carrand 2065, cc. 1r-v; Cleveland, J.H. Wade Fund, ms. n. 1953.152). Non è così. Il processo sembra essere inverso. L'afflato moraleggiante costituisce – a mio avviso – la prima preoccupazione del nostro, che vi subordina la narrazione e, conseguentemente, il programma iconografico. Basti pensare alla sezione dedicata a Genova e alla ripetuta condanna degli amministratori della cosa pubblica, definiti «raptores palacii», così come alla narrazione delle guerre intestine che travagliarono la città nei primi decenni del Trecento (BL, ms. Add. 28841, cc. 2r-7v; BL, ms. Add. 27695, c. 3r; ivi, c. 7r; ivi, c. 8v; BL, ms. Egerton 3127, c. 1r; BL, ms. Add. 27695, c. 14v). L'anonimo intende indirizzare il piccolo Giovanni; e ciò per ragioni ignote, benché si possa ipotizzare un collegamento con la politica cittadina cui egli stesso deve aver partecipato; allo stesso modo, il nonno Pellegrino aveva proceduto nei confronti del padre, parimenti di nome,

[14] Musarra in c.d.s.

Giovanni[15]. È questo il motivo per cui fa ricorso a una serie di *exempla* di grande portata, utilizzati come ammonimento per illustrare ciascun vizio. Si tratta di eventi slegati dalla contemporaneità, piegati alle esigenze private d'una famiglia tesa a immaginare la propria rinascita. Il riferimento ai peccati degli abitanti di Terrasanta, a partire da Templari e Ospitalieri, accusati di pensare al proprio tornaconto e di allacciare rapporti col nemico, è strumentale, dunque, all'edificazione.

Il rogo di Jacques de Molay

È in questo contesto, pertanto, che andrà letta la carta di nostro interesse, conservata presso la British Library di Londra (ms. Add. 27695, c. 6v), riportabile – come si dirà – a un periodo in cui la vicenda templare, cronologicamente vicina, è stata, tuttavia, ormai rielaborata in loro favore. Non è questa la sede per ritornare sulle motivazioni del processo e sulle sue conseguenze, benché si sia recentemente ribadito come non si sia fatta ancora piena luce al riguardo[16]. Basti rammentare come la questione templare, così come quella crociata, fosse stata posta all'ordine del giorno del concilio di Vienne. Delle teste coronate invitate a parteciparvi era presente soltanto il sovrano francese, deciso a imporre, quale precondizione per il lancio d'una nuova spedizione, la condanna dell'Ordine. Questi promise, infatti, di prendere la croce soltanto dopo la promulgazione della bolla *Vox in excelso*, datata al 22 marzo del 1312 ma promulgata soltanto il 3 aprile successivo, che ne sanciva lo scioglimento. Lo stesso giorno, con la *Redemptor noster*, Clemente V avrebbe imposto una decima di sei anni a tutta la Chiesa in favore d'un «passagium generale», con partenza prevista entro il marzo del 1319, affidandone la guida a Filippo stesso e al figlio di questi, Luigi di Navarra. La candidatura del re era sostenuta dai progetti presentati da Pierre Dubois e Guillaume de Nogaret, cui si doveva un'ampia propaganda volta a tratteggiare il sovrano non solo come il candidato ideale bensì – questa, a mio avviso, la chiave di lettura dell'intero processo – come destinato nientemeno che alla corona imperiale: un nuovo Ordine militare, derivato dalla soppressione dei precedenti, avrebbe garantito la realizzazione dell'impresa[17]. Com'è noto, il papa avrebbe tentato d'evitare la dispersione dei beni dell'Ordine assegnandoli agli Ospitalieri (a eccezione di quelli situati nei regni della

[15] BL, ms. Add. 27695, c. 3r. La filiazione di Giovanni *maior* da Pellegrino è attestata da alcuni atti notarili coevi, per i quali cfr. Genova, Archivio di Stato di Genova, *Notai Antichi*, 33, cartolare attribuito a Domenico Durante, atti di Domenico Durante, cc. 244r, 257v-258r. L'ideale della trasmissione tra le generazioni è ripreso dal miniaturista: sia Pellegrino, sia l'anonimo autore sono rappresentati mentre sono intenti nella lettura di libri di dimensioni diverse, per i quali Francesca Fabbri ha proposto l'identificazione con il manoscritto e con un ipotetico secondo testo, contenente, forse, i racconti dell'avo. Giovanni *minor* ascolta con attenzione (BL, ms. Add. 27695, c. 1r), cfr. Fabbri 1999, p. 290. Il terzetto ricompare in ivi, c. 2v., agghindato con vesti sontuose che ne denotano la distinzione sociale.

[16] A questo proposito rimando alle considerazioni conclusive vergate dal sottoscritto a commento delle nuove ipotesi presentate da Julien Théry e da Elizabeth Brown nel volume *Gli Ordini di Terrasanta*, inerenti al ruolo svolto da Guillaume de Nogaret, cfr. Théry 2021; Brown 2021; Musarra 2021.

[17] Per questi fatti e, in generale, per un approfondimento sulle fasi del processo, si vedano, in particolare, Frale 2001; Frale 2003; *The Debate* 2010; Chevalier 2012; Cerrini 2016.

penisola iberica), che, tuttavia, avrebbero faticato non poco per rendere la misura operativa. La crociata, a ogni modo, non sarebbe mai partita: la morte di Jacques de Molay, l'11 (o il 18) marzo del 1314, seguita, il 20 aprile, da quella di Clemente, avrebbe inferto un colpo mortale a ogni progetto ulteriore di recupero della Terrasanta[18].

La miniatura del Cocharelli ritrae il rogo templare in maniera drammatica (fig. 1). La rappresentazione segue un andamento orario. Nella parte alta è raffigurata una città turrita. Si tratta, ovviamente, di Parigi. Sullo sfondo spicca il palazzo reale, identificabile attraverso i gigli d'oro in campo blu delle pareti interne a un chiostro, su cui insistono alcune dame e altri personaggi, affiancato da un edificio religioso – alla porta del quale si affaccia un vescovo benedicente –: molto probabilmente, Notre-Dame, citata dalle fonti. Poco più in basso, il corteo regale procede da sinistra a destra verso un grande fuoco acceso. Il sovrano, chiaramente riconoscibile dalla corona e dallo scettro, è affiancato da un notabile, indicante con la mano la direzione – forse, il Nogaret, benché, come si dirà, al tempo dell'esecuzione questi fosse già morto. Più avanti, sospinti da uomini armati, un gruppo di Templari, guidati da un personaggio a mani giunte che possiamo identificare con Jacques de Molay (fig. 2).

Si tratta d'un particolare interessante, riportato dalla fonte più vicina agli eventi, la *Chronique métrique de Philippe le Bel*: un componimento in 7918 versi dedicato alla storia del regno francese dal 1300 al 1316, opera di Geoffroy de Paris, notaio presso la cancelleria regia, testimone oculare dei fatti:

> Le mestre, qui vit le feu prest, / S'est dépoillié sanz nul arrest; / Et (ainsi com le vi, devise) / Tout nu se mist en sa chemise / Liement et à bon semblant; / N'onques de riens n'ala tremblant, / Combien qu'en le tire et désache. / Pris l'ont por lier à l'estache. / Cil liez et joiant s'i acorde; / Les mains li lient d'une corde,/ Mès ainz leur dist : 'Seingnors, au mains, / Lessiez-moi joindre un po mes mains / Et vers Dieu fere m'oroison; / Car or en est temps et seison. / Je voi ici mon jugement, / Ou mourir me couvient brement ; / Diex set qu'a tort e a pechié. / S'en vendra en brief temps meschié / Sus celz qui nous dampnent a tort : / Diex en vengera nostre mort. / Seingnors, dist il, sachiez, sanz tère, / Que touz celz qui nous sont contrère / Por nous en aront à soufrir. / En ceste foy veil-je mourir. / Véz ci ma foy ; et je vous prie / Que devers la Vierge Marie, / Dont nostre Seingnor Crist fust nez, / Mon visage vous me tornez'. / Sa requeste l'en li a fet. / En ceste guise fu desfet, / Et si doucement la mort prist / Que chascun merveillex en fist. / Quant l'autre frère vit son mestre / Par tel mort à martyre mètre, / Si leur a dist: 'Seingnors, sanz doute, / De mon mestre ensuiré la route; / Comme martyr occis l'avez; / Ce que fet avez ne savez; / Et se Dex plest, à cest jor d'ui / En l'ordre morrai comme lui'[19].

Il miniatore sembra coglierne il dettato, ricostruendo abilmente la scena. Non sappiamo, tuttavia, s'egli abbia elaborato il proprio programma iconografico sulla base

[18] Cerrini 2016, pp. 323-325.
[19] *Chronique métrique* 1956, p. 199, vv. 5719-5736. Sul passo si vedano, in particolare, Wildermann 1971, pp. 47-48; Balasse 1995, I, p. 66; Brown 2016, p. 246.

delle indicazioni del committente – come da prassi –, traendo spunto dal testo, o se abbia fatto riferimento ad altre fonti, compresa la *Chronique métrique*. Il racconto corrispondente, contenuto nella carta successiva, non è pervenuto se non in minima parte a causa d'un ritaglio recente (dovuto evidentemente a poco commendevoli ragioni di commercio). Non sappiamo, dunque, quale testo fosse posto a commento della carta. Tutto ciò che si può dire è che l'episodio era inserito nella trattazione del vizio dell'avarizia. Dell'*exemplum* relativo rimane l'incipit, centrato, più che sulla morte di Jacques de Molay, sul ruolo di Filippo il Bello; o, meglio, sulla sua morte: «Accidit tamen Dei iudicio quod rex predictus iverat ad venandum ad quoddam nemus suum qui, volens ꝑcuꝺere aprum […]» (BL, ms. Add. 27695, c. 7r.) (figg. 3, 4); ma nulla di più. Del resto, l'attenzione pare concentrarsi sulla fine del sovrano, istaurando uno stretto legame col rogo templare. Il protagonista, insomma, non è il gran maestro, confuso tra i suoi, ma il sovrano francese, bene in evidenza e raffigurato tre volte, la cui fine è legata alle proprie azioni.

D'altra parte, non si può, certo, presumere che la ricostruzione del miniaturista sia filologica. A sconfessare una volontà di questo genere – ritengo – è proprio il particolare relativo alla presenza di più d'un templare assieme al gran maestro. Secondo la continuazione della *Chronique latine* di Guillaume de Nangis, redatta nella seconda metà del secolo ma generalmente ben informata, questi sarebbe stato accompagnato al rogo dal solo precettore di Normandia, Geoffrey de Charnay:

> Sed ecce dum cardinales finem negotio imposuisse credidissent, confestim et ex insperato duo ex ipsis, videlicet transmarinus magister et magister Normanniae, contra cardinalem qui tunc sermonem fecerat et Senonensem archiepiscopum se pertinaciter defendentes, ad abnegationem tam confessionis quam etiam eorum omium quae confessi sunt revertuntur, nec reverentiae parcentes, non absque multorum admiratione. Et dum a cardinalibus in manu praepositi Parisiensis, qui praesens tunc aderat, ad custodiendum dumtaxat traduntur, quousque die sequenti deliberationem super his haberent pleniorem; confestim ut ad aures regis, qui tunc erat in regali palatio, hoc verbum insonuit, communicato cum suis, quamvis proinde clericis non vocatis, prudenti consilio, circa vespertinam horam ipsius diei in parva quadam insula Secanae, inter hortum regalem et ecclesiam fratrum Heremitarum posita, ambos pari incendio concremari mandavit. Qui sie paratum incendium prompto animo et volenti sustinuisse sunt visi, ut pro suae mortis constantia et abnegatione finali cunetis videntibus admirationem multam intulerint ac stuporem; duo vero reliqui adiudicato sibi carceri sunt reclusi[20].

Si tratta d'una questione destinata a rimanere aperta. L'altrettanto informata *Cronaca* del Templare di Tiro – in realtà, non un templare ma il segretario del terz'ultimo maestro del Tempio –, di poco posteriore ai fatti, colloca, infatti, a fianco del maestro – non è chiaro, però, se fino al rogo –, il commendatore di Guascogna (assieme al gran

[20] *Chronique latine* 1843, I, pp. 402-404.

maestro, al visitatore d'Occidente e al comandante di Normandia, tra i principali dignitari dell'Ordine), di cui non è riportato il nome:

> Et meysmes au derain le maistre et le comandour de Guascougne si furent menés à Paris par devant tout le peuple, la ou il y ot asemblés plus de .lm. persones, et y furent .ii. cardenaus de par le pape, quy firent lire .i. escrit de lor regle, par le quel escrit s'entendeit que il l'aveent coneu et gehi a de lor bouche. Mais marchans quy se troverent la dient que le maistre si torna vers le peuple et dist bien haut que tout ce que sel escrit dizeit estoit faus, et que il tel chose nen avoit dit ni ghei, ains estoient bons crestiens. Et sur seste parole .i. sergant le fery de la paume sur la bouche, qu'il ne post plus dire, et fu trayné par les cheviaus en une chapele, et le tindrent tant la que il fu bien tart et que le peuple fu amermé et party de la la plus grant partie. Et adons le dit maistre et le coumandour de Gascoigne furent mis en une barque et pasés en l'ihle quy eft dedens le flum, et la fu le feuc alumé, et le maistre lor pria qui ly sofrissent a dire ses oryssons, les ques il dist a Dieu, et puis se livra a faire de son cors lor volenté, et ensy seaus le pryrent et le mirent au feuc, et fu ars. Et le Dieu tout puissant quy seit et conut les choses sacrees, s'il seit que il fust innocent de sel fait que l'on lor mist sus, luy et les autres quy furent ars sont martirs devant Dieu, et se il sont tes quy l'ayent deservy, il ont efté punis. Mais je puis bien dire, tant que à l'aparant, je les ay coneus pour bons crestiens et devos en lor messes et en lor vie, et especiaument le cors de monseignor le maistre, quy fu frere Guillaume de Biaujeu, en mout d'amohnes grans et larges que il faizeit a pluzours bounes gens priveement et à l'aparant, com chascun le seit quy l'ont veu[21].

Il Templare stesso, tuttavia, ricorda il rogo di trentasette templari occorso a Parigi qualche tempo addietro, suggerendo la possibilità, più che d'un'indebita confusione tra episodi diversi, d'una rappresentazione simbolica, volta, più che altro, a sottolineare la drammaticità del momento:

> […] après que l'on dit que il fu examine par sages et par les relegions l'escrit de lor regle, furent despozés et desfait lor relegion et .xxxvii. furent ars à Paris. Et dient siaus quy les virent ardre que, tant com il ardoient, crieent a haute voys que le cors d'yaus estoit dou roy de France et l'arme eftoit de Dieu[22].

La morte di Filippo il Bello

> S'en vendra en brief temps meschié / Sus celz qui nous dampnent a tort : / Diex en vengera nostre mort[23].

[21] *Cronaca del Templare di Tiro* 2000, pp. 342-344.
[22] Ivi, p. 342.
[23] *Chronique métrique* 1956, p. 199, vv. 5736-5738.

Le parole della *Chronique métrique* forniscono il primo accenno conosciuto, ancora non esplicito ma evidente, alla leggendaria maledizione lanciata da Jacques de Molay sulla Casa di Francia. All'autore si deve, altresì, un accenno all'incidente subito da Filippo il Bello, senza che sia instaurato, però, uno stretto legame col fatto precedente:

> Et d'autre part fu raconté / Que le roy en chaçant, monté / Estoit sur un corciel cheval; / Si couroit amont et aval, / Et en courant à fort bruncha, / Que le roi jus en trébucha, / et en sa jambe fut quassé, / Où il avoit, grant temps passé, / Grant mal eu et maladie, / Qui lors fu com recommancie, / Et i ot plus mal que devant[24].

Tale legame è presente, invece, al miniatore del Cocharelli, che raffigura contemporaneamente il rogo templare e l'incidente di caccia. Nella metà inferiore della carta compare, infatti, una tenuta recintata; un cinghiale sembra aver attentato al cavallo del sovrano, raffigurato disarcionato col ventre verso l'alto. A prescindere dalla veridicità del fatto – come si dirà, assai noto –, l'animale, significativamente posto al centro della scena (fig. 5), non sembra scelto a caso: una morte simile era toccata, nell'ottobre del 1131, al principe Filippo, figlio di Luigi VI, incoronato re di Francia a fianco al padre, allorché, fra le strade di Parigi, un «porcus diabolicus» s'era gettato fra le zampe del suo destriero provocandone la caduta mortale[25]. Come sottolinea Michel Pastoureau, fra XIV e XV secolo, la simbologia del cinghiale era andata arricchendosi di significati demoniaci, finendo per rappresentare l'«immagine dell'uomo peccatore e in ribellione con Dio»[26]. Nel nostro caso, pur rimanendo emblema di ferinità selvaggia e intemperanza, l'animale pare, piuttosto, uno strumento della giustizia divina. Il simbolismo negativo è confermato, tuttavia, da un'altra carta del manoscritto. Nel margine esterno di BL, ms. Add. 27695, c. 3v, in corrispondenza del vizio dell'ira, a contorno della raffigurazione d'uno scontro fra tre uomini, compaiono, infatti, undici tondi. In alto, in corrispondenza dell'aggressore, sono tratteggiati quattro animali: il leone, l'orso, il ghepardo e il cinghiale. Altri sette sono collocati sulla destra, a fianco alla vittima: il cervo, l'unicorno, la giraffa, il dromedario, la zebra, la capra, l'ariete. I primi quattro raffigurerebbero l'aggressività; gli altri cinque, la mansuetudine[27].

Al di là dei significati attribuiti all'animale è possibile, a ogni modo, che i contemporanei fossero colpiti dal dato di fondo: la dinastia capetingia era vittima d'un porco selvatico; e ciò poteva bastare come stigma per i propri misfatti, tra cui – pare intendere – bisognava annoverare la morte del maestro templare. La stessa associazione pare informare, del resto, i celebri versi di *Par.* XIX, 118-120. Dante è a

[24] Ivi, p. 199, vv. 6735-6745.
[25] Pastoureau 1992, pp. 174-176, ripreso in Pastoureau 2012.
[26] Pastoureau 2007, pp. 63-65. Sulla simbologia relativa al cinghiale cfr., inoltre, Pastoureau 2012, pp. 72-75.
[27] Il cinghiale compare, inoltre, nella carta relativa all'invidia (BL, ms. Add. 27695 c. 4r.), raffigurante tre persone impegnate a parlare fra loro, nell'atto d'essere cacciato. Per un commento cfr. Fabbri 1999, p. 294.

conoscenza dell'incidente occorso al sovrano, che tratteggia mirabilmente facendo uso d'una sineddoche:

> Lì si vedrà il duol che sovra Senna
> induce, falseggiando la moneta,
> quel che morrà di colpo di cotenna.

In questa maniera, egli sottolinea la fine ingloriosa d'un personaggio ricordato altrove come colui che, «sanza decreto», aveva portato «nel Tempio le cupide vele» (*Purg.* XX, 91-93)[28]. Va detto, a ogni modo, come il campione del contrappasso non instauri esplicitamente un nesso tra i due episodi. Non diversamente, del resto, da altre fonti, che si limitano a rammentare la morte del sovrano. È il caso, ad esempio, del coevo *Memoriale de gestis civium Astensium* di Guglielmo Ventura, secondo il quale:

> Philippus rex Franciae horribili morte mortuus est, MCCXV [*sic*], mense novembri, die XXIX, qui dum iret ad venationem, quidam aper irruens ad pedes equi sui, ipsum cum equo ad terram proiecit, ex quo casu ita extitit vulneratus et contussus, quod infra diem octavum mortuus est[29].

L'episodio è ripreso, inoltre, da Giovanni Villani, cui si deve un breve sunto della vicenda:

> Nel detto anno MCCCXIIII, del mese di novembre, il re Filippo re di Francia, il quale avea regnato XXVIIII anni, morì disaventuratamente, che essendo a una caccia, uno porco salvatico gli s'atraversò tra gambe al cavallo in su ch'era, e fecelne cadere, e poco appresso morì. Questi fu de' più belli uomini del mondo, e de' maggiori di persona, e bene rispondente ogni membro, savio da·ssé e buono uomo era, secondo laico, ma per seguire suoi diletti, massimamente in caccia, sì non disponea le sue virtù al reggimento del reame, anzi le commettea in altrui, sicché le più volte si reggea per male consiglio, e quello credea troppo, onde assai pericoli recò al suo reame[30].

Nella «disaventura» di Filippo, tra i «più belli uomini del mondo», è possibile intravedere il segno d'una giusta punizione. Con ciò, nessun accostamento diretto è effettuato con la fine del Tempio. Da questo punto di vista, la carta del Cocharelli sembra avere il primato.

Ma non è tutto. Francesca Fabbri ha evidenziato un particolare ulteriore: il miniatore rappresenta il piede del sovrano impigliato nella staffa (fig. 6)[31]. Si tratta d'un dettaglio riportato da una fonte di poco posteriore. L'anonima *Chronique normande*, redatta verso la fine degli anni sessanta del secolo, racconta, infatti, di come il cinghiale

[28] Per un'anamnesi dei passi danteschi relativi all'ordine del Tempio cfr. Brugnoli 1996.
[29] Ventura ed. 1848, col. 738.
[30] Villani ed. 2007, II, pp. 663-664. In generale, sulla morte del sovrano è ancora utile Funck-Brentano 1884, pp. 83-129.
[31] Fabbri in c.d.s.

avesse morso la gamba del cavallo reale: il re, rimasto staffato, sarebbe stato trascinato attraverso i boschi e ciò che ne avrebbe compromesso la salute:

> Après avint en ce temps, au mois de septembre, que le beau roy Phelippe ala chacier en la forest de Biere, et eurent sa gent eslevé un sanglier grant et merveilleux, le roy chaça tant que il passa ses gens par force de cheval. Quand le sanglier fut eschauffez, il retourna et courut sur le roy, et le roy le failli périr de l'espie. Le sanglier le férie de ses dents en la jambe du cheval, dont il se desroia pour la bleceure et jeta le roy à terre et demeura un de ses piez en l'estrier, si que le cheval traîna moult longuement le roy par les bois, si que il fut moult méhaignez. Et sa gent qui le trouvèrent le portèrent à la Fontaine Bliaut et mourut en l'an de grace mil CCC et XIV[32].

Nuovamente, non è dato sapere attraverso quali percorsi l'autore della miniatura sia giunto a conoscenza del particolare. Non necessariamente attraverso un testo scritto. Forse, dalla committenza. Non bisogna dimenticare, infatti, la finalità privata del manoscritto, consultato soltanto dalla famiglia; alcuni membri della quale – peraltro –, residenti a Grasse, risultano impegnati nell'arresto dei Templari in quanto ufficiali regi nella zona[33]. Tutto ciò che si può dire è ch'esso concorra a rendere la scena piuttosto realistica. È, tuttavia, la sua prosecuzione a fornire, a mio avviso, l'autentica chiave di lettura: il sovrano è trasportato a Parigi, sdraiato su d'una lettiga, attorniato dai propri sudditi (fig. 7). Ai bordi delle strade, scene di tumulto, scontri, torture e assoluzioni: elementi simboleggianti – azzardo – le traversie del regno. Il corteo reale sembra, significativamente, dirigersi verso il rogo templare. Il messaggio è assai poco velato: la fine del Tempio è da ritenersi la ragione ultima dell'incidente occorso al sovrano. Il nesso fra i due episodi è rappresentato mediante un gioco di ferree geometrie, capaci d'accompagnare lo sguardo dell'osservatore: dall'effetto alla causa, dalla causa all'effetto. Fra le due morti illustri – vuol dirci il miniatore – esiste un rapporto di stretta causalità, non dipendente dal caso.

Conclusioni

V'è da chiedersi, a questo punto, se la miniatura testimoni o meno la diffusione precoce della maledizione posta in bocca a Jacques de Molay da Geoffroy de Paris nella sua *Chronique*, interpretandone il dettato mediante un riferimento diretto alla morte di Filippo il Bello e, pertanto, alla fine tragica della casa capetingia. Senz'altro, lo scioglimento dell'Ordine e la scomparsa dei suoi dignitari sconcertarono gran parte dei contemporanei. Un ampio dibattito si aprì sulla liceità del processo e sulla sua

[32] *Chronique normande* 1882, pp. 30-31.
[33] L'ordine d'arresto sarebbe stato eseguito, tra gli altri, dal «miles» Michel «de Cocharello», «viguier» di Grasse, su cui cfr. http://www.officiersgrepsomm.uqam.ca/page/biographie.php?tri=C, sotto la voce *Cocharello, Michel de* (consultato il 20 agosto 2022), e, soprattutto, Durbec 2002, cap. V (pp. non numerate), in riferimento a Nice, *Archives Départementales des Alpes-Maritimes*, série H, n. 1508.

conduzione, favorendo il sorgere di molteplici leggende, sviluppatesi, in particolar modo, in Italia[34]. Si deve, infatti, al vicentino Ferreto de' Ferreti, notaio al servizio di Cangrande della Scala, una delle prime rielaborazioni del rogo templare. Nell'*Historia rerum in Italia gestarum ab anno MCCL usque ad annum MCCCXVIII*, dopo aver trattato del processo, questi attribuisce l'anatema a un oscuro membro dell'Ordine, di origine napoletana, condannato al rogo da Clemente V in un luogo imprecisato, lontano da Roma, chiamando quest'ultimo, assieme a Filippo, dinanzi al tribunale divino «in die novissima»:

> Ex quibus vir quidam audax et animosus, ut auditu comperimus, cum ad Clementem e Neapolis vi adductus coram impavidus astitisset, suppliciumque ei ultimum comminaretur papa, odio accenssus: 'Non', inquit, 'te, Clemens, iniuste liceor quicquam, dum michi mortem minitaris, que Deo me gratum offeret iniustum suppliciis interemptum; tu, quos potius iudicio ultionis quam iustitie zelo damnasti, ante tribunal sacrum, in die novissima, tristis invenies, coram tremendo iudice tue vilicacionis causam editurus'. Talibus itaque papa offesus, diebus illum multis in custodia servatum, tandem igne absumendum fore, eo quod, ex principibus nephandi ordinis, non minor sacrilega Deum pertinax offendisset, postremi iudicii sui lege mandavit.

Non diversamente da Jacques de Molay, il templare si sarebbe appellato alla giustizia divina:

> Quod damnandus flamme cruciatibus cum presto esset, intelligens, nichil territus, aut in mortis supplicio vultu deiectus, sed audax et fortis voce magna clamavit: 'Audique, papa trux, et meos sermones intellige. Ego quidem ab hoc tuo nephando iudicio ad Deum vivum et verum, qui est in celis, apello, teque admoneo, ut intra diem et annum coram eo pariter cum Philippo tanti sceleris

[34] Tale interesse era già stato individuato da Gaetano Salvemini nel 1895, cfr. Salvemini 1895, pp. 225-264, a proposito dell'opera di Gmelin 1893. Giovanni Villani, ad esempio, fornisce un particolare in merito all'incipiente culto delle reliquie del maestro templare: «E avuto consiglio col re, il detto maestro e suoi compagni in su l'Isola di Parigi dinanzi a la sala del re per lo modo degli altri loro frieri furono messi a martirio, ardendo il maestro a poco a poco, e sempre dicendo che la magione e loro religione era cattolica e giusta, accomandandosi a Dio e a santa Maria […]. E per molti si disse che furono morti e distrutti a torto e a peccato, e per occupare i loro beni, i quali poi per lo papa furono privileggiati, e dati a la magione dello Spedale […]. E nota che la notte appresso che'l detto maestro e'l compagno furono martorizzati, per frati e altri religiosi le loro corpora e ossa come relique sante furono ricolte, e portate via in sacri luoghi», cfr. Villani ed. 2007, II, p. 665. Poco aggiunge Giovanni Boccaccio nel suo *De casibus virorum illustrium*, la cui versione, più che derivare dalla testimonianza del padre, Boccaccino di Chellino Bonaiuti di Certaldo, agente di cambio a Parigi, presente al rogo, sembra ricalcare quella del Villani: «Di qui seguì la sentenza fiera e iniqua alla ruina dei templari, e Iacopo con il fratello del Delfino (lasciati in vergognosa vita gli altri due compagni) fu condotto all'istesso supplizio che soffersero gli altri. Il quale ambedue con intrepido e costante cuore in presenta del re sopportarono, né niente altro mai dissero, finché a loro bastarono i forti spiriti, eccetto quanto gli altri che prima erano morti. Così colui che poco innanzi col suo splendore poté suscitare l'invidia di così gran re, per un fiero colpo della Fortuna divenuto cenere, costrinse anco gli infelici ad avergli compassione. Così diceva Boccaccio, padre mio, che allora a Parigi con onesta fatica procurava come commerciante di aumentare le proprie risorse, e assicurava di aver assistito a quei fatti», cfr. Boccaccio ed. 1983, pp. 822-824. Per un commento cfr. Cerrini 2016, p. 336.

> auctore comparere studeas, meis obiectionibus responsurus, tueque modum excusationis editurus'. Dein obticuit, et magifice supplicium tulit; nichilque molle aut effeminatum ostendit[35].

Una vicenda simile è riportata dal contemporaneo Guglielmo Ventura, il cui *Memoriale*, tuttavia, sposta l'attenzione su Guillaume de Nogaret, la cui morte avrebbe preceduto quella del papa:

> Dum autem plures ex Ordine Templi ad ignis patibulum ducerentur, unus ex ipsis, inter eos maior, voce magna dixit praedicto Gullelmo:' False et iniuste procurasti destructionem Ordinis Templi: ad regem non possumus appellare, quia contra nos pugnat cum consensu papae Clementis, sed ad Deum summum iudicem appellamus, qui fortior est istis, coram quo te citamus, ut infra diem octavam personaliter comparere debeas. Ecce miraculum, quod dictus Guillelmus die octava praedicta terribiliter et sine provisione mortuus est. Post haec Clemens papa in Carpetrasio horribili morbo lupi mortuus est[36].

In realtà – come s'è detto –, il Nogaret era morto già da quasi un anno, l'11 aprile del 1313. Tale errore cronologico potrebbe spiegare, tuttavia – ma qui siamo nel campo delle ipotesi –, il motivo per cui il miniatore del Cocharelli abbia affiancato a Filippo il Bello una figura identificabile – con un po' di cautela – con il funzionario regio: se non altro per la notorietà conquistata al tempo del processo[37].

Tali attestazioni mostrano come, nel primo trentennio del Trecento, circolassero opinioni differenti circa l'autore dell'anatema, dalle quali il miniaturista può avere attinto. Certo, è possibile ch'egli si sia limitato a commentare il testo, la mancanza del quale, tuttavia, costringe a sospendere il giudizio. Non credo, a ogni modo, che si possa parlare pienamente di 'maledizione', nel senso attribuito a tale termine dalle riletture moderne. Più probabilmente, l'interpretazione del Cocharelli poggia su quella ch'era allora la mentalità dominante, aleggiante nel codice intero: la logica retributiva di matrice vetero-testamentaria. La logica, insomma, del «nostris peccatis exigentibus», tesa a sottolineare fortemente il nesso colpa-punizione[38]. È tale logica, a mio avviso, a informare la carta. Ed è su di essa che sarà necessario centrare l'attenzione per reimpostare correttamente il problema delle finalità del manoscritto. Verosimilmente, la repentina scomparsa del sovrano francese sembrò riequilibrare il torto subito. Da questo punto di vista, si può dire che la miniatura analizzata costituisca

---

[35] *Le opere di Ferreto de' Ferreti* 1908-1920, I, 1908, pp. 186-187. La vicenda sarebbe stata ripresa, fra Quattro e Cinquecento, dal genovese Battista Fregoso e dal veronese Paolo Emilio, con poche varianti, cfr. Fregoso 1541, pp. 146-147; Emilio 1539, p. CLXXVIv. Per tali attestazioni cfr. Merli 2020, pp. 117-118.

[36] Ventura ed. 1848, coll. 737-738.

[37] A questo proposito cfr. *supra*, p. 12.

[38] Su questo tema rimando alla relazione da me tenuta nell'ambito delle Settimane Internazionali della Mendola (*Dopo l'Apocalisse: rappresentare lo shock e progettare la rinascita [secc. X-XIV]*, 14-16 settembre 2021) presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia, dal titolo *Acri, 1291: «nostris peccatis exigentibus»*, di prossima pubblicazione.

una testimonianza precoce della diffusione della leggenda: il sovrano francese sarebbe stato vittima della propria avarizia. Una versione, questa, ben nota al contesto genovese; espressa il 2 novembre del 1307, a nemmeno un mese dall'arresto, da Cristiano Spinola, membro d'una delle principali casate cittadine, scrivendo a Giacomo II d'Aragona:

> Intendo tamen, quod summus pontifex et dominus rex hoc faciant causa habendi de eorum moneta et quia facere volunt de Hospitali et Templo et omnibus aliis freriis unam simplicem mansionem, cuius mansionis rex predictus unum ex eius filiis regem facere dexiderat et intendit. Templum autem de his multum durum existit ne adhuc in his se voluit convenire[39].

Il Cocharelli mostra come tale convinzione – giusta o sbagliata che sia – fosse penetrata a fondo nelle coscienze. Che l'ingiustizia regia necessitasse d'essere sanata è appannaggio del miniaturista, la cui rappresentazione, pur costituendo un *unicum*, potrebbe riportare visivamente un'opinione forse più diffusa di quanto si creda, lasciando emergere i termini d'una tradizione capace d'attraversare i secoli.

[39] *Papsttum und Untergang* 1907, II, n. 34.

Fig. 1 – *Il rogo di Jacques de Molay e la morte di Filippo IV*, Londra, British Library, ms. Add. 27695, c. 6v (foto: British Library Board)

Fig. 2 – *Il rogo di Jacques de Molay e la morte di Filippo IV* (particolare con i Templari che raggiugono il luogo dell'esecuzione), Londra, British Library, ms. Add. 27695, c. 6v, (foto: British Library Board)

Fig. 3 – Londra, British Library, ms. Add. 27695, c. 7r, frammento relativo alla morte di Filippo il Bello (foto: British Library Board)

Fig. 4 – Londra, British Library, ms. Add. 27695, c. 7v, frammento con la raffigurazione di un banco dei pegni (foto: British Library Board)

Fig. 5 – *Il rogo di Jacques de Molay e la morte di Filippo IV* (particolare con un cinghiale che disarciona Filippo il Bello), Londra, British Library, ms. Add. 27695, c. 6v (foto: British Library Board)

Fig. 6 – *Il rogo di Jacques de Molay e la morte di Filippo IV* (particolare con il piede di Filippo il Bello impigliato nella staffa), Londra, British Library, ms. Add. 27695, c. 6v (foto: British Library Board)

Fig. 7 – *Il rogo di Jacques de Molay e la morte di Filippo IV* (particolare con Filippo il Bello trasportato a Parigi), Londra, British Library, ms. Add. 27695, c. 6v (foto: British Library Board)

BIBLIOGRAFIA

Actes de Famagouste 2012 = *Actes de Famagouste du notaire génois Lamberto di Sambuceto (décembre 1299-septembre 1300)*, a cura di M. Balard, W. Duba, C. Schabel, Nicosie 2012.

Balasse 1995 = C. Balasse, *La chute de l'ordre du Temple dans l'historiographie de la fin du Moyen Âge (début XIV^e^-fin XV^e^ siècle)*, mémoire de maîtrise, 2 voll., Université de Paris-7, 1995.

Barber 1997 = M. Barber, *The new knighthood. A history of the Order of the Temple*, Cambridge 1994; trad. it di M. Scaccabarozzi con il titolo *La storia dei Templari*, Casale Monferrato 1997.

Barbero 2003 = A. Barbero, *Bonifacio VIII e la casa di Francia*, in *Bonifacio VIII*, atti del XXXIX convegno storico internazionale (Todi, 13-16 ottobre 2002), Spoleto 2003, pp. 273-327.

Beaune 1992 = C. Beaune, *Les rois maudits*, in «Razo. Cahiers du Centre d'études médiévales de Nice», XII, 1992, pp. 7-24.

Beaune 2005 = C. Beaune, *Préface*, in E. Le Nabour, *Les Rois Maudits*, Paris 2005, pp. 11-25.

Boccaccio ed. 1983 = G. Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, a cura di P.G. Rizzi, V. Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, 10 voll., Milano 1964-1998, IX, 1983.

Brown 2016 = E.A.R. Brown, *Philip the Fair, Clement V, and the End of the Knights Templar. The Execution of Jacques de Molay and Geoffroi de Charny in March 1314*, in «Viator», XLVII, 1, 2016, pp. 229-292.

Brown 2021 = E.A.R. Brown, *The Excommunication of Guillaume de Nogaret, Letamur in te, and the Destruction of the Knights Templar*, in *Gli Ordini di Terrasanta. Questioni aperte, nuove acquisizioni (secoli XII-XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Perugia, 14-15 novembre 2019), a cura di A. Baudin, S. Merli, M. Santanicchia, Perugia 2021, pp. 263-331.

Brugnoli 1996 = G. Brugnoli, *I Templari in Dante e nell'antico commento alla Commedia*, in *Acri 1291. La fine della presenza degli ordini militari in Terra Santa e i nuovi orientamenti nel XIV secolo*, a cura di F. Tommasi, Ponte San Giovanni 1996, pp. 195-211.

Cadet de Gassicourt 1796 = C.L. Cadet de Gassicourt, *Le Tombeau de Jacques Molai ou Histoire secrète et abrégée des initiés anciens et modernes, des Templiers, francs-maçonns, Illuminés, etc., et recherches sur leur influence dans la Révolution française*, Paris 1796.

Cardini 2005 = F. Cardini, *Templari e templarismo. Storia, mito, menzogne*, Rimini 2005.

Cardini 2007 = F. Cardini, *La tradizione templare. Miti, segreti, misteri*, Firenze 2007.

Cardini 2008 = F. Cardini, *Templari e templarismo*, in *Milites Templi. Il patrimonio monumentale e artistico dei Templari in Europa*, atti del convegno internazionale (Perugia, 6-7 maggio 2005), a cura di S. Merli, Perugia 2008, pp. 427-450.

Cerrini 2016 = S. Cerrini, *La Passione dei Templari. La Via Crucis dell'ordine cavalleresco più potente del Medioevo*, Milano 2016.

Chevalier 2012 = M.A. Chevalier, *La fin de l'Ordre du Temple*, Paris 2012.

Chronique latine 1843 = *Chronique latine de Guillaume de Nangis, de 1113 à 1300, avec les continuations de cette chronique, de 1300 à 1368*, a cura di H. Géraud, 2 voll., Paris 1843.

Chronique métrique 1956 = *La Chronique métrique attribuée à Geoffroy de Paris*, a cura di A. Diverrès, Paris 1956.

Chronique normande 1882 = *Chronique normande du XVI^e^ siècle*, a cura di A. ed É. Molinier, Paris 1882.

Concina 2016 = C. Concina, *Unfolding the Cocharelli Codex: some preliminary observations on the text with a theory about the order of the fragments*, in «MedioEvi. Rivista di letterature e culture medievali», II, 2016, pp. 189-265.

Concina 2019a = C. Concina, *Boethius in Cyprus? Pierre de Paris's translation of the «Consolatio Philosophiae»*, in *Medieval Francophone Literary Culture Outside France. Studies in the Moving Word*, a cura di N. Morato, D. Schoenaers, Turnhout 2019, pp. 165-190.

Concina 2019b = C. Concina, *The Cocharelli Codex as a Source for the History of the Latin East: the Fall of Tripoli and Acre*, in «Crusades», XVIII, 2019, pp. 93-128.

Cronaca del Templare di Tiro 2000 = *Cronaca del Templare di Tiro (1243-1314). La caduta degli Stati Crociati nel racconto di un testimone oculare*, a cura di L. Minervini, Napoli 2000.

De Saint-Victor ed. 1855 = J. De Saint-Victor, *Mémorial des histoires*, in *Recueil des historiens de Gaule et de la France, XXI: Depuis 1226 jusqu'en 1328*, a cura di J.D. Guigniaut, N. de Wailly, Paris 1855, pp. 630-689.

Demurger 2015 = A. Demurger, *La persécution des Templiers: Journal (1307-1314)*, Paris 2015.

Di Carpegna Falconieri 2016 = T. Di Carpegna Falconieri, *L'eredità templare*, in *I Templari. Grandezza e caduta della 'Militia Christi'*, a cura di G. Andenna, C.D. Fonseca, E. Filippini, Milano 2016, pp. 225-234.

Durbec 2002 = J.A. Durbec, *Templiers et Hospitaliers en Provence et dans les Alpes-Maritimes*, Grenoble 2002.

Duval 1842 = G. Duval, *Souvenirs de la Terreur de 1788 à 1793*, 4 voll., Paris 1842.

Eco 2010 = U. Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano 2010.

Emilio 1539 = P. Emilio, *De rebus gestis Francorum*, Parisiis, ex officina Michaelis Vascosani, 1539.

Fabbri 1999 = F. Fabbri, *Il codice "Cocharelli": osservazioni e ipotesi per un manoscritto genovese del XIV secolo*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria, XIII-XV secolo*, atti del convegno (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, Bordighera 1999, pp. 305-320.

Fabbri 2004 = F. Fabbri, *Il maestro del Codice Cocharelli*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 495-497.

Fabbri 2011 = F. Fabbri, *Il codice Cocharelli tra Europa, Mediterraneo e Oriente*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, a cura di G. Algeri, A. De Floriani, Genova 2011, pp. 289-310.

Fabbri 2013 = F. Fabbri, *Vizi e virtù in due codici realizzati a Genova nel Trecento fra seduzioni d'oriente e apporti toscani*, in «Rivista di Storia della miniatura», XVII, 2013, pp. 95-106.

Fabbri in c.d.s. = F. Fabbri, *Il manoscritto Cocharelli e il suo contesto*, in *Il codice Cocharelli: il manoscritto e il suo contesto*, a cura di C. Concina, F. Fabbri, in «MedioEvi. Rivista di letterature e culture medievali», in c.d.s.

Frale 2001 = B. Frale, *L'ultima battaglia dei Templari. Dal codice ombra d'obbedienza militare alla costruzione del processo per eresia*, Roma 2001.

Frale 2003 = B. Frale, *Il Papato e il processo ai Templari. L'inedita assoluzione di Chinon alla luce della diplomatica pontificia*, Roma 2003.

Fregoso 1541 = B. Fregoso, *De dictis et factis memorabilibus*, Basileae, Barptholomaeum Westhemerum, 1541.

Funck-Brentano 1884 = F. Funck-Brentano, *La mort de Philippe le Bel*, in «Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinois», II, 1884, pp. 83-129.

Gibbs 2002 = R. Gibbs, *The Dating of the Coccarelli Leaves in the British Library*, in «The Burlington Magazine», CXLIV, 1189, 2002, pp. 232-233.

Gmelin 1893 = J. Gmelin, *Schuld oder Unschuld des Templerordens*, Stuttgart, 1893.

Josserand 2019 = P. Josserand, *Jacques de Molay. Le dernier grand-maître des Templiers*, Paris 2019.

Merli 2018 = S. Merli, *Templari e templarismo: un mito dalle molteplici declinazioni,* in *Medievalismi italiani (secoli XIX-XXI),* a cura di T. Di Carpegna Falconieri, R. Facchini, Roma 2018, pp. 93-114.

Merli 2020 = S. Merli, *I re maledetti. La fine della dinastia capetingia secondo la leggenda della maledizione dei templari*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», XXII, 2020, pp. 107-145.

Musarra 2021 = A. Musarra, *Riflessioni conclusive*, in *Gli Ordini di Terrasanta. Questioni aperte, nuove acquisizioni (secoli XII-XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Perugia, 14-15 novembre 2019), a cura di A. Baudin, S. Merli, M. Santanicchia, Perugia 2021, pp. 577-585.

Musarra in c.d.s. = A. Musarra, *I molti orizzonti di un manoscritto "mediterraneo". Il codice "Cocharelli" tra Acri, Cipro e Genova*, in *Il codice Cocharelli: il manoscritto e il suo contesto*, a cura di C. Concina, F. Fabbri, in «MedioEvi. Rivista di letterature e culture medievali», in c.d.s.

Le opere di Ferreto de' Ferreti 1908-1920 = *Le opere di Ferreto de' Ferreti vicentino*, a cura di C. Cipolla, 3 voll., Roma 1908-1920.

Papsttum und Untergang 1907 = *Papsttum und Untergang des Templerordens*, a cura di H. Finke, 2 voll., Münster i. W. 1907.

Paravicini Bagliani 2003 = A. Paravicini Bagliani, *Bonifacio VIII*, Torino 2003.

Partner 1991 = P. Partner, *The murdered magicians. The Templars and their myth*, Orxford 1981; trad. it. di L. Angelini con il titolo *I Templari*, Torino 1991.

Pastoureau 1992 = M. Pastoureau, *Histoire d'une mort infâme: le fils du roi de France tué par un cochon (1131)*, in «Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France», 1992, pp. 174-176.

Pastoureau 2007 = M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen âge occidental*, Paris 2004; trad. it. di R. Riccardi con il titolo *Medioevo simbolico*, Roma-Bari 2005; seconda ed. it. Roma-Bari 2007.

Pastoureau 2012 = M. Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris 2011; trad. it. di C. Testi con il titolo *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012.

Salvemini 1895 = G. Salvemini, *L'abolizione dell'ordine dei Templari: a proposito di una recente pubblicazione*, in «Archivio Storico Italiano», s. V, XV, 198, 1895, pp. 225-264.

The Debate 2010 = *The Debate on the Trial of the Templars (1307-1314)*, a cura di J. Burgtorf, P.F. Crawford, H.J. Nicolson, Burlington 2010.

Théry 2021 = J. Théry, *Pourquoi le roi de France Philippe le Bel a-t-il attaqué l'ordre du Temple? Une nouvelle Alliance*, in *Gli Ordini di Terrasanta. Questioni aperte, nuove acquisizioni (secoli XII-XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Perugia, 14-15 novembre 2019), a cura di A. Baudin, S. Merli, M. Santanicchia, Perugia 2021, pp. 247-261.

Ventura ed. 1848 = G. Ventura, *Memoriale de gestis civium Astensium et plurium aliorum*, a cura di C. Combetti, in *Historiae Patriae Monumenta. Scriptorum, III*, Augusta Taurinorum 1848, coll. 701-816.

Villani ed. 2007 = G. Villani, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, 3 voll., Parma 2007.

Wildermann 1971 = A. Wildermann, *Die Beurteilung des Templerprozesses bis zum 17. Jahrhundert*, Freiburg 1971.

ABSTRACT

Il manoscritto noto come 'codice Cocharelli', databile agli anni venti-trenta del XIV secolo, conserva una miniatura poco nota raffigurante il rogo di Jacques de Molay, consumatosi l'11 (o il 18) marzo del 1314, e la morte di Filippo IV, il 29 novembre successivo, a seguito d'un incidente occorso durante una battuta di caccia. Nell'enuclearne i caratteri, l'autore riflette circa la possibilità d'una genesi remota della celebre 'maledizione' templare, legatasi assai più precocemente di quanto solitamente sostenuto all'altrettanto leggendaria 'maledizione' che avrebbe colpito i Capetingi. La ragione dell'accostamento è da ricercarsi nella logica retributiva, assai diffusa nella mentalità del tempo.

The so-called 'Cocharelli codex', dated to the 1320s-1330s, preserves a little-known miniature depicting the burning at the stake of Jacques de Molay, which took place on 11 (or 18) March 1314, and the death of Philip IV, on the following 29 November, during a hunting trip. The article offers a discussion of the image, reflecting on the genesis of the famous 'curse' of the Templars, linked much earlier than commonly claimed to the equally legendary 'curse' that would have struck the Capetians. The author identifies the reason for this juxtaposition in the retributive logic, widespread in the mentality of the time.

PAROLE-CHIAVE

Cocharelli; Templari; Filippo IV; maledizione

KEYWORDS

Cocharelli; Templars; Philip IV; curse

Dall'ottone alla tempera. Dinamiche transmediali delle iscrizioni arabe nella pittura trecentesca napoletana

ENNIO G. NAPOLITANO

L'uso dei segni alfabetici arabi a scopo decorativo ha interessato trasversalmente la pittura italiana, sin dagli inizi del XII secolo, permeando nell'arte gotica e, attraverso un graduale sviluppo, coinvolgendo la pittura rinascimentale sino alla fine del XVI secolo. Le eleganti ornamentazioni epigrafiche in caratteri arabi, i cui esempi più antichi sono riscontrabili su croci e tavole di pittori toscani ed in alcuni affreschi presenti nelle chiese rupestri della Basilicata[1], decorano le aureole, gli abiti e gli sfondi di numerose opere di artisti provenienti dall'intera penisola.

A Napoli, già dagli inizi del XIV secolo, è in uso la pratica della copia dei caratteri arabi, originariamente presenti su manufatti islamici, talvolta reinterpretati in chiave fantasiosa. È presumibile che l'impiego di questo genere di ornamentazioni epigrafiche, diffuso tra artisti della levatura di Giotto e Simone Martini, abbia contribuito al consolidamento e alla propagazione nel Regno di Napoli della cosiddetta moda *des bordures orientales*[2].

Il presente contributo è un approfondimento sulle interessanti composizioni epigrafiche presenti in tre opere dipinte da artisti napoletani tra il 1330 e il 1355. Si tratta della *Madonna dell'Umiltà* di Roberto d'Oderisio[3] e della *Madonna dell'Umiltà con san Domenico e un donatore*, dipinta dal Maestro delle tempere francescane[4], entrambe provenienti dalla chiesa di San Domenico Maggiore di Napoli e attualmente conservate presso il Museo di Capodimonte. Verrà presentata, inoltre, una lunga ed articolata iscrizione decorata su due pannelli dipinti da un anonimo artista napoletano, raffiguranti la *Pietà,* attualmente divisi fra la National Gallery di Londra e il Metropolitan Museum of Art di New York.

Si tratta di iscrizioni, finora trascurate dagli studi di settore, genericamente annoverate tra gli esempi di pseudo-scrittura e, quindi, considerate prive di leggibilità[5]. Contrariamente a quanto comunemente ritenuto, proverò a dimostrare come sia

[1] Si vedano Fontana 2016; Schulz 2015; Napolitano 2019.
[2] De Longpérier 1846.
[3] Pittore alla corte angioina nominato familiare da Carlo III di Durazzo il 1° febbraio 1382, ma probabilmente già addentro agli ambienti della corte prima del 1382: cfr. Vitolo 2006, pp. 25-28.
[4] Artista di scuola giottesca, la cui personalità è stata riconosciuta da Ferdinando Bologna: cfr. Bologna 1969, pp. 235-236.
[5] Cfr. D. Thiébaut, in *Giotto e compagni* 2013, p. 192, n. 25.

possibile ricostruire i relativi tracciati dei testi arabi originali, seppure in presenza di caratteri parzialmente degenerati dai vari passaggi di copia.

I modelli epigrafici riprodotti dagli artisti duecenteschi sui panneggi dei troni e sulle stoffe dei personaggi sono generalmente caratterizzati da elementi ripetuti e inseriti in lunghe fasce ornamentali. In alcuni casi i *ductus* delle lettere sono semplicemente ispirati alle forme dei caratteri arabi ma privi di alcuna corrispondenza ortografica con il registro alfabetico di riferimento. Tuttavia, sono talvolta distinguibili tracciati epigrafici che, seppur eseguiti in maniera imprecisa, possono essere riconducibili a forme distorte di parole arabe. Numerosi oggetti di produzione islamica o islamizzata presentano testi abbreviati o parzialmente contraffatti[6], tali da sembrare apparentemente privi di significato, la cui decodifica, invece, risulta essere in molti casi possibile[7].

Lo studio degli elementi epigrafici arabi nella pittura italiana ha portato all'individuazione di un gruppo eterogeneo di invocazioni religiose islamiche, in arabo note come *duʿā*, riprodotte con diversi gradi di alterazione. Tra esse, le più ricorrenti sono i voti augurali *baraka* e *al-yumn*[8] e l'invocazione *al-mulk*[*li-llāh*][9].

La relazione tra dinamiche culturali e percezione visiva delle decorazioni epigrafiche orientali[10] nell'Occidente medievale e rinascimentale è, ancora oggi, al centro del dibattito tra arabisti e storici dell'arte. Nel tentativo di chiarire la presenza, apparentemente estranea, della lingua sacralizzata dal Corano in contesti rigorosamente cristiani, molti studiosi hanno condiviso l'ipotesi di una relazione tra l'uso delle forme arabe e la rievocazione delle scritture sacre della Terra Santa.

In un articolo dall'emblematico titolo *It's all Arabic to me*[11], Allegra Iafrate propone una lettura più ampia del fenomeno, analizzando le caratteristiche delle iscrizioni arabe, parzialmente o completamente alterate, in funzione del contenuto, dei contesti culturali e dei materiali su cui esse vengono riprodotte. L'autrice fornisce argomentazioni convincenti, raccontate attraverso una sequenza di 'storie', in cui i segni arabi assumono funzioni e significati diversi. I casi esaminati nell'articolo convergono su un aspetto comune, intrinseco alla scrittura araba, quello della versatilità, declinata attraverso la sua potenza comunicativa. A prescindere dal grado di alterazione dei segni, l'arabo può svolgere un ruolo evocativo di rappresentazione del potere o di distanziamento sociale; in alcuni contesti può servire a comunicare una conoscenza superiore, mistica o apotropaica. Le iscrizioni, inoltre, possono contenere veri e propri testi in arabo, quando prodotte in aree di confine o in contesti islamizzati, oppure celare testi latini criptati sotto forme pseudo-arabe. Si tratta di una varietà di contenuti e sfumature di significato che contrastano con la diffusa tendenza a

[6] Si veda a questo proposito Christie 1922.
[7] Grassi 2013.
[8] Si tratta di espressioni particolarmente diffuse nell'epigrafia mobile islamica il cui significato può essere rispettivamente tradotto in «benedizione» e «prosperità».
[9] «Il potere spetta a Dio».
[10] In numerose opere d'arte occidentali, oltre all'alfabeto arabo, sono presenti segni ispirati ai caratteri ebraici e mongoli.
[11] Iafrate 2019.

considerare puramente ornamentale ogni elemento epigrafico che appare, all'osservatore, difficile da interpretare.

Le iscrizioni e pseudo-iscrizioni arabe trasferite nelle arti occidentali testimoniano una straordinaria varietà di tipologie, contenuti e stili, in relazione al periodo di produzione, ai supporti su cui vengono riprodotti e all'influenza, diretta o indiretta[12], giocata dell'arte islamica. I partiti epigrafici trasferiti nella pittura europea riflettono le caratteristiche calligrafiche utilizzate nell'epigrafia mobile dalle diverse dinastie islamiche. I manufatti di produzione mamelucca, decorati in caratteri thuluth[13], rappresentano la principale fonte di ispirazione per i pittori italiani che reinterpretano i partiti epigrafici in caratteri arabi nelle loro opere.

Agli inizi del XIV secolo, beni di lusso quali *ṭirāz*[14] e metalli preziosi rappresentano lo strumento principale di trasmissione del linguaggio decorativo islamico nell'arte italiana[15], veicolato, soprattutto, attraverso l'ornamentazione epigrafica. In questo periodo, infatti, la richiesta di metalli mamelucchi in Italia è tale da sostenere una produzione che, già intorno al 1370, non incontrava più, nei paesi di produzione, la domanda locale[16].

Anche la corte angioina di Napoli non resta indifferente di fronte allo sfarzo e all'esotismo dei tessuti e dei metalli islamici, la cui circolazione nel regno è confermata dall'intenso commercio con i territori mamelucchi[17]. Le decorazioni presenti sui preziosi manufatti in metallo contengono testi beneaugurali, benedizioni in onore dei governanti e, per larga parte, titoli riferiti a specifici uffici, o anche appellativi di carattere onorifico[18]. Queste iscrizioni, riprodotte con elaborati stili calligrafici, possono contenere imprecisioni ortografiche e sequenze di lettere senza significato, in quanto rivestono una funzione soprattutto evocativa del carattere decorativo della scrittura araba[19].

L'uso improprio dei termini cufico e pseudo-cufico, usati come riferimenti generici alla scrittura ornamentale di matrice arabo-islamica, ha contribuito a tralasciare l'individuazione dei diversi stili di scrittura araba riprodotti dagli artisti italiani. Attraverso la ricostruzione dei tracciati ed il confronto con i partiti dell'epigrafia mobile araba, recenti ricerche hanno dimostrato la presenza di iscrizioni leggibili nella pittura italiana, seppur riprodotte in maniera degenerata o incompleta[20]. In particolare, gli studi

[12] Condizioni che possono determinare l'imitazione, la copia o una semplice ispirazione a modelli islamici o islamizzati; cfr. Fontana 2020, pp. 11-43.
[13] Tipologia di scrittura corsiva in uso nelle cancellerie del sultanato mamelucco, cfr. Blair 2006, pp. 336-345.
[14] Stoffe ricamate con arabeschi e motivi epigrafici in caratteri arabi. Si veda: ivi, pp. 165-170.
[15] Hasan 2014, p. 4.
[16] Stanley 2012, p. 194.
[17] Vitolo 2000, p. 103.
[18] A questo proposito, Martina Rugiadi scrive: «Questa tendenza diventa predominante, tanto da allargarsi alla riproduzione di titoli ed emblemi anche non associati ad un nome […] che […] avevano perso progressivamente di significato» (Rugiadi 2011, p. 89).
[19] Ivi, p. 90.
[20] Si vedano: Bailey 2012; Grassi 2007; Mack, Zakariya 2009; Napolitano 2016; Napolitano 2017.

condotti sulle opere di Pisanello[21], di Gentile da Fabriano[22] e di Cima da Conegliano[23] hanno consentito l'individuazione di veri e propri testi protocollari mamelucchi.

La Madonna dell'Umiltà con san Domenico e un donatore *del Maestro delle tempere francescane*

La prima opera in esame è la *Madonna dell'Umiltà con san Domenico e un donatore*[24], dipinto attribuito al Maestro delle tempere francescane[25] databile intorno alla metà del XIV secolo[26]. L'artista, capace di esprimere un forte sincretismo pittorico tra Giotto, Maso di Banco e «innesti di gotico lineal catalano»[27], si distingue per il suo linguaggio figurativo caratterizzato da una «forte vocazione pauperistica»[28]. Il nome dell'anonimo maestro si deve a Ferdinando Bologna, il quale nel 1969 ne riconosce l'identità artistica[29]. Nel dipinto è presente una decorazione dorata caratterizzata da due elementi a forma di sigillo, ripetuti lungo tutto il bordo del mantello della Vergine. I caratteri, inseriti in una fascia composta da due linee continue, sono riprodotti con estrema precisione. Ornamentazioni epigrafiche di questo genere sono largamente documentate nella pittura di Simone Martini, come testimoniano le decorazioni del polittico di Santa Caterina del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa e della famosa *Annunciazione* della Galleria degli Uffizi. Nella fig. 1[30] è mostrata una comparazione tra la fascia epigrafica della *Madonna dell'Umiltà* (A) e quelle realizzate da Simone Martini (B: polittico di Santa Caterina; C: *Annunciazione*).

Nelle opere di Martini, le fasce epigrafiche sono caratterizzate da moduli rettangolari delimitati da due aste con un archetto centrale, analogamente a come appaiono nel dipinto del Maestro delle tempere francescane. Tuttavia, tra le decorazioni di Martini e quelle della *Madonna dell'Umiltà* di Capodimonte si riscontrano alcune differenze nel *ductus* dei segni rappresentati. Come visibile nella ricostruzione dei tracciati della fig. 1, le bande epigrafiche dipinte dall'artista toscano (B1 e C1) riproducono in sequenza un singolo sigillo (in posizione alternata con rotazioni di 180°), mentre quelle del Maestro delle tempere francescane (A1) sono composte da due distinti elementi modulari. Oltre al già citato archetto centrale, i caratteri presentano terminazioni trilobate a palmetta. La composizione è arricchita da diversi riempitivi formati da punti ed elementi circolari. La fig. 2 mostra il confronto tra il

[21] Sul foglio preparatorio per la medaglia di Giovanni VIII Paleologo, conservato al Musée du Louvre (inv. MI 1062r), si veda Vickers 1978.
[22] Sulla *Madonna dell'Umiltà* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa si veda Grassi 2019.
[23] Napolitano in c.d.s.
[24] Opera proveniente dal vestibolo del cappellone del Crocifisso fondato da Diomede Carafa nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli e attualmente conservata presso il Museo di Capodimonte.
[25] Bologna 1969, pp. 303 -304.
[26] Leone de Castris 1986, pp. 409-410.
[27] Poli 1999, p. 80.
[28] Abbate 1998, p. 117.
[29] Bologna 1969, p. 303.
[30] Tutte le ricostruzioni grafiche presenti in questo studio sono elaborazioni inedite dell'autore.

tracciato del primo modulo del dipinto (A) con quello presente su una piastrella dell'XI secolo di produzione islamica[31] (B). Entrambi i tracciati riportano le medesime caratteristiche epigrafiche. Si tratta dei ductus delle lettere arabe *bā'* e *rā* in sequenza. La coda della *rā'* risale verso l'alto in posizione parallela rispetto all'asta della *bā'* e termina al centro del rettangolo. Nel punto in cui la *rā'* lega con la precedente *bā* è assente il dentino che delimita le due lettere. Nel secondo modulo, invece, è presente una composizione rettangolare in cui le due estremità si incrociano in una sorta di X. Potrebbe trattarsi dei *ductus* semplificati delle lettere *kāf* e *tā marbūṭa* in sequenza. Il segno, come nelle decorazioni del Martini, è capovolto di 180°. Nella fig. 3 è stato ricostruito il tracciato del *ductus* riportato con entrambi i moduli nella posizione corretta. Dal disegno risulta possibile ricondurre il tracciato dei caratteri al voto augurale *baraka*[32].

La Madonna dell'Umiltà *di Roberto d'Oderisio*

La seconda opera in esame è una tavola conservata al Museo di Capodimonte, raffigurante la *Madonna dell'Umiltà*, dipinta da Roberto d'Oderisio intorno al 1343[33].

Nella sua *Madonna dell'Umiltà* è presente l'iscrizione latina *Mat Omnium*[34], al centro è raffigurata la Madonna seduta per terra nell'atto di allattare il Bambino. Si tratta di un'iconografia che Roberto d'Oderisio impreziosisce con una raffinatezza decorativa mutuata da Maso di Banco e dal suo maestro Giotto[35]. Nel 1328, su invito della famiglia reale angioina, Giotto si reca a Napoli dove inizia a lavorare alla realizzazione degli affreschi per il monastero dei frati francescani e delle suore clarisse di Santa Chiara[36]. Dopo aver lasciato la città per recarsi a Bologna[37], i suoi collaboratori continueranno a produrre opere 'giottesche' commissionate principalmente dai frati francescani[38].

Nella *Madonna dell'Umiltà* di Roberto d'Oderisio è presente un'interessante decorazione epigrafica che impreziosisce l'orlo del mantello della Vergine con caratteri dorati ed in rilievo (fig. 4). La fascia è composta da un tracciato ripetuto per tutta la lunghezza dell'ornamentazione, riprodotto, talvolta, con alcune modifiche. Si tratta della classica composizione 'asta-elemento tondo-asta' seguita da un segno simile ad una *kāf* finale. Il tracciato presenta una caratteristica interessante: nel registro superiore del rigo è ricopiato, in versione ridotta e semplificata, il *ductus* sottostante. Gli elementi

[31] Piastrella proveniente dal Mediterraneo orientale e conservata presso il Los Angeles County Museum of Art (inv. M.73.5.218). Si tratta di un'iscrizione abbreviata composta dalla ripetizione delle prime due lettere della parola *baraka*.
[32] Contrazione di *baraka li-llāh* («benedizione di Dio»).
[33] Leone de Castris 1986, p. 380; P. Giusti, in *Museo di Capodimonte* 2002, p. 259, n. 4; Guida 2018, pp. 4116-4119.
[34] Contrazione di *Mater Omnium* («madre di tutti»).
[35] P. Giusti, in *Museo di Capodimonte* 2002, p. 259, n. 4.
[36] Cooper 2013, p. 44.
[37] Si vedano Caglioti 2005 e Leone de Castris 2006.
[38] Cooper 2013, p. 45.

che compongono l'iscrizione non appaiono completamente separati, ma uniti da due segmenti orizzontali posizionati al centro delle aste. Il tracciato presenta diverse similitudini con l'iscrizione che decora il ciborio di Limoges del Maestro Alpais, capolavoro dell'oreficeria limosina del XIII secolo[39], in cui sono anche presenti i tratti di congiunzione delle aste. La fig. 5 riporta la ricostruzione del tracciato epigrafico del dipinto (A, formato dai due moduli colorati con gradazioni di grigio e, in bianco, la copia del registro inferiore) e quella del ciborio di Limoges (B). Il confronto tra queste iscrizioni prodotte in ambito europeo ed un frammento di *ṭirāz*, del IX secolo di manifattura egiziana[40] (fig. 6), ci fornisce la chiave per risalire al testo originale. L'iscrizione del tessuto, che presenta sia i trattini delle aste parallele (seppure non collegati tra loro) che i motivi epigrafici inseriti come riempitivi degli spazi nel registro superiore del rigo, è composta dalla ripetizione dell'espressione *al-mulk*[*li-llāh*]. La copia di iscrizioni presenti sui tessuti di manifattura islamica risulta essere particolarmente diffusa nella pittura italiana, soprattutto tra XIII e XIV secolo. I modelli ritratti nelle opere indossano, con molta probabilità, abiti realizzati con *ṭirāz*, circolanti nella penisola già dall'XI secolo, di cui la città di Palermo costituiva uno dei principali centri di produzione[41].

Il Cristo morto con la Vergine *e* San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena *di un seguace napoletano di Giotto*

I casi fin qui riportati testimoniano la trasmissione dei partiti epigrafici in caratteri arabi nella pittura napoletana, soprattutto sotto forma di composizioni ornamentali modulari, ripetute lungo le bordure degli abiti. La tipologia delle iscrizioni, i caratteri riprodotti e il grado di alterazione dei segni corrispondono a un tipo di decorazione epigrafica diffusa nella pittura coeva centro-italiana e veneta.

Tra tutte le opere trecentesche decorate con partiti epigrafici in caratteri arabi, il dittico raffigurante il *Cristo morto con la Vergine* e *San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena,* attribuito a un seguace napoletano di Giotto, rappresenta indubbiamente il caso più interessante e complesso. Potrebbe trattarsi, infatti, del modello più antico di iscrizione mamelucca presente nella pittura italiana. I pannelli, attualmente divisi e conservati tra il Metropolitan Museum of Art di New York[42] e la National Gallery di Londra[43], precedono di circa un secolo le opere di Gentile da Fabriano e di Pisanello, databili rispettivamente al 1420[44] e al 1439[45], decorati da copie di iscrizioni mamelucche.

[39] Conservato al Musée du Louvre a Parigi (inv. MRR 98).
[40] Conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 31.19.16).
[41] Liu 1996, p. 148.
[42] *San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena* (inv. 1975.1.102).
[43] Il *Cristo morto con la Vergine* (inv. NG3895)
[44] Giometti 2002, p. 82.
[45] K. Christiansen, in *The Renaissance Portrait* 2011, pp. 198-201, n. 65 (in particolare p. 199).

La datazione dell'opera, tra il 1330 ed il 1350, è generalmente condivisa[46]. Più complessa, invece, risulta essere la sua attribuzione. Nel 1928 Gronau riconosce i due pannelli come parte di uno stesso dittico[47], attribuendolo ad un anonimo fiorentino. Pochi anni dopo, Berenson è il primo ad ipotizzare una realizzazione per mano di un anonimo pittore napoletano appartenente alla scuola giottesca[48]. Successivamente, Bologna[49], Leone de Castris[50] e Pope-Hennessy[51] hanno individuato come autore dell'opera il napoletano Roberto d'Oderisio. Riguardo a quest'ultima attribuzione sono state recentemente avanzate alcune perplessità. La qualità della pittura espressa nel dittico, infatti, non sembrerebbe essere compatibile con il talento artistico di d'Oderisio considerato, sia da Miklos Boskovits che da Luciano Bellosi, non all'altezza dell'opera[52]. In effetti, anche dal punto di vista delle decorazioni epigrafiche, i caratteri utilizzati nella *Madonna dell'Umiltà* risultano essere completamente diversi da quelli presenti sul dittico. Nei più recenti studi di Vitolo[53], Gordon[54] e Thiébaut[55], il dipinto è generalmente considerato opera di un seguace napoletano di Giotto.

Gli studi citati, tuttavia, utilizzano il termine pseudo-cufico per definire i segni presenti sullo sfondo del dittico, escludendo a priori una lettura dei caratteri rappresentati. È mia intenzione, invece, fornire di seguito le evidenze della leggibilità delle iscrizioni dell'opera, attraverso la comparazione dei tracciati epigrafici con quelli presenti su manufatti islamici. In primo luogo, sono necessarie alcune riflessioni sulla definizione dello stile impiegato per l'iscrizione. La grafia dei caratteri utilizzati nell'opera, infatti, non sembra corrispondere ad alcuna tipologia di scrittura cufica. L'iscrizione presenta, invece, varie analogie con la grafia thuluth (l'andamento del testo, i *ductus* delle lettere, il rapporto della lunghezza tra le lettere alte e le lettere basse, i legamenti e gli elementi riempitivi a svolazzo), largamente utilizzata nella produzione epigrafica mamelucca[56].

La fascia si sviluppa lungo i margini dello sfondo dorato delle tavole, come osservabile nella fig. 7 che mostra il panello con *San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena,* conservato al Metropolitan Museum of Art di New York.

Un primo interessante riscontro ci viene fornito dalla comparazione dei motivi vegetali dell'iscrizione del dittico con quelli presenti su due esemplari islamici[57]. Sebbene l'individuazione degli elementi decorativi sullo sfondo dell'iscrizione risulti particolarmente ardua a causa del deterioramento della lamina dorata del dittico,

[46] D. Gordon, in Gordon 2011, pp. 372-379, n. 3895.
[47] Gronau 1928, pp. 78-81.
[48] Berenson 1936, p. 203.
[49] Bologna 1969, pp. 301-303.
[50] Leone de Castris 1986, p. 380; Leone de Castris 2006, p. 161.
[51] J. Pope-Hennessy, in Pope-Hennessy 1987, pp. 93-95, n. 41.
[52] D. Thiébaut, in *Giotto e compagni* 2013, p. 189, n. 25.
[53] Vitolo 2008, pp. 85, 89.
[54] Gordon 2011, pp. 372-379.
[55] Thiébaut 2012, pp. 9, 10, 16, 23.
[56] Cfr. Blair 2006, p. 123.
[57] Si tratta di un bacile del XIV secolo conservato al Los Angeles County Museum of Art (inv. M.73.5.125), e della base di un candeliere del XIII secolo esposta al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 91.1.561).

nell'opera sono ben visibili le fasce epigrafiche dipinte sui bordi degli abiti dei personaggi che contengono lo stesso tipo di iscrizione e di decorazione vegetale del fondo dorato. L'individuazione della fitta trama di tralci concentrici e foglie è necessaria affinché gli elementi decorativi non vengano confusi con i *ductus* delle lettere dell'iscrizione. Nella fig. 8 è possibile osservare la trama di rami con terminazioni fogliate dipinte sul dittico e quella presente sui metalli. Le ornamentazioni della fascia decorata sull'abito della Madonna[58] (A) e su quello di san Giovanni Evangelista[59] (C) corrispondono a quelle incise lungo il bordo della base del candeliere in ottone del Metropolitan Museum of Art di New York (B). Lo stesso tipo di trama è presente anche sul bacile del Los Angeles County Museum of Art, anche se organizzato su due file sovrapposte (D).

Grazie al confronto tra i disegni è possibile riconoscere il medesimo genere di tracciato modulare composto da rami disposti in cerchi concentrici con terminazioni fogliate polilobate. Questa comparazione fornisce una prima indicazione riguardo al tipo di oggetto da cui l'artista avrebbe potuto trarre ispirazione per la realizzazione del prototipo dell'iscrizione.

Passiamo adesso all'analisi del campo scritto. Nella fig. 9 sono presenti i dettagli del dipinto che riproducono l'iscrizione presente sullo sfondo del dittico. La banda destra (A) del pannello di New York e quella sinistra (B) sono seguite dalle fasce epigrafiche di Londra, anch'esse disposte sui due lati (C destra, D sinistra). Ai quattro dettagli dell'iscrizione, seguono le ricostruzioni dei tracciati epigrafici (in giallo) e della trama ornamentale (in marrone). I *ductus* del pannello di Londra (C1 e D1) risultano deteriorati e anche i motivi vegetali sono appena visibili. Nella fascia D1 si riesce a distinguere soltanto la sezione di sinistra mentre i restanti caratteri, escluso lo spazio occupato dall'aureola, risultano ormai indistinguibili. Nella fig. 10 sono raccolti i vari dettagli dei bordi dei tessuti in cui compaiono le iscrizioni (A: l'abito del san Giovanni Evangelista di New York; B: l'abito della Madonna di Londra), con la ricostruzione dei tracciati epigrafici.

Per comprendere le caratteristiche dell'iscrizione originale è necessario calarsi nella visione dell'esecutore, ignaro delle regole ortografiche dell'arabo. L'artista opera su due livelli: le decorazioni vegetali (distinguibili perché formate da elementi modulari identici, ripetuti lungo tutta la decorazione) e il tracciato del testo. Come precedentemente affermato, lo stile delle iscrizioni presenti sui metalli mamelucchi è il thuluth; parola che in arabo significa «un terzo», ovvero il rapporto esistente tra le lettere basse e le *alif*. Si tratta di uno stile calligrafico in cui le aste occupano l'intera lunghezza del rigo, e in cui le terminazioni delle lettere si trovano spesso sovrapposte ad altre lettere iniziali (condizione particolarmente frequente nelle iscrizioni sui metalli). Se valutiamo queste composizioni dal punto di vista del tracciato, tali caratteristiche inducono a percepire l'iscrizione come una combinazione di moduli indipendenti inscritti tra due aste. Tutte le fasce epigrafiche presenti nel dittico, infatti,

[58] Appartenente al pannello di Londra.
[59] Appartenente al pannello di New York.

sono composte da parole comprese tra due lettere alte. Soltanto in rari casi, sono visibili alcune interruzioni tra la fine della parola e l'asta successiva, condizione che facilita l'identificazione della parola originale. È evidente che la trasmissione dell'iscrizione dall'oggetto al dipinto avvenga attraverso la ricostruzione del tracciato delle lettere, eseguita dall'artista napoletano.

Per procedere all'identificazione del testo, confronteremo i tracciati epigrafici presenti nel dittico con quelli di sette manufatti in ottone, provenienti da Egitto, Siria e Iran, e databili dalla metà del XIII alla fine del XIV secolo, contenenti caratteristiche stilistiche e testuali simili all'iscrizione dei pannelli. A questo proposito, nella fig. 11 è stato ricostruito il tracciato della parola presa in esame, evidenziata nell'iscrizione[60]. Al fine di risalire a uno schema ideale usato dal pittore per la riproduzione dell'iscrizione, è stata realizzata una tabella che semplifica e ordina, in base al tracciato, le diverse forme riprodotte dall'artista (fig. 12). Sono stati individuati tre elementi modulari delimitati da aste, suddivisi in tre gruppi: A) asta-triangolo-asta; B) asta-tondo-asta; C) asta-onda-asta. Le tre forme differiscono, quindi, nell'elemento centrale. Queste nove forme rappresentano le parole contenute nell'iscrizione originale[61]. A esse vanno aggiunti gli elementi isolati, disseminati in tutta la composizione epigrafica, riportati negli esempi D[62]. I gruppi sono così composti:

Gruppo A (fig. 13)

A1) Il tracciato, formato da un elemento triangolare posto al centro di due aste parallele, è riconoscibile dalla deformazione verso il basso della parte sinistra. Si tratta della riproduzione della parola *al-ʿiẓẓ*, termine che solitamente troviamo all'inizio dell'iscrizioni mamelucche, il cui significato è traducibile con «gloria». La coda della *ẓā* scende sotto il rigo, lambendo e, talvolta, unendosi all'asta sovrapposta alla sua terminazione (asta appartenente alla parola successiva).

A2) Il tracciato si presenta identico al precedente ma non riporta alcuna deformazione asimmetrica. Corrisponde al *ductus* arabo delle lettere in sequenza *lām-ʿayn-alif* che compongono l'inizio di una parola che può, a seconda delle lettere che seguono, completarsi in *al-ʿālī*, *al-ʿālīm*, *al-ʿāmil*, e *al-ʿādil*. Si tratta di titoli nobiliari tra i più ricorrenti nei protocolli mamelucchi e,

[60] A) New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 41.184; B) New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 91.1.601; C) New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.2095a, b; D) Los Angeles County Museum of Art, inv. M.73.5.125; E, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 91.1.561. F, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 420-1854; G, Cambridge Fitzwilliam Museum, inv. O.2-1908.

[61] Si noti che nei tracciati in esame, salvo rare eccezioni, la lettera *alif* che compone l'articolo *al* è posizionata alla fine di ogni parola. Essa corrisponde, di fatto, all'inizio della parola successiva. Tuttavia, nelle iscrizioni mamelucche, l'*alif* iniziale (asta isolata) è così ravvicinata alla parola precedente da poter essere confusa come parte di quello stesso tracciato. Le aste che delimitano i moduli corrispondono, quindi, all'articolo *al*; l'asta a destra rappresenta l'*alif*, mentre quella a sinistra la *lām*.

[62] Si tratta di lettere in sequenza, o in forma isolata, che nel testo originale si trovano separate dai *ductus* delle altre lettere. Questo è il caso della lettera *alif* che compone l'articolo *al*, della congiunzione *wa* e delle terminazioni di parole composte da lettere che in arabo non legano tra loro, come nel caso di *al-karīm* e *al-ẓā'id*.

in particolare, sui metalli islamici. Dal punto di vista del tracciato, il *ductus* si compone di due parti. La prima, corrispondente con la forma A2, viene talvolta presentata nell'iscrizione in posizione isolata. Si tratta di un'abbreviazione della parola *al-ʿālī,* che esprime il significato di «eccellente», «sublime», resa in alcuni casi anche in forma estesa.

A3) Il tracciato è lo stesso del precedente ma è seguito dalla parte mancante, a completamento della parola. L'iscrizione è composta da due diversi *ductus*: uno formato da un segno isolato corrispondente alla lettera *dāl,* seguito da un'asta isolata che rappresenta una *lām*; l'altro composto da un'asta sovrapposta ad un cerchio con la coda che termina verso sinistra, che corrisponde alle lettere *lām-mīm*[63] in sequenza. Nel primo caso leggiamo la parola *al-ʿādil*, traducibile con il termine «il giusto», seppure la *lām* non sia riprodotta in maniera del tutto corretta (si confronti con l'iscrizione presente sul supporto per vassoio del Metropolitan Museum of Art di New York); nel secondo (A3*bis*), possiamo riconoscere la parola *al-ʿālīm,* che significa «il saggio» (visibile dalla comparazione con l'iscrizione del vassoio del Victoria and Albert Museum di Londra).

Gruppo B (fig. 14)

B1) Il tracciato è formato da due aste parallele che contengono due cerchi. Si tratta di una forma già nota tra le riproduzioni di iscrizioni mamelucche nell'arte occidentale, che è stato riscontrato anche su un reliquiario medievale di manifattura italiana[64]. Il tracciato si riferisce alla parola *al-maqarr*, termine utilizzato per descrivere genericamente l'autorità. Il *ductus* è composto dalla fusione della coda della *rā* con l'*alif* della parola successiva. Si tratta di una distorsione che viene indotta dalla posizione della *alif* che, nelle iscrizioni mamelucche, spesso si trova sovrapposta alla lettera della parola che la precede, se essa termina con una lettera bassa (come è osservabile nell'iscrizione del bacile). Tuttavia, nel pannello di Londra è presente, in un caso, con la sua forma corretta in cui è visibile la separazione tra la *rā* e la *alif*. Negli altri tre casi, invece, è riprodotta con il tracciato unito.

B2) La forma è composta da due aste parallele che, se si osserva da destra verso sinistra, includono rispettivamente un elemento a dentino e un cerchio. Il tracciato non presenta grandi alterazioni rispetto al *ductus* arabo corrispondente alla parola *al-baqāʾ*[65] (come osservabile dal confronto con il candeliere proveniente dal Metropolitan Museum of Art di New York).

B3) Il segno corrisponde all'epiteto benaugurale *al-iqbāl*, che esprime l'idea di prosperità e solitamente, nelle iscrizioni mamelucche, segue la parola *al-ʿizz* («gloria e prosperità»). Si tratta dell'unico caso, tra le nove forme della tabella, in cui è presente anche la *alif* iniziale. In questo caso, infatti, la *alif* è la prima

[63] Nello stile thuluth, il nesso *lām-mīm* viene reso in questa forma.
[64] Napolitano 2016.
[65] Si tratta di un epiteto benaugurale («lunga vita»).

lettera della parola, differentemente dagli altri casi in cui la lettera omessa è relativa all'articolo *al*. Il tracciato è diviso in tre elementi: partendo da destra è presente un'asta isolata seguita da una lettera tonda a cui segue un'altra asta, tra questi due segni è visibile un accenno di dentino. L'ultimo elemento è una *lām* isolata.

Gruppo C (fig. 15)

C1) Il tracciato è formato da due aste parallele collegate da un'onda a due creste. Si tratta della forma più ricorrente nell'iscrizione che compare tre volte nel pannello di Londra e cinque volte in quello di New York. Come nel caso B1, l'asta a sinistra potrebbe appartenere, nell'iscrizione originale presente sul manufatto arabo, all'articolo della parola successiva. Il tracciato, quindi, sarebbe da leggere come una *lām* seguita da una lettera con un andamento a onda che si allunga sul rigo da destra verso sinistra unendosi, nella sua parte terminale, con l'asta della parola successiva. Si tratta di un tracciato abbastanza complesso ma, dalla comparazione con l'iscrizione presente sul cofanetto del Fitzwilliam Museum di Cambridge (si veda in particolare il tracciato nell'ingrandimento dell'iscrizione), possiamo notare delle interessanti analogie. Nell'immagine è possibile comprendere il ruolo svolto dalle lettere alte nell'andamento dell'iscrizione che crea un modulo a sviluppo verticale. Prendiamo in esame la prima parte sulla destra dell'iscrizione. Il testo recita *al-maqarr al-karīm al-ālī*, titolo che nel XIII secolo introduce i governanti mamelucchi[66]. Possiamo notare come le aste delle lettere si trovino compresse e spesso sovrapposte ad altre lettere basse. Sebbene in arabo il *ductus* della parola *al-karīm,* letteralmente «il generoso», «il nobile», abbia un aspetto non somigliante alla forma C1, nello stile thuluth il tracciato risulta avere diverse analogie. La lettera *kāf*, infatti, è riprodotta con lo stesso *ductus* della *lām*, la lettera *rā* è completamente adagiata in orizzontale sul rigo (a formare l'effetto sinusoidale), mentre le lettere in sequenza *yā-mīm* sono spostate in alto, incastrate tra le lettere alte. È plausibile che, agli occhi dell'artista napoletano, le due aste che determinano il tracciato siano la *lām* e l'*alif* della parola seguente, escludendo l'asta della *kāf* centrale (ma non la parte bassa della lettera che si sviluppa sul rigo) considerata un elemento avventizio. Racchiuso tra le due lettere alte, l'elemento grafico preso in considerazione è rappresentato dall'onda a due creste, corrispondenti al tracciato che si sviluppa sul rigo delle lettere in sequenza *lām-kāf-rā*. Nel cofanetto in ottone è ben visibile anche la sovrapposizione della *lām* appartenente alla successiva parola *al-ālī*. Alla luce di questi confronti, il *ductus* C1 potrebbe corrispondere alla prima parte della parola [*al-kar*]*īm,* la cui restante porzione *-īm,* risulta essere presente nello spazio sopra al rigo, analogamente a quanto appare nell'iscrizione del cofanetto.

[66] Sharon 1999, p. 81.

C2) Il tracciato si presenta con un *ductus* analogo a C1, con la sola differenza che l'onda è composta da un'unica cresta. Questa forma è presente cinque volte nel pannello di New York (una volta riportata sul bordo dell'abito del santo) e una volta sul mantello della Madonna nel pannello di Londra. Il *ductus* è quello di *al-nāṣir* che in questo specifico caso sarebbe riconducibile a un nome proprio molto ricorrente nei protocolli mamelucchi. Analogamente a quanto avviene nell'esempio C1, la parola è divisa in due elementi e il tracciato si riferisce alla prima parte composta da aste. Infatti, la restante porzione *ṣir* può avere, anche nei manufatti mamelucchi, un ductus ruotato di 90° e somigliante a elementi riempitivi a svolazzo (come visibile nell'iscrizione del bacile del Los Angeles County Museum of Art).

C3) Il tracciato differisce dal precedente per l'assenza dell'onda centrale. Si tratta di una forma che compare due volte nel pannello di New York e due volte sul bordo dell'abito della Madonna nel pannello di Londra. Potrebbe trattarsi della prima parte della parola relativa al significato di «sovrano», «reale» *al-mālikī*, anch'essa composta da due elementi distinti. Si tratta di uno dei segni maggiormente ricorrenti tra le decorazioni epigrafiche dell'arte italiana[67] che in questo caso, però, non viene reso con il caratteristico occhiello della *mīm*. Tuttavia, sulla spallina di san Giovanni Evangelista, la parola è leggibile e completa. Bisogna considerare che, nel corsivo mamelucco e in particolarmente sui metalli, l'occhiello della *mīm* risulta spesso appena accennato, prendendo le sembianze di un breve tratto orizzontale (come si può notare nell'iscrizione della base del vassoio del Metropolitan Museum of Art di New York). L'abbreviazione *al-mā* è molto ricorrente nei manufatti islamici, in particolar modo sui tessuti[68].

Gruppo D

Come già detto, gli esempi fin qui mostrati sono caratterizzati dalla presenza di due aste parallele che delimitano il tracciato orizzontale. Si è visto che queste aste corrispondo alle lettere alte delle parole copiate. Spesso si tratta della *lām* dell'articolo *al* (sul lato destro) e dell'*alif* iniziale appartenente all'articolo della parola successiva (sul lato sinistro). Tuttavia, nei casi in cui le parole contengano delle lettere che nell'ortografia araba non legano con la lettera seguente, difficilmente l'artista riproduce la parola in maniera completa. Questo accade perché il tracciato interrotto viene percepito come un'unità diversa e quindi non consecutiva. Tuttavia, gli elementi grafici, non inclusi tra due aste, vengono comunque ricopiati in altre parti dell'iscrizione ed assumono una funzione riempitiva degli spazi.

D1) Il tracciato corrisponde esattamente al *ductus* delle lettere *yā* e *dāl* in legamento. La parte iniziale (a destra) è composta, invece, dalle lettere *alif-* e *lām* in sequenza con una lettera del tipo *rā*/*zā*. In questo caso è possibile individuare

[67] Napolitano 2018, pp. 107, 131.
[68] Ivi, p. 242.

la parola *al-ẓāīd*, epiteto benaugurale utilizzato come rafforzativo per un sempre crescente determinato auspicio.

D2) Si tratta della seconda parte della parola [*al-kar*]*īm*.

D3) Il tracciato è molto simile al *ductus* delle lettere *ṣad* e *rā* in sequenza, in posizione ruotata come appare nell'iscrizione del bacile del Los Angeles County Museum of Art. Potrebbe trattarsi, quindi, della seconda parte della parola *al-nāṣir*.

D4) Si tratta del *ductus* della lettera *wāw* che in arabo corrisponde alla congiunzione italiana «e».

D5) È un'asta isolata che corrisponde al *ductus* della *alif*, relativa all'articolo *al*. È il segno più ricorrente nell'iscrizione e funge da asta di chiusura (a sinistra) dei tracciati. Tuttavia, possiamo ritrovarla anche in forma isolata lungo le bande epigrafiche.

Alla luce delle comparazioni presentate, possiamo affermare che lungo la fascia epigrafica in rilievo su lamina d'oro è riconoscibile un testo protocollare mamelucco, seppur contenente porzioni deteriorate o riprodotte in maniera imprecisa. Il testo si presenta distorto rispetto all'originale dal momento che, come già affermato, le parole sono state selezionate dall'artista per rispondere a specifiche esigenze estetiche. Tuttavia, nella parte conclusiva di questo contributo, sarà proposta una ricostruzione della presumibile iscrizione originale.

Lato destro del pannello di New York:
العز و الكريم ... العز البقا اقبال (ا)لمقر (النا)صر؟ اقبال
Gloria – e – il generoso … gloria – lunga vita – prosperità – l'autorità – *al-nāṣir*-prosperità

Lato sinistro del pannello di New York:
الكر(يم) و الكر(يم) والما(لكي)؟ (ا)لمقر الكر(يم) العادل النا(ص)ر؟... النا(صر)؟ (ا)لمقر (الكر)يم؟ ... العالي البقا (ا)لبقا ؟
il generoso – e – il generoso – e – il sovrano – l'autorità – il generoso – il giusto – *al-nāṣir*(?) – *al-nāṣir*(?) – l'autorità – il generoso – l'eccellente – lunga vita – lunga vita

Lato destro del pannello di Londra:
العزوالعالم الزائد العا(لي) ؟ الكر(يم) الزائد الكريم ؟ الكريم العادل العال(ي)...
Gloria – e – il saggio – crescente – l'eccellente – il generoso – crescente – il generoso – il giusto – l'eccellente

Lato sinistro del pannello di Londra:
الكريم و الاقبال
il giusto – e – prosperità

Sul colletto di san Giovanni Evangelista:
المالكي
il sovrano

Sul polsino di san Giovanni Evangelista:
الكريم العالي
il generoso – l'eccellente

Sul bordo del mantello che copre il capo della Madonna:
الكر(يم) الكر(يم) النا (صر) ؟ الكريم الكريم الكر(يم)؟ (ا)لعالي
il generoso – il generoso – *al-nāṣir* – il generoso – il generoso – l'eccellente

Sul bordo destro del mantello della Madonna:
...الكريم...
Il generoso

Sul bordo sinistro del mantello della Madonna:
(ا)لاقبا(ل)؟ (ا)لنا(صر) الما(لكي)
Prosperità – *al-nāṣir* – il sovrano

Dal punto di vista decorativo, le fasce epigrafiche appaiono estremamente armoniche e perfettamente integrate ai motivi floreali a quattro petali, racemi e palmette trilobate dello sfondo dorato. Questa resa è il risultato di un attento lavoro di composizione, operato dall'artista, grazie alla realizzazione dei prototipi. Il processo di trasferimento del testo, dall'oggetto metallico allo schizzo, ha reso possibile la riorganizzazione dell'iscrizione nel dipinto. L'artista scompone il testo in diverse singole unità che gli consentono una gestione ottimale degli spazi e grande versatilità nelle scelte stilistiche. Tuttavia, lo stravolgimento dell'iscrizione attraverso il trasferimento dall'oggetto al disegno, e dal disegno al dipinto, non altera la funzione e la potenza comunicativa della composizione epigrafica originale. Al contrario, è grazie alla riorganizzazione dei segni, attuata nelle fasi di trasferimento dei partiti, che l'iscrizione riacquista tutta la sua potenza comunicativa, seppure nel nuovo allestimento in cui essa viene trasferita. Una copia tal quale dall'originale al dipinto, infatti, ne avrebbe stravolto la resa, dal momento che i problemi ad essa connessi sarebbero stati impossibili da gestire. Le difficoltà nella riproduzione della tridimensionalità di un testo arabo in rilievo, presente su un oggetto di forma circolare, i problemi legati alla deformazione prospettica delle lettere, e l'impossibilità di selezionare le forme più consone agli spazi da riempire avrebbero indubbiamente compromesso il risultato finale, rendendo un'immagine distorta della composizione epigrafica. La corretta distinzione tra iscrizione ed elementi decorativi avventizi ed il sistema ideato per il trasferimento dei tracciati in unità composte in funzione delle lettere alte hanno consentito la leggibilità del testo originale che, per la sua lunghezza, varietà e complessità, non ha eguali nella storia della pittura italiana. Persino il principio alla base dello stile calligrafico dell'iscrizione originale è stato compreso e trasferito nel dipinto. Infatti, l'individuazione dell'*alif*, e più precisamente delle lettere alte, come modulo standard per la trasposizione del testo, riflette con esattezza le norme dalla scrittura mamelucca.

Dal punto di vista semantico, l'iscrizione contiene espressioni beneaugurali e titoli onorifici. Sui metalli islamici, infatti, i testi possono iniziare con espressioni beneaugurali rivolte al regnante seguite da titoli onorifici e, talvolta, dal nome proprio[69] L'iscrizione del dittico contiene i titoli *al-maqarr*, *al-karīm* e *al-'ālī* che risultano essere molto utilizzati durante il regno di al-Nāsir Muhammad (1294-1340). Si tratta di epiteti destinati, durante tutto il XIV secolo, ai dignitari più importanti nella gerarchia mamelucca[70]

Nell'iscrizione si leggono anche le espressioni beneaugurali *al-'izz al-baqā* e *al-iqbāl al-zā'id*, molto comuni nella formula introduttiva delle iscrizioni mamelucche. Il nome rappresenta, invece, l'aspetto più difficile di tutta la composizione epigrafica. Innanzitutto, va sottolineato che sui metalli islamici le iscrizioni possono essere prive del nome dei regnanti o dei governatori per cui sono state realizzate[71]. Tuttavia, nell'iscrizione del dittico è presente un tracciato che potrebbe essere ricondotto al nome *al-Nāṣir*[72]. Il *ductus*, però, compare soltanto due volte, separato e posizionato in parti distanti all'interno dell'iscrizione. Risulta complicato, quindi, stabilirne con certezza la lettura.

La sequenza dei titoli non tiene ovviamente conto della giusta posizione del testo, secondo la corretta ortografia araba. La traduzione dell'iscrizione, così come avrebbe potuto trovarsi nella sua versione originale, è: «Gloria, lunga vita e crescente prosperità [a] Sua eccellenza, il sublime, il generoso, il sovrano, il sapiente, il giusto, al-Nāṣir».

In un dipinto del XIV secolo, la lettura di un testo arabo con titolature mamelucche rappresenta un elemento di assoluta originalità, nel vasto repertorio di decorazioni islamizzate nell'arte europea.

È innegabile il ruolo di avanguardia dell'autore del dittico, nell'uso e nella rielaborazione delle decorazioni epigrafiche. In particolar modo, il metodo utilizzato per la copia e il trasferimento delle iscrizioni sul dipinto è una prova delle grandi qualità artistiche del pittore, soprattutto se considerate in relazione al grado di approssimazione delle iscrizioni dipinte dagli artisti italiani del XIV secolo. Quanto finora esposto conferma le posizioni degli studi più recenti che hanno sottolineato l'eccellenza qualitativa e le caratteristiche 'uniche' dell'opera[73]. Mi auguro che il presente studio possa contribuire ad incoraggiare nuove ricerche ed indagini più approfondite sulla figura dell'anonimo pittore napoletano, autore della più articolata trasmissione di partiti epigrafici in caratteri arabi della pittura medievale italiana nota sino a questo momento.

[69] Per un approfondimento sui testi protocollari mamelucchi si veda De Luca 1997.
[70] Porter 2012.
[71] De Luca 1997, p. 90.
[72] La parola potrebbe riferirsi al nome del sultano o dell'emiro a cui è stata dedicata l'iscrizione.
[73] D. Thiébaut, in *Giotto e compagni* 2013, p. 192, n. 25.

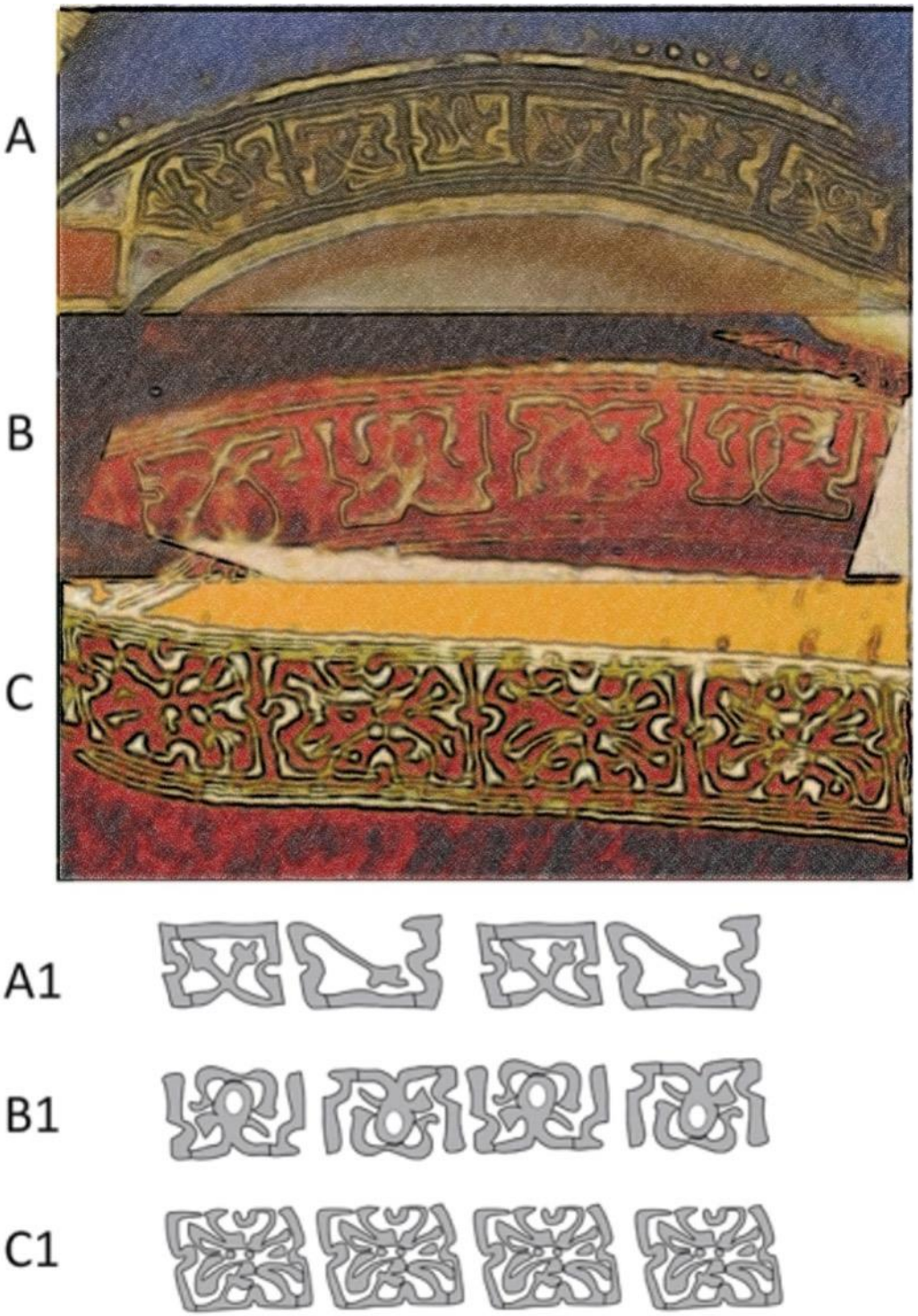


Fig. 1 – A) Disegno dell'iscrizione presente nella *Madonna dell'Umiltà con san Domenico e un donatore* del Maestro delle tempere francescane, Napoli, Museo di Capodimonte; B) Disegno dell'iscrizione presente nel polittico di Santa Caterina di Simone Martini, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo di Pisa; C) disegno dell'iscrizione presente nell'*Annunciazione* di Simone Martini, Firenze, Galleria degli Uffizi

Fig. 2 – Confronto tra i tracciati delle iscrizioni presenti nella *Madonna dell'Umiltà con san Domenico e un donatore* del Maestro delle tempere francescane (A) e nella piastrella in terracotta del Los Angeles County Museum of Art (B)

Fig. 3 – Ricostruzione dei tracciati dell'iscrizione presente nella *Madonna dell'Umiltà con san Domenico e un donatore* del Maestro delle tempere francescane

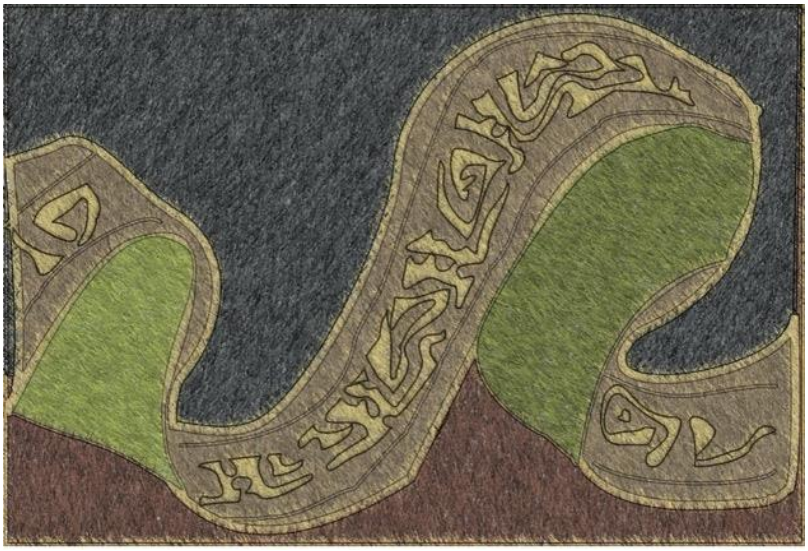


Fig. 4 – Disegno dell'iscrizione presente nella *Madonna dell'Umiltà* di Roberto d'Oderisio, Napoli, Museo di Capodimonte

Fig. 5 – Ricostruzione del tracciato epigrafico dell'iscrizione presente nella *Madonna dell'Umiltà* di Roberto d'Oderisio (A) e di quella del ciborio di Maestro Alpais, Parigi, Musée du Louvre (B)

Fig. 6 – Frammento di *ṭirāz*, New York, Metropolitan Museum of Art (foto: Metropolitan Museum of Art, New York)

Fig. 7 – Seguace napoletano di Giotto, *San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena*, 58,4×39,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (foto: Metropolitan Museum of Art, New York)

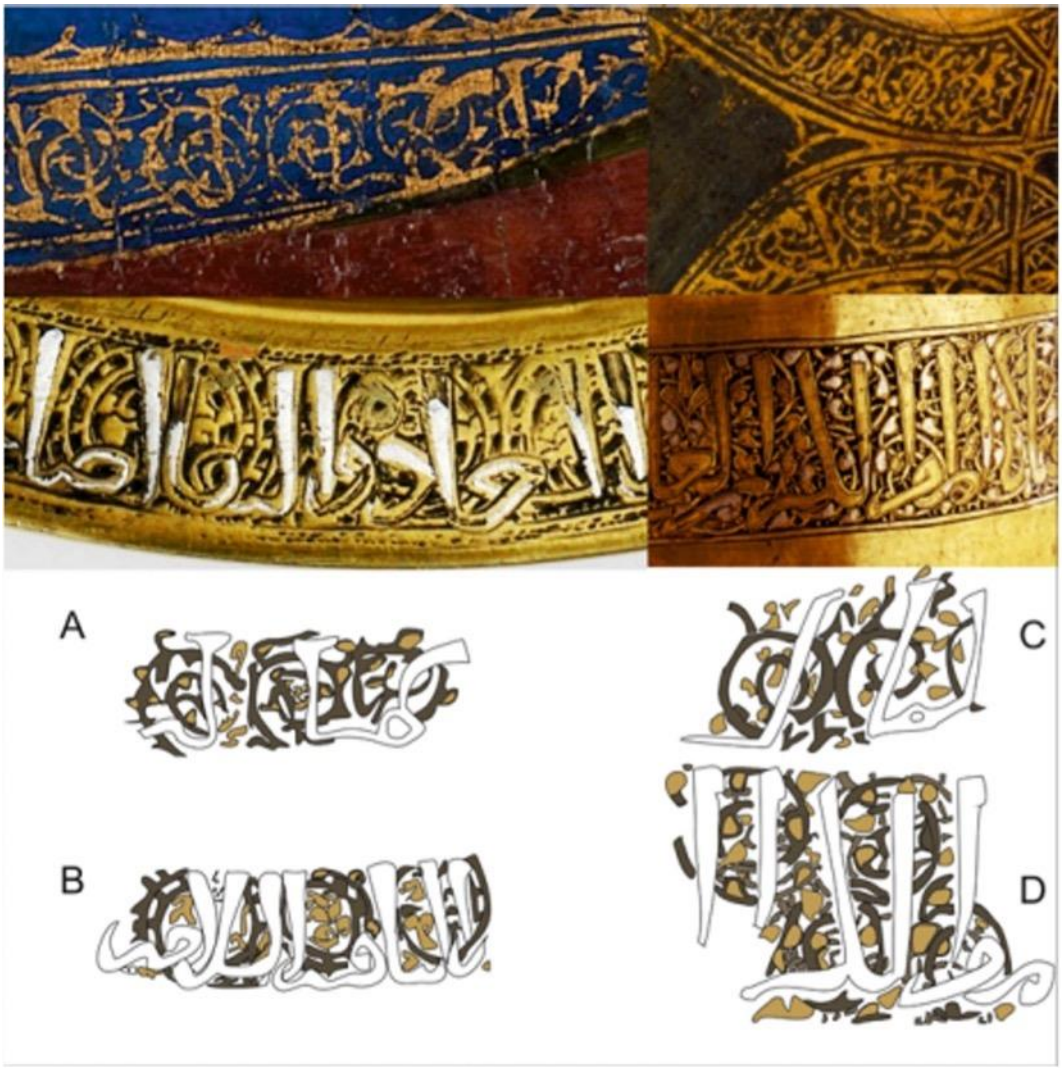


Fig. 8 – Confronto tra le decorazioni vegetali del dittico giottesco (A, C) e quelle presenti sul candeliere del Metropolitan Museum of Art di New York (B) e sul bacile del Los Angeles County Museum of Art (D)

Fig. 9 – Dettagli dell'iscrizione presente sulle tavole con *San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena*, New York, Metropolitan Museum of Art (A, B) e *Cristo morto e la Vergine*, Londra, National Gallery (C, D), seguiti dalla ricostruzione dei tracciati epigrafici

Fig. 10 – Dettagli delle fasce epigrafiche presenti sugli abiti nelle tavole con *San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena*, New York, Metropolitan Museum of Art (A) e *Cristo morto e la Vergine*, Londra, National Gallery (B)

Fig. 11 – A) Ciotola, New York, Metropolitan Museum of Art; B) Dettaglio del supporto per vassoio, New York, Metropolitan Museum of Art; C) Bruciatore d'incenso, New York, Metropolitan Museum of Art; D) Bacile, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; E) Base di candelabro, New York, Metropolitan Museum of Art; F) Vassoio, Londra, Victoria and Albert Museum; G) Disegno dell'iscrizione del cofanetto, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Fig. 12 – Tracciati impiegati nell'iscrizione presente sul dittico con *San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena*, New York, Metropolitan Museum of Art e *Cristo morto e la Vergine*, Londra, National Gallery

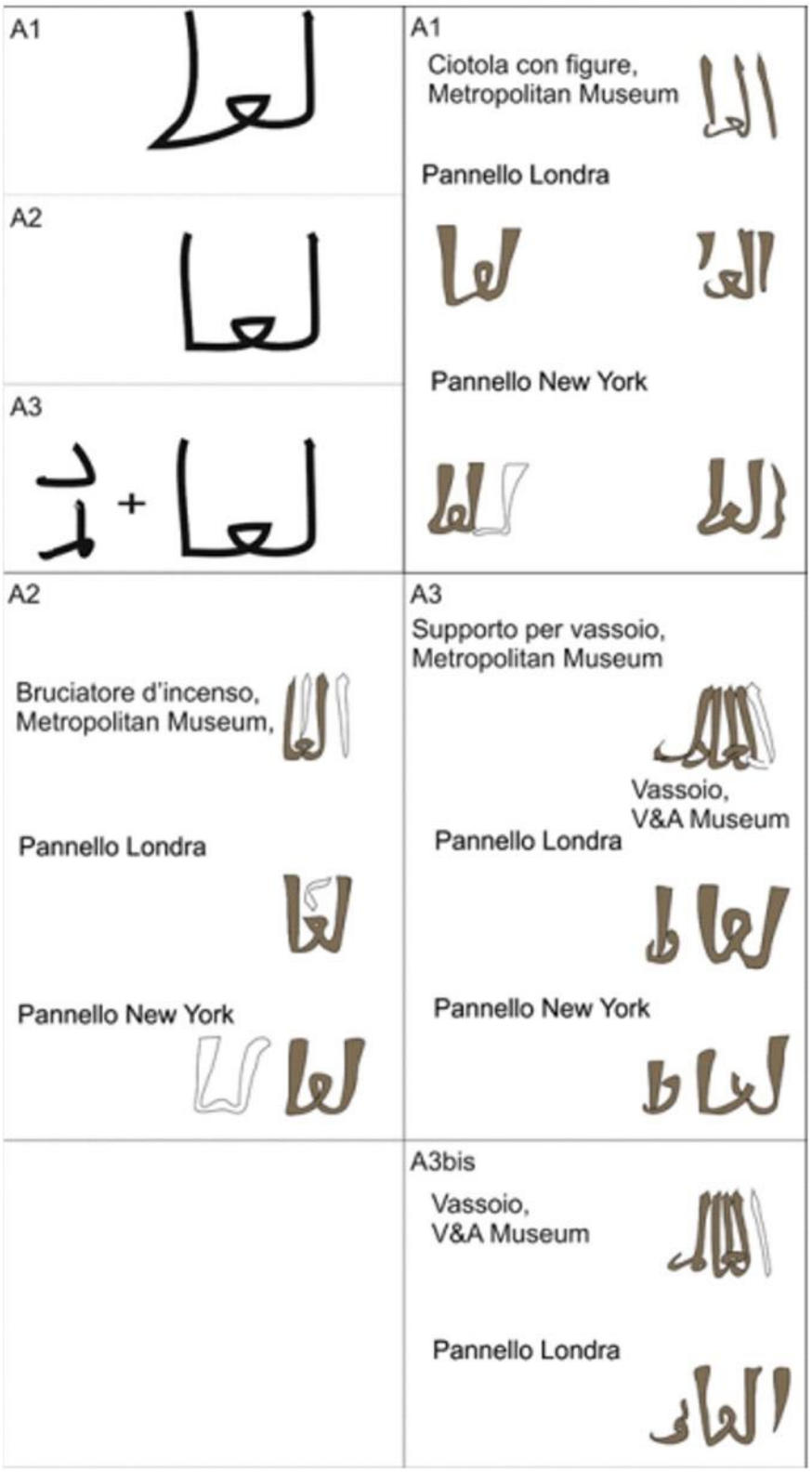


Fig. 13 – Dettaglio dei tracciati del gruppo A)

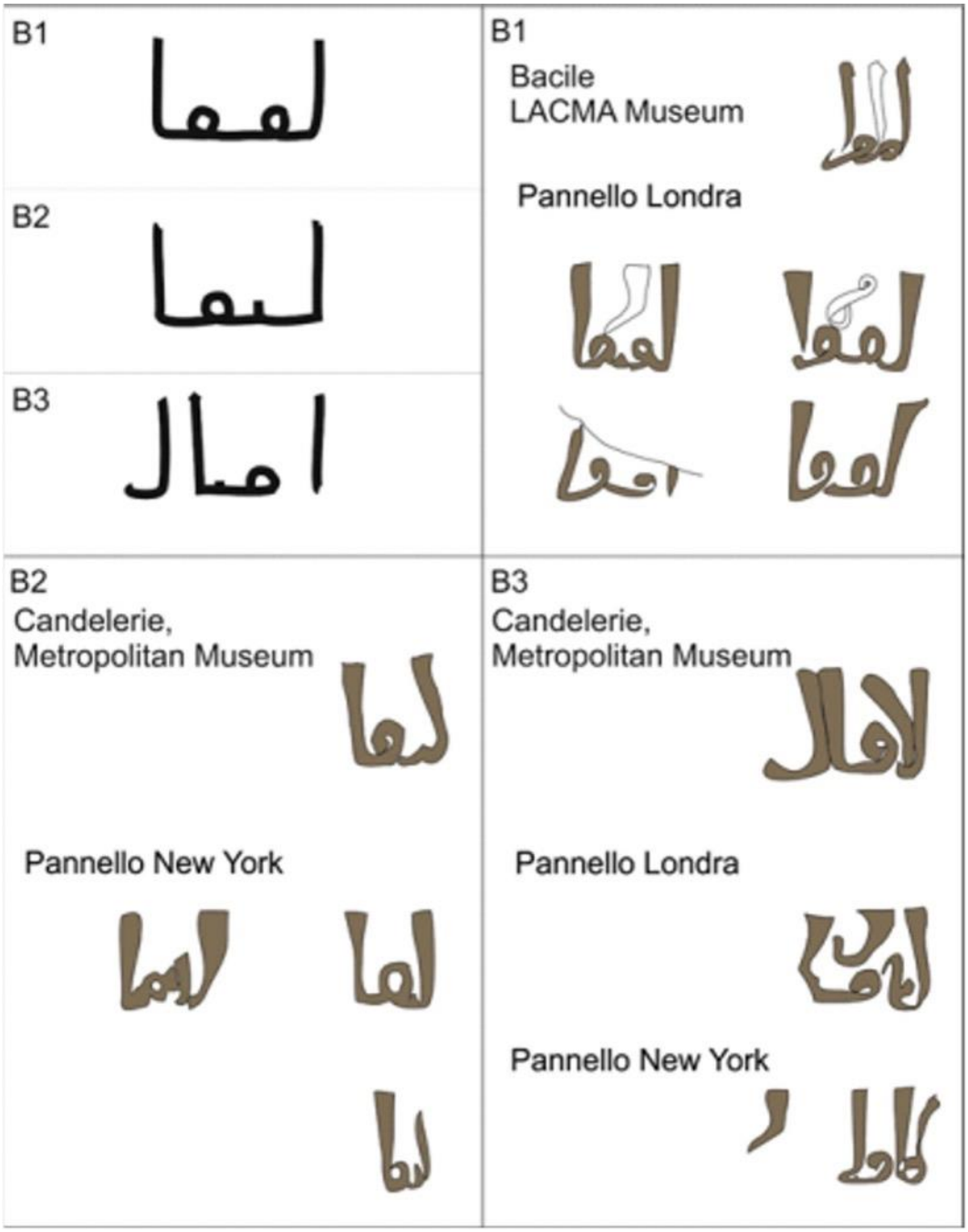


Fig. 14 – Dettaglio dei tracciati del gruppo B)

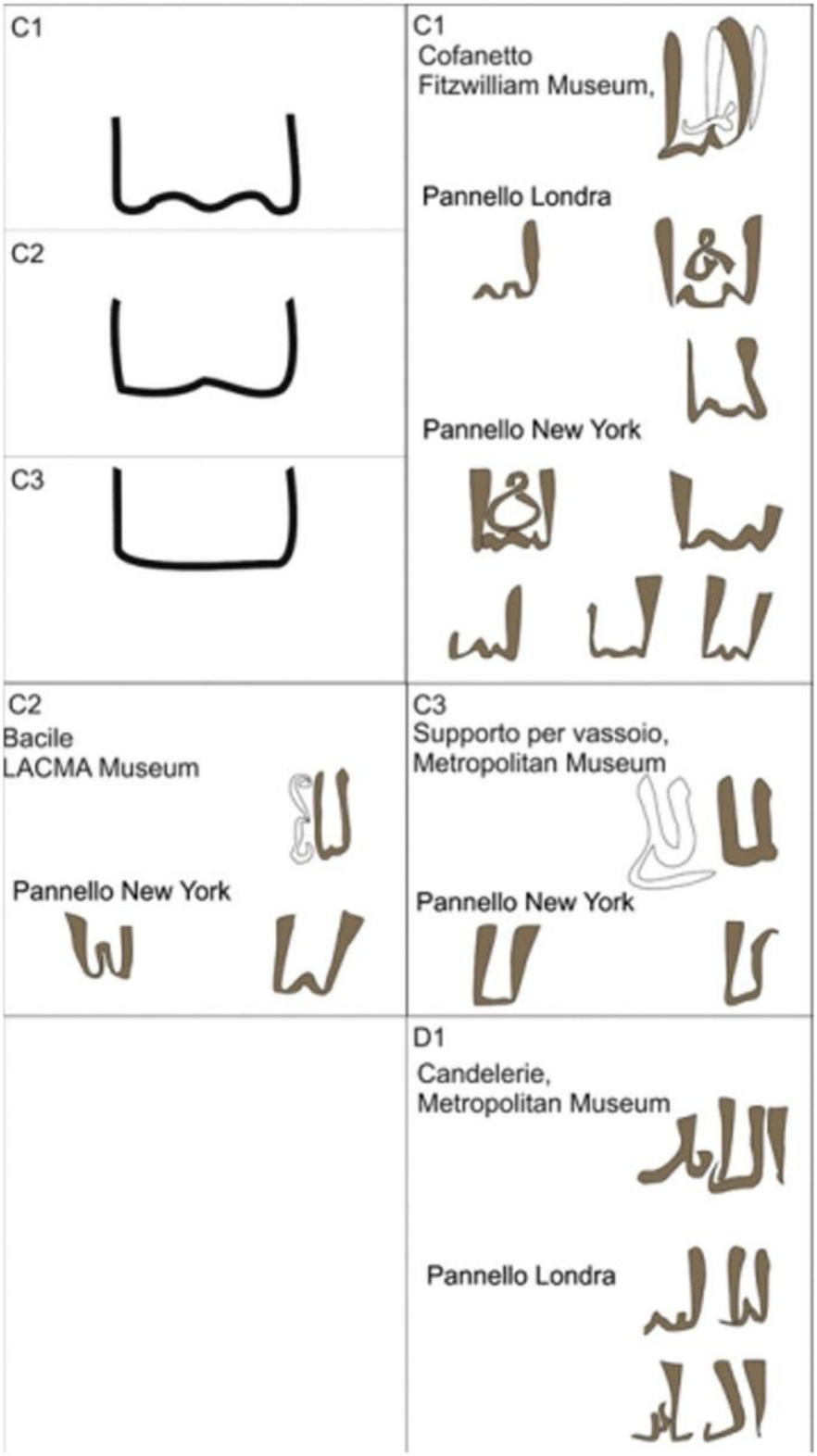


Fig. 15 – Dettaglio dei tracciati del gruppo C)

BIBLIOGRAFIA

Abbate 1998 = F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, *II: Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998.

Bailey 2010 = J. Bailey, *Carpets and "Kufesque"*, in «The Journal of Dar al-Athar al-Islamiyyah», XXXI, 2010, pp. 20-26.

Berenson 1936 = B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932; trad. it. di E. Cecchi con il titolo *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936.

Blair 2006 = S. Blair, *Islamic Calligraphy*, Edinburgh 2006.

Bologna 1969 = F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969.

Caglioti 2005 = F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Annunciazione per la cona papale di Porta Gagliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in «Prospettiva», 117-118, 2005, pp. 38-42.

Christie 1922 = A.H. Christie, *The Development of Ornament from Arabic Script*, in «The Burlington Magazine», XL, 231, 1922, pp. 287-292; XLI, 232, 1922, pp. 34-41.

Cooper 2013 = D. Cooper, *Giotto et les Franciscains,* in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 18 aprile-15 luglio 2013), a cura di D. Thiébaut, Milano-Parigi 2013, pp. 29-46.

De Longpérier 1846 = A. de Longpérier, *De l'emploi des caractères arabes. L'ornamentation chez peuples chrétiens de l'occident*, in «Revue Archeologique», II, 1846, pp. 696-706.

De Luca 1997 = M.A. De Luca, *Formule di protocollo e stile calligrafico nelle iscrizioni mamelucche*, in *I metalli mamelucchi del periodo bahrī*, a cura di U. Staacke, Palermo 1997, pp. 136-151.

Fontana 2016 = M.V. Fontana, *Kufic Ornamental Motifs in the Wall Paintings of Six Churches in Southern Italy*, in «Journal of Humanities and Social Scienceis», XXI, 12, 2016, pp. 56-73.

Fontana 2020 = M.V. Fontana, *Islam and the West. Arabic Inscriptions and Pseudo Inscriptions*, Mantova 2020.

Giometti 2002 = C. Giometti, *Gli ultimi bagliori*, in M. Burresi, L. Carletti, C. Giometti, *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo*, Ospedaletto 2002, pp. 81-92.

Giotto e compagni 2013 = *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 18 aprile-15 luglio 2013), a cura di D. Thiébaut, Milano-Parigi 2013.

Gordon 2011 = D. Gordon, *National Gallery Catalogues. The Italian Paintings before 1400*, London 2011.

Grassi 2007 = V. Grassi, *Le iscrizioni arabo-islamiche nell'opera di Gentile da Fabriano*, in *Intorno a Gentile da Fabriano. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di A. De Marchi, Livorno 2007, pp. 33-44.

Grassi 2013 = V. Grassi, *Abbreviations and Mock Inscriptions in Arabic Epigraphy*, in *Sources and approaches across disciplines in Near Eastern studies*, atti della XXIV conferenza della Union Européenne des Arabisants et Islamisants (Leipzig, 2008), a cura di V. Klemm, N. Al-Sha'ar, Leuven 2013, pp. 503-522.

Grassi 2019 = V. Grassi, *Rethinking Arabic pseudo-inscriptions in context*, in *Re-defining a Space of Encounter. Islam and Mediterranean: Identity, Alterity and Interactions*, atti della XXVIII conferenza della Union Européenne des Arabisants et Islamisants (Palermo, 2016), a cura di A. Pellitteri, N. Elsakaan, M.G. Sciortino, D. Sicari, Leuven 2019, pp. 297-314.

Guida 2018 = M.K. Guida, *Roberto d'Odorisio*, in *Dizionario enciclopedico dei pensatori e dei teologi di Sicilia dalle origini al sec. XVIII*, X, Caltanissetta-Roma 2018, pp. 4116-4119.

Gronau 1928 = H.D. Gronau, *Notes on Trecento Painting*, in «The Burlington Magazine», LIII, 305, 1928, pp. 78-81.

Hasan 2014 = S. Hasan, *An Examination of the Multiple and Varied Uses of Arabic-Inspired Pseudo Calligraphy within Italian Religious and Secular Artwork from the 14th to 15th centuries*, Master's Thesis, Brandeis University, 2014.

Iafrate 2019 = A. Iafrate, *"It's all Arabic to me". Marginal Stories of Illegibility in Medieval and Italian Renaissance Art*, in «Viator», L, 2, 2019, pp. 133-183.

Leone de Castris 1986 = P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.

Leone de Castris 2006 = P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006.

Liu 1996 = X. Liu, *Silk and Religion. An Exploration of Material Life and the Thought of People*, New York 1996.

Mack, Zakariya 2009 = R. Mack, M. Zakariya, *The Pseudo-Arabic on Andrea del Verrocchio's David*, in «Artibus et Historiae», XXX, 60, 2009, pp. 157-172.

Museo di Capodimonte 2002 = *Museo di Capodimonte*, presentazione di N. Spinosa, cura e introduzione di M. Utili, Milano 2002.

Napolitano 2016 = E.G. Napolitano, *Le decorazioni epigrafiche negli affreschi dell'Antico Palazzo dei Vescovi a Pistoia. L'uso dei caratteri arabi nelle arti pistoiesi tra XIV e XV secolo*, in «Bullettino Storico Pistoiese», CXVIII, 2016, pp. 23-42.

Napolitano 2017 = E.G. Napolitano, *Le iscrizioni arabe della porta del mausoleo di Boemondo a Canosa*, in «Spolia. Journal of Medieval Studies», XIII, 2017, pp. 1-14.

Napolitano 2018 = E.G. Napolitano, *Arabic inscriptions and pseudo-inscriptions in Italian Art*, Ph.D. Diss., Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 2018.

Napolitano 2019 = E.G. Napolitano, *The transfer of Arabic inscriptions in Italian Gothic and Renaissance painting. A new approach. The words al-mulk, baraka and al-yumn in the 14th- and 15th-centuries Italian paintings*, in *Re-defining a Space of Encounter. Islam and Mediterranean:*

Identity, Alterity and Interactions, atti della XXVIII conferenza della Union Européenne des Arabisants et Islamisants (Palermo, 2016), a cura di A. Pellitteri, N. Elsakaan, M.G. Sciortino, D. Sicari, Leuven 2019, pp. 315-334.

Napolitano in c.d.s. = E.G. Napolitano, *Arabic titulature in Cima da Conegliano painting. Evidence contradicting the concept of meaningless Islamic decorations*, in *Conflict and Coexistence*, atti della XXIX conferenza della Union Européenne des Arabisants et Islamisant (Münster, 2018), a cura di T. Bauer, M. Springberg-Hinsen, in c.d.s.

Poli 1999 = F. Poli, *La chiesa del castello di Bosa. Gli affreschi di Nostra Signora di Sos Regnos Altos*, Sassari 1999.

Pope-Hennessy 1987 = J. Pope-Hennessy, *The Robert Lehman Collection*, *I: Italian Paintings*, New York 1987.

Porter 2012 = V. Porter, *Metalwork and Material Culture in the Islamic World, Art, Craft and Text*, Londra 2012.

Rugiadi 2011 = M. Rugiadi, *I metalli islamici della Collezione Grassi dei Musei Vaticani*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», XXVIII, 2011, pp. 75-93.

Schulz 2015 = V.S. Schulz, *From Letter to Line. Artistic Experiments with Pseudo-Script in Late Medieval Italian Painting, Preliminary Remarks*, in *The Power of Line*, a cura di M. Faietti, G. Wolf, München 2015, pp. 144-161.

Sharon 1999 = M. Sharon, *Corpus Inscriptionum Arabicarum Palaestinae*, *II: B-C*, Leiden 1999.

Stanley 2012 = T. Stanley, *A Mamluk Tray and its Journey to the V&A*, in *Metalwork and Material Culture in the Islamic World. Art, Craft and Text*, a cura di V. Porter, M. Rosser-Owen, London 2012, pp. 187-200.

The Renaissance Portrait 2011= *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum, 25 agosto-20 novembre 2011; New York, Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011-18 marzo 2012), a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New York 2011.

Thiébaut 2012 = D. Thiébaut, *Le Christ de pitié soutenu par Saint Jean l'Evangéliste en présence de la Vierge et de deux anges. Attribué à Jean Malouel*, Paris 2012.

Vickers 1978 = M. Vickers, S*ome Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Paleologus*, in «The Art Bulletin», LX, 3, 1978, pp. 417-424.

Vitolo 2000 = G. Vitolo, *Medioevo. I caratteri originali di un'età di transizione*, Milano 2000.

Vitolo 2006 = P. Vitolo, *Familiaris domesticus et magister pictor noster. Roberto d'Oderisio e l'istituto della familiaritas nella Napoli angioina*, in «Rassegna Storica Salernitana», XLV, 2006, pp. 13-34.

Vitolo 2008 = P. Vitolo, *La Chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma 2008.

ABSTRACT

Il contributo analizza i partiti epigrafici in caratteri arabi presenti in tre dipinti trecenteschi di artisti napoletani. Lo studio approfondito delle caratteristiche di tali motivi decorativi, unito a un esame comparativo delle iscrizioni presenti sugli oggetti islamici, in particolare sui metalli mamelucchi, ha consentito non solo di ricostruire il graduale processo di alterazione che ha coinvolto la scrittura araba nei dipinti, ma anche di identificare i media che hanno ispirato le composizioni epigrafiche. Questi risultati fanno luce, inoltre, sulla natura degli oggetti islamici che circolavano nei paesi occidentali. L'identificazione, in questo studio, della più antica iscrizione mamelucca finora decifrata nella pittura italiana riapre il dibattito sul tema della leggibilità delle cosiddette pseudo-iscrizioni arabe trasmesse nell'arte europea.

The essay deals with three fourteenth-century paintings by Neapolitan artists, who copied Arabic lettering in their works. An in-depth study of the features of such decorative patterns, combined with comprehensive scrutiny of the inscriptions present on Islamicate objects, in particular Mamluk metalworks, allowed not only the reconstruction of the gradual process of alteration suffered by the Arabic script in the paintings but also the identification of the media from which they were borrowed. These outcomes also shed light on the types of Islamicate objects circulating in Western countries. Furthermore, the identification of the hitherto oldest readable Mamluk inscription in Italian painting re-opens the debate on the legibility of the so-called Arabic pseudo-inscriptions transmitted in European art.

PAROLE-CHIAVE

Pseudoiscrizioni nell'arte italiana, pseudo-cufico; arte medievale; epigrafia araba; pittura italiana

KEYWORDS

Pseudoscripts in Italian art; Pseudo-kufic, Medieval art; Arabic epigraphy, Italian painting

Lettere e aureole.
La logica delle iniziali nei manoscritti dello *Specchio dell'ordine Minore* (*Franceschina*) di Iacopo Oddi[*]

ANDRÉ PELEGRINELLI

Lo *Specchio dell'ordine Minore*, noto anche col titolo moderno di *Franceschina*, è una collezione agiografica composta dal frate osservante Iacopo Oddi negli anni settanta del XV secolo. Attraverso il racconto delle vite di centinaia di frati morti in odore di santità, Oddi propone una rilettura dell'intera storia francescana in chiave osservante, anticipando sulla carta quell'egemonia degli Osservanti, o *fratres de familia*, su tutto l'ordine dei Minori che sarà sancita solo nel 1517 con la bolla *Ite Vos*. Questo contributo cerca di presentare alcuni risultati emersi da una ricerca ancora in corso sull'intersezione tra testo e immagine nei testimoni manoscritti dell'opera. Sebbene infatti il testo dello *Specchio dell'ordine Minore*, pubblicato quasi un secolo fa da Nicola Cavanna[1], sia stato oggetto di importanti contributi letterari e storici[2], non esistono ancora studi approfonditi sulle caratteristiche codicologiche e paleografiche e sulle componenti visuali dei manoscritti, una mancanza che, ritengo, pregiudica l'analisi dell'opera perché riduce al solo elemento verbale quello che è un complesso messaggio transmediale.

In questa sede mi soffermerò su due codici (il ms. 1238 della Biblioteca Augusta di Perugia[3] e il ms. 46 della Biblioteca della Porziuncola[4]), la cui produzione ritengo che probabilmente sia stata seguita da vicino da Iacopo, esercitando anche un controllo sulle soluzioni materiali e visuali adottate dai copisti nel corso della lavorazione dei codici. Mi concentrerò perciò sulla tipologia e sulla funzione delle iniziali, mettendole a confronto con i testi e le relative miniature, ove presenti. Senza pretendere qui di

---

[*] Il presente contributo è parte della ricerca di dottorato *Osservanza Francescana e strategia di santità: i manoscritti dello Specchio dell'ordine Minore di Iacopo Oddi e il suo progetto sociopolitico (XV sec.)* (Doutorado em História Social, Universidade de São Paulo; Dottorato in Storia, Antropologia, Religiosi, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza), tutor: Maria Cristina Pereira e Daniele Solvi. Ringrazio la Biblioteca Augusta di Perugia e la Biblioteca della Porziuncola per l'autorizzazione di pubblicazione delle immagini, in particolare Francesca Grauso e padre Mauro Botti.

[1] L'opera è stata edita integralmente soltanto nel 1931, a cura di padre Nicola Cavanna (*La Franceschina* 1931). L'edizione presenta osservazioni critico-testuali importanti, benché non definitive, e un notevole apparato di note di commento.

[2] Pasqualin Traversa 1995; Lappin 2000, pp. 178-215. Entro l'insieme della produzione letteraria e agiografica francescana, lo *Specchio* è stato studiato da Da Campagnola 1975, pp. 98-101; Accrocca 1997, pp. 131-140; Mercuri 1999, pp. 53-59; Solvi 2019, pp. 1-82.

[3] Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 1238.

[4] Santa Maria degli Angeli, Biblioteca della Porziuncola, ms. 46.

dare una compiuta spiegazione di tutte le scelte dell'Oddi e dei copisti, mi propongo di evidenziare come l'uso delle iniziali configuri una retorica della santità non del tutto coincidente con quella sviluppata dall'autore all'interno del racconto.

1. Lo Specchio dell'Ordine Minore *e la rielaborazione della memoria dei santi francescani*

L'ascesa di Sisto IV (al secolo Francesco della Rovere, papa dal 1471 al 1484) alla cattedra di san Pietro il 25 agosto 1471 segna l'inizio di una nuova fase nell'agiografia osservante[5]. Il nuovo papa, frate conventuale e già ministro generale dell'Ordine, cosciente della fama di santità di diversi candidati osservanti agli altari, si è impegnato da una parte a evidenziare le fattezze minoritiche dei santi *de familia*, sottacendo le componenti che li riconducono all'Osservanza, dall'altra a portare sugli altari personaggi tradizionali appartenenti al primo secolo francescano, come Bonaventura da Bagnoregio e i protomartiri uccisi in Marocco. Anche se il suo pontificato è stato segnato dai contrasti tra Conventuali e Osservanti, tuttavia, la vicinanza di questi ultimi ai centri di potere e l'appoggio dei principi ne hanno garantito la crescita e l'espansione:

> Se prima infatti era l'Osservanza a subire la pressione della Comunità dell'Ordine, d'ora in poi saranno gli Osservanti, consapevoli del loro prestigio morale presso i principi secolari, a far pesare su tutti i Minori – con la scusa della riforma – la loro tendenza a subentrare[6].

Sul piano agiografico, questa ambizione al predominio si nota nella scrittura di cataloghi di santi che leggono in ottica osservante gli episodi della storia francescana, additando i *fratres de familia* quali legittimi eredi di Francesco. Il fenomeno dell'occupazione violenta dei conventi della comunità da parte degli Osservanti, che si registra in questi stessi anni, viene così replicato nella letteratura agiografica, dove gli Osservanti 'rapiscono' le figure emblematiche della santità francescana e le presentano come una sorta di 'proto-Osservanza'.

Prototipo di questa produzione è lo *Specchio dell'ordine Minore*[7], composto da Iacopo Oddi tra gli anni settanta e ottanta del secolo e inteso appunto come uno specchio dell'intero ordine dei Minori, non dell'Osservanza. L'opera si ispira agli esempi francescani del genere degli *specula*, il cui asse narrativo non è cronologico-cronachistico, ma tematico-assiologico[8]. Attraverso tre prologhi, una prefazione e tredici capitoli[9] (centrati sulle singole virtù, la loro realizzazione nella vita di Cristo, di

[5] Per una proposta di periodizzazione dell'agiografia osservante rinvio a Solvi 2019, pp. 37-57.
[6] Sella 2001, p. 158.
[7] Ci sono poche informazioni sulla vita o eventuali altre opere di Iacopo Oddi. Cfr. Pellegrini 2013, pp. 109-113.
[8] Cfr. Pellegrini, Lambertini 2010, pp. 349-363.
[9] I capitoli sono: (I) «Lo desprezo del mondo»; (II) «La santa obedientia»; (III) «La madopna et santa povertade sposa del nostro glorioso patre santo Francesco»; (IV) «La santa et illibata castità»; (V) «La santa caritade»; (VI) «La santa oratione»; (VII) «La santa humilità»; (VIII) «La santa patientia»; (IX) «La santa penitentia»; (X) «Le sante virtude in generale»; (XI) «La nihilatione de se medesimo»; (XII) «La

Francesco e infine di diversi santi della storia francescana), il frate presenta un modello di condotta morale per i suoi confratelli. L'immagine dell'Osservanza proposta da Oddi sorge dalla confluenza di tre elementi: la tradizione delle fonti storico-letterarie utilizzate[10], i suoi ricordi personali[11] e la politica osservante nella promozione del culto di propri membri in fama di santità.

Oddi fu guardiano del convento di Monteripido a Perugia, da cui proviene il manoscritto più antico (1474), il codice ms. 1238 della Biblioteca Augusta di Perugia, e in altri conventi della Provincia di San Francesco, tra cui il convento della Porziuncola, dove si conserva col numero 46 un altro testimone manoscritto, risalente agli anni ottanta del XV secolo. Un terzo manoscritto, sempre degli anni ottanta[12], si trovava presso il convento della Santissima Annunziata a Norcia, ed è oggi parte della collezione della Biblioteca comunale "San Benedetto" di Norcia. Secondo lo *stemma codicum* proposto da Cavanna, il manoscritto di Monteripido (in sigla: P) è stato utilizzato come esemplare per il manoscritto della Porziuncola (1482-1484; in sigla: A) e quest'ultimo per quello di Norcia (*post* 1482). Sebbene non sia possibile, allo stato attuale, accertare l'origine di A, di sicuro esso è stato copiato in area perugina-assisana. Si può ritenere che la produzione di ambedue i manoscritti A e P probabilmente sia stata seguita da vicino dall'autore, sia per la presenza pressoché costante dell'Oddi nel convento di Monteripido, sia per il persistere di legami tra la vicina comunità della Porziuncola e il suo antico guardiano.

I manoscritti dell'opera adottano una peculiare strategia comunicativa che rende fruibile il testo da parte di un uditorio laico e non letterato, unendo alla scelta del volgare l'utilizzo di immagini acquarellate: 45 nel manoscritto di Monteripido; 152 nel manoscritto della Porziuncola; soltanto 8 nel manoscritto di Norcia[13]. Il progetto letterario di Oddi, dunque, con le sue scelte linguistiche e iconografiche è rivolto a un pubblico specifico: lo *Specchio dell'Ordine*, più che una fonte letteraria per la storia dell'Osservanza quanto ai dati fattuali, è una fonte per la storia della sua autorappresentazione identitaria, e dunque per la sua stessa costruzione. Esso è un compendio di *legendae* riscritte in chiave osservante, che permette per la prima volta ai

punitione de li frati che non observano la regola»; (XIII) «Lo premio che averanno li veri frati che observano la regola».

[10] Oddi fa spesso esplicito riferimento al *De Conformitate vitae B. Francisci ad vitam domini Iesu*, in minore misura cita la *Chronica XXIV Generalium*, il *Liber Chronicarum Sive Tribulationum Ordinis Minorum* e *I Fioretti*; solo di seconda mano sembra conoscere opere più antiche, come la *Legenda Maior* o i testi di Celano (Cavanna 1931, I, pp. XXIV-XXXI).

[11] Alcuni episodi presenti nel suo testo fanno riferimento diretto a esperienze personali. Per esempio, Oddi racconta di aver confessato un uomo esorcizzato dal beato Francesco da Pavia (*La Franceschina* 1931, I, p. 167); di aver conosciuto da una donna del Terz'Ordine un miracolo operato dal beato Egidio di Assisi (ivi, I, p. 292); di essere stato discepolo del frate Domenico di Genova (ivi, I, p. 164); di aver ascoltato da un frate predicatore il racconto di un miracolo operato da Giovanni da Capestrano (ivi, I, p. 505).

[12] In entrambi i casi (della Porziuncola e di Norcia), esistono diverse ipotesi di datazione, già discusse da Cavanna (1931, I, pp. LXIV-LXX), ma la sua analisi ha tenuto conto solo della critica interna del testo, degli episodi in esso presentati e di alcune note a margine, senza soffermarsi sull'apparato decorativo.

[13] Nonostante questo, nel manoscritto di Norcia ci sono in tutto 45 spazi vuoti, a testimonianza di un corredo iconografico rimasto incompiuto.

frati laici di attingere a una tradizione che essi, non avendo accesso alla lingua latina, conoscevano forse solo da racconti di seconda mano.

2. Le iniziali e la logica della suddivisione del testo

Le iniziali nei libri medievali hanno come scopo principale quello di articolare i testi: gli *incipit* delle opere, dei capitoli o degli episodi sono i registi della sua lettura, i segni grafici stabiliscono le pause, le suddivisioni e le gerarchie. Nella descrizione dei codici Cavanna non fa nessun riferimento alla presenza delle iniziali. Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto e Sara Giacomelli, nel descrivere succintamente P, hanno notato la presenza di iniziali filigranate all'inizio dei capitoli, alcune delle quali non sono state finite[14]. Non ci sono iniziali istoriate o comunque realizzate in modo tale da attirare l'attenzione degli storici dell'arte, cosicché esse vengono considerate come un apparato del tutto secondario rispetto al testo. Cavanna le ha riprodotte a scopo decorativo nella sua edizione, ma non ha rispettato la scelta dei copisti di conferire iniziali filigranate soltanto ad alcuni personaggi[15].

Per comprendere la funzione e il significato delle iniziali, conviene anzitutto tenere presente la logica con cui è suddiviso il testo. I profili dei santi raccontati si trovano dal capitolo I («Lo desprezo del mondo»), con l'unica Vita di Paoluccio Trinci, considerato come fondatore dell'Osservanza, al capitolo IX («La santa penitentia»). Ognuno di questi capitoli ha una struttura similare: (a) anzitutto un preambolo con una spiegazione della virtù e della sua importanza nella vita di Cristo; (b) successivamente, l'autore presenta uno o più episodi della vita di Francesco relativi alla pratica di quella virtù; (c) la terza parte del capitolo passa in rassegna una serie di frati ritenuti esemplari nella stessa virtù, da quelli della prima generazione ai più recenti, proponendo per ciascuno una Vita o pochi aneddoti biografici[16]. Il capitolo X («Le sante virtude in generale») presenta i profili dei ministri generali[17], ponendo l'accento su quelli in odore

[14] M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, S. Giacomelli, in *Miniatura umbra* 2005-2006, pp. 124-127, n. 2 (in particolare p. 124).

[15] Cavanna ha seguito il codice della Porziuncola perché, nelle sue parole, oltre a offrire «un testo più ricco e più emendato, ci dà pure un maggior numero di figure per l'ornamento del testo, e questa per noi è stata una ragione più che sufficiente per dargli la preferenza sugli altri codici» (cfr. Cavanna 1931, I, p. XCIII). La sua edizione riproduce all'inizio di ogni vita una piccola iniziale in xilografia che non è una copia delle iniziali dei manoscritti, ma suggerisce al lettore, attraverso un disegno pieno di curvature, le iniziali filigranate. Tuttavia, l'editore non segue sempre A e in diversi episodi, dove nel manoscritto non esiste iniziale, Cavanna ha inserito una lettera, standardizzando, così, l'organizzazione del testo con l'iniziale all'inizio di ogni singola Vita, indipendentemente dai personaggi o dalla sua esistenza nel manoscritto. Si vedano, per esempio, I, p. 74 o II, pp. 29, 43, 162, 357 con iniziali che non esistono nei codici. L'editore attribuisce alle iniziali lo stesso ruolo delle miniature, ovvero «l'ornamento del testo», ignorando qualsiasi funzione retorica degli elementi non testuali nei codici.

[16] Fanno eccezione il capitolo I, che presenta soltanto la Vita di Paoluccio, e il capitolo V che presenta la Vita di Francesco e racconta l'indulgenza della Porziuncola. Negli altri capitoli, i personaggi della prima comunità che iniziano gli elenchi sono: (II) Bernardo da Quintavalle; (III) Barbaro; (IV) Edigio d'Assisi; (VI) Silvestro d'Assisi; (VII) Giovanni da San Costanzo; (VIII) Bernardo di Viridante; (IX) Morico.

[17] La logica delle iniziali in P, come vedremo, cambia in questo capitolo.

di santità. I capitoli XI («La nihilatione de se medesimo») e XII («La punitione de li frati che non observano la regola») non raccontano soltanto biografie di frati considerati santi, ma episodi rilevanti per la storia dell'Ordine. Infine, il capitolo XIII («Lo premio che averanno li veri frati che observano la regola») si concentra su Francesco, di cui racconta solo gli episodi connessi alla morte.

2.1. Gli inizi dei capitoli

Un primo tipo di capolettera è quello scelto dai copisti per segnalare l'inizio di ogni capitolo. Nel manoscritto P sono state utilizzate iniziali rosse con decorazione filigranata blu all'inizio del primo (fig. 1 – P, c. 6r), secondo e terzo prologo, della prefazione e del primo capitolo. La decorazione filigranata del primo prologo e del primo capitolo sono diverse delle altre e forse sono state prodotte da un'altra mano.

Ancora in P, i capitoli II-XIII sono segnalati da una grande iniziale semplice[18] in rosso (fig. 2 – P, c. 279r). Non ci sono filigrane, ma la forma delle lettere, le curve bianche all'interno e le dimensioni sono uguali alle iniziali precedenti. Questo dato ha forse suggerito a Ciardi Dupré Dal Poggetto e Giacomelli che le iniziali non siano state finite[19].

Nel codice A, invece, tutti i capilettera all'inizio dei capitoli sono realizzati in blu con filigrane in rosso di grande dimensione. Alcuni di essi hanno anche dettagli in oro[20]. La prima iniziale, quella del primo prologo, è diversa da tutte le altre (fig. 3 – A, c. 21r) ed è stata dipinta in blu con una decorazione fitomorfica che allude alla decorazione dell'iniziale presente in P.

2.2. Segni grafici per vite comuni

Nella scelta dei mezzi grafici per evidenziare l'inizio delle vite raccontate, i copisti hanno adottato due tipi di segni: piè di mosca o iniziali calligrafiche per personaggi comuni, che non ricevono nessuna distinzione sul piano grafico, e iniziali decorate per quelli ritenuti più importanti, presentati visualmente in modo da evidenziarli.

P non presenta iniziali di nessun tipo per questi personaggi comuni, mentre l'unico segno grafico utilizzato per l'*incipit* è un piè di mosca rosso. Nel prosieguo del profilo biografico l'inizio di ogni frase è segnalato da una maiuscola con campitura gialla all'interno e segni di paragrafo individuano blocchi testuali più ampi.

Il manoscritto A, invece, inserisce all'inizio di ogni Vita un'iniziale semplice rossa (fig. 4 – A, c. 321r), che occupa in genere da 2 a 4 righe, mentre le altre lettere

[18] La nomenclatura delle iniziali e dei segni di marcatura testuale è tratta da Maniaci 1996.
[19] M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, S. Giacomelli, in *Miniatura umbra* 2005-2006, pp. 124-127, n. 2 (in particolare p. 124).
[20] L'oro, oppure un altro metallo prezioso dorato, di cui rimangono pochi residui, è stato utilizzato in alcune iniziali. Esso viene impiegato anche nelle aureole e nei dettagli di alcune miniature, come per esempio nella rappresentazione di oggetti sacri.

della stessa parola sono nere, ma di dimensioni comunque più grandi rispetto al testo. Fino al capitolo X queste iniziali compaiono ogni volta che il testo passa a trattare un nuovo personaggio, sia che cominci una Vita intera o un semplice aneddoto su un personaggio. Nei capitoli seguenti, che presentano solo una successione di aneddoti, l'iniziale individua una sezione di testo che li raggruppa in numero variabile da 1 a 6. Anche in questo codice, infine, i copisti hanno utilizzato segni di paragrafo.

2.3. L'iniziale come aureola

Il testo dello *Specchio* qualifica i personaggi del racconto come «santo» o «beato» a seconda della loro posizione canonica: ad esempio, Bonaventura è chiamato «santo» solo in A, che è successivo alla canonizzazione del 1482. Tuttavia, l'attributo relativo alla santità non è costante. Iacopone da Todi, per esempio, viene chiamato quasi sempre «frate» nel manoscritto P, che è il più antico, mentre A lo qualifica quasi sempre come «beato». I miniatori, invece, hanno elaborato aureole diverse a seconda del grado del personaggio rappresentato: in A, una per Cristo, un'altra per Francesco, una terza per i santi canonizzati e un'altra per i frati considerati santi; nel manoscritto P, invece, una per Cristo, una per i santi canonizzati e un'altra per i personaggi non riconosciuti ufficialmente. Questi fenomeni rispecchiano la storia del culto e rivelano l'atteggiamento dell'autore al riguardo. Come gli appellativi usati e la forma delle aureole individuano una gerarchia della santità, così le iniziali, nei manoscritti dello *Specchio*, possono funzionare come delle 'iniziali aureole'[21], ovvero, quando vengono associate a un personaggio che gode di fama di santità, hanno in qualche modo il potere di canonizzarlo. Nell'ottica di Oddi, che opera non sul piano del riconoscimento canonico della santità, ma su quello della costruzione della memoria, le iniziali contribuiscono a qualificare i personaggi e segnalare quelli considerati più importanti.

In P le iniziali aureole sono semplici, in rosso, della dimensione di 2-4 righe. Sono utilizzate per segnalare:

1. quasi tutti gli *incipit* della Vita di Francesco;
2. alcuni santi trattati nei capitoli I-IX;
3. tutti i ministri generali nel capitolo X;
4. alcuni casi eccezionali, come l'elenco di maestri e dottori in teologia o la lista dei privilegi concessi dai papi all'Ordine[22].

Il manoscritto A utilizza iniziali filigranate con il corpo in rosso e le filigrane gialle. Le filigrane risultano diverse per forma e dimensioni – alcune di esse occupano l'intera carta - e mi pare che anche una filigrana più o meno sviluppata debba essere considerata come indizio dell'importanza conferita a quel personaggio. Il loro utilizzo è simile a quello delle iniziali semplici in P, ma la scelta dei personaggi non sempre è

[21] L'espressione 'iniziali aureole' viene usata come riferimento alla funzione retorica-ornamentale che esse svolgono nella *mise en page* del manoscritto e nella valutazione dei personaggi e non come identificazione dei loro aspetti formali.
[22] Su quest'uso minoritario delle iniziali, scollegato dalla figura dei santi, si veda *infra*, par. 3.3.

coincidente. La principale differenza rispetto a P è che in A ricevono iniziali aureole soltanto alcuni dei ministri generali. Si veda, come esempio di iniziali aureole in P e A l'*incipit* della Vita di Iacopone da Todi (fig. 5 – P, c. 230r; fig. 6 – A, c. 243r).

3. Valutare, scegliere, santificare: prime osservazioni di lavoro

Jean-Claude Bonne, riflettendo sulle decorazioni nell'arte medievale, ha proposto di ragionare non in termini di «ornamenti», ma di «ornamentalità», cioè di non pensare agli oggetti, ma alle loro funzioni[23]. L'ornamentalità è un *modus operandi* delle immagini; ornare è concedere *decus*, rendere l'oggetto più adatto alle sue funzioni. L'indagine sull'uso delle iniziali nei manoscritti dello *Specchio*, pur prendendo come fondamento la tipologia delle forme, non vuole essere formalista, ma guardare agli aspetti funzionali. Nonostante le iniziali usate all'interno dei capitoli di P siano semplici e molto probabilmente siano state prodotte dagli stessi copisti, persino in questo caso l'operazione di decorazione, sia nella scelta delle loro dimensioni, sia in quella dei colori, può essere interpretata come un atto riflesso e cosciente di ornamentalità. L'apparato decorativo, dunque, poteva indicare ai frati lettori il grado di solennità del personaggio e del racconto.

Lo *Specchio* presenta i profili di più di 350 frati[24]; tra quelli che godevano di fama di santità soltanto 24 (oltre Francesco) hanno ricevuto in P o A delle iniziali aureole:

Personaggio	P	A
Francesco d'Assisi – cap. 2	c. 42r	c. 30r
Francesco d'Assisi – cap. 3	c. 84r	c. 62r
Francesco d'Assisi – cap. 4	c. 103v	c. 81v
Francesco d'Assisi – cap. 6	assente	c. 206r
Francesco d'Assisi – cap. 7	c. 222r	c. 232v
Francesco d'Assisi – cap. 8	c. 243r	c. 268v
Francesco d'Assisi – cap. 9	c. 280r	c. 317v
Francesco d'Assisi – cap. 10	c. 292v	c. 335r

[23] «L'ornamentalité en général peut entretenir les rapports les plus divers (encadrement, soulignement, index directionnel, contrepoint rythmique ou thématique, articulation interne, compartimentage ou surute, décalage, parodie...) avec les valeurs représentationnelles, symboliques, scripturales, architecturales ou fonctionnelles de toutes les espèces d'objets sur lesquels il vient se greffer, quand il ne vient pas les constituer». (Bonne 1996, pp. 213-214). Si vedano anche Bonne 1997a; Bonne 1997b.
[24] Il calcolo non può essere preciso perché a volte Oddi fa riferimento a gruppi, senza specificarne il numero.

Francesco d'Assisi – cap. 12	c. 316v	c. 367r
Francesco d'Assisi – cap. 13	assente	c. 379r
Paoluccio Trinci	assente	c. 26v
Bernardo da Quintavalle	assente	c. 30v
Francesco di Pavia	c. 59r	c. 46v
Barbaro	c. 87v	assente
«Rugerio che reside a Usezia»	Assente	c. 75v
Edigio d'Assisi	Assente	c. 82v
Rufino d'Assisi	Assente	c. 97v
Antonio di Padova	c. 121v	c. 102r
Ludovico di Tolosa	c. 136r	c. 120r
Corrado da Offida	c. 140v	c. 125v
Bernardino da Siena	c. 143v	c. 129v
Antonio da Stroncone	assente	c. 148r
Giovanni da Capestrano	c. 189r	c. 190r
Silvestro d'Assisi	c. 209r	c. 214v
Gerardo Cagnoli (Gerardo da Valenza)	c. 214r	c. 222r
Giovanni da San Costanzo	c. 226v	assente
Masseo da Marignano	c. 226v	assente
Iacopone da Todi	c. 230r	c. 243r
Protomartiri francescani	c. 261r	c. 292v
«Stefano ungaro martire in Serai»	assente	c. 303v
Morico	c. 282r	assente
Odorico da Pordenone	c. 283r	c. 322r
Giovanni da Parma (elenco dei generali)	c. 297v	c. 342r
Bonaventura da Bagnoregio (elenco dei generali)	c. 301r	c. 346v

Quale criterio di scelta è stato seguito? L'ipotesi più naturale è che vi sia una corrispondenza tra presenza di iniziali e lunghezza della narrazione. L'assoluta maggioranza dei racconti è di brevissima estensione, con uno o due paragrafi, e non occupa mai più di due carte. Se prendiamo come base il manoscritto A[25], cercando di individuare una corrispondenza tra le Vite più lunghe e la presenza di iniziali, emergono dati interessanti: le Vite di Giovanni il Semplice[26], Pietro da Montecchio[27] e Giovanni da Penna[28] occupano tre-quattro carte ognuna, ma mentre le due prime Vite in A hanno ricevuto anche miniature, non hanno un'iniziale per distinguerle. La Vita di Filippo d'Aix[29] occupa sei carte e quelle dei martiri Livino[30] e Filippo[31] sono tutte di tre carte circa, ma non hanno nessuna iniziale. Nel gruppo osservante, la Vita di Tommaso da Firenze[32], sebbene egli fosse riconosciuto come santo e facesse miracoli, occupa tre carte eppure non riceve iniziale aureola[33]. Nei nostri manoscritti sembra ancora efficace l'atto di autorità compiuto a suo tempo da Giovanni da Capestrano, che secondo la tradizione gli avrebbe vietato di compiere altri miracoli per non rallentare la causa per la canonizzazione di Bernardino[34]. D'altra parte, il manoscritto P per tre volte segnala con iniziali Vite molto brevi (una o due carte), tutte di compagni di Francesco: Barbaro[35], Giovanni da San Costanzo[36] e Morico[37]. Vi sono dunque eccezioni in entrambi i sensi – Vite lunghe senza alcuna enfasi nelle iniziali oppure Vite brevi con iniziale aureola – che non ci permettono di stabilire un rapporto diretto tra lunghezza della Vita e uso delle iniziali.

La presenza di iniziali aureole non è, quindi, in relazione con la maggiore estensione del testo, ma discende da una valutazione qualitativa del personaggio. D'altra parte, le ragioni di una Vita più ampia possono essere diverse: ad esempio, la

[25] Poiché P ha diverse lacune nel testo e paragrafi cancellati, per calcolare la lunghezza dei testi è preferibile A.
[26] A, cc. 34r-35r.
[27] Ivi, cc. 218v-219v.
[28] Ivi, cc. 36r-37v.
[29] Ivi, cc. 71-74r.
[30] Ivi, cc. 312v-313v.
[31] Ivi, cc. 315r-316r.
[32] Ivi, cc. 77v-78v.
[33] Nel manoscritto di Norcia la Vita di questo beato è molto più lunga (dieci carte) e il copista (o l'autore?) ha fatto uso di un testo precedente di Cristoforo da Varese che non risulta conservato. Sulla sua vita e tradizione letteraria: *Vita e leggenda* 1916.
[34] «Per la quale cosa el beato frate Johanne da Capistrano, che allora era vicario del Generale, se n'andò al sepolcro de quisto beato Thoma, et co li ginochi in terra et cum maxima devotione disse così: "O frate Thoma, con quisti tuoi miracoli tu me dài inpedimento a la canonizatione del beato patre nostro frate Bernardino; unde che, como tu me fosti obediente nella vita, così te commando hora, per virtù della santa obedientia, che tu non facci più miracoli per fino a tanto che non è expedita questa santa canonizatione; et prega Dio per essa et per me et per tutta questa poverella fameglia". Mirabele cosa fo: chè da quello ponto in poi non se sentì, per fine che non fo expedita la dicta canonizatione, che lui facesse alcuno miracolo, ma da poi molti n'à facti et fa continuamente». (*La Franceschina* 1931, I, pp. 246-249).
[35] P, cc. 87v-88r.
[36] Ivi, c. 226v.
[37] Ivi, cc. 282r-282v. Una mano contemporanea ha segnalato il suo nome nel margine destro della carta, dato che conferma la sua importanza già in un momento vicino alla sua produzione.

volontà di raccogliere - e trasporre in volgare - tutto il materiale esistente 'premia', per forza di cose, i personaggi che hanno avuto una tradizione agiografica più articolata.

Un ragionamento a parte merita la figura di Francesco d'Assisi, il protagonista dell'opera. Nel capitolo I la sua Vita viene così intrecciata con quella di Cristo che i copisti/miniatori non avevano uno spazio specifico per inserire un'iniziale aureola. La marcatura testuale è, quindi, la stessa che contrassegna gli inizi dei vari capitoli. Le iniziali aureole per Francesco compaiono in entrambi i manoscritti dal capitolo II al capitolo XIII. Fanno eccezione solo i capitoli V e XI, che si distinguono dagli altri perché non contengono episodi della sua vita[38].

3.1. Una scelta 'naturale': i frati della prima comunità

Nel cercare di presentarsi come erede di Francesco, l'Osservanza matura si è circondata della memoria dei suoi primi compagni. Per fare il punto sull'ascesa dell'Osservanza, essa ha recuperato «i santi del passato, accreditandosi definitivamente come il vero francescanesimo ai danni dell'ala conventuale»[39]. I manoscritti dello *Specchio dell'ordine* concorrono a questa riscoperta dei primi compagni tra gli Osservanti al pari di altre opere, come gli affreschi delle cappella delle Rose nella Porziuncola, dove il pittore, Tiberio d'Assisi[40], nei primi decenni del Cinquecento ha presentato Francesco e i primi compagni insieme a santi moderni.

I copisti del manoscritto P hanno apposto l'iniziale aureola, secondo una logica tutt'altro che evidente, nelle Vite di Barbaro[41], Masseo da Marignano[42], Giovanni da San Costanzo[43] e Morico[44]. Nel manoscritto della Porziuncola, invece, sono state marcate le Vite di Bernardo da Quintavalle[45], Egidio[46] e Rufino d'Assisi[47], con un criterio che sembra privilegiare i personaggi più conosciuti. Una copia tarda dello *Specchio dell'ordine* è stata realizzata dalle clarisse del convento di Monteluce nel 1574[48] a partire dal manoscritto P. In essa, oltre a realizzare la stessa iniziale aureola – una D – all'inizio della Vita di fra Barbaro, la copista ha inserito la rubrica «Del beato frate Barbaro uno de li primi compagni del nostro patre san Francesco»[49] sottolineando così

[38] Sono eccezioni anche i capitoli VI e XIII in P e il capitolo XII in A, assenze per le quali ancora non ho un'ipotesi di spiegazione. È da notare anche la presenza di resti di un dipinto verde e rosso insieme alle filigrane dell'iniziale di Francesco nella c. 30r.
[39] Solvi 2019, p. 52.
[40] Lunghi 2002.
[41] P, cc. 87v-88r.
[42] Ivi, cc. 226v-228v.
[43] Ivi, c. 226v.
[44] Ivi, cc. 282r-282v.
[45] A, cc. 30v-34r.
[46] Ivi, cc. 82v-97v.
[47] Ivi, cc. 97v-102r.
[48] La sua produzione è documentata dal *Memoriale* di Monteluce, nell'anno 1574. Cfr. *Memoriale* 1983, p. 223.
[49] Perugia, Archivio del monastero di Sant'Erminio, Monteluce, *Franceschina*, c. 49r.

l'importanza del personaggio e dandoci una preziosa conferma della coscienza delle iniziali aureole come segni di importanza[50].

Un'eccezione sembrerebbe quella di Corrado da Offida, la cui iniziale è presente in entrambi i manoscritti[51]. Sebbene non sia un frate della prima generazione, ne è un discepolo e il suo stesso corpo è stato tumulato dai perugini, insieme a quello di Egidio, nella chiesa di San Francesco al Prato[52]. Nel complesso, nonostante i personaggi evidenziati in ogni manoscritto siano diversi e non siano ancora chiari i motivi di alcune scelte – tra queste spicca il silenzio steso, sul piano ornamentale, su Leone –, nei due codici è chiara l'importanza assunta dai frati della prima comunità, se non come singoli, certamente come gruppo con una forte connotazione evocativa del tempo mitico delle origini.

3.2. L'Osservanza nella corte celeste

Se da un lato la preoccupazione di Oddi è stata mettere in rapporto il suo tempo con i tempi di Francesco, dall'altro la *fama sanctitatis* interna alla *familia* osservante doveva essere ben strutturata in modo da segnalare i modelli che dovevano essere seguiti dai suoi lettori.

Paoluccio, «nostro patre»[53] è presentato come colui che ha reintrodotto nell'Ordine l'osservanza della Regola e, per questo, «da santo Francesco in qua non ce fo mai frate in questa religione che tanto fructo facesse sopra la terra, quanto che lui»[54]. La sua Vita è decorata con una miniatura in entrambi i codici, ma soltanto quello della Porziuncola l'ha segnalato anche con un'iniziale aureola[55].

Mancano nel testo figure importanti come Filippo dell'Aquila (morto nel 1456) o Alberto da Sarteano (morto nel 1450) che, pur essendo menzionato nella Vita di Tommaso da Firenze, non ha una Vita autonoma. Gabriele Ferretti di Ancona (morto nel 1456) ha un profilo molto breve e senza iniziale. Giacomo della Marca, morto nel 1477, quindi dopo la produzione di P, è citato solo come personaggio nelle Vite di Bernardino e Antonio da Stroncone. Compare però, con l'appellativo di «beato», nel racconto del ritrovamento del corpo di Francesco da parte di Sisto IV, che si trova soltanto in A, codice realizzato dopo la sua morte.

La Vita di Francesco di Pavia è opera originale di Oddi, che l'aveva personalmente conosciuto, ed è stata contrassegnata con iniziale aureola nei due manoscritti[56], sebbene non sia stata scelta come soggetto di un'immagine. L'altro beato

[50] Tutte le iniziali del manoscritto di Monteluce sono state messe insieme alle rubriche, tuttavia, anche in questo caso la scelta dei personaggi non ha seguito in assoluto il manoscritto P e capire le scelte e le preferenze delle clarisse di Perugia è un argomento a parte, che non affronteremo in questo momento.
[51] P, c. 140v; A, c. 125v.
[52] *La Franceschina* 1931, I, p. 358.
[53] Ivi, I, p. 85.
[54] Ivi, I, p. 89.
[55] A, cc. 26v-28v.
[56] P, cc. 59r-81v; A, cc. 46v-59v.

osservante di cui Oddi ha composto personalmente la Vita è Antonio da Stroncone. L'*incipit* è senza iniziale nel manoscritto P[57], mentre nel manoscritto A[58] la decorazione filigranata è stata realizzata con un inchiostro diverso da tutti gli altri usati nel manoscritto, probabilmente perché aggiunto in un momento successivo. Tuttavia, se consideriamo lo spazio lasciato dal copista per l'iniziale, la dimensione della lettera e la sua forma, che seguono il modello delle altre, si deve concludere che la lettera è stata pianificata per ricevere filigrane, ma, per un motivo che ci sfugge, ha dovuto aspettare un'altra occasione. Pietro Messa, commentando le varianti testuali della Vita di Antonio nello *Specchio*, ha rilevato che esse «possono risultare importanti in quanto testimonianza di altrettante sfumature dell'autocoscienza storica dei Minori osservanti operatesi negli anni che distanziano le diverse redazioni»[59]. Nel caso dei manoscritti, sia le scelte diverse tra P e A, sia la stranezza dell'iniziale filigranata potrebbero testimoniare un'evoluzione del culto nei primi decenni dopo la sua morte.

Per completare i ranghi mancano i due protagonisti dell'agiografia osservante, Bernardino da Siena e Giovanni da Capestrano: l'uno già canonizzato, l'altro non canonizzato ufficialmente nel momento della produzione dei codici, ma già tenuto per santo dall'Osservanza. Entrambi i personaggi sono stati segnalati dalle iniziali aureole nei due manoscritti[60]. Tuttavia, se in P le iniziali sono semplici, senza alcuno scarto rispetto al modello consueto del copista, in A le iniziale filigranate, con la loro libertà figurativa, sono un segno di distinzione che sembra collocare su un piedistallo i due protagonisti.

Maria Cristina Pereira ha proposto una tassonomia delle iniziali che tenga conto del livello di 'letterità' della lettera, cioè la maggiore o minore somiglianza della forma delle iniziali, intese come incrocio testo-immagine, alle forme delle lettere di base. In quest'ottica le iniziali filigranate, con un termine preso in prestito dalla musicologia, possono essere definite come 'melismatiche':

> melisma, de modo geral, ocorre "quando uma mesma sílaba do texto é entoada com diversas notas". Da mesma forma que nessa estrutura musical, há uma série de traçados (e portanto de gestos gráficos construtivos) compondo uma mesma letra que multiplicam potencialmente *ad infinitum* o *ductus* e minam o seu império que subjugaria os traçados, fazendo com que esse *ductus* não seja sempre senhor nem os demais traços seus comandados. Transbordam, pois, traços gráficos que são suficientes para construir uma letra identificável[61].

Il superlavoro grafico delle iniziali filigranate/melismatiche oltrepassa i limiti della lettera, compie la funzione di ornamentare, evidenziare e valorizzare la lettera e il personaggio, naturalmente nei limiti dello spazio disponibile. Così come l'incenso del

[57] La sua vita si trova tra le cc. 159r e 163r e non riceve miniature. Tuttavia, una mano ha tardivamente inserito nel margine destro la nota «Del Beato Antonio da Stroncone».
[58] A, cc. 148r-154r.
[59] Messa 2003, p. 17.
[60] Bernardino da Siena: P, cc. 143v-159r; A, cc. 129v-148r. Giovanni da Capestrano: P, cc. 189r-201r; A, cc. 190r-205r.
[61] Pereira 2019, p. 32.

turibolo danza salendo davanti all'immagine sull'altare e mostra, davanti al popolo, la sacralità del santo, i melismi dell'iniziale danzano fuoriuscendo dalla penna del copista per incensare la santità del personaggio narrato. Nel nostro caso, se per tutti gli altri personaggi lo spazio vuoto nel foglio è stato decisivo nel definire la dimensione delle filigrane, il copista-miniatori ha scelto per Bernardino da Siena (fig. 7 – A, c. 129v) e Giovanni da Capestrano (fig. 8 – A, c. 190r) una decorazione e dimensioni che trascendono i limiti imposti dall'impaginazione.

Nella retorica delle iniziali i due osservanti sono i santi più importanti dell'opera – sempre, ovviamente, dopo Francesco. Le due filigrane sono state ornate con cerchietti – riferimenti a frutti o fiori – in Bernardino sempre rossi, in Capestrano principalmente verdi, ma anche rossi. Quest'ornamentazione deve essere interpretata insieme all'unica altra eccezione del manoscritto: l'iniziale del capitolo XIII, incentrato sulla morte di Francesco e sulla ricompensa dei frati santi (fig. 9 – A, c. 379r), presenta gli stessi frutti e fiori nei due colori. È possibile che l'inserimento di questi dettagli nelle tre iniziali non sia stato fatto al momento della produzione dei due manoscritti, ma alcuni anni dopo. In ogni caso ci mostra quali sono i personaggi più importanti per coloro che hanno pianificato le iniziali: Bernardino e Giovanni sono specchi di Francesco morto e glorificato.

3.3. Vecchi e nuovi santi

I rimanenti frati canonizzati dell'Ordine, Antonio da Padova[62] e Ludovico da Tolosa[63], sono stati evidenziati nei due manoscritti. Altri personaggi non canonizzati, sono stati considerati santi attraverso la decorazione delle iniziali. È il caso di Gerardo Cagnoli[64] e Odorico da Pordenone[65] – che già nel 1440 era stato raffigurato in un ciclo di affreschi nella chiesa di San Francesco a Udine –, i quali godevano all'epoca di una solida fama di santità tra i Minori in generale, non solo tra i frati dell'Osservanza. Entrambi sono contraddistinti nei codici da iniziali aureole. Un caso simile è quello di Stefano d'Ungheria, martire segnalato con un'iniziale nel manoscritto A[66]. Questa scelta è in linea con la grande quantità di miniature sul martirio realizzate nei due manoscritti e rispecchia la ripresa dell'interesse per il martirio nel XV secolo, di cui la stessa canonizzazione dei protomartiri del Marocco è una testimonianza[67].

Iacopone da Todi, del quale Iacopo Oddi è stato uno dei primi biografi, introducendo diverse laudi nella sua lunga Vita, in entrambi i manoscritti è stato evidenziato con un'iniziale aureola. Nel testo di A, come ho già accennato, viene

[62] P, cc. 121v-136r; A, cc. 102r-120r.
[63] P, cc.136r-139v; A, cc. 120r-124v.
[64] P, cc. 214r-216r; A, cc. 222r-224v.
[65] P, cc. 282r-282v; A, cc. 322r-325r.
[66] A, cc. 303v-308v.
[67] Frazier 2005, pp. 45-100.

utilizzato molto di più l'aggettivo «beato», sicuramente a causa dello sviluppo del suo culto e della fortuna della sua produzione laudistica[68].

Particolarmente importante è il caso dei frati canonizzati durante il pontificato di Sisto IV. I frati dell'Osservanza hanno attivamente collaborato a promuovere il culto di questi personaggi, benché non appartenenti alla loro *familia*, come testimoniano ad esempio le lezioni liturgiche composte da Alessandro Ariosto in onore di Bonaventura o l'ufficio di Angelo Carletti per la memoria dei protomartiri del Marocco[69]. Le iniziali dello *Specchio* fanno lo stesso, anzi, anticipano quelle che saranno le proclamazioni ufficiali del 1481-1482. I protomartiri del Marocco[70] sono stati segnalati con iniziali aureole sia in A, sia in P, fatto tanto più rilevante in quanto quest'ultimo è stato prodotto nel 1474.

Un discorso a parte deve essere fatto riguardo le iniziali aureole nel capitolo X, il cui testo presenta l'elenco dei ministri generali. In P tutti i personaggi sono stati contrassegnati con iniziali aureole, senza nessun elemento decorativo che generasse una gerarchia tra di loro. Si percepisce, dunque, un cambiamento nell'utilizzo delle iniziali semplici: a partire dal capitolo X, infatti, esse non sono più usate come elementi di valorizzazione della memoria agiografica, ma solo come marcatori dell'organizzazione del testo. In A, invece, i copisti/miniatori hanno scelto di utilizzare nell'elenco dei generali la stessa logica delle iniziali aureole: tra tutti i ministri, solo Giovanni da Parma[71] e Bonaventura[72], cioè gli unici due che godevano di *fama sanctitatis*, hanno ricevuto il relativo contrassegno. Questo dato ci rivela sia la coscienza dei copisti/miniatori di A riguardo all'utilizzo delle iniziali aureole con lo scopo di evidenziare la santità del personaggio, sia l'enfasi che questo manoscritto in particolare pone sul tema della santità.

Ancora nel capitolo X, in entrambi i manoscritti, le iniziali aureole sono state usate all'inizio dell'elenco dei maestri e dottori in teologia[73] e all'inizio dell'elenco dei privilegi concessi dai papi all'Ordine[74]. Nel capitolo XI di P è presente una iniziale semplice come componente dell'organizzazione del testo, senza una logica evidente, e A non presenta nessuna iniziale filigranata. P presenta la sua ultima iniziale nella sezione sulla Vita di Francesco nel capitolo XII, mentre A lo fa nel capitolo XIII.

Qualche conclusione

Letizia Pellegrini ha analizzato gli affreschi della Biblioteca Sagramoso come documento dell'identità osservante degli inizi del secolo XVI[75]. Qui, Francesco e

[68] Cfr. Menestò 1991.
[69] Solvi 2019, pp. 51-52.
[70] P, cc. 261r-263v; A, cc. 292v-296r.
[71] P, cc. 297v-301r; A, cc. 342r-346v.
[72] P, cc. 301r-302v; A, cc. 346v-348r.
[73] P, c. 307r; A, c. 354v.
[74] P, c. 308r; A, c. 356r.
[75] Pellegrini 2018, pp. 91-92.

Chiara sono stati inseriti tra i santi del Duecento, i frati osservanti del Quattrocento, dottori e cardinali francescani e diversi beati. Dall'analisi delle iniziali dello *Specchio* emergono risultati simili: siamo davanti a un'Osservanza che non vuole più essere un movimento marginale ma, ignorando i conventuali, si presenta sia come rinnovamento, sia come il vero e originale francescanesimo.

Certo, molto lavoro resta da fare, anche in termini di comparazione sia con la coeva produzione libraria umbra, sia con la tradizione manoscritta francescana e osservante, al fine di ricostruire e mettere in contesto la cultura visuale dello stesso Oddi. Limitandoci per il momento alla retorica espressa dalle iniziali, possiamo abbozzare alcuni rilievi di sintesi:

1. le iniziali godono di una certa libertà: non c'è esatta corrispondenza tra lunghezza dei testi o presenza di miniature e presenza o tipologia delle iniziali, mentre il fattore decisivo sembra piuttosto il rapporto tra il copista-miniatore e i personaggi;
2. il capitolo col maggior numero di iniziali aureole è il capitolo IV («La santa et illibata castità»), dove compaiono anche alcune delle Vite più significative, come quelle di Egidio, Antonio e Ludovico, Corrado, Antonio da Stroncone e, soprattutto, Bernardino: si delinea dunque una particolare attenzione dell'Oddi per questa virtù di cui sarebbero da approfondire le ragioni;
3. centro del discorso di Oddi è la continuità tra il Duecento e il Quattrocento: i due più numerosi gruppi di santi dotati di iniziali aureole sono quello dei primi compagni e quello dei *fratres de familia*, rispettivamente con otto e cinque rappresentanti;
4. se, almeno a livello di grandi categorie, le priorità sono abbastanza chiare, restano ancora da comprendere le scelte individuali, come la preferenza di P per personaggi poco conosciuti della prima comunità, quali Morico e Giovanni da San Costanzo;
5. le particolarità di A elencate nel corso dell'analisi documentano l'estrema cura dei copisti/miniatori di questo manoscritto nell'attribuzione delle iniziali aureole e un'accentuazione del discorso della santità rispetto al manoscritto del 1474.

Si conferma, mi sembra, la produttività di un approccio che superi un'indagine unidimensionale – solo sul testo o solo sulle miniature – per osservare l'intersezione tra parola e immagine: la presenza di Vite brevi che ricevono iniziali aureole o, al contrario, di Vite lunghe che ne sono prive mostra come le iniziali possano confermare, ma anche alterare, le gerarchie di valore espresse dal racconto.

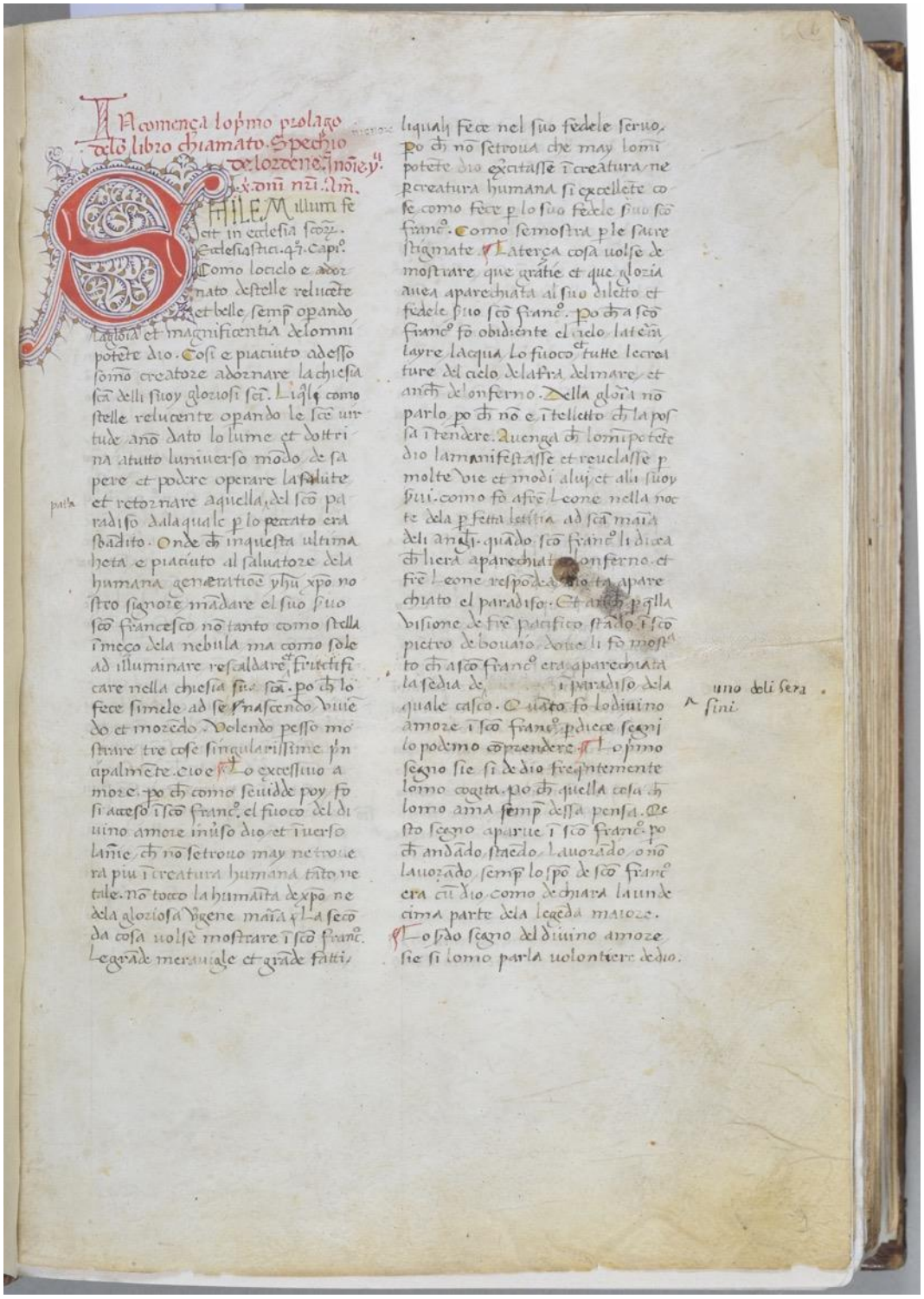


Fig. 1 – Iacopo Oddi, *Specchio dell'ordine Minore*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 1238 (P), c. 6r (foto: Biblioteca Comunale Augusta di Perugia)

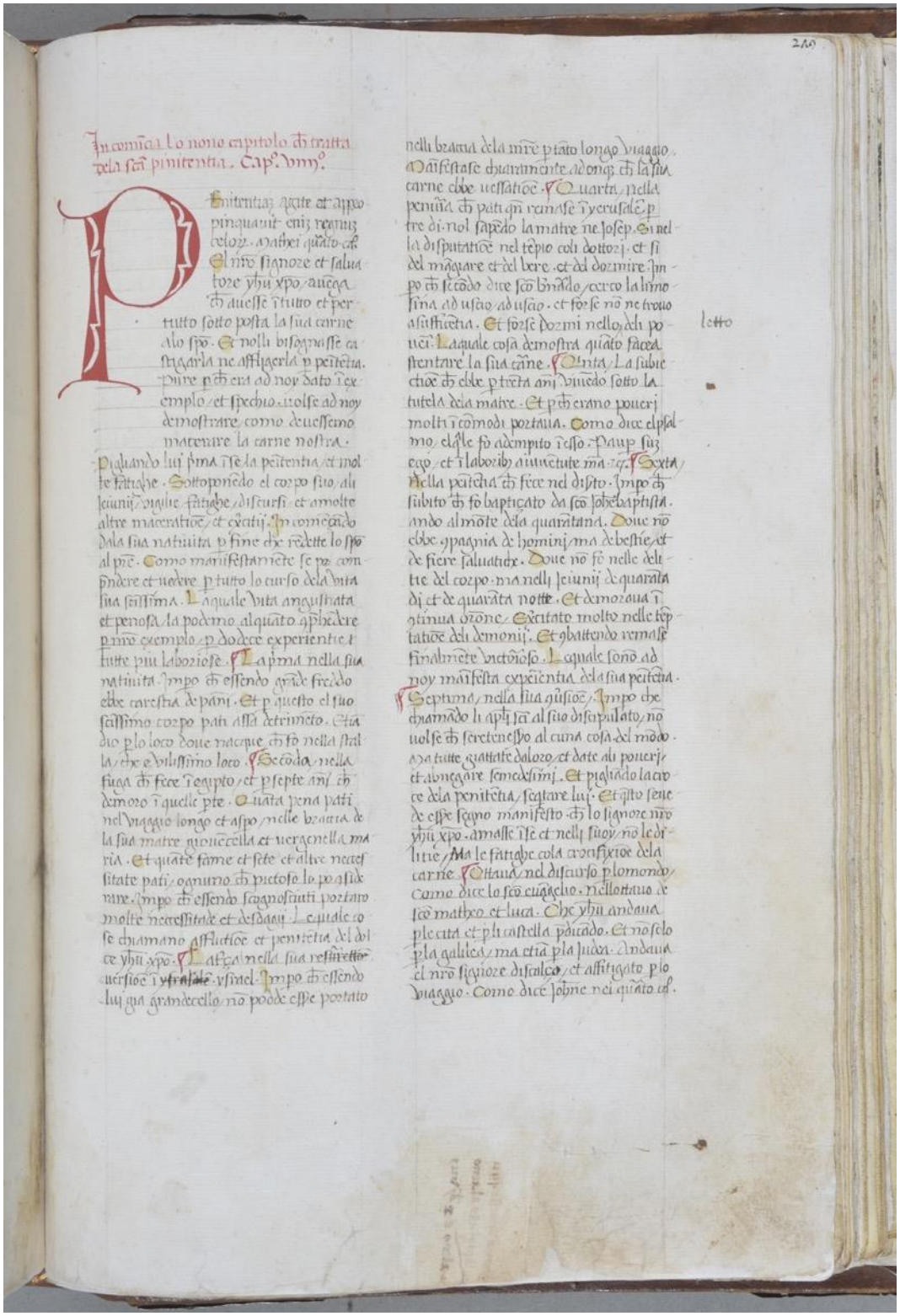


Fig. 2 – Iacopo Oddi, *Specchio dell'ordine Minore*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 1238 (P), c. 279r (foto: Biblioteca Comunale Augusta di Perugia)

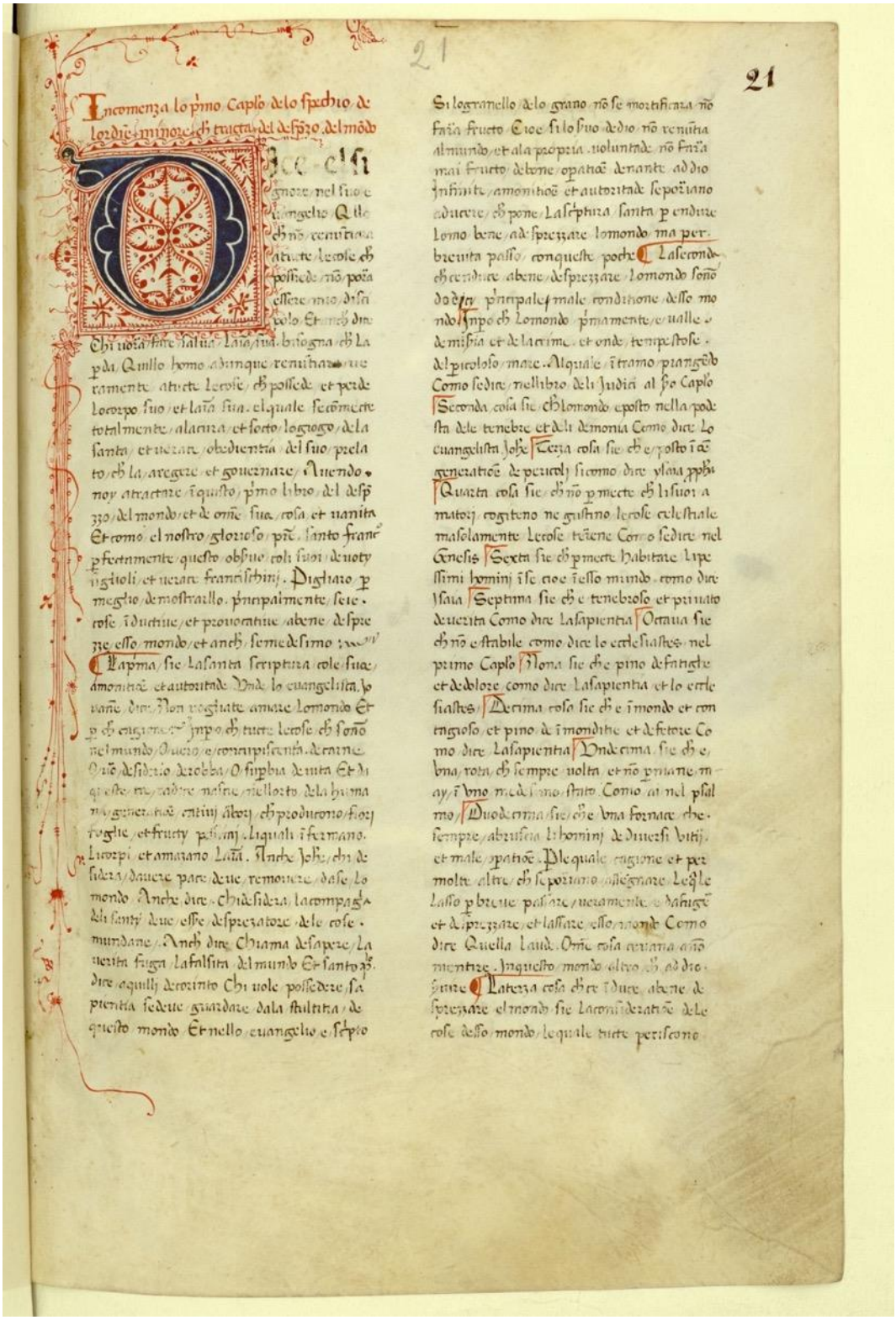


Fig. 3 – Iacopo Oddi, *Specchio dell'ordine Minore*, Santa Maria degli Angeli, Biblioteca Porziuncola, ms. 46 (A), c. 21r (foto: Biblioteca Porziuncola)

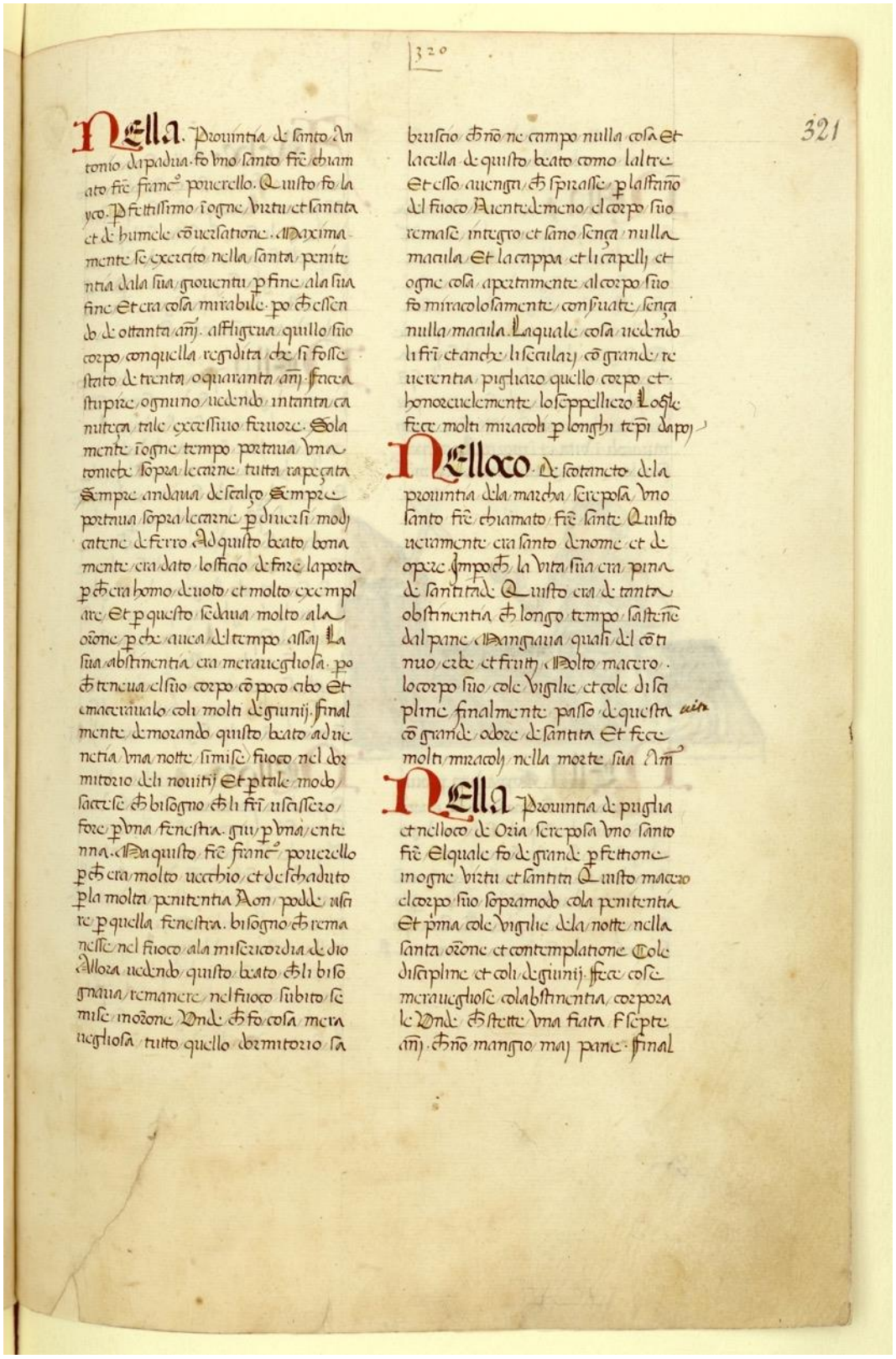


Fig. 4 – Iacopo Oddi, *Specchio dell'ordine Minore*, Santa Maria degli Angeli, Biblioteca Porziuncola, ms. 46 (A), c. 321r (foto: Biblioteca Porziuncola)

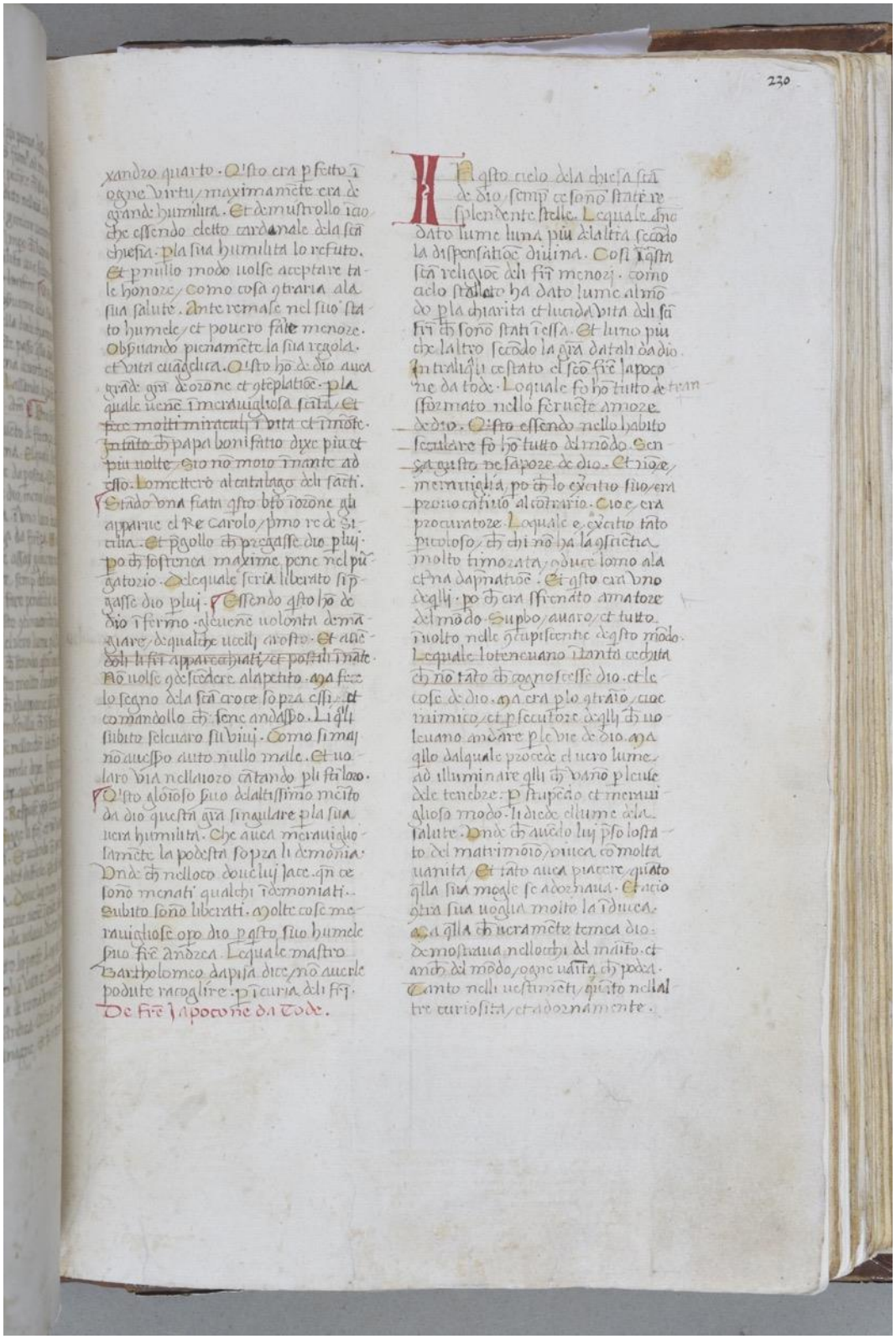


Fig. 5 – Iacopo Oddi, *Specchio dell'ordine Minore*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 1238 (P), c. 230r (foto: Biblioteca Comunale Augusta di Perugia)

FINXIT

Fig. 6 – Iacopo Oddi, *Specchio dell'ordine Minore*, Santa Maria degli Angeli, Biblioteca Porziuncola, ms. 46 (A), c. 243r (foto: Biblioteca Porziuncola)

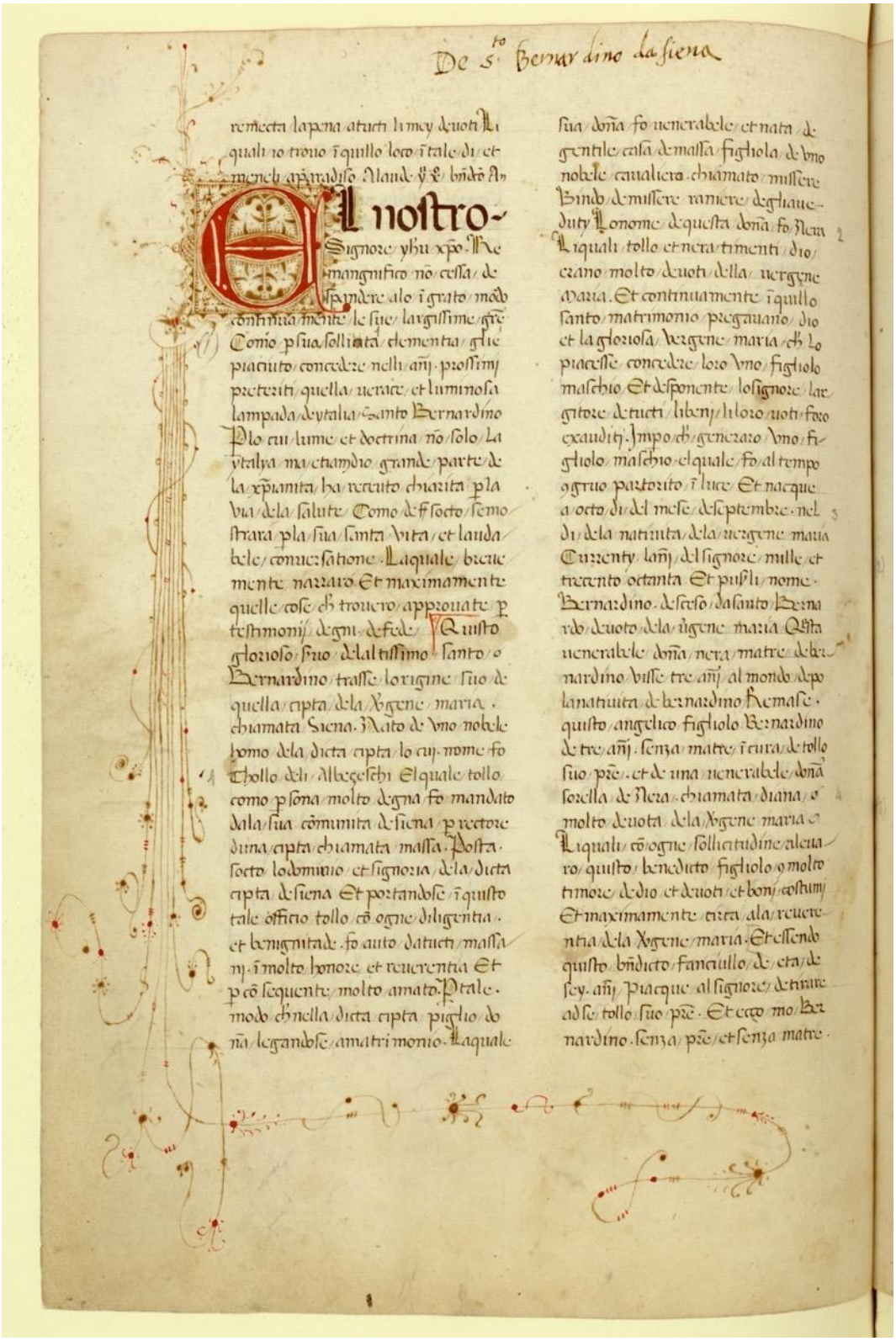


Fig. 7 – Iacopo Oddi, *Specchio dell'ordine Minore*, Santa Maria degli Angeli, Biblioteca Porziuncola, ms. 46 (A), c. 129v (foto: Biblioteca Porziuncola)

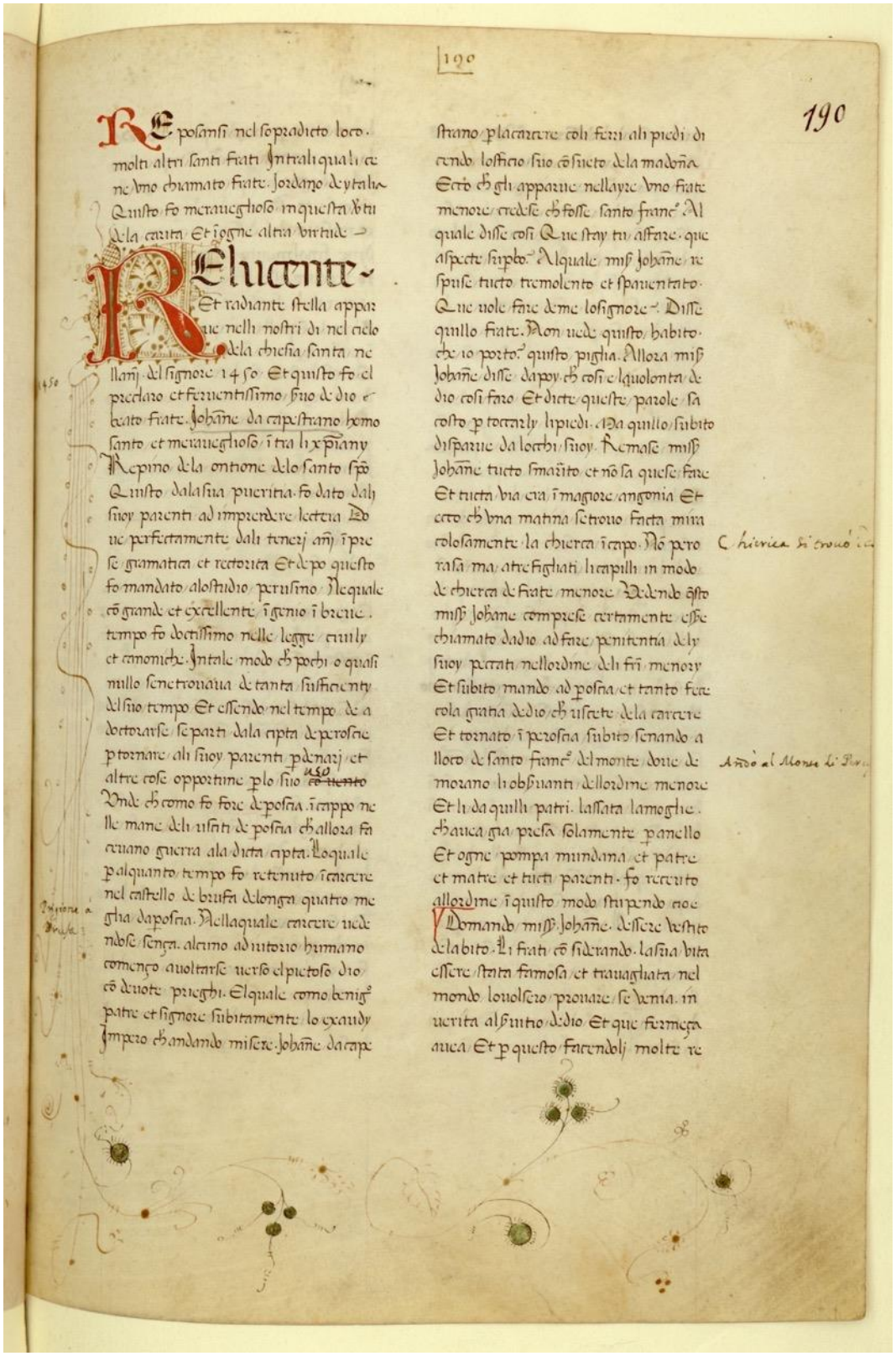


Fig. 8 – Iacopo Oddi, *Specchio dell'ordine Minore*, Santa Maria degli Angeli, Biblioteca Porziuncola, ms. 46 (A), c. 190r (foto: Biblioteca Porziuncola)

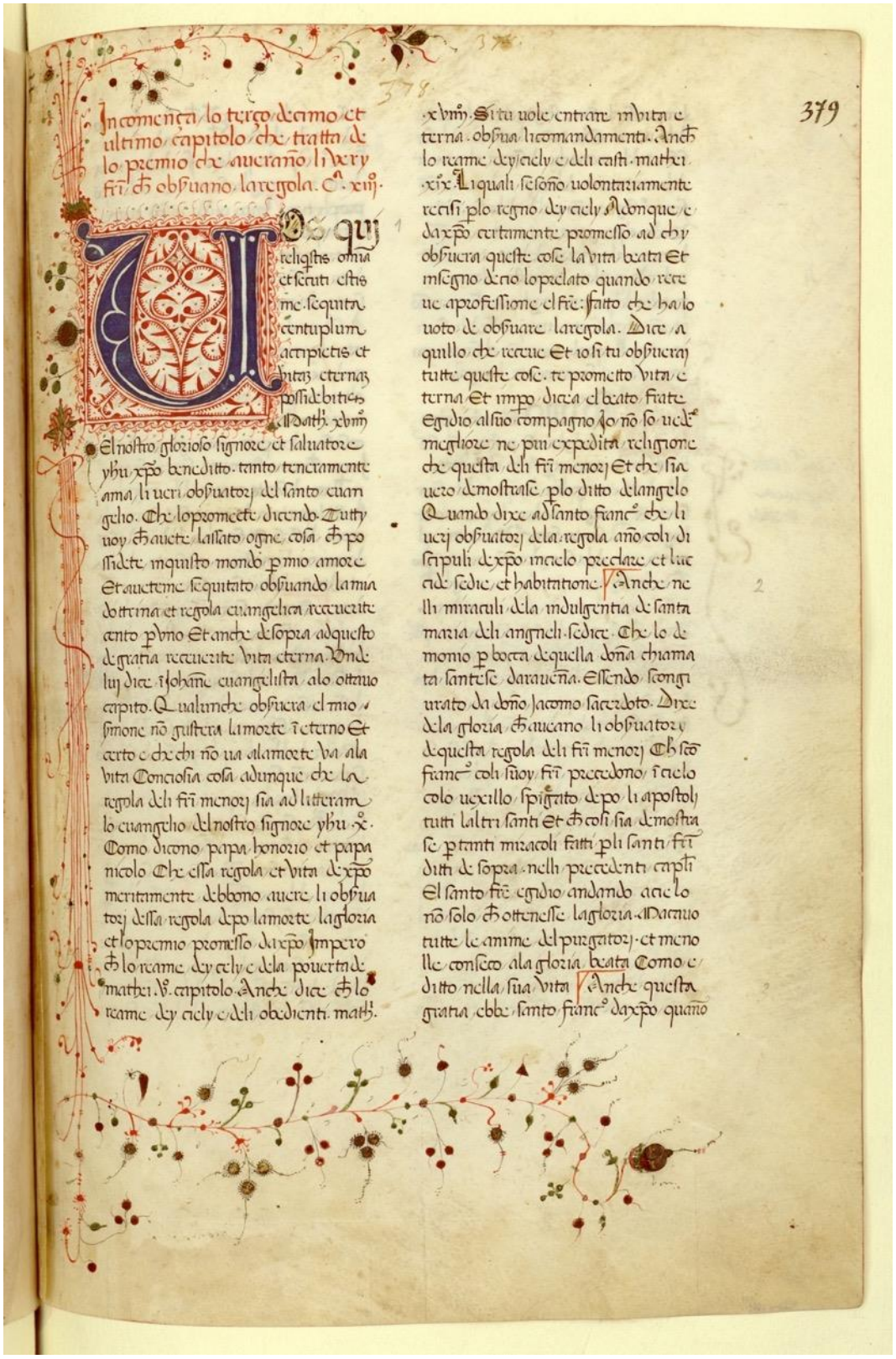


Fig. 9 – Iacopo Oddi, *Specchio dell'ordine Minore*, Santa Maria degli Angeli, Biblioteca Porziuncola, ms. 46 (A), c. 379r (foto: Biblioteca Porziuncola)

BIBLIOGRAFIA

Accrocca 1997 = F. Accrocca, *Francesco e le sue immagini,* Padova 1997.

Bonne 1996 = J.C. Bonne, *Formes et fonctions de l'ornemental dans l'art médiéval (VIII^e^-XII^e^ siècles). Le modèle insulaire*, in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, atti del VI International Workshop on Medieval Societies (Erice, 17-23 ottobre 1992), a cura di J. Baschet, J.C. Schmitt, Paris 1996, pp. 213-214.

Bonne 1997a = JC. Bonne, *Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval*, in *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge,* atti del convegno internazionale (Saint-Lizier, 1-4 giugno 1995), Poitiers 1997, pp. 217-220.

Bonne 1997b = J.C. Bonne, *De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome*, in *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, atti del convegno internazionale (Saint-Lizier, 1-4 giugno 1995), Poitiers 1997, pp. 103-119.

Cavanna 1931 = N. Cavanna, *Introduzione*, in *La Franceschina, testo volgare umbro del sec. XV scritto dal P. Giacomo Oddi di Perugia*, edito per la prima volta nella sua integrità dal p. N. Cavanna, 2 voll., Firenze 1931, I, pp. I-XCV.

Miniatura umbra 2005-2006 = *Miniatura umbra del Rinascimento*, saggi e schede per il catalogo della mostra di Perugia (*La miniatura in Umbria dal XV al XVI secolo*, 2004), a cura di da M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, F. Gualdi in «Rivista di Storia della Miniatura», 9-10, 2005-2006.

Da Campagnola 1975 = S. da Campagnola, *Le origini francescane come problema storiografico*, Assisi 1975.

La Franceschina 1931 = *La Franceschina, testo volgare umbro del sec. XV scritto dal P. Giacomo Oddi di Perugia*, edito per la prima volta nella sua integrità dal p. N. Cavanna, 2 voll., Firenze 1931.

Frazier 2005 = A.K. Frazier, *Possible Lives. Authors and saints in Renaissance Italy*, New York 2005.

Lappin 2000 = C. Lappin, *The mirror of the Observance. Image, ideal and identity in Observant Franciscana Literature, c. 1415-1528*, Ph.D. Diss., University of Edinburgh, 2000, <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/6911> (consultato il 27 agosto 2022).

Lunghi 2002 = E. Lunghi, *Tiberio d'Assisi pittore dell'Osservanza francescana,* in *Il beato Antonio da Stroncone, IV*, atti delle giornate di studio (Stroncone, 27 marzo 1999 e 25 novembre 2000), Santa Maria degli Angeli 2002, pp. 161-187.

Maniaci 1996 = M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto,* Roma 1996.

Memoriale 1983 = *Memoriale di Monteluce. Cronaca del monastero delle Clarisse di Perugia dal 1448 al 1838*, con introduzione di U. Nicolini, Assisi 1983.

Menestò 1991 = E. Menestò, *Le vite antiche di Iacopone da Todi,* Spoleto 1991.

Mercuri 1999 = C. Mercuri, *Santità e propaganda. Il Terz'Ordine francescano nell'agiografia osservante*, Roma 1999.

Messa 2003 = P. Messa, *Giacomo Oddi e l'identità storica dei frati minori nella Franceschina. Il caso del beato Antonio da Stroncone*, in *Il beato Antonio da Stroncone. Vita in sinossi dai codici della Franceschina*, a cura di F. Treccia, Cannara 2003, pp. 7-17.

Pasqualin Traversa 1995 = G. Pasqualin Traversa, *La «minoritas» francescana nell'interpretazione della «Franceschina»,* Santa Maria degli Angeli 1995.

Pellegrini 2013 = L. Pellegrini, *Oddi, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma 2013, pp. 109-113.

Pellegrini 2018 = L. Pellegrini, *Observantes de familia,* in *Identità francescane agli inizi del Cinquecento,* atti del XLV convegno internazionale (Assisi, 19-21 ottobre 2017), Spoleto 2018, pp. 87-119.

Pellegrini, Lambertini 2010 = L. Pellegrini, R. Lambertini, *Per arbores et specula. Un percorso possibile tra immagini e testi da Bonaventura a Iacopo Oddi*, in *Una strana gioia da vivere. A Grado Giovanni Merlo*, a cura di M. Benedetti, M.L. Betri, Milano 2010, pp. 349-363.

Pereira 2019 = M.C. Pereira, *As Letras e as Imagens. Inicias ornamentadas em manuscritos do Ocidente Medieval*, São Paulo 2019.

Sella 2001 = P. Sella, *Leone X e la definitiva divisione dell'Ordine dei Minori (O. Min.). La bolla Ite Vos (29 maggio 1517),* Grottaferrata 2001.

Solvi 2019 = D. Solvi, *Il Mondo Nuovo. L'agiografia dei Minori Osservanti*, Spoleto 2019.

Vita e leggenda 1916 = *Vita e leggenda del B. Tommaso Bellacci da Firenze O.F.M. (testo inedito dei primi del sec. XVI)*, edita dal p. S. Mencherini, Arezzo 1916.

ABSTRACT

Lo *Specchio dell'ordine Minore (Franceschina)* è un compendio cronistico-agiografico composto dal frate Minore Osservante Iacopo Oddi negli anni settanta del secolo XV. L'autore probabilmente ha seguito da vicino la produzione di due codici manoscritti: uno per il convento di Monteripido e un altro per quello della Porziuncola. Attraverso un approccio interdisciplinare, ci si sofferma in questa sede sullo studio delle tipologie e delle funzioni delle iniziali. L'ipotesi è che ci sia uno stretto legame tra la presenza delle iniziali nelle vite dei personaggi trattati e la loro *fama sanctitatis*. L'analisi dimostra che le iniziali godono di una certa libertà rispetto ai testi o alle miniature, sebbene in linea generale il messaggio sia consonante in tutta l'opera: il centro del discorso è la continuità tra i frati contemporanei all'autore e quelli delle origini duecentesche, e dunque l'autorappresentazione dell'Osservanza come erede della prima *fraternitas*.

The *Specchio dell'ordine Minore* (*Franceschina*) is a chronological and hagiographic compendium composed by the Observant Friar Minor Iacopo Oddi in the 1470s. The author probably closely followed the production of two manuscript codices: one for the convent of Monteripido and the other for the convent of the Porziuncola. Through an interdisciplinary approach, here I will focus on the analysis of the types and functions of the initials. My hypothesis is that there is a close link between the presence of the initials in the lives of the characters and their *fama sanctitatis*. The analysis shows that the initials enjoy some freedom from the texts or miniatures, despite in general the message being consonant throughout the work: the center of the discourse is the continuity between the friars contemporary to the author and those of the 13th century, and therefore the self-representation of the Observance as heir to the first *fraternitas*.

PAROLE-CHIAVE

Specchio dell'ordine Minore; *Franceschina*; Osservanza francescana; iniziali; manoscritti decorati

KEYWORDS

Specchio dell'ordine Minore; *Franceschina*; Franciscan Observance; Initials; Illuminated manuscripts

Gli occhi di Argo.
Un'indagine sugli sviluppi testuali e iconografici di un mito ovidiano a partire dalle *Trasformationi* di Lodovico Dolce e Giovanni Antonio Rusconi*

GIUSEPPE CAPRIOTTI

Io e Giove, Mercurio e Argo nelle Trasformationi *di Lodovico Dolce e Giovanni Antonio Rusconi*

Nelle *Trasformationi* di Lodovico Dolce, un volgarizzamento illustrato delle *Metamorfosi* di Ovidio, uscito in prima edizione nel 1553 dai torchi dell'editore veneziano Gabriel Giolito de' Ferrari[1], la vicenda di Giove ed Io viene raccontata seguendo in maniera abbastanza fedele il testo ovidiano[2]. Giove, invaghitosi della bella Io, copre la terra di una fitta caligine per arrestare la fuga della ninfa e possederla; Giunone, insospettitasi per l'insolita nebbia e non trovando più Giove, scende dall'Olimpo e ordina all'umido vapore di dileguarsi; prevedendo l'arrivo della moglie, tuttavia, Giove aveva già trasformato Io in una lustra giovenca; Giunone, fingendo di credere alle bugie del marito, il quale aveva raccontato che la vacca era stata partorita direttamente dalla terra, chiede in dono la bella giovenca e, per impedire che Giove la rimuti in donna, la mette sotto la vigile protezione di Argo, il quale aveva il capo contornato da cento occhi. La povera ninfa costretta ad una vita da giovenca si dispera con il padre e le amiche che a stento la riconoscono; Giove si rivolge allora a Mercurio, cui ordina di uccidere Argo. Dolce, come Ovidio, racconta che Mercurio si mette subito le ali ai piedi e il petaso alato in testa, recando in mano la sua verga capace di provocare il sonno[3]; quando arriva a terra si toglie il copricapo e depone le ali, tenendo solo la verga e fingendosi pastore. A questo punto, suonando il flauto di Pan (del quale racconta il mito di fondazione con lo stupro della ninfa Siringa), Mercurio fa cadere Argo in un profondo

* Sarebbe stato impossibile portare a termine questo saggio senza l'utilizzo del materiale su *Mercurio ed Argo* presente nel portale ICONOS, raccolto, ordinato ed egregiamente commentato da Francesca Pagliaro (http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/mercurio-ed-argo/), e nel database iconografico realizzato dal Warburg Institute di Londra, consultabile all'indirizzo: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=5&cat_2=246&cat_3=2352. Ringrazio Francesca Casamassima per i consigli e per aver riletto il testo.

[1] Per una sintesi sulla storia del volume cfr. in generale Capriotti 2013a. Per una panoramica su Lodovico Dolce cfr. *Per Lodovico Dolce* 2016.

[2] Ovidio, *Metamorfosi*, I, 568-747.

[3] Le proprietà della verga di Mercurio, capace di togliere o dare il sonno, sono ricordate anche da Omero, *Iliade*, 24, v. 343.

sonno e poi lo decapita; Giunone, disperata per l'accaduto, prende gli occhi dalla testa di Argo e li fissa sulla coda del suo uccello sacro, il pavone, che viene così munito di sfavillanti gemme.

Nelle *Trasformationi* il testo in ottave di Dolce viene illustrato con vignette realizzate da Giovanni Antonio Rusconi[4]. Il mito di Io e Giove compone un piccolo ciclo di due immagini (figg. 1 e 2). Nella prima Giunone incede da destra, entrando nella scena con la sua veste mossa per il movimento, mentre indica la giovenca sulla sinistra, ancora parzialmente immersa nel vapore che si sta diradando; al centro Giove si appoggia una mano sul petto, come ad allontanare da sé ogni sospetto. Nella seconda stampa Rusconi raffigura sulla sinistra la giovenca Io che assiste al violento assassinio di Argo: al centro dell'immagine, infatti, Mercurio sta per uccidere il guardiano di Io, oramai addormentato in primo piano. Dal punto di vista stilistico l'artista carica lo sforzo di Mercurio mediante il movimento della gonnella, mettendo in contrasto il magniloquente gesto del dio con l'erculea ma inerme potenza di Argo. Rispetto al testo di Dolce, che segue Ovidio, la stampa presenta alcune curiose discrepanze. La prima è visibile sul corpo di Argo: quest'ultimo, secondo Ovidio, «aveva il capo contornato da cento occhi», i quali «si riposavano a turno, a due per volta, mentre gli altri restavano aperti e continuavano a fare la guardia»[5]; Lodovico Dolce, che traduce il testo ovidiano, descrive Argo come un pastore «che cinto il capo da cent'occhi havea, / ne di lor più, che due, chiuder solea»[6]; Rusconi raffigura invece l'intero corpo del dio tempestato di occhi. La seconda anomalia iconografica è rappresentata dall'abbigliamento di Mercurio, che non sembra affatto un pastore (come affermano Ovidio e Dolce), ma è vestito all'antica, con gonnella da soldato romano, ali ai piedi e petaso alato in testa (di cui, secondo Ovidio e Dolce, Mercurio si era spogliato). Una terza discrepanza è rappresentata dallo strumento musicale utilizzato per far addormentare Argo: dopo aver citato uno «strumento fatto unendo canne»[7], Ovidio racconta il mito di fondazione di questo strumento, che chiama *fistula* (flauto), nato a seguito dello stupro di Siringa da parte di Pan, il quale non riesce tuttavia a possedere la fanciulla oramai trasformata in canne; sospirando tra queste, però, il dio produce un delicato suono che egli decide di eternare saldando insieme con la cera alcune cannucce di diseguale

[4] L'identificazione di Giovanni Antonio Rusconi come autore delle xilografie per le *Trasformationi* si deve a Guthmüller 1983; Guthmüller 1986, pp. 134-137. Ilaria Andreoli ha messo in discussione che Rusconi possa essere il diretto incisore di questa serie iconografica, che ha molte similitudini con altre serie contemporanee, e tende a considerare l'architetto solo il disegnatore o meglio il coordinatore di una bottega molto operosa, cfr. Andreoli 2006, pp. 186-190. Sulla figura di Rusconi, oltre alle osservazioni di Capriotti 2013a, pp. 31-33, cfr. Marchegiani 2017. Nel costruire la sua serie iconografica per le *Trasformationi*, Rusconi tenne conto del modello dell'*Orlando furioso* illustrato pubblicato da Giolito, come opportunamente messo in evidenza da Torre 2016. Su questa serie iconografica cfr. *Ikonographisches Repertorium* 2014, pp. 81-88.

[5] Ovidio, *Metamorfosi*, I, 625: «Centum luminibus cinctum caput Argus habebat: inde suis vicibus capiebant bina quietem, cetera servabant atque in statione manebant». Si segue la traduzione in italiano fornita da Piero Bernardini Marzolla (Ovidio ed. 1994, p. 35). Negli *Amori* Ovidio afferma che Argo aveva cento occhi sulla fronte e cento sulla nuca (Ovidio, *Amori*, III, 4).

[6] Dolce 1553, p. 24.

[7] Ovidio, *Metamorfosi*, I, 677.

lunghezza e inventando dunque il flauto di Pan, ovvero la siringa[8]; Dolce segue il racconto di Ovidio e dice che Pan «più calami con cera infine unio, / e ne formò quell'istrumento raro; / che Siringa da lei, che lo fuggio, / Disse, e Sampogna poi gli altri nomaro»[9]. Ai piedi di Mercurio Rusconi raffigura non una siringa, ma un classico *dìaulos* o *aulos* lidio, cioè un doppio *aulos*. Anche la spada usata dal dio per decapitare Argo crea qualche problema: Ovidio dice che Mercurio usa una spada a forma di falce; Dolce semplifica il testo e parla semplicemente di una spada; nella stampa di Rusconi Mercurio sta impugnando una spada dritta[10].

Simili discrepanze tra testo e immagine, che si ritrovano in molte stampe presenti nel volume, sono causate, come ha ben spiegato Bodo Guthmüller, dal frettoloso allestimento della stampa del libro[11]. Lodovico Dolce e Giovanni Antonio Rusconi, affiatati colleghi in una delle più prestigiose stamperie veneziane dell'epoca, lavorano in contemporanea con gran sollecitudine per battere sul tempo la pubblicazione di un'altra traduzione delle *Metamorfosi*, quella di Giovanni Andrea dell'Anguillara, annunciata da un altro editore veneziano e uscita in prima edizione nel 1561[12]. Probabilmente a partire dal 1552 Dolce traduce muovendo dal testo latino di Ovidio[13], anche se ovviamente utilizza in diversi luoghi anche i precedenti volgarizzamenti, in particolare quello di Niccolò degli Agostini; Rusconi, non avendo ancora a disposizione la traduzione di Dolce, usa come testi di riferimento per il suo lavoro i volgarizzamenti di Giovanni Bonsignori e Niccolò degli Agostini che avevano però progressivamente modificato in numerosi punti il poema latino. Le frequenti divergenze tra testo e immagine presenti nel volume giolitino sono dunque dovute all'utilizzo da parte di Rusconi di queste traduzioni corrotte. Nel caso di Mercurio ed Argo, tuttavia, il confronto con i precedenti volgarizzamenti risolve solo in parte le discrepanze tra testo e immagine.

Nell'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* di Giovanni Bonsignori, pubblicato in prima edizione nel 1497 presso il tipografo veneziano Giovanni Rosso su commissione dell'editore fiorentino Lucantonio Giunti[14], si afferma che Giunone pose la giovenca

[8] Ovidio, *Metamorfosi*, I, 710-712.
[9] Dolce 1553, p. 27.
[10] Tra le fonti antiche solo Apollodoro, *Biblioteca*, II, 3, 7, afferma che il dio uccide Argo con una pietra.
[11] Guthmüller 1997, pp. 251-274.
[12] Sulla traduzione di Anguillara cfr. in generale Bucchi 2011.
[13] Gabriel Giolito aveva ottenuto il privilegio di stampa dal Senato veneziano il 4 dicembre 1548; lo rinnova poi nel 1550 e nel 1553. Nel 1551 Dolce aveva fatto stampare i primi due canti come prova; è probabilmente solo a partire dal 1552 che egli lavora regolarmente alla traduzione. Cfr. Guthmüller 1997, pp. 263-264.
[14] Il testo pubblicato a stampa nel 1497 era stato in realtà portato a compimento da Giovanni Bonsignori, umanista di Città di Castello, tra il 1375 e il 1377, cfr. Guthmüller 2008, pp. 62-86. Dopo aver tentato di tradurre direttamente dal latino di Ovidio, Bonsignori già nel corso del primo capitolo comincia tuttavia a volgere in prosa le *Allegoriae Ovidianae* di Giovanni del Virgilio, ovvero una parafrasi con commento allegorico delle *Metamorfosi*, nate come lezioni universitarie tenute allo Studio di Bologna tra il 1322 e il 1323. Con l'intento di rendere più chiaro il poema latino ai suoi studenti, Giovanni del Virgilio, nella sua parafrasi esplicativa, aveva illustrato con dovizia di particolari tutti i miti citati, anche quelli a cui Ovidio fa solo rapide allusioni. Con ogni evidenza, Bonsignori ha trovato queste *Allegoriae* più chiare per sé e per il suo lettore. Senza più seguire il testo di Ovidio, egli colloca la parafrasi e il commento allegorico di ogni episodio l'uno di seguito all'altro, rendendo esplicite e spiegando tutte le

«in guardia ad Argo, elquale Argo havia cento ochi e era impossibile che tuti diti cento ochi potesse in uno momento dormire»; più avanti si dice ancora che Mercurio avrebbe dovuto uccidere «Argo dagli cento ochi»[15]. Il testo di Bonsignori, dunque, non specifica dove siano posizionati i cento occhi di Argo, ma lascia presumere che essi siano collocati sulla testa e non disseminati su tutto il corpo. In questo caso, dunque, il volgarizzamento di Bonsignori non risolve l'anomalia iconografica di Rusconi[16]. Per quanto riguarda invece l'abbigliamento di Mercurio, Bonsignori non dice una parola sulla bacchetta, sul petaso e sui calzari alati, né sulle sue sembianze da pastore[17]. Qualora abbia letto questo testo, Rusconi può aver dunque facilmente immaginato che Mercurio abbia agito con tutto il suo più traduzionale armamentario. Riguardo allo strumento musicale Bonsignori non dà informazioni specifiche, ma racconta lo stupro di Siringa, la sua trasformazione in canne, dalle quali Pan costruisce il nuovo strumento. In questo caso, dunque, Rusconi non sembrerebbe seguire Bonsignori. Lo stesso accade per la spada di Mercurio, che in Rusconi è dritta, mentre in Bonsignori è un «falzone»[18].

Volgendo in ottave il testo di Bonsignori, il veneziano Niccolò degli Agostini, autore del successivo volgarizzamento delle *Metamorfosi*, pubblicato in prima edizione nel 1522 presso l'editore Niccolò Zoppino, afferma «havea questo Argo […] cento occhi, il qual mai fu veduto certo / dormir, che non tenessi alcuno aperto»[19]. Anche in questo caso, il testo lascia intendere che i cento occhi siano posizionati sul capo e non sul corpo. Come Bonsignori, e al contrario di Ovidio e Dolce, Niccolò degli Agostini non dà alcuna informazione circa l'abbigliamento di Mercurio, il quale è incaricato da Giove di far addormentare Argo «col suon che farai ne le tue canne», ovvero col «si dolce stromento» nato dal corpo di Siringa trasformata nel flauto di Pan[20]. Pure in questo caso, dunque, Rusconi potrebbe aver dato per scontato che Mercurio sia entrato in scena con tutti i suoi più tradizionali attributi iconografici. Come in Bonsignori, nel testo di Agostini, Mercurio decapita Argo usando «il suo falzone»[21].

allusioni presenti nel testo di Ovidio. In questo modo la sua traduzione, centrata solo sul contenuto del poema, si arricchisce di miti che non sono presenti nelle *Metamorfosi* latine, divenendo un vero e proprio manuale di mitologia in volgare, destinato ad un pubblico che non sarebbe stato in grado di intendere appieno il poema latino. Il testo viene ripubblicato numerose volte (1501, 1508, 1517, 1519, 1520, 1522), anche presso altri editori, fino al 1522,. Cfr. Guthmüller 2008, p. 188.

[15] Bonsignori 1497, p. VIIIIv.

[16] Al contrario in un mio precedente studio avevo erroneamente considerato risolutivo il testo di Bonsignori. Cfr. Capriotti 2013a, pp. 63-64.

[17] Mentre nel testo pubblicato nel 1497 non si fa alcun riferimento all'armamentario e all'abbigliamento di Mercurio, nel testo stabilito da Erminia Ardissino sulla base di diversi testimoni manoscritti (Bonsignori ed. 2001, p. 130), si afferma invece che «Mercurio scese in terra e trasformòse in forma de pastore, e tolse la zampogna ed andò fino ad Argo, e comenzò a sonare». In questo caso Bonsignori segue maggiormente Ovidio, il quale afferma che Mercurio si finge pastore e suona una canzone con uno strumento costruito mettendo insieme delle canne (in riferimento al mito di Pan e Siringa).

[18] Bonsignori 1497, p. VIIIIr.

[19] Agostini 1547, p. 11r. Si cita dall'edizione del 1547 che è decorata con la stessa serie iconografica del 1522. Sulle illustrazioni della traduzione di Agostini cfr. Guthmüller 2008, pp. 97-123.

[20] Agostini 1547, p. 11r.

[21] Agostini 1547, p. 11v.

La xilografia che nel volgarizzamento di Niccolò degli Agostini illustra l'episodio di Giove ed Io è molto interessante non solo per il rapporto con quelle di Rusconi. In un'unica stampa si raffigurano due episodi (fig. 3): a sinistra Giunone, Giove e la giovenca, a destra Mercurio, Argo e ancora Io. Sulla sinistra Giunone entra in scena con le sue vesti mosse dal movimento, mentre indica la giovenca, esattamente come avviene nella prima stampa di Rusconi. In questo caso è abbastanza evidente che Rusconi sia partito da questo schema e l'abbia poi trasposto e migliorato nel suo stile all'antica; il fatto stesso che i personaggi siano esattamente invertiti sinistra-destra ci dimostra come Rusconi abbia disegnato ricalcando la composizione del 1522, che è stata poi ribaltata passando dal legno alla carta. La scena di destra della stampa del 1522, ovvero Mercurio, Argo e Io, non ha alcun rapporto con quella di Rusconi, ma è molto interessante perché è straordinariamente fedele al testo latino: Mercurio non porta petaso e calzari alati, è vestito come un pastore e suona un flauto di Pan, composto da canne di diversa lunghezza; Argo, semiaddormentato accanto a lui, ha svariati occhi ma solo in testa e non sul corpo.

Mentre spesso il confronto con i testi di Bonsignori e Agostini risolve molte delle discrepanze tra testo e immagine presenti nelle *Trasformationi* di Dolce[22], nella stampa con Mercurio ed Argo alcune divergenze restano insolute: se il petaso e i calzari alati di Mercurio, così come la sua gonnella all'antica, possono derivare dal fatto che Bonsignori e Agostini non specificano l'abbigliamento del dio (che in Ovidio e Dolce è chiaramente da pastore), da dove vengono gli occhi di Argo disseminati su tutto il corpo, il *dìaulos* (invece della siringa) e la spada dritta (invece della falce)?

Gli occhi di Argo nel flusso testuale e iconografico prima di Rusconi

Tra le fonti più antiche a noi note, il frammento quinto dell'*Aegimius*, poema attribuito a Esiodo o Cercope di Mileto (VI a.C.), descrive Argo come un guardiano con quattro occhi, capace di guardare da ogni parte, senza mai cedere al sonno, grazie alla forza instancabile suscitatagli da Era[23]. Più volte egli compare nel teatro tragico di V secolo. Nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, è la stessa Io che entra in scena, definendo Argo come un pastore con molti occhi[24], mentre nelle *Supplici* lo stesso tragediografo descrive Argo come un pastore *panoptes*, onniveggente[25]. Allo stesso modo è ritratto da Euripide nelle *Fenicie*, dove Argo compare effigiato nello scudo di Ippomedonte: «aveva in mezzo allo scudo l'Onniveggente Argo che guardava con occhi screziati; con gli uni guardava al

[22] Oltre a Guthmüller 1997, pp. 251-274, si veda anche Capriotti 2013a, pp. 60-67 e Capriotti 2013b.
[23] Esiodo, *Egimio*, fr. 294 (*Fragmenta Hesiodea* 1967, pp. 151-152). Sulle fonti greche riguardanti Argo cfr. Ibáñez Chacón 2006 e Nikolaev 2015, il quale ipotizza che la figura di Argo *panoptes* derivi dalla religione iraniana, in particolare dalla figura stessa del dio Mitra, descritto come un'eccellente guardia e mandriano archetipale con molti occhi. Sui rapporti tra l'*Egimio* e una delle prime raffigurazioni di Argo come Giano bifronte nell'anfora arcaica a figure nere del British Museum (inv. 1848,0619.4), oltre a Nikolaev 2015, pp. 814-817, cfr. Freedman 2014-2015, p. 192.
[24] Eschilo, *Prometeo incatenato*, 566, 669. Cfr. Hoppin 1901.
[25] Eschilo, *Supplici*, 303-305. Cfr. Freedman 2014-2015, p. 188, 191-192.

sorgere degli astri, gli altri li chiudeva al loro tramontare, come si poté vedere quando fu morto»[26].

Anche se nessuna opera tra quelle a noi pervenute ha esplicitamente affermato che gli occhi di Argo sono disseminati su tutto il corpo, in alcuni vasi attici di V secolo il guardiano di Io presenta già questa caratteristica. È quanto accade ad esempio nell'anfora del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo[27], nello *stamnos* del Kunsthistorisches Museum di Vienna[28], e nel *kalpis* ora Collezione Fujita a Tokyo (già Martin von Wagner Museum di Würzburg, fig. 4)[29], nei quali Argo, annientato da Hermes, è rappresentato col ginocchio piegato e una gamba distesa, ovvero seguendo una specifica *pathosformel* che viene ripetuta innumerevoli volte nell'iconografia antica e che era stata individuata come un'espressione di intensa pateticità da Aby Warburg nel tema iconografico della morte di Orfeo[30]. Nella ceramica vascolare più tarda, così come nelle decorazioni parietali romane, gli occhi scompariranno del tutto dal corpo di Argo, ed il guardiano viene rappresentato come un giovane imberbe[31].

Le fonti letterarie più antiche che descrivono palesemente Argo tempestato di occhi su tutto il corpo sono molto più tarde delle testimonianze iconografiche e sono sostanzialmente due, entrambe del II secolo a.C.: Apollodoro racconta che Argo, «detto onniveggente», «aveva occhi in ogni parte del corpo ed era straordinariamente forte»[32], mentre Igino afferma che Giunone mise Io sotto la protezione di Argo «che aveva ovunque occhi luminosi»[33]. Dopo di essi, due autorevoli fonti latine, le *Metamorfosi* di Ovidio e le *Argonautiche* di Valerio Flacco, riportano che Argo aveva occhi solo sulla testa[34]. Nel II secolo d.C. Luciano nei *Dialoghi degli dèi* fa affermare a Paride di desiderare di avere cento «occhi per tutto il corpo» come Argo, per poter rimirare le bellezze delle tre dee[35]. Tra il IV e il V secolo d.C. Macrobio, nei suoi *Saturnali*, afferma che Argo ha la testa contornata di molti occhi[36], mentre Nonno di Panopoli, nel V secolo d.C., nelle sue *Dionisiache*, torna a descrivere Argo come il mandriano scintillante di occhi dai piedi ai capelli[37]. Le fonti antiche a nostra disposizione sono dunque unanimi nell'affermare che Argo aveva molti occhi, ma divergono sul loro

[26] Euripide, *Le Fenicie*, 1113-1118. Si cita dalla tradizione di Olimpio Musso in Euripide ed. 2001, p. 377.
[27] Yalouris 1990, p. 665, n. 4.
[28] Yalouris 1990, p. 665, n. 13; Feedman 2014-2015, pp. 92-93.
[29] Yalouris 1990, p. 665, n. 11.
[30] Warburg ed. 2004.
[31] Sul tema iconografico di Io, Argo e Hermes nella ceramica antica cfr. Yalouris 1986 e Cataldo, Vacca 2021.
[32] Apollodoro, *Biblioteca*, II, 1, 2. Si cita dall'edizione a cura di Guido Guidorizzi (Apollodoro 1995, p. 40).
[33] «Id Iuno cum rescivit, Argum, cui undique oculi refulgebant, custodem ei misit»: Igino, *Favole*, 145. Si cita dall'edizione a cura di Fabio Gasti (Igino ed. 2017, pp. 154-155).
[34] Ovidio, *Metamorfosi*, I, 625; Valerio Flacco, *Argonautiche*, IV, 366-369. Cfr. Murgatroyd 2006.
[35] Luciano, *Dialoghi degli dèi*, XX, 7 (Il giudizio di Paride). Cfr. anche Luciano, *Dialoghi degli dèi*, III (Zeus ed Ermete), dove Argo è semplicemente un mandriano con molti occhi.
[36] «Argiphontes preaterea cognominatur, non quod Argum peremerit, quem ferunt per ambitum capitis multorum oculorum luminibus ornatum custodisse Iunonis impero Inachi filiam, eius deae paelicem, conversam in bovis formam»: Macrobio, *Saturnali*, I, 19, 12.
[37] Nonno, *Dionisiache*, XIII, 25-27.

posizionamento: alcune non specificano il luogo, altre ritengono che essi siano collocati sulla testa, altre ancora invece disseminati su tutto il corpo.

La maggior parte delle fonti medievali e primo rinascimentali tra il IV e il XV secolo afferma genericamente che Argo aveva cento o molti occhi, senza indicare con precisione il luogo[38], mentre Fulgenzio, nei suoi *Mythologiarum libri tres* dell'inizio del VI secolo, lascia intendere che gli occhi di Argo siano disseminati in tutto il corpo[39], e il secondo Mitografo vaticano, databile all'XI secolo, afferma invece che Argo aveva occhi su tutte le membra del corpo[40]. A differenza di questi, Petrus Berchorius alla metà del XIV secolo segue ancora Ovidio e nel suo *Ovidius moralizatus* esplicita che gli occhi erano solo in testa[41]. A questa pluralità di fonti corrisponde una iconografia molto variabile. In alcuni casi, al contrario di tutte le testimonianze letterarie, Argo è rappresentato come un pastore con due occhi, come accade ad esempio nella miniatura dell'*Ovide moralisé*, databile al 1385-1390 e conservato nella Bibliothèque Municipale di Lione (ms. 742, f. 21v, fig. 5)[42]. Si tratta di una iconografia che avrà una vasta eco in età moderna, periodo in cui spesso Argo viene rappresentato come un pastore senza alcuna caratteristica speciale[43]. In molte altre occorrenze egli è raffigurato invece con molti occhi solo sul capo, come è ben visibile, ad esempio, in una miniatura dell'*Ovidius moralizatus* del 1350 circa conservato alla Forschungsbibliothek di Gotha (Memb. I 98, f. 11v)[44] e in due illustrazioni de *La Bible des poëtes, Métamorphose* (un incunabolo dell'*Ovide moralisé* del 1493) conservato presso la Bibliothèque nationale de France di Parigi (Vélin 559, f. non numerato e f. 10r, fig. 6)[45]. In altri casi Argo è invece rappresentato con gli occhi su tutto il corpo, come accade precocemente in un manoscritto delle *Metamorfosi*, databile dopo il 1071 e conservato nella Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli (ms. IV F 3, f. 16r, fig. 7)[46]. In questo caso la miniatura è molto interessante perché illustra il testo di Ovidio, nel quale al contrario si specifica, come è stato già osservato, che Argo ha cento occhi solo sulla testa. La stessa discrepanza tra testo e immagine si ritrova in alcuni esemplari quattrocenteschi miniati dell'*Epistre d'Othea* di Christine de Pizan: mentre nel testo si dice semplicemente che Argo ha cento occhi, senza specificare dove (e lasciando forse intendere che siano sulla testa), nelle immagini il guardiano compare invece con i bulbi

[38] Lattanzio Placido ed. 1914, I, *fabula* XIII; *Mythographus Vaticanus I* ed. 1987, 18; Giovanni di Garlandia ed. 1933, I, 97-109; Arnolfo d'Orleans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, I, 10 (Ghisalberti 1932); *Ovide moralisé* 1915-1938, I (1915), I, 3534-3539; *Ovide moralisé en prose* 1954, I, 52; Christine de Pizan ed. 1996, 30; Boccaccio ed. 1951, VII, 22; Lazzarelli ed. 2006, *De gentilium deorum imaginibus*, XI, 23-26.

[39] Fulgenzio, *Mythologiarum libri tres*, I, 13 (*fabula Mercurii. Quare Argum occidit*): «Denique etiam Argum luminum populositate conseptum interemisse dicitur, dum oculorum inmensam unius corporis segetem ubique uiua circumspectione florentem singularis uulneris recussu falcifero messuisset curuamine».

[40] «Cui Juno Argum, Aristoclis filium, omnibus membris oculatum, custodem apposuit»: *Mythographus Vaticanus II* ed. 1987, 111 (Io).

[41] Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*, I, 12: «Unde Ovidius centum luminibus cinctum caput Arguus habebat, inde suis vicibus capiebant bina quietem» (*Petrus Berchorius* 2021, II, *fabula sexta*).

[42] Cotton 1965, p. 268. Sul manoscritto nel suo contesto cfr. Pairet 2011, pp. 84-87 e Lord 2011, p. 270.

[43] Solo a titolo di esempio si vedano Brown 1986; Sutherland Harris 2013.

[44] Cfr. Blume 2014; *Petrus Berchorius* 2021, I, pp. 106-107; Zanichelli 2022.

[45] Sull'esemplare nel suo contesto cfr. Cerrito 2011.

[46] Sul manoscritto cfr. Orofino 1993; Orofino 1995; Lord 2011, pp. 257-259, fig. 258.

oculari disseminati in tutto il corpo, come accade ad esempio nel manoscritto conservato a Parigi, nella Bibliothèque nationale de France (Fr. 606, f. 15v, fig. 8)[47], in quello della British Library di Londra (Harley ms. 4431, f. 109v)[48] e della Universitätsbibliothek di Erlangen (ms. 2361, f. 42v)[49]. Anche in questi casi, dunque, come nel volume delle *Trasformationi*, il testo segue una tradizione, l'iconografia un'altra.

Passando dalla miniatura alla pittura monumentale, il corpo di Argo tempestato di occhi compare in due ottagoni nel sottarco che separa le storie di Iside e Osiride nella Sala dei sette santi dell'Appartamento Borgia nei Palazzi Vaticani, decorato da Pintoricchio e bottega tra il 1492 e il 1494 per papa Alessandro VI. Come ha spiegato Fritz Saxl in un magistrale saggio del 1945, la storia di Io nel sottarco serve solo ad introdurre le vicende delle due divinità egizie, cui è legata la fondazione dell'animale araldico del papa in carica, il toro; il redattore del programma iconografico dell'intero appartamento è il domenicano Annio da Viterbo, ossessionato dal mito osiriaco che più volte cita nei suoi studi; e le *Metamorfosi* di Ovidio sono la fonte utilizzata per impaginare la storia di Io che si trasforma in Iside[50]. Il testo ovidiano permette effettivamente di identificare con correttezza i soggetti degli ottagoni del sottarco, anche se uno dei cinque, ovvero quello con Iside maestra di Hermes Trismegisto e Mosè, non ha alcun legame con le *Metamorfosi*. Nei due ottagoni con Mercurio e Argo (figg. 9 e 10), inoltre, il guardiano di Io viene dipinto senza alcuna aderenza al testo ovidiano, dal momento che l'intero suo corpo è vistosamente tempestato di occhi. Nel primo ottagono, come racconta Ovidio, Mercurio non indossa petaso e calzari alati, suona un flauto di Pan (una siringa a sette canne), e ha appesa alle spalle una spada leggermente curva, con la quale, nell'altro ottagono sta per decapitare Argo. Il testo latino, dunque, è curiosamente tradito solo nella raffigurazione degli occhi di Argo.

Questa indagine sul flusso testuale e iconografico, condotta solo attraverso le fonti arrivate fino a noi, ha permesso di ricostruire un tracciato che, seppur con delle interruzioni, parte dalla ceramica attica di V secolo, passa attraverso i testi di Apollodoro, Igino, Luciano, Nonno, e poi Fulgenzio e il secondo Mitografo vaticano, per arrivare alla miniatura medievale dell'Ovidio di Napoli, alle miniature quattrocentesche dell'*Epistre d'Othea*, a Pintoricchio, e infine a Rusconi. Benché moltissime fonti letterarie siano generiche nel dire semplicemente che Argo aveva molti occhi, e nonostante il fatto che le testimonianze iconografiche raffigurino perlopiù Argo con due o con molti occhi solo in testa, l'immagine del corpo tempestato di bulbi oculari ha comunque continuato a vivere una vita propria, riemergendo con tutta la sua forza nella mente di Rusconi che riattiva una potentissima immagine antica. Anche se egli utilizza i testi di Bonsignori e Agostini, che descrivono Argo semplicemente come un guardiano dai cento occhi, nel momento in cui deve raffigurare questa scena, un'altra testimonianza letteraria o iconografica, ritornata alla

[47] Sulle illustrazioni del manoscritto cfr. Barbier 2011, pp. 293-299 e Barbier 2016, p. 42.
[48] Sul manoscritto cfr. Cooper 2016 e Cooper 2017.
[49] Christine de Pizan ed. 1996.
[50] Sull'iconografia del ciclo cfr. Saxl [1945], ed. 1990, Mattiangeli 1981 e Cieri Via 1989; sull'episodio in questione si veda nello specifico Freedman 2014-2015, pp. 226-230.

sua mente, ha avuto probabilmente il sopravvento. Difficile ricostruire gli esatti canali testuali di questa sopravvivenza, data anche la natura frammentaria delle nostre evidenze, sulle quali è possibile comunque fare qualche osservazione: Apollodoro viene pubblicato a stampa a Roma, con una traduzione latina, solo nel 1555[51]; Igino, che ha una fortuna manoscritta davvero difficile da discernere, esce in prima edizione nel 1535 a Basilea, significativamente in un'opera enciclopedica insieme a Fulgenzio, che era stato a sua volta pubblicato in prima edizione nel 1498[52]; Luciano circola tra gli umanisti in traduzione latina anche prima della rara edizione romana del 1470[53]; Nonno era molto conosciuto nel Medioevo ed è introdotto a Firenze da Poliziano, fino ad essere pubblicato in forma di parafrasi latina in prima edizione nel 1504 da Aldo Manuzio a Venezia[54], mentre il secondo Mitografo vaticano circola manoscritto fino alla sua prima pubblicazione a stampa che avviene solo nel 1831[55]. La circolazione manoscritta e a stampa di queste fonti, che per il loro carattere enciclopedico erano scarsamente appetibili al grande pubblico, non è comunque paragonabile a quella delle *Metamorfosi*, più volte tradotte in volgare e dunque accessibili a un pubblico vastissimo. Questo non esclude comunque che alcuni artisti, come ad esempio proprio Rusconi, potessero essere in grado di leggere autonomamente testi in latino e che, magari aiutati da colti committenti e consiglieri, possano aver introdotto nel flusso iconografico fortunate varianti[56].

Che Argo col corpo tempestato di occhi sia un'immagine straordinariamente potente, e dunque capace di vivere una vita propria[57], ce lo conferma un curioso caso accaduto a Bologna alla fine del XVI secolo, quando Filippo Lucchini commissiona nel proprio palazzo (oggi Zambeccari) un fregio con episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio da Giovan Francesco Cremonini[58]. Il pittore si ispira con ogni evidenza a stampe prodotte tra il 1588 e il 1589 su disegni di Hendrick Goltzius[59]. Nella scena con Mercurio che cerca di far addormentare Argo al suono del suo strumento, l'artista olandese aveva raffigurato il guardiano di Io con molti occhi sulla testa (fig. 11), mentre in quella con Mercurio che uccide Argo, gli occhi sono solo due. Quando il pittore usa queste stampe per costruire i due episodi nel fregio del palazzo, in entrambi i casi corregge i suoi modelli e raffigura il corpo di Argo tempestato di occhi (fig. 12). Anche in questa circostanza, nella mente del pittore deve aver agito il ricordo di un'immagine precedentemente osservata e rimasta impressa nella sua memoria.

---

[51] Guidorizzi 1995, p. XLV.
[52] Gasti 2017, p. XIII; Venuti 2008; Venuti 2018, pp. 93-94.
[53] Goldschmidt 1951. Sulla fortuna di Luciano in generale cfr. Mattioli 1980 e *Luciano di Samosata* 2018-2019.
[54] Tissoni 2016.
[55] Basile 2013, p. 12.
[56] Cfr. le osservazioni di Francesca Casamassima in Casamassima, Capriotti 2020, p. 435.
[57] Sulla forza di un modello iconografico, che ha permesso l'ingresso di re Mida nell'iconografia di Apollo e Marsia cfr. ancora le osservazioni di Casamassima in Casamassima, Capriotti 2020, pp. 441-442.
[58] Cfr. Clerici Bagozzi 2011.
[59] Sulla serie di incisioni cfr. *The Illustrated Bartsch* 1980, pp. 316-322.

Per concludere, il dìaulos *e la spada di Mercurio*

Anche se ovviamente non siamo in grado oggi di determinare cosa effettivamente facesse parte del patrimonio visivo di Rusconi, tale meccanismo potrebbe spiegare anche la libertà con cui egli assegna gli attributi a Mercurio, ovvero il *dìaulos* e la spada dritta, che non corrispondono a quelli presenti nella tradizione ovidiana e per l'interpretazione dei quali il flusso testuale non è particolarmente significativo.

Tra le fonti latine che citano esplicitamente lo strumento, Petrus Berchorius nell'*Ovidius moralizatus* e Giovanni Boccaccio nel *Genealogie deorum gentilium* utilizzano la parola *fistula*, usata anche da Ovidio, mentre Ludovico Lazzarelli nel *De Gentilium deorum imaginibus* afferma che il dio canta con sette canne diseguali, facendo riferimento direttamente al mito di fondazione della siringa raccontato sempre da Ovidio[60]. Come è stato osservato da Emanuel Winternitz, tra Medioevo e Rinascimento non si aveva conoscenza filologica degli strumenti dell'antichità e dunque gli artisti talvolta attualizzano o stravolgono con estrema libertà le loro forme[61]. Benché nella gran parte delle immagini lo strumento del dio sia rappresentato come un flauto costituito da un'unica canna, non mancano la zampogna, come quella nel già citato manoscritto di Lione, e la siringa, che è suonata ad esempio dal dio nel dipinto di Pintoricchio. In alcune miniature da esemplari dell'*Epistre d'Othea*, inoltre, Mercurio suona uno strumento concettualmente vicino al *dìaulos*, con due canne, le quali, seppur eccessivamente strette e lunghe, compaiono anche nel Mercurio stampato da Jacopo Caraglio su disegno di Rosso Fiorentino nella prima metà del XVI secolo[62]. In questo caso, dunque, più che le fonti letterarie, nella libertà con cui ha operato Rusconi nel comporre la sua stampa potrebbe davvero aver agito con più forza il ricordo di un'immagine e la debolezza di una tradizione iconografica non stabile.

Per quanto riguarda invece la spada, tra le fonti medievali, Fulgenzio e il terzo Mitografo vaticano seguono la lezione di Ovidio, che parla di una spada curva, a forma di falce, che è a volte effettivamente presente nell'iconografia medievale e rinascimentale[63]. Boccaccio descrive invece esplicitamente l'arma di Mercurio come un *gladio*, ovvero come una spada dritta, che sembra essere la più frequente nell'iconografia del Medioevo e del Rinascimento[64]. Senza scomodare allora una fonte letteraria, è possibile ipotizzare che nella scelta di Rusconi abbia agito ancora una volta una fonte iconografica, che lo ha portato a riattivare inconsapevolmente l'iconografia antica di Mercurio il quale, nella ceramica attica di V secolo, annienta proprio con una spada dritta il corpo tempestato di occhi del guardiano Argo.

[60] Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*, I, 12 (*Petrus Berchorius* 2021, II, *fabula sexta*); Boccaccio ed. 1951, VII, 22; Lazzarelli ed. 2006, XI, 25.
[61] Winternitz 1958.
[62] Freedman 2014-2015, p. 233.
[63] Fulgenzio, *Mythologiarum libri tres*, I, 13; *Mythographus Vaticanus III* ed. 2018, 9, 3.
[64] Boccaccio ed. 1951, VII, 22. Sul problema dell'arma utilizzata da Mercurio cfr. Freedman 2014-2015, p. 196.

FINXIT

Fig. 1 – Giovanni Antonio Rusconi, *Io, Giove e Giunone*, da Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*, Venezia 1553, collezione privata.

Fig. 2 – Giovanni Antonio Rusconi, *Mercurio ed Argo*, da Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*, Venezia 1553, collezione privata.

Fig. 3 – *La storia di Io*, da Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos*…, Venezia 1522, collezione privata.

Fig. 4 – Eucharides, *kalpis* raffigurante *La storia di Io*, 490 a.C. circa, già Würzburg, Martin von Wagner Museum, ora Tokyo, Collezione Fujita (foto: ArchaiOptix via Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0)

Fig. 5 – *Mercurio e Argo*, da *Ovide moralisé*, 1385-1390 circa, Lione, Bibliothèque Municipale, ms. 742, f. 21v (foto: Bibliothèque municipale de Lyon)

Fig. 6 – *Mercurio e Argo*, da *La Bible des poëtes, Métamorphose*, 1493, Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Vélin 559, f. non numerato (foto: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Fig. 7 – *Argo*, da Ovidio, *Metamorfosi*, *post* 1071, Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. IV F 3, f. 16r (foto: World Digital Library)

Fig. 8 – *Mercurio e Argo*, da Christine de Pizan, *Epistre d'Othea*, XV secolo, Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 606, f. 15v (foto: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Fig. 9 – Pintoricchio, *Mercurio e Argo*, 1492-1494, Città del Vaticano, Appartamento Borgia (foto: Wikimedia Commons)

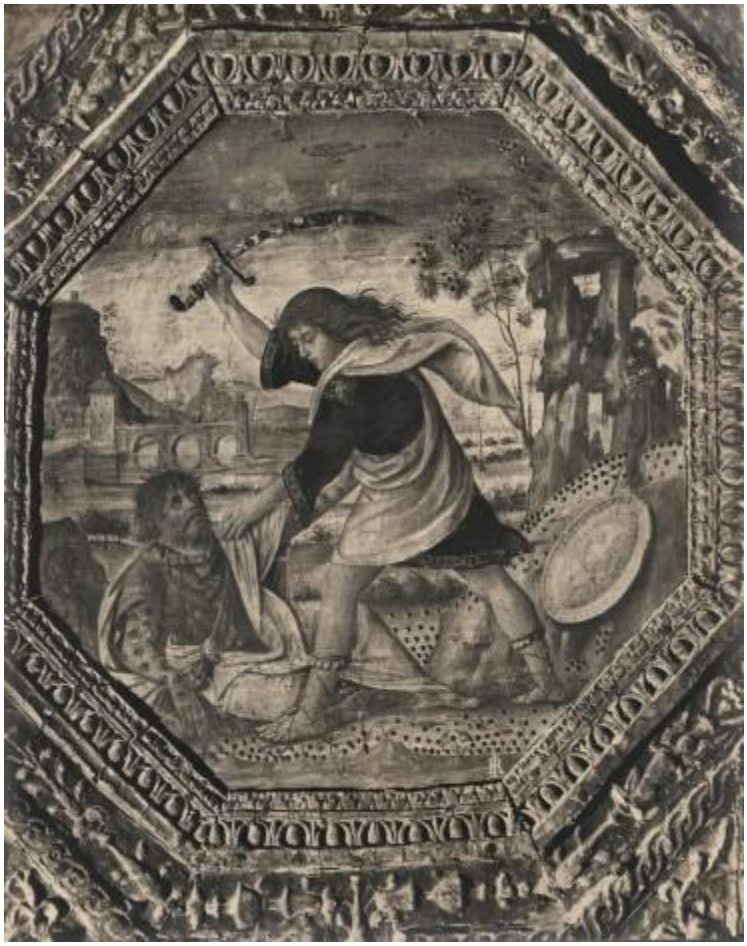


Fig. 10 – Pintoricchio, *Mercurio uccide Argo*, 1492-1494, Città del Vaticano, Appartamento Borgia (foto: The Warburg Institute Iconographic Database)

Fig. 11 – Hendrick Goltzius, *Mercurio e Argo*, 1588-1589 (foto: *The Illustrated Bartsch* 1980)

Fig. 12 – Giovan Francesco Cremonini, *Mercurio e Argo*, fine del XVI secolo, Bologna, Palazzo Zambeccari (foto: The Warburg Institute Iconographic Database)

BIBLIOGRAFIA

Agostini 1547 = N. degli Agostini, *Di Ovidio Le Metamorphosi* …, in Venetia, Federico Torresano, 1547.

Andreoli 2006 = I. Andreoli, *Ex officina erasmiana. Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia-Université Lumière Lyon 2, 2006.

Apollodoro ed. 1995 = Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di G. Guidorizzi, Milano 1995.

Barbier 2011 = A.M. Barbier, *Dessein avoué et intentions voilées dans les représentations allégoriques de l'Epitre Othea de Christine de Pizan*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen âge. Formes et fonctions: héritages, créations, mutations*, a cura di C. Heck, Turnhout 2011, pp. 289-303.

Barbier 2016 = A.M. Barbier, *La mise en page de l'illustration dans un manuscrit de l'"Epistre Othea" du début du XVe siècle. Fonctions et significations*, in *La pensée du regard. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age offertes à Christian Heck*, a cura di P. Charron, M. Gil, A. Vilain, Turnhout 2016, pp. 37-45.

Basile 2013 = B. Basile, *Introduzione*, in *Mitografi vaticani. Cento fabulae*, a cura di B. Basile, Roma 2013, pp. 7-21.

Blume 2014 = D. Blume, *Bild-Lektüren der Metamorphosen Ovids im Italien des 14. Jahrhunderts*, in *Res gestae – res pictae. Epen-Illustrationen des 13. bis 15. Jahrhunderts*, atti del colloquio internazionale *Tagungsband zum gleichnamigen internationalen Kolloquium* (Vienna, 27 febbraio-1° marzo 2013), a cura di C. Cipollaro, M. Theisen, Wien 2014, pp. 52-64.

Boccaccio ed. 1951 = G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Romano, 2 voll., Bari 1951.

Bonsignori 1497 = G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, in Venetia, per Zoanne Rosso Vercellese, 1497.

Bonsignori ed. 2001 = G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, a cura di E. Ardissino, Bologna 2001.

Brown 1986 = C. Brown, *"Mercury and Argus" by Carel Fabritius. A Newly Discovered Painting*, in «The Burlington Magazine», CXXVIII, 1004, 1986, pp. 797-801.

Bucchi 2011 = G. Bucchi, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa 2011.

Capriotti 2013a = G. Capriotti, *Le* Trasformationi *di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Lodovico Dolce*, ristampa anastatica della prima edizione delle *Trasformationi*, Ancona 2013.

Capriotti 2013b = G. Capriotti, *Mito, magia e iconografia. I sortilegi di Medea nelle stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le Trasformationi di Lodovico Dolce*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», VII, 2013, pp. 33-56.

Casamassima, Capriotti 2020 = F. Casamassima, G. Capriotti, *Il giudice intruso: Mida nel supplizio di Marsia*, in *Judici i justícia. Art sacre i profà medieval i modern*, a cura di R. Alcoy, C. Fontcuberta, Barcellona 2020, pp. 431-442.

Cataldo, Vacca 2021 = C. Cataldo, R.D. Vacca, *Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno*, in «La rivista di Engramma», 183, 2021, <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4221> (consultato il 6 gennaio 2022).

Cerrito 2011 = S. Cerrito, *À propos de la Bible des poëtes*, in «Le Moyen Français», 69, 2011, pp. 1-14.

Christine de Pizan ed. 1996 = Christine de Pizan, *L'epistre d'Othéa. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Erlangen-Nurnberg, Universitatsbibliothek, Ms. 2361*, a cura di H. Lengenfelder, München 1996.

Cieri Via 1989 = C. Cieri Via, *Sacrae effigies e signa arcana: la decorazione di Pinturicchio e scuola nell'appartamento Borgia in Vaticano*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, atti del convegno internazionale (Roma, 25-30 novembre 1985), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 185-202.

Clerici Bagozzi 2011 = N. Clerici Bagozzi, *Bologna, piazza Calderini, palazzo Zambeccari (già Lucchini, poi Angelelli): le decorazioni tra il XVI e il XVII secolo*, in «Strenna storica bolognese», 61, 2011, pp. 111-126.

Cooper 2016 = C.E. Cooper, *Présences, publics et portraits ambigus du manuscrit British Library, Harley 4431*, in «Le Moyen Français», 78-79, 2016, pp. 1-15.

Cooper 2017 = C.E. Cooper, *Ambiguous Author Portraits in Christine de Pizan's Compilation Manuscript, British Library MS Harley 4431*, in *Performing Medieval Text*, a cura di A. Butterfield, Leeds 2017, pp. 89-107.

Cotton 1965 = F. Cotton, *Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lyon*, in «Gazette des beaux-arts», VI, 65, 1965, pp. 265-320.

Dolce 1553 = L. Dolce, *Le Trasformationi*, in Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1553.

Euripide ed. 2001 = Euripide, *Tragedie*, III, a cura di O. Musso, Torino 2001.

Fragmenta Hesiodea 1967 = *Fragmenta Hesiodea*, a cura di R. Merkelbach, M.L. West, Oxford 1967.

Freedman 2014-2015 = L. Freedman, *"Argicida Mercurius" from Homer to Giraldi and from Greek Vases to Sansovino*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», LIX-LX, 2014-2015, pp. 181-254.

Gasti 2017 = F. Gasti, *L'antologia di Igino fra tradizione mitografica e istanze enciclopediche*, in Igino, *Miti del mondo classico*, a cura di F. Guasti, Ariccia 2017, pp. XI-XLIII.

Ghisalberti 1932 = F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Milano 1932.

Giovanni di Garlandia ed. 1933 = Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, poemetto inedito del secolo XIII, a cura di F. Ghisalberti, Messina-Milano 1933.

Goldschmidt 1951 = E.P. Goldschmidt, *The First Edition of Lucian of Samosata*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, 1-2, 1951, pp. 7-20.

Guidorizzi 1995 = G. Guidorizzi, *Introduzione*, in Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di G. Guidorizzi, Milano 1995, pp. XI-XLVI.

Guthmüller 1983 = B. Guthmüller, *Nota su Giovanni Antonio Rusconi illustratore delle* Trasformationi *del Dolce*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 voll., Firenze 1983, III.2, pp. 771-779.

Guthmüller 1986 = B. Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986.

Guthmüller 1997 = B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997.

Guthmüller 2008 = B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole 2008.

Hoppin 1901 = J.C. Hoppin, *Argos, Io, and the Prometheus of Aeschylus*, in «Harvard Studies in Classical Philology», XII, 1901, pp. 335-345.

Ikonographisches Repertorium 2014 = *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid: die textbegleitende Druckgraphik, I.1: Narrative Darstellungen*, a cura di G. Huber-Rebenich, S. Lütkemeyer, H. Walter, Berlin 2014.

Ibáñez Chacón 2006 = Á. Ibáñez Chacón, *Argo Panoptes: sobre la monstruosidad de los guardianes*, in «Paideia», LXI, 2006, pp 255-276.

Igino ed. 2017 = Igino, *Miti del mondo classico*, a cura di F. Gasti, Ariccia 2017.

Lattanzio Placido ed. 1914 = Lattanzio Placido, *Narrationes fabularum Ovidianarum*, a cura di H. Magnus, Berlin 1914.

Lazzarelli ed. 2006 = L. Lazzarelli, *De gentilium deorum imaginibus*, a cura di C. Corfiati, Roma 2006.

Lord 2011 = C. Lord, *A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's "Metamorphoses" and related commentaries*, in *Ovid in the Middle Ages*, a cura di J.G. Clark, F.T. Coulson, K.L. Mckinley, Cambridge 2011, pp. 257-283.

Luciano di Samosata 2018-2019 = *Luciano di Samosata nell'Europa del Quattro e Cinquecento*, atti del convegno (Pisa 5-6 ottobre 2017), a cura di I. Fantappiè, M. Riccucci, 2 voll., «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLVII, 2-3, 2018.

Marchegiani 2017 = C. Marchegiani, *Rusconi, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Roma 2017, pp. 298-300.

Per Lodovico Dolce 2016 = *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I: Passioni e competenze del letterato*, a cura di P. Marini, P. Procaccioli, Manziana 2016.

Mattiangeli 1981 = P. Mattiangeli, *Annio da Viterbo: ispiratore di cicli pittorici*, in *Annio da Viterbo. Documenti e ricerche. I*, Roma 1981, pp. 260-303.

Matioli 1980 = E. Mattioli, *Luciano e l'umanesimo*, Napoli 1980.

Murgatroyd 2006 = P. Murgatroyd, *Valerius Flaccus' Io Narrative*, in «Museum Helveticum», LXIII, 1, 2006, pp. 29-38.

Mythographi Vaticani I et II ed. 1987 = *Mythographi Vaticani I et II*, a cura di P. Kulcsar, Turnhout 1987.

Mythographus Vaticanus III ed. 2018 = *Mythographus vaticanus III. Un esempio di mitografia e letteratura del XII secolo*, a cura di G.C. Garfagnini, Spoleto 2018.

Nikolaev 2015 = A. Nikolaev, *Ten Thousand Eyes: The Story of Ἄργος Μυριωπός*, in «Greek, Roman, and Byzantine Studies», LV, 4, 2015, pp. 812-831.

Orofino 1993 = G. Orofino, *L'illustrazione delle* Metamorfosi *di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Ricerche di storia dell'arte», 49, 1993, pp. 5-18.

Orofino 1995 = G. Orofino, *Ovidio nel Medioevo, L'iconografia delle Metamorfosi*, in *Aetates Ovidiana. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo, L. Nicastri, Napoli 1995, pp. 189-208.

Ovide moralisé 1915-1938 = *Ovide moralisé*, poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus, a cura di C. De Boer, 5 voll., Amsterdam 1915-1938.

Ovide moralisé en prose 1954 = *Ovide moralisé en prose*, texte du quinzième siècle, a cura di C. De Boer, Amsterdam 1954.

Ovidio ed. 1994 = Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1994.

Pairet 2011 = A. Pairet, *Recasting* Metamorphoses *in fourteenth-century France. The challenges of the* Ovide moralisé, in *Ovid in the Middle Ages*, a cura di J.G. Clark, F.T. Coulson, K.L. Mckinley, Cambridge 2011, pp. 83-107.

Petrus Berchorius 2021 = *Petrus Berchorius und der antike Mythos im 14. Jahrhundert*, a cura di D. Blume, C. Meier, 2 voll., Berlin-Boston 2021.

Saxl [1945], ed. 1990 = F. Saxl, *L'appartamento Borgia* [1945], in Id., La *storia delle immagini*, trad. it. di G. Veneziani, Roma-Bari 1990, pp. 135-150.

Sutherland Harris 2013 = A. Sutherland Harris, *Nicolas Poussin's "Juno, Argus, Io and Mercury in a landscape" in Berlin: a preparatory study and a new date*, in «The Burlington Magazine», CLV, 1320, 2013, pp. 157-161.

The Illustrated Bartsch 1980 = *The Illustrated Bartsch, III.1. Netherlandish Artists: Hendrik Goltzius*, a cura di W.L. Strauss, New York 1980.

Tissoni 2016 = F. Tissoni, *The Reception of Nonnus in Late Antiquity, Byzantine, and Renaissance Literature*, in *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, a cura di D. Accorinti, Leida 2016, pp. 691-713.

Torre 2016 = A. Torre, *Phaeton's Flight, Adonis's Trial, and Minerva in the House of Envy: Lodovico Dolce between Ovid and Ariosto*, in «Renaissance and Reformation», XXXIX, 2, 2016, pp. 27-59.

FINXIT

Venuti 2008 = M. Venuti, *L'editio princeps delle* Mythologiae *di Fulgenzio. Ioannes Baptista Pius, Enarrationes allegoricae fabularum fulgentii placiadis, Mediolani 1498*, in «Paideia», LXIII, 2008, pp. 407-426.

Venuti 2018 = M. Venuti, *Il prologus delle* Mythologiae *di Fulgenzio. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Napoli 2018.

Warburg ed. 2004 = A. Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2004, pp. 403-424.

Winternitz 1958 = E. Winternitz, *The Inspired Musician. A Sixteenth-Century Musical Pastiche*, in «The Burlington Magazine», C, 659, 1958, pp. 48-55.

Yalouris 1986 = N. Yalouris, *Le mythe d'Io. Les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecques*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», Supplément XIV [*Iconographie classique et identités regionals*], 1986, pp. 3-23.

Yalouris 1990 = N. Yalouris, *Io*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V.1, Zürich-München 1990, pp. 661-676.

Zanichelli 2022 = G. Zanichelli, *The Reception of Ovidius Moralizatus in Northern Italy in the Late Middle Ages*, in *After Ovid. Aspects of the Reception of Ovid in Literature and Iconography*, a cura di F.E. Consolino, Turnhout 2022, pp. 189-211.

ABSTRACT

A partire dalle xilografie prodotte da Giovanni Antonio Rusconi per illustrare le *Trasformationi* di Lodovico Dolce, un volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio uscito in prima edizione nel 1553, il saggio analizza la fortuna iconografica e letteraria di Argo raffigurato con gli occhi su tutto il corpo. Mentre Ovidio descrive infatti il custode di Io come un pastore con cento occhi sul capo, numerose altre fonti letterarie e iconografiche, dall'antichità al Rinascimento, presentano Argo come un guardiano dal corpo tempestato di occhi. Il saggio propone di leggere questa ed altre discrepanze iconografiche presenti nelle stampe di Rusconi come il portato del riattivarsi di una forte immagine antica, capace di vivere di vita propria.

Starting from the woodcuts produced by Giovanni Antonio Rusconi to illustrate the *Trasformationi* by Lodovico Dolce (a vulgarization of Ovid's *Metamorphoses*, released in the first edition in 1553), the essay analyses the iconographic and literary fortune of Argus depicted with his eyes all over his body. While Ovid describes Io's keeper as a shepherd with a hundred eyes on his head, numerous other literary and iconographic sources, from antiquity to the Renaissance, present Argus as a guardian with a body studded with eyes. The essay proposes to read this, and other iconographic discrepancies present in Rusconi's prints, as the result of the reactivation of a strong ancient image, capable of living a life of its own.

PAROLE-CHIAVE

Metamorfosi; Ovidio; Iconografia; sopravvivenza dell'antico; Argo

KEYWORDS

Metamorphoses; Ovid; Iconography; Afterlife of Antiquity; Argus

Le «Imagines beatorum antiquissime» attraverso le ricognizioni degli artisti nelle *Positiones* dei Servi di Maria[*]

EMANUELE CARLETTI, MARCO MASSONI

Introduzione

Vengono definite *Positiones* i testi che raccolgono i documenti riguardanti i processi di beatificazione e di canonizzazione, aperti dalla Sede apostolica, delle figure considerate sante da un particolare contesto istituzionale e sociale[1]. Tali fonti hanno una funzione prettamente giuridica e si rivelano essere molto utili per la ricerca agiografica e storica, grazie al numero elevato di informazioni che raccolgono. All'interno del materiale preparatorio di tali dossier, emergono per importanza i lunghi elenchi di *articoli*, ovvero 'argomenti' o 'temi', chiamati «Articuli remissoriales super sanctitate vitae et miraculis» che riguardano la persona che s'intendeva canonizzare: per dimostrare la veridicità degli argomenti venivano chiamati a deporre un numero importante di testimoni, oltre che esperti in varie materie, tra i quali si annoverano gli artisti qualificati come periti per le ricognizioni delle opere d'arte. Le numerose opere di pittura, scultura e oreficeria prodotte nel corso del tempo garantivano un'importante testimonianza di culto, confermando le devozioni verso il servo di Dio in attesa di riconoscimento. L'arte non era il mezzo privilegiato con cui i processi venivano condotti, poiché l'attenzione era perlopiù rivolta alle agiografie, alle reliquie, alle devozioni personali e, soprattutto, a verificare la veridicità dei miracoli compiuti. Eppure, nei contesti di tardive canonizzazioni, le opere d'arte ebbero un importantissimo apporto in quanto documentazione in grado di attestare il culto antico del beato. In questo contributo ci focalizzeremo in particolar modo sui processi riguardanti i santi e i beati dell'ordine dei Servi di Maria, il cui caso risulta particolarmente significativo proprio in virtù del notevole ritardo con cui all'Ordine furono riconosciuti i primi santi.

L'esperienza comunitaria dei Servi di Maria si era affermata negli anni quaranta del Duecento grazie all'intuizione di un gruppo di mercanti fiorentini che, guidati da un certo Figliolo, si ritirarono sul monte Asinario (Senario) per condurre una vita eremitica e di contemplazione. Successivamente, in un periodo anteriore al maggio del 1247, Ardingo, vescovo di Firenze, concesse ai primi frati sia i terreni di pertinenza della diocesi situati sul monte sia l'adozione della regola di sant'Agostino e dell'abito

[*] L'introduzione, il primo paragrafo e le trascrizioni documentarie in appendice sono a cura di Emanuele Carletti; il secondo, il terzo, il quarto paragrafo e la conclusione sono a cura di Marco Massoni. Gli autori desiderano ringraziare Amalraj Arockiasamy, Emanuele Cattarossi e Odir Jacques Dias.

[1] Martina 1997, pp. 97-100; Giovannucci 2005, pp. 556-559.

nero. Negli anni cinquanta e sessanta del Duecento, una serie di eventi e la progressiva istituzionalizzazione dell'Ordine promossa dalla Curia pontificia indussero i frati ad abbandonare gradualmente l'insediamento sul monte e il *propositum vitae* fino a quel momento praticato e ad assumere caratteri urbani e mendicanti. In parallelo all'aumento dell'impegno apostolico, i Servi di Maria si espansero nei principali centri cittadini dell'Italia centro-settentrionale raggiungendo anche territori dell'Impero germanico, quali la Turingia e la Sassonia. Dopo un profondo processo di ristrutturazione interna, promosso in seguito alle drastiche misure in merito agli ordini mendicanti prese in occasione del secondo concilio di Lione del 1274, i Servi di Maria furono approvati l'11 febbraio 1304 da papa Benedetto XI con la bolla *Dum Levamus*[2]. Il canone 23 del concilio decretava la soppressione di tutte quelle esperienze religiose, fondate dopo il 1215 e non approvate dalla Sede apostolica, praticanti lo stato d'*incerta mendicitas*, salvaguardando tuttavia le comunità dei frati Predicatori e Minori, per l'evidente *utilitas* dimostrata per la Chiesa, e congelando lo stato di quelle degli Eremitani di sant'Agostino e dei Carmelitani fino alla presa di ulteriori decisioni in merito[3]. Il canone produsse uno stato d'incertezza generale sulle sorti di alcuni ordini spingendo molti di loro a rielaborare le proprie origini fissandole in un arco cronologico antecedente al 1215 e/o legandole a figure bibliche o dall'autorità indiscussa come fu il caso degli Eremitani con Agostino, dei Carmelitani con Elia e degli stessi Servi di Maria con Maria[4].

Diversamente dagli altri ordini religiosi che superarono lo scoglio del concilio, i Servi di Maria ottennero le prime canonizzazioni oltre quattro secoli dopo la fondazione comunitaria: Filippo (Benizi) da Firenze fu canonizzato nel 1671, Pellegrino (Laziosi) da Forlì nel 1726 e Giuliana (Falconieri) da Firenze nel 1737, mentre i Sette fondatori furono santificati soltanto nel 1888, dopo un processo controverso[5]. Tutte le cause di beatificazione e di canonizzazione dei Servi di Maria, non soltanto quella dei fondatori, avanzarono con estrema difficoltà. Tra gli obiettivi che questo contributo si propone vi è quello di approfondire lo sviluppo storico di alcuni di questi processi, tramite l'analisi delle ricognizioni che gli artisti periti dei secoli XVII e XVIII hanno svolto per confermare l'originalità delle opere d'arte portate a testimonianza del culto antico dei beati.

La promozione di una santità medievale in epoca moderna comportava inevitabilmente l'attuazione di una profonda riflessione sulle origini del proprio Ordine e la rielaborazione del proprio carisma, come conseguenza della raccolta di numerose testimonianze. Per questo motivo, le difficoltà che i Servi di Maria incontrarono per far annoverare i propri frati tra i santi potrebbero essere considerate come una risorsa per la ricerca storica e storico-artistica contemporanea, in quanto permettono di

[2] Si veda in sintesi Dal Pino 2009.
[3] Su questo si veda da ultimo Piatti 2017.
[4] Barnay 2003; Andenna 2011.
[5] Per Filippo, Pellegrino e Giuliana si veda in sintesi: Serra 2014-2015. Sui Sette fondatori cfr. Carletti, Massoni 2021, pp. 153-154.

analizzare il modo con il quale i frati e la cultura dell'età barocca recepirono storiograficamente il Medioevo.

Per indagare tale contesto, saranno presi in analisi i casi dei beati Filippo da Firenze, Pellegrino da Forlì e Francesco da Siena, frati vissuti a cavallo dei secoli XIII e XIV ma i cui processi di canonizzazione (come nel caso di Filippo e Pellegrino) e di beatificazione (come per Francesco) furono espletati soltanto a partire dal Seicento.

La storiografia dei Servi nel XVII e XVIII secolo e i processi canonici

Il ritardo nel portare a buon fine i processi canonici potrebbe essere in parte imputato, nel caso dei Servi di Maria, a una generale carenza di informazioni sui frati che furono oggetto di culto nel corso dell'epoca basso-medievale. Allo stato delle conoscenze, sono giunti fino a noi solo sei testi agiografici prodotti tutti nel corso del Trecento: due riguardanti la vita e i miracoli di Filippo da Firenze, un altro (seppur di carattere parzialmente contraddittorio) concernente l'itinerario spirituale dei primi fondatori, e i rimanenti relativi alle vite e ai miracoli di Gioacchino da Siena, Francesco da Siena, e Pellegrino da Forlì[6]. A fronte della carenza di fonti e informazioni, gli autori posteriori, soprattutto a partire dal Quattrocento, furono indotti a colmare le lacune in modi diversi, per esempio, implementando le biografie dei beati con dati non suffragati dalle fonti coeve oppure tramite l'ausilio delle opere artistiche.

A tal proposito si avverte un salto qualitativo tra Cinquecento e Seicento, con le opere di Michele Poccianti (1536-1576)[7] e, soprattutto, con quelle di Arcangelo Giani (1552-1623), il quale riuscì a inquadrare al meglio le figure storiche dei beati grazie a un'attenta lettura della documentazione archivistica e delle opere artistiche[8]. Gli scritti di Giani rimasero il modello di riferimento per la storia dell'Ordine per i secoli successivi. Sebbene abbiano frenato il dinamismo dei frati, palpabile fin dal Cinquecento nel settore dell'annalistica, essi diedero un contributo fondamentale per il successo dei processi di canonizzazione e beatificazione tra il Seicento e il Settecento. In un clima generale di rivitalizzazione del culto dei santi provocato dall'opera monumentale di catalogazione e di edizione dei testi agiografici promossa dai Bollandisti a partire dal 1643[9], l'Ordine godette di una lunga e fortunata stagione di riconoscimenti dei culti e della santità delle proprie figure di riferimento, colmando in tal modo un ritardo secolare. Nel 1671 fu canonizzato Filippo da Firenze, mentre pochi anni prima, nel 1667, fu richiesta l'apertura del processo di beatificazione di Alessio da Firenze, successivamente considerato esponente della famiglia Falconieri, insieme a Giuliana, e ritenuto uno dei Sette fondatori dell'Ordine. L'iter fu promosso del casato fiorentino e si concluse positivamente nel 1717. A questo fece seguito quello degli altri

[6] *Fonti storico-spirituali* 1998, pp. 183-386.
[7] Poccianti 1567; Poccianti 1575. Cfr. Quaranta 2015.
[8] Montagna 1973; Dal Pino 1997c; Busolini 2000.
[9] Dal Pino 1997b; Godding 2009.

sei fondatori, aperto a Firenze nel 1721 e chiusosi a Roma nel 1725. Nel 1734, quest'ultimo fu riunito al dossier di Alessio, tuttavia, in mancanza dell'attestazione di un numero sufficiente di miracoli, la causa fu dilazionata nel 1744 da Benedetto XIV per poi compiersi definitivamente solamente nel 1888. L'11 agosto 1694 fu aperto invece il processo canonico di Giuliana Falconieri, sostenuto dal priore generale Francesco Poggi (1690-1702), e completato nel 1737. Nel corso del Settecento i riconoscimenti si moltiplicarono: Pellegrino da Forlì fu innalzato agli onori degli altari il 27 dicembre 1726, mentre i culti di Giovannangelo Porro (1451-1505), Francesco da Siena, Jacopo Filippo da Faenza (1454-1483), Tommaso da Orvieto (morto nel 1343) e Girolamo da Sant'Angelo in Vado (morto nel 1468) furono riconosciuti dal pontefice rispettivamente nel 1737, 1743, 1761, 1768 e 1775[10]. In questo quadro, nel complesso molto favorevole ai frati, Luigi Garbi (1662-1722) fu incaricato negli anni 1712-1714 di pubblicare, in collaborazione con Placido Maria Bonfrizieri, la seconda edizione dell'opera di Arcangelo Giani integrandola con un terzo volume che avrebbe dovuto ripercorre gli eventi occorsi nel Seicento[11].

Paradossalmente, sia l'opera di Giani che la sua riedizione settecentesca (nonostante l'attenta ricostruzione storica delle origini dell'Ordine tramite le fonti) non sciolsero un nodo cruciale dell'intera tradizione agiografica e storica dell'Ordine: la mancanza d'informazioni in merito ad alcuni beati, come nel caso dei primi fondatori o di Giuliana Falconieri, a cui fu attribuita la fondazione del secondo ordine dei Servi di Maria. Questo indusse i frati, al fine di portare a compimento i diversi processi di beatificazione o canonizzazione, a produrre testi e opere fatti risalire all'epoca medievale, come ad esempio accadde per una *Memoria* relativa al transito di Giuliana e per il *Giornale e ricordi* attribuito al frate Niccolò da Pistoia (detto Mati), che si pretese fosse stato composto nel 1384[12]. Questi procedimenti furono utilizzati anche per le opere artistiche, come vedremo nel caso di Alessio e dei Sette fondatori. Bisogna sottolineare come i Servi di Maria fossero inclini ad adottare strategie miranti a colmare le lacune della tradizione, anche se non furono certamente gli unici[13]. Coloro che furono chiamati a portare avanti i processi canonici dei frati nel corso del Seicento e Settecento si videro costretti, di fronte a una inconsistente tradizione agiografica, a dare peso alle opere d'arte con tutti gli accorgimenti che tale operazione comportava[14].

[10] Dal Pino 1997a, pp. 449 e sgg.; Serra 2014-2015, pp. 446-456.
[11] Giani 1618-1622, ed. 1719-1725. Cfr. Dal Pino 1972, I, pp. 144-145.
[12] Sui due documenti si rinvia a Dal Pino 1972, I, pp. 142-144, in particolare p. 143, nota 316.
[13] A titolo d'esempio si pensi al caso di Giovanni Gualberto cfr. Angelini 2008, pp. 145-176.
[14] L'utilizzo delle *Positiones* in contesti storico-artistici è un tema che ricorre anche negli ultimi studi riguardanti Giovanni da Capestrano: Boero 2016, p. 43; Brovadan 2016, p. 133. Nel contesto dei Servi di Maria, oltre agli studi di Casalini e Serra che si citeranno, è significativo l'esempio del beato Giovannangelo Porro, studiato in Baini 2010.

La ricognizione nel processo di Filippo Benizi

La figura di Filippo da Firenze, priore generale dei Servi di Maria dal 1267 al 1285, fu la prima a distinguersi per cultura e santità all'interno dell'Ordine. La sua *fama sanctitatis* era già nota poco prima della sua morte, tanto che in una partita di registro contabile venne citato con l'epiteto *sanctus*[15]. Sin dal momento appena successivo alla sua morte, avvenuta a Todi il 22 agosto 1285, Filippo venne assurto a *exemplum* per i frati. Nell'immaginario collettivo dell'Ordine egli acquisì una maggiore importanza rispetto ai fondatori e fu protagonista indiscusso delle prime agiografie. L'immagine beniziana più antica a noi nota si riscontra in un affresco risalente al 1346 che lo raffigura quale mediatore di salvezza delle anime del Purgatorio, insieme a san Pietro e alla Vergine Maria. Il dipinto si trova nel convento di San Marco a Todi (attualmente monastero di San Francesco, retto dalle Clarisse), legato a doppio filo al culto tributatogli dalla cittadinanza, in quanto le spoglie di Filippo vi riposarono fino al 1598[16].

Nonostante la fortuna devozionale di Filippo abbia goduto di vasta diffusione dentro e fuori dall'Ordine, il suo culto e la sua beatificazione furono approvati soltanto nel 1516 da Leone X. La sentenza della Sacra Congregazione dei Riti che dava parere positivo per l'apertura del processo di canonizzazione, invece, venne approvata il 23 ottobre 1617 da Paolo V. Il 27 maggio 1619 i tre uditori della Sacra Rota designati scrissero all'arcivescovo di Firenze autorizzandolo ad avviare il processo nella sua città, che si aprì il 25 settembre 1619 e si chiuse il 16 luglio 1621. Nello stesso periodo, tra aprile 1620 e maggio 1621, si svolse un analogo processo a Todi[17].

Le sedute del processo di Firenze si svolsero quasi tutte nel palazzo arcivescovile, mentre la maggior parte dei testimoni citati fecero le loro deposizioni nella chiesa di San Salvatore al Vescovo. Nei giorni tra l'1 e il 4 luglio 1620 i giudici si trasferirono a monte Senario, dove ascoltarono undici testimoni, tra cui cinque eremiti[18]. Dei cento 'articoli' del processo di Firenze, il 34°, che faceva parte della sezione *De fama et opinione sanctitatis post mortem*, terminava con un preciso, e intenzionale, riferimento a un'immagine del beato Filippo vicina a quella dell'arcangelo Gabriele nell'affresco miracoloso dell'*Annunciazione* sull'altare della Santissima Annunziata di Firenze:

> Cuius [beati Philippi] imago ob maximam famam sanctitatis iam ab immemorabili tempore reperitur depicta in altari sanctissimae Annuntiatae de Florentia prope imaginem angeli Gabrielis quae semper fuit habita in maxima veneratione, sicut etiam in alijs mundi partibus reperitur et editur quod ita fuit[19].

[15] *Accepti et expensi liber* ed. 1898, p. 139.
[16] Sulla figura di Filippo si veda Dal Pino 1997d. Per l'affresco di Todi cfr. Montagna, Grandona 1986; Mac Tréinfhir 1987.
[17] Sulla ripresa della causa di canonizzazione e sui processi fiorentino e tudertino degli anni 1619-1621 cfr. Serra 1986, pp. 221-228. Copie dei processi sono conservate in Roma, Archivio generale dell'ordine dei Servi di Maria (d'ora in avanti AGOSM), Post. Caus. BB. et SS., I, voll. 1 (Todi) e 2 (Firenze).
[18] Cfr. Fagioli 1986.
[19] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., I, 2, f. 35r.

Tale immagine destò l'attenzione dei giudici, che ne richiesero un'ispezione. Il 28 settembre 1620, i tre componenti del tribunale, tra cui lo stesso arcivescovo di Firenze Alessandro Marzi Medici (1557-1630, arcivescovo dal 1605 alla morte), si trasferirono alla chiesa della Santissima Annunziata per esaminare l'immagine del beato Filippo che vi si trovava raffigurata[20]. L'ispezione ebbe luogo di sera, al fine di evitare tumulti popolari, e richiese una preventiva autorizzazione del granduca di Toscana, senza la quale non si poteva scoprire l'immagine della *Nunziata*[21]. I ricognitori furono accompagnati da due pittori fiorentini, Giovanni Nigetti e Matteo Rosselli, ai quali fu affidato l'incarico di emettere un giudizio sull'antichità e sulle caratteristiche dell'immagine. Giovanni Nigetti (1573 ca.-1652), *quondam Dionisij de Nigrettis*, era un pittore formatosi sotto Giovan Battista Naldini e Domenico Cresti, ed era il fratello maggiore di Matteo Nigetti, importante architetto e scultore[22]. Matteo Rosselli (1578-1650), invece, fu un prolifico artista, attivo anche per i Servi di Maria in numerose occasioni, per le quali si ricordano almeno quattro lunette del *ciclo dei Fondatori* nel Chiostro grande del convento della Santissima Annunziata di Firenze, quattro tele nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Lucca e una in Santa Maria della Quercia a Lucignano, e l'*Ultima Cena* affrescata nel refettorio dell'eremo di Monte Senario[23].

Entrambe le perizie degli artisti concordano nel descrivere la figura affiancata alla *Nunziata*: essa rappresenta un frate, facilmente distinguibile dall'abito nero dei Servi di Maria, contraddistinto da un diadema e da raggi, assimilabile a un santo o beato. Poiché «non havendo la religione de Servi altri santi di divotione come il beato Filippo», per gli artisti periti pare scontato il riconoscervi Filippo Benizi. Il frate è inserito dentro una nicchia e, a giudizio dei due pittori, la pittura «fusse fatta qualche anno doppo à quella della santissima Nuntiata, et a tempera»[24].

Quindi, secondo i periti, l'immagine beniziana è di poco posteriore al venerato affresco dell'*Annunciazione*. A partire dalla seconda metà del Quattrocento, si credeva che l'affresco fosse stato dipinto nel 1252, subito dopo la fondazione della primitiva chiesa di Santa Maria di Cafaggio (1250-1251) come riferito nel *Dialogus ad Petrus Cosmae* del frate fiorentino Paolo Attavanti, redatto nel 1465 circa. Gli autori successivi proposero date oscillanti tra il 1250 (*Vita e Miracoli del Glorioso Santo Filippo Fiorentino*, 1527) e il 1340 (Cosimo Favilla, *Virginis Annuntiatae Miracula*, 1511)[25]. Nel 1622, i pareri più autorevoli erano indirizzati verso un'esecuzione al 1252, così come riportato da Francesco Bocchi ne *Le bellezze della città di Fiorenza*, uscito nel 1591, e da Giovanni Angelo Lottini nella *Scelta d'alcuni miracoli e grazie della Santissima Nunziata di Firenze*,

[20] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., I, 2, ff. 206r-208r. Si veda la trascrizione in Appendice.
[21] Per il culto dell'affresco miracoloso nel Seicento: Fantoni 1989; per gli arredi di committenza medicea: Paolini 2020 (con bibliografia precedente).
[22] Su Giovanni Nigetti si veda almeno: Bietti 1999, p. 199; Bellesi 2009, pp. 213-214; Petrucci 2010, pp. 9-11.
[23] Bellesi 2009, pp. 240-242; Fabbri 2017, pp. 533-537.
[24] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., I, 2, ff. 207r-207v.
[25] Sulle origini del culto dell'Annunciazione cfr. *De antiquitate imaginis* 1908-1909, pp. 5-81; Holmes 2004, pp. 110-118.

stampato nel 1619[26]. La pubblicazione del frate e scultore servita Lottini aveva l'intento di promuovere i miracoli che l'affresco dell'*Annunciazione* aveva compiuto nei secoli precedenti, corredando il testo con un notevole *corpus* di incisioni eseguite dalla migliore scuola fiorentina. Gli inventori delle composizioni, tutte incise da Jacques Callot, furono Donato Mascagni (Servo di Maria col nome di fra Arsenio), Antonio Pomarancio, Antonio Tempesta, Fabrizio Boschi, Giovanni Bilivert e, soprattutto, il futuro ricognitore Matteo Rosselli, che realizzò almeno sedici *Miracoli*, più il *Frontespizio*[27]. La prima illustrazione del volume, non firmata, raffigura proprio il pittore Bartolomeo che scopre il volto della Vergine miracolosamente concluso da mani angeliche; l'iscrizione riporta chiaramente il 1252 come data di esecuzione: «Nel muro dove Bartolomeo dipinse la "NUNZIATA nel MCCLII", il santo Volto da mano divina fu effigiato» (fig. 1). In questo contesto, Matteo Rosselli, e con lui Giovanni Nigetti, non avrebbe potuto pensare a una datazione trecentesca per l'affresco miracoloso, contestualizzando di conseguenza il ritratto di Filippo da Firenze poco dopo la morte del beato (1285), intorno alla fine del Duecento.

Gli studiosi odierni, tuttavia, concordano nel datare l'affresco dell'*Annunciazione* intorno alla metà del Trecento, per ragioni stilistiche e anche per motivazioni storiche, in quanto non si riscontrano attestazioni del culto prima degli anni sessanta del Trecento. Sul fronte stilistico, il recente restauro dell'opera e dell'intera cappella, iniziato nell'ottobre 2019 e concluso tra la fine del 2020 e gli inizi del 2021, potrebbe permettere di avanzare ulteriori precisazioni attributive[28].

Ancora oggi, a sinistra dell'*Angelo annunciante* si può notare una pittura in cui si riconoscono parzialmente una nicchia e una figura di santo. Il primo a interessarsi criticamente di tale brano di pittura fu Eugenio Casalini nel 1981. Egli riconobbe correttamente la figura di *Filippo Benizi* e la attribuì a Bicci di Lorenzo, per mezzo di un pagamento del 1443 per la dipintura di un tabernacolo[29]. In occasione dei restauri della cappella sopracitati, l'immagine del *beato Filippo* è stata più compiutamente esaminata e, grazie all'interessamento dei frati del convento della Santissima Annunziata, è stato possibile approfondire tale riscoperta, ancora in fase di studio[30]. L'immagine di *Filippo da Firenze* corrisponderebbe alla descrizione proposta dai ricognitori seicenteschi: il frate è stante, a figura intera, leggermente proteso verso il gruppo dell'*Annunciazione* posto in una nicchia a cuspide trilobata. La veste è nera, inequivocabilmente servita, il nimbo è raggiato e il volto risulta emaciato, similmente alle prime rappresentazioni del beato Filippo, come nel già descritto affresco tuderte e in un affresco votivo nel convento di Santa Caterina a Treviso, opera di fine Trecento[31].

L'attribuzione di Casalini a Bicci di Lorenzo è tutta da valutare, senza dare troppo credito al pagamento ritrovato quanto piuttosto all'esecuzione, come già

[26] Bocchi 1591, p. 216; Lottini 1619.
[27] Scapecchi 1987, p. 526; Cecchi 2015.
[28] In attesa di ulteriori apporti scientifici si rimanda a Chiodo 2013, pp. 113-114.
[29] Casalini 1998a, pp. 79-82.
[30] Per la pubblicazione dell'immagine e per uno studio storico-iconografico dell'opera si rimanda a Cattarossi in c.d.s.
[31] Per l'affresco di Treviso cfr. Botter 1963, pp. 59-60.

emerge dalla ricognizione seicentesca, che mette l'accento più sulla tecnica che sulla precisazione cronologica. In questo senso il riferimento dei due periti alla tempera è importante in quanto, paventando la possibilità di ritocchi successivi, si potrebbe datare la realizzazione del *beato Filippo* a datazioni più avanzate, come già suggerito da loro stessi[32].

In generale, la *Positio* di Filippo si caratterizza per l'assenza di probanti opere d'arte a testimonianza del culto. La fortuna iconografica del santo fu superiore rispetto a quella degli altri frati beati serviti e, in seguito alla beatificazione del 1516, ogni chiesa dell'Ordine poteva possedere una sua immagine in altare[33]. La buona diffusione dell'iconografia beniziana convinse a soffermarsi su un'opera antica e posta in una posizione significativa, legata a un culto come quello dell'*Annunciazione* miracolosa. Inoltre, la figura di Filippo ottenne una notevole fortuna sul piano agiografico e miracolistico, rendendo in parte superflua la prova storico-artistica, poiché si aveva abbondanza di testimonianze di miracoli, reliquie e fonti giuridicamente più significative[34]. Gli sforzi compiuti in tale sede vennero ricompensati e Filippo Benizi fu canonizzato in San Pietro in Vaticano il 12 aprile 1671, primo Servo di Maria ad accedere nel novero dei santi.

La felice conclusione del processo permise all'Ordine di concentrarsi su altre figure considerate meritevoli di assurgere agli onori degli altari. Rispetto alla pionieristica causa di Filippo Benizi, i casi di Pellegrino da Forlì e di Francesco da Siena si dimostrarono diversi, anche perché, nel frattempo, con la lettera apostolica *Caelestis Hierusalem Cives* del 1634, papa Urbano VIII aveva regolato le procedure di canonizzazione con più severità. Secondo tale decreto, il principale criterio per avviare le pratiche processuali richiedeva che il Servo di Dio fosse stato oggetto di un culto della durata di almeno cento anni dal momento dell'ordinanza[35].

[32] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., I, 2, f. 207r: «et a tempera e questo anco argumento l'essere di maggior maniera et più fresca et un poco più moderna et ritocca a tempera».
[33] *Fonti storico-spirituali* 2008, pp. 132-134.
[34] Basti vedere la raccolta delle testimonianze dei miracoli redatte fin subito la morte di Filippo, cfr. Dias 1986, pp. 77-174.
[35] Veraja 1983, pp. 69-79; Papa 1988, pp. 13-52; Dalla Torre 1991, pp. 9-34. Per il decreto e l'arte: Casale 2011, pp. 30-31. I criteri richiesti dal decreto erano molto selettivi. Per esempio, nella causa di beatificazione di Alessio Falconieri, uno dei Sette fondatori, le opere d'arte giocarono un ruolo ben più probante rispetto al caso di Filippo Benizi. La figura di Alessio, seppure importante per l'Ordine, non aveva goduto di un particolare culto, perlopiù sviluppatosi nella seconda metà del XVI secolo. Nel suo caso, la perizia artistica effettuata a Firenze il 19 maggio 1701 dai pittori Pier Dandini e Antonio Giusti si confrontò con casi molto dubbi, appositamente strumentalizzati per avvalorare un culto più antico di quanto non fosse. Sulla questione si veda Carletti, Massoni 2021, pp. 155-157.

Il cassone funebre di Pellegrino da Forlì secondo la testimonianza di Carlo e Felice Cignani

Pellegrino da Forlì è uno dei frati più importanti del santorale dei Servi di Maria, spesso rappresentato insieme a Filippo da Firenze. Nato a Forlì intorno al 1265 e appartenente alla potente famiglia locale dei Laziosi, secondo la tradizione si convertì ed entrò nell'Ordine in giovane età su ispirazione dello stesso Filippo. L'agiografia che ripercorre la sua vita e i suoi miracoli, la *Vita beati Peregrini Foroliviensis*, databile a metà del Trecento, ci è giunta solo nella copia redatta in latino umanistico nel 1483 da Niccolò Borghese (1432-1500). Nella vicenda storica e agiografica di Pellegrino si riscontrano alcuni dati importanti riguardanti l'Ordine nel suo complesso: l'espansione dei frati in Romagna, lo sviluppo della devozione mariana e l'osservanza esemplare delle regole conventuali. Pellegrino passò il periodo di noviziato in convento a Siena per poi rientrare a Forlì dove restò fino alla morte, avvenuta intorno al 1345[36].

Il processo canonico del frate forlivese fu più breve e lineare rispetto a quelli di Filippo e dei Fondatori. La prima istanza si tenne a Forlì dal 28 luglio al 6 novembre 1608, promossa dal priore generale Filippo Ferrari, e si concluse con la positiva accoglienza di Pellegrino tra i beati, insieme a Gioacchino da Siena. Tra il 19 settembre 1696 e il 20 giugno 1697 si aprì un secondo processo a Forlì, questa volta per accertare che Pellegrino avesse ricevuto un culto pubblico in accordo con le direttive emanate da Urbano VIII nel 1634. L'esito positivo di questo, confermato da Benedetto XII il 2 settembre 1702, permise di procedere a un terzo *iter* forlivese, questa volta con estensione a Città di Castello. Il 26 agosto 1713 la Congregazione dei Riti decretava l'apertura del processo sulle virtù e i miracoli: tra il 6 novembre 1714 e l'11 settembre 1715 si svolsero le procedure a Forlì, mentre dal 27 gennaio al 29 novembre 1715 parte del processo ebbe luogo a Città di Castello. La canonizzazione fu decretata il 19 settembre 1726 e celebrata il 27 dicembre successivo da Benedetto XIII[37].

Citazioni estese di documenti afferenti al processo forlivese del 1696-1697 furono ritrascritte nella *Positio* del 1701[38]. Già a partire da questa inchiesta comparvero numerose opere d'arte, che tuttavia non vennero inserite in modo programmatico come testimonianza probante, ma come richiamo devozionale utile per indirizzare i testimoni interpellati. Per questa ragione, le opere citate costituivano una selezione di quelle conservate nella chiesa e nel convento di Santa Maria dei Servi a Forlì. La prima è la «Miraculosa Imago Sanctissimi Crucifixi, depicta in pariete» che, secondo la tradizione agiografica, risanò la gamba in cancrena di Pellegrino[39]. Attualmente l'affresco del *Crocifisso e dolenti* è conservato presso la Sala capitolare del convento ed è ricondotto alla mano di Giuliano da Rimini, esponente della scuola giottesca riminese nella prima metà del Trecento[40]. Segue la descrizione del ciclo delle lunette raffiguranti

[36] Serra 1966; Serra 2015.
[37] Per una descrizione dell'*iter* si rimanda a Serra 1995, pp. 141-152, riproposta in Serra 2014-2015, pp. 448-454.
[38] Secondo Serra, il testo originale è conservato presso l'Archivio Vescovile di Forlì, n. 881, scaffale 13, casella 2 (687 ff.) (non visionato da chi scrive). Per la *Positio* del 1701 cfr. *Sacrorum rituum* 1701.
[39] *Sacrorum rituum* 1701, p. 74 (descrizione), pp. 98, 108 (testimonianze).
[40] Viroli 1994, pp. 201-202.

la vita di Pellegrino, dipinte nel chiostro del convento. La notizia è molto utile in quanto attualmente rimangono soltanto tre lacerti, di cui solo uno narrativamente leggibile, raffigurante la supplica di perdono del giovane Pellegrino a Filippo Benizi per averlo maltrattato. In totale sono descritti 32 episodi e sono datati al 1607, ancorandone con sicurezza l'esecuzione, sempre rimasta incerta[41]. Oltre queste opere venne descritta anche la cappella moderna che ospita il corpo del beato Pellegrino, ornata, oltre che da numerosi *ex-voto* argentei, anche da una pala cantariniana raffigurante *Il Crocifisso che risana la gamba a Pellegrino Laziosi*. In questo caso, le testimonianze dei devoti aggiungono dati critici importanti in quanto discordano con l'attribuzione a Simone Cantarini, importante seguace di Guido Reni, a favore del minore Giovanni Pritelli, suo scolaro («ho intesto dire sia pittura di Giovanni Pritelli da Forlì»; «quello della Pittura dell'Ancona nella sua Cappella si dice essere del Pesarini, benche alcuni dicono del Pritelli»)[42].

L'opera più significativa portata in analisi è la «capsa antiquissima in qua prius conservabatur Sacrus Corpus Beati», cioè il cassone funerario che conteneva le spoglie mortali del beato[43]. L'oggetto venne ritrovato nel 1693, a seguito della traslazione del corpo, e fu posto sotto l'altare nella cappella moderna dedicata a Pellegrino, sempre nella chiesa dei Servi. Il 'cofano' era dipinto con sei storie della sua vita e tali pitture vennero attribuite in quell'occasione a Baldassarre Carrari il Vecchio, da non confondere con il pittore rinascimentale Baldassarre Carrari (Forlì, 1460 ca.-1516), ben noto alla letteratura artistica, e da riconoscere, invece, in un artista che morì dopo il 1354, «ut legitur in historiis Civitatis Forolivii», noto grazie alla citazione che Bonoli gli dedicò nel 1661 nelle sue *Istorie della città di Forlì*[44]. Tale Carrari avrebbe dipinto la cassa funebre di Pellegrino con due ordini da tre scene ciascuno. Nella porzione superiore il primo episodio narrava la richiesta del beato di essere ammesso tra i Servi di Maria; il secondo la sua intensa preghiera davanti al Crocifisso; il terzo rappresentava il miracolo della piaga alla gamba risanata dal Crocifisso. L'ordine inferiore figurava tre miracoli del beato compiuti *post mortem*: la liberazione dal demonio di una donna corpulenta durante le esequie del beato; la resurrezione di un bambino, figlio di un contadino; il salvataggio dalla morte di un uomo caduto da un albero.

Questa cassa medievale, che conteneva la salma di Pellegrino, era inserita in un'altra più ampia e più recente. Quest'ulteriore *capsa* era a sua volta dipinta con quattro

[41] La descrizione completa si trova in *Sacrorum rituum* 1701, pp. 74-78. Viroli 1994, p. 201 non esprime alcun parere a riguardo. La decorazione di questo ambiente dovrebbe essere letta in altra sede in relazione alla fioritura dei chiostri affrescati nei conventi dei Servi di Maria nella prima metà del Seicento.
[42] *Sacrorum rituum* 1701, pp. 36-38, 80-82 (descrizione), pp. 88-89, 101, 103 (testimonianze). Il giudizio critico è già noto agli autori delle guide forlivesi, tra cui Casali 1838, pp. 54-55 e Calzini, Mazzatinti 1893, p. 60. Il primo a rendere nota l'attribuzione collegandola al manoscritto del 1696 conservato in Archivio Vescovile di Forlì è Viroli 1996, p. 240.
[43] *Sacrorum rituum* 1701, pp. 78-80 (descrizione), p. 96 (testimonianze).
[44] *Sacrorum rituum* 1701, p. 79 cita Bonoli 1661, p. 154: «Tra questi personaggi, non disdirà far mentione di Baldassar Carrari il Vecchio, in distintione d'un altro Carrari, ch'ultimamente dipinse; poiché Baldassarra di Scolare di Guglielmo de gli Organi, riuscì Maestro qualificato, come da sue pitture si può vedere. […] Visse il Carrari vicino a un secolo, lasciando molti discepoli in si nobil professione». Sulla costruzione della figura artistica di Carrari il Vecchio si veda Golfieri 1977, p. 710 (con bibliografia precedente).

episodi della sua vita: l'apparizione in visione della Vergine che gli suggerisce di andare dai suoi Servi a Siena; la prostrazione ai piedi del superiore del convento servita di Siena al fine di richiedere di essere ammesso nell'Ordine; l'avvenimento del miracolo del Crocifisso che risana la gamba malata del beato; il risanamento dei ciechi e il compimento di esorcismi nei pressi della salma del beato. Le pitture della cassa più esterna furono assegnate a Marco Palmezzano, importante pittore forlivese deceduto, secondo i testimoni settecenteschi, nel 1475. Questi riportavano quanto leggevano in Bonoli, da loro tenuto in grande considerazione, il quale, tuttavia, non affermava che Palmezzano fosse morto in quell'anno, bensì vi fosse fiorito. Infatti, è noto che Palmezzano nacque intorno al 1459 e morì nel 1539[45].

La *Positio* del 1701 riporta numerosi dati inerenti a opere d'arte, mai sciolti criticamente. Ben diversa è la *Positio* del 1719, una miscellanea di numerosi testi a stampa che ritrascrivono i verbali e i passaggi giuridici del terzo processo forlivese. In questi vennero riconsiderate tutte le opere d'arte sino a qui analizzate. Una menzione particolare spetta proprio alle *capsae* che contenevano le spoglie di Pellegrino, che vantano una ricognizione apposita. Nel *Summarium addittionale super dubio*, allegato conclusivo della miscellanea stilato nel 1715, compare la testimonianza scritta di Carlo Cignani e del figlio Felice, due artisti bolognesi[46]. A distanza di quasi vent'anni dai primi accenni processuali, le pitture di entrambe le casse risultavano gravemente deperite. Quelle medievali avevano subito molti danni ed erano oramai illeggibili nell'ordine superiore, mentre le pitture dell'ordine inferiore e della cassa di Palmezzano, nel frattempo spostata a fianco dell'altare, erano ancora leggibili, benché anch'esse si trovassero in pessimo stato di conservazione.

In qualità di pittore e perito venne chiamato Carlo Cignani (1628-1719), il massimo esponente della scuola bolognese a cavallo tra XVII e XVIII secolo. Cignani lavorò assiduamente per i Servi di Maria di Bologna, coordinando gli affreschi beniziani delle lunette del portico dei Servi (a partire dal 1672) e realizzando l'apparato effimero della festa bolognese per la canonizzazione di Filippo Benizi nel 1671[47]. Lione Pascoli (1730) scrive che egli dipinse un quadro raffigurante *Pellegrino Laziosi*, portato a Roma nel 1709 dal figlio Filippo per donarlo a Clemente XI[48]. Da questo episodio emerge come Cignani fosse legatissimo alla causa di canonizzazione del frate forlivese e vi partecipasse con professionalità. Già nel processo del 1696-1697 egli ebbe occasione di osservare le pitture delle casse («e saranno dieciotto anni in circa chiamato dalla felice memoria di monsignor illustrissimo Giovanni Rasponi»), all'epoca molto meno rovinate («con tutto che adesso la magior parte siano corrose, e scrostate a differenza di quel tempo, in cui erano meglio conservate»), confermando la paternità di entrambe le tavole a Baldassarre Carrari e a Marco Palmezzano, sebbene Cignani fosse consapevole che Carrari era soltanto un nome di erudizione privo di opere attribuite

[45] *Sacrorum rituum* 1701, p. 80 si richiama a Bonoli 1661, p. 242; per la biografia di Palmezzano cfr. Righini 2014.
[46] *Summarium additionale* 1719, pp. 1-5. Cfr. trascrizione in Appendice.
[47] Per Carlo Cignani e, in particolare, per la sua fase forlivese: Benati, Solferini 2019, pp. 113-121. Per i suoi lavori ai Servi di Bologna: *Relatione* 1671, pp. 7, 12, 17; Ricci 1898.
[48] Pascoli 1730-1736, ed. 1992, p. 231 (nota a p. 240).

(«per quanto io possa sapere, credo, che siano opra d'un tal Baldassarre Carrari pittore, che dicesi, fioriva in quei tempi»).

La testimonianza di Felice Cignani non si discosta in alcun modo da quella del padre, se non semplificandone il lessico e confermando il grave stato di conservazione dell'opera[49]. Ad ogni modo, il valore delle ricognizioni di Cignani padre e figlio si riscontra nella raffinata descrizione stilistica delle casse. Lo stile trecentesco è definito «dal secco, e crudo disegno, e dal poco intendimento del chiaro scuro, caratteri, o siano difetti quasi universali di quei tempi». Più generoso il giudizio sulla pittura ritenuta di Palmezzano: «di buona maniera per l'unione de' contorni, per il chiaro scuro ben' inteso, e per il disegno ben condotto con grazia, e cimetria». I Cignani cercarono di descrivere le pitture in maniera equilibrata, inquadrandole in un arco cronologico coerente e andando oltre ogni nome frutto di erudizione. Il loro parere, basato sull'analisi del dato stilistico, evita ancoraggi *ad annum* alle *Istorie* di Bonoli, come propose la *Positio* del 1701, rimanendo ben più obbiettivo.

Probabilmente, entrambe le casse deperirono definitivamente poco dopo la perizia e attualmente non se ne ha più traccia; per questo non possono essere giudicate se non attraverso le descrizioni dei Cignani. Per quanto riguarda la cassa medievale l'attribuzione a Baldassarre Carrari il Vecchio è da rigettare in quanto la stessa esistenza dell'artista forlivese è messa in dubbio già dagli studiosi di fine Ottocento[50]. Tuttavia rimane estremamente significativo il voler collocare la cassa in un periodo immediatamente successivo alla morte del beato Pellegrino (1345 circa), considerando il progetto iconografico con cui era decorata. Ciò non sarebbe una novità per i Servi di Maria – che qualche decennio prima avevano commissionato a Siena un'arca marmorea per deporvi il beato Gioacchino da Siena, come si dirà tra poco –, e rimane viva la suggestione di una cassa su modello di quella dipinta da Ottaviano Nelli per il beato agostiniano Pietro Becchetti da Fabriano nel 1421-1422 circa[51].

Ben diverso è il caso della cassa esterna attribuita a Marco Palmezzano, artista di chiara fama che fu attivo anche per i Servi di Maria, per i quali realizzò un'*Annunciazione* su tavola (1510 circa) per la loro chiesa a Forlì, ora alla Pinacoteca Civica di Forlì; un'altra *Annunciazione* (1533) per i Servi di Forlimpopoli, ancora *in loco*, e una tavola raffigurante *Filippo Benizi*, di provenienza ignota, ora alla National Gallery di Dublino[52]. Supponendo che i Cignani abbiano avuto diverse occasioni per conoscere la pittura di Palmezzano, l'attribuzione dell'opera all'artista parrebbe plausibile, anche perché suffragata da un corretto inquadramento stilistico e cronologico tra i secoli XV e XVI.

In conclusione, lo sviluppo delle *Positiones* di Pellegrino Laziosi dal 1701 al 1719 si caratterizza per un iniziale interesse alle opere d'arte attraverso i testimoni devoti, per poi avvalersi di pareri autorevoli quando gli oggetti, in questo caso il cassone

[49] Per la figura di Felice Cignani si veda *La bottega dei Cignani* 2008, pp. 28-30.
[50] Schmarsow 1886, pp. 301-302.
[51] Latini 2021, pp. 311-313.
[52] Per le *Annunciazioni* di Forlì e Forlimpopoli: Tumidei 2005, pp. 60, 69-70; S. Togni, in *La Pinacoteca Civica* 2016, pp. 112-113, n. 39. Per il *Filippo Benizi*: *National Gallery* 1981, p. 122, n. 364.

funebre, erano in grave stato di deperimento. I giudizi artistici di Carlo e Felice Cignani spiccano non solo per la buona conoscenza delle tecniche e della contestualizzazione stilistica, ma anche per un reimpiego di fonti note e dell'erudizione contemporanea che assurgevano a tentativi di sguardi storico-critici.

Il valore civico della Positio *di Francesco da Siena*

Sulla vita e i miracoli di Francesco da Siena (1266-1328) possediamo solo una *legenda* scritta pochi anni dopo la sua morte da Cristoforo da Parma, braccio destro di Pietro da Todi, priore generale dal 1314 al 1344. Francesco era figlio di un certo Arrighetto, probabilmente di estrazione popolare; il patronimico Patrizi fu affiancato al suo nome solo in epoca moderna[53]. Il culto di Francesco si lega a quello di Gioacchino da Siena (1258-1305), frate di cui si riconobbe immediatamente il culto cittadino. Le fortune iconografiche dei due beati si alternarono vicendevolmente[54]. Il primo a essere raffigurato fu Gioacchino: questi, infatti, fu sepolto in un'arca marmorea scolpita da Gano di Fazio nel 1312 circa con gli *Episodi della vita del beato*, di cui oggi restano tre pannelli conservati presso la Pinacoteca Nazionale di Siena[55]. Sempre nella chiesa dei Servi di Siena, l'identità del devoto frate beato nel calvario della *Crocifissione* su tavola eseguita da Ugolino di Nerio nel 1330 rimane più ardua da distinguere, in bilico tra i senesi Gioacchino e Francesco ma con una propensione per il primo[56]. Se Gioacchino ebbe maggiore fortuna rispetto a Francesco nel culto senese, la devozione verso quest'ultimo ebbe maggiore diffusione all'interno dell'Ordine. Per esempio, fu lui a essere scelto per uno degli otto nielli decorativi della coperta del *Mare Magnum* commissionata nel 1487[57]. Ed è sempre lui nella tavola che componeva il polittico per l'altare maggiore della Santissima Annunziata di Firenze dipinto da Perugino, ora al Lindenau Museum di Altenburg[58]. Oltre questi due esempi fiorentini, molto significativi per l'identità dei Servi di Maria, la fortuna iconografica di Francesco da Siena si diffuse anche in Nord Italia, come testimonia uno scomparto di un polittico quattrocentesco di scuola emiliana, già visto da Federico Zeri al Williams College Museum of Arts di Williamstown, accoppiato a una tavola col beato servita Jacopo Filippo da Faenza[59].

Benché Francesco abbia avuto una notorietà oltre i confini senesi nettamente superiore rispetto a quella di Gioacchino, fu quest'ultimo a essere beatificato nel 1609

[53] Sulla biografia di Francesco da Siena cfr. Suárez 1964; Dal Pino 1975. Per un profilo dell'autore della *legenda* del beato senese si rinvia a Carletti 2020, pp. 66-70.
[54] Sulla figura storica di Gioacchino da Siena: Vauchez 1990; Dal Pino 2001; Dal Pino 2008.
[55] Argenziano 2004, in particolare pp. 51-58. Si veda inoltre Dal Pino 2008, pp. 33-34, il quale data i rilievi al 1330 circa.
[56] A. Galli, in *Duccio* 2003, pp. 358-360, n. 56 (in particolare p. 358), preferisce riconoscervi Gioacchino da Siena.
[57] Casalini 1998b, pp. 219-225; Liscia Bemporad 2013, pp. 239-249; E.M. Cattarossi, in *Una volta* 2014, p. 37, n. 8.
[58] Nelson 1997, p. 89; Fastenrath Vinattieri, Schaefer 2011, pp. 29-31.
[59] Fredericksen, Zeri 1972, pp. 217, 399; Aubert 1979, pp. 399-400.

insieme a Pellegrino da Forlì. Per stare al passo con Gioacchino, le *Positiones* di Francesco sono particolarmente dettagliate sul piano artistico. Da come si evince da una copia del 2 dicembre 1720 di un processo ritrascritto l'11 febbraio 1622, già a inizio Seicento ci s'impegnò a elencare una raccolta di opere conservate nella chiesa di San Clemente a Siena, tuttavia senza riscontrare perizie a riguardo[60].

Il 20 febbraio 1742 si procedette alla ricognizione delle tavole *ex-voto* e di diciassette opere rappresentanti il beato Francesco conservate nella chiesa e nel convento di San Clemente a Siena e negli oratori adiacenti[61]. La perizia fu eseguita da due pittori, Niccolò Franchini e Antonio Bonfigli. L'attività di perito, che si riscontra anche nel processo del beato agostiniano Agostino Novello, fu uno dei principali interessi di Niccolò Franchini (1704-1783), come ci tiene a sottolineare l'erudito senese Ettore Romagnoli nella biografia manoscritta dell'artista: «Pittore giurato e Perito per il processo della beatificazione del Beato Francesco Patrizi»[62]. Romagnoli riporta lo stesso anche per Antonio d'Ariodante Bonfigli (1680-1742), pittore specializzato soprattutto nel disegno: «Nel 1744 (*sic*) fu il Buonfigli Pittore perito per la Beatificazione del Beato Francesco Patrizi con Niccolò Franchini, come copia dagli atti della Beatificazione stessa»[63].

Sia la prima lista di opere inerenti all'iconografia di Francesco, risalente al 1622, sia la prima fase della ricognizione del 1742 dimostrano un interesse fin dal Seicento verso l'opera d'arte superiore rispetto ai processi di Filippo e Pellegrino. A riprova di ciò, la ricognizione del 16 marzo 1742 apporta numerose novità: i periti sono più numerosi, variegati, in linea con le opere. Soprattutto furono esaminate quelle fuori dai contesti dei Servi di Maria, pregnanti di valore civico. La trascrizione del 16 marzo è suddivisa in tre sezioni: pitture raffiguranti Francesco esterne al contesto servita; opere plastiche, reliquiari lignei e candelabri inerenti al beato; oreficeria e voti d'argento relativi al culto del frate senese[64]. A perizia delle sculture vennero chiamati Bartolomeo Mazzuoli e Ansano Montini, mentre come «periti orefici» furono selezionati Domenico Bonechi e Antonio Nicola Pelagi[65]. Le opere analizzate non furono molte, cinque sculture e nove voti in argento, eppure è molto significativo come i giudici settecenteschi avessero ritenuto opportuno considerare tali oggetti non soltanto sul piano devozionale, ma anche su quello artistico e stilistico.

La sezione inerente alle opere pittoriche inserite in contesti civici merita un approfondimento proprio per il carattere atipico della materia. Questa non venne ritenuta probante nei casi di Filippo a Todi e Pellegrino a Forlì, i quali ebbero ugualmente una venerazione civica importante, ma di cui i processi non si occuparono.

[60] AGOSM, *Post. Caus. BB. et SS*, 49, ff. 101v-105v.
[61] AGOSM, *Post. Caus. BB. et SS.*, 50, *Summarium super dubium*, pp. 103-110.
[62] Romagnoli ed. 1976, XII, cc. 155-176, in part. c. 161. Per una biografia moderna dell'artista si rimanda a Gotti 2005.
[63] Romagnoli ed. 1976, XI, cc. 611-630, in part. c. 618.
[64] Per la parte di scultura e argenti cfr. AGOSM, *Post. Caus. BB. et SS.*, 50, *Summarium super dubium*, pp. 114-117.
[65] Per Mazzuoli e Montini si vedano i medaglioni biografici rispettivamente in Romagnoli ed. 1976, XI, cc. 557-572 e XII, cc. 7-9. Per Bartolomeo Mazzuoli anche: Butzek 2009. Le collaborazioni tra i due scultori sono rilevate in Di Gennaro 2016, pp. 65-69, 85-87.

Anche in questo caso la perizia spettò ancora a Niccolò Franchini e ad Antonio Bonfigli. Furono considerate sei opere, descritte in tre momenti distinti: l'esposizione in latino del contesto dell'opera e quindi le due perizie in volgare[66].

La prima opera viene delineata come una semplice presenza di Francesco in un convito di santi e beati senesi, posta nel coro del Duomo di Siena, a *cornu epistolae*, presso l'organo, sopra «li stalli de' reverendissimi signori canonici della metropolitana». L'opera è attribuita da entrambi con certezza al pittore senese Ventura Salimbeni ed essa è riconoscibile nella *Santa Caterina da Siena tra santi e beati senesi*, affrescata nel 1611: per Bonfigli fu eseguita tra fine Cinquecento e inizio Seicento, mentre Franchini è più propenso nel collocarla ai principi del Seicento[67]. Francesco compare all'estrema destra della composizione, barbuto e incappucciato, dal passo incedente, e tiene in mano un giglio fiorito, quasi a consegnarlo a santa Caterina da Siena, vera protagonista dell'affresco (fig. 2)[68].

La seconda opera è andata perduta in quanto era una piccola tela raffigurante il *beato Francesco*, appesa sopra il letto numero 55 della terza infermeria nell'ospedale di Santa Maria della Scala. Entrambi i pittori la attribuiscono alla scuola del cavalier Nasini e la considerano un'opera recente, eseguita una trentina di anni prima, ascrivibile al 1710 circa. Seppur perduta, l'autore dell'operetta è da identificarsi in qualche allievo di Giuseppe Nicola Nasini (1657-1736)[69].Tale tavoletta non è citata in nessuna fonte riguardante i Nasini e non ne rimane traccia neppure nell'attuale patrimonio artistico dello Spedale senese[70]. In questo caso la testimonianza è di poco conto perché l'opera avrebbe perlopiù un carattere decorativo e devozionale ma rimane significativo che fosse stata considerata per il valore che il luogo rivestiva presso la comunità senese.

La terza opera esaminata si trova all'interno della chiesa pievana di San Giovanni Battista, presso la base dell'arco dell'altare maggiore, a *cornu epistolae*, e raffigura un religioso dei Servi di Maria, stante, aureolato, con in mano un giglio, sotto i cui piedi si legge: «Beatus Franciscus Servita Senensis». Bonfigli conferma che l'opera è un affresco degli inizi del Quattrocento, mentre per Franchini risale alla metà dello stesso secolo. Questa figura è da identificarsi nel frate servita posto sulla facciata anteriore dei pilastri d'angolo dell'arco absidale, a *cornu epistolae*, del Battistero di San Giovanni, al di sotto della Cattedrale di Siena, già noto come Pieve di San Giovanni Battista. Il beato, inserito in una nicchia dipinta, a figura intera, vestito con abito nero, giglio e libro in mano, venne affrescato da Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta verso

[66] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., 50, *Summarium super dubium*, pp. 111-114. Cfr. la trascrizione in Appendice.
[67] Maccherini 2000, pp. 184, 191; Maccherini 2009, pp. 92-95; Parsons 2010, pp. 720-721.
[68] Il beato servita è correttamente riconosciuto in Argenziano 1996, p. 325.
[69] Massimo esponente della prolifica famiglia di pittori senesi, il quale ottenne il titolo di cavaliere e nel 1729 fu attivo ad affresco e in tela presso la cappella della Vergine nello Spedale di Santa Maria della Scala: Ciampolini 2010, pp. 472-549; Pezzo 2012.
[70] Per le biografie e l'elenco di opere dei componenti della famiglia Nasini: Ciampolini 2010, pp. 407-471, 550-558; Mastrangelo 2012. Per il patrimonio dello Spedale: Gallavotti Cavallero 1985, pp. 347-378 (la quale rimanda all'*Inventario generale degli oggetti d'arte esistenti nei luoghi pubblici della provincia di Siena*, manoscritto di Francesco Brogi del 1863). L'opera non è nota neppure a Di Salvo, studioso della famiglia Nasini (si veda almeno Di Salvo 2007).

il 1450 ed è parte di un più ampio ciclo di *Storie della Passione* dipinto nell'abside dell'altare maggiore[71]. Sottostante il Servo di Maria vi è un riquadro col *beato Pietro Petroni*, mentre sul pilastro destro sono rappresentati il *beato Bernardo Tolomei* e il *beato Franco da Grotti*. I periti identificano il beato servita con Francesco in virtù del nome scritto alla base della nicchia («L'antica imagine del beato Francesco Patrizi in piedi, sotto de quali è il suo nome scritto»). A partire da Lusini (1901), nel frate beato si è preferito riconoscervi Gioacchino da Siena, la cui iconografia è molto simile a quella di Francesco, attribuzione successivamente condivisa dagli studiosi fino a oggi. Attualmente non si intravede più la scritta che qualificava il beato ed è possibile riscontrarvi sia l'uno che l'altro frate data la loro somiglianza iconografica (fig. 3).

La quarta opera è collocata nella cappella del Palazzo Pubblico di Siena, dipinta alla base di un arco dietro all'organo, il cui ingombro permetteva ai ricognitori di intravedere soltanto la figura del beato servita, comunque riconoscibile dall'abito nero e dal giglio. Bonfigli si limita a definire la pittura «antica assai, come le altre pitture nella datta (*sic*) Cappella», mentre Franchini la contestualizza alla metà del Quattrocento. Oggigiorno il ritratto del frate servita è pienamente visibile ed è il *Gioacchino da Siena* affrescato da Taddeo di Bartolo nella cappella de' Signori nel Palazzo Pubblico, tra il 1406 e 1407[72]. L'errore di riconoscimento da parte dei periti è giustificato dalla visione ostruita dall'organo, che non ha permesso di leggere la scritta alla base «*Ser Giovacchinus de Senis Ordis Servorum*». Oltre all'identificazione errata, la descrizione non corrisponde appieno all'immagine in quanto il frate regge in mano un libro chiuso invece del giglio (fig. 4).

La quinta opera era dipinta su un muro nel luogo detto del «magistrato del sale presso al banco, o residenza del signor camerlengo», in cui il beato Francesco, aureolato, con giglio in mano e qualificato da un titolo apposito, compare vicino (*circa*) alla figura della Vergine, insieme ad altri santi. La pittura viene definita da Bonfigli risalente al XIV secolo, sicuramente prima del Quattrocento, mentre Franchini la data più prudentemente al principio del Quattrocento. Entrambi la definiscono «dipinta nel muro» ma non specificano se fosse un buon fresco. L'opera in questione è la *Madonna della Misericordia* di Vecchietta situata nell'antico Ufficio del sale del Palazzo Pubblico senese. L'affresco, posto nell'intradosso di una nicchia, venne dipinto nel 1457 (fig. 5)[73]. Nonostante la pittura sia molto rovinata, vi si può riconoscere il beato Francesco nel frate posto all'estrema destra della Vergine ai margini del lembo del mantello.

L'ultima opera in esame fuori dal complesso dei Servi di Maria è un affresco nella chiesa dei Calzolari, sotto il titolo dei Santi Crispino e Crispiniano, dipinto sopra la «residenza dei loro offiziali». In questo caso Francesco è accoppiato a Gioacchino da Siena. L'iscrizione che daterebbe le due figure al 1510 elimina ogni dubbio cronologico, sebbene i periti le avrebbero reputate più antiche. La suddetta chiesetta

[71] Lusini 1901, pp. 48-53; Vigni 1937, p. 76; Campbell 2000, pp. 82-90; Caciorgna 2013, pp. 162-164.
[72] Il ritratto è parte di un ciclo di santi inseriti in nicchie trilobate dipinte, tra cui emergono *sant'Agostino, san Giovanni Battista, san Francesco, san Giuda Maccabeo, beato Ambrogio Sansedoni, san Domenico e sant'Alberto da Trapani*. Cfr. Solberg 1991, II, pp. 961-990, in particolare pp. 962, 975-976 e III, p. 1438. Si veda anche: Caffio 2020, pp. 89-94.
[73] Vigni 1937, pp. 76-77 (con bibliografia precedente); Sorce 2006, p. 92; Piccinni 2020, p. 135.

dei Santi Crespino e Crespiniano venne demolita nell'Ottocento, vanificando ogni possibile tentativo di identificare gli affreschi[74].

Rispetto alle ricognizioni artistiche fin qui presentate, quelle inserite nelle pratiche di beatificazione di Francesco da Siena, avvenute tra il 1702 e il 1742, emergono per una notevole quantità di periti chiamati in causa, il buon numero di opere d'arte esaminate e, soprattutto, per la capacità di estendersi programmaticamente agli spazi civici. Nelle ricognizioni senesi emerge una maggiore schematicità e un più vario interesse, le descrizioni sono più concise ma al contempo molto più precise e chiarificatrici. Tuttavia i periti non si dilungano a giudicare le opere né a dare risalto agli artisti, bensì solo a porli in una datazione abbastanza precisa. La varietà e la qualità proposte sono indicative di una nuova concezione di testimonianza, che elogi non solo la santità effettiva ma l'interesse che le istituzioni cittadine mostravano nei confronti del beato. Benedetto XIV confermò il culto di Francesco l'11 settembre 1743. Nonostante l'impegno profuso e le ricchissime testimonianze portate a favore, non si riuscì a proseguire verso la canonizzazione.

Conclusioni

Le ricognizioni degli artisti nelle *Positiones* non sono solo un'utile fonte in cui riconoscervi opere d'arte più o meno note, bensì sono testimonianze dirette della letteratura artistica, finora neglette. Infatti in questi *expertise* emerge appieno la forma e il valore della scrittura degli artisti, anche se messa sotto stili più propriamente giuridici che storici o artistici.

Gli artisti chiamati in causa sono di prim'ordine, massimi esponenti delle scuole locali nei loro decenni, i quali dimostrano una conoscenza storico-artistica più sviluppata, non solo una pratica tecnica e di bottega. Se nella ricognizione per il processo di Filippo da Firenze del 1622 Rosselli e Nigetti erano maggiormente interessati alla bontà tecnica dell'opera, nelle osservazioni settecentesche la tecnica è data per secondaria, ove non già introdotta nella narrazione giuridica.

Ben diversa è la questione della veridicità della testimonianza: se la figura beniziana accanto all'*Annunziata* e le opere raffiguranti Francesco da Siena sono ancora visibili, non si può dare pieno credito all'attribuzione a Baldassarre Carrari il Vecchio dell'arca di Pellegrino da Forlì. Nonostante i Cignani abbiano esaminato con cura le due casse, assegnando quella esterna a Marco Palmezzano attraverso un'attribuzione estremamente plausibile, il riferimento a Carrari per quella più antica dovrebbe considerarsi come un tentativo di ancorare alla metà del Trecento una rarissima e importante testimonianza di culto piuttosto che valutarlo una reale attribuzione. Ne conseguono ulteriori interrogativi sulle modalità di valorizzazione dell'immagine identitaria dei Servi di Maria, i quali, nel tentativo di rivalutare pienamente le poche ma significative testimonianze possedute, appaiono bisognosi di fonti iconografiche utili

[74] Ceppari Ridolfi 2007, pp. 7-8, 132-134.

come paragone. Infatti, negli esempi portati a favore di Francesco da Siena l'influsso dell'Ordine si trasla sul piano civico, e viceversa, come è usuale per il contesto senese[75]: le immagini venivano raccolte a tappeto in tutta la città, non solo nelle chiese e negli oratori, ma anche nei luoghi di assistenza o di potere.

In conclusione, si può affermare che i lunghissimi tempi a cui i Servi di Maria furono assoggettati per portare a compimento la canonizzazione dei propri frati favorirono una percezione più ampia del passato. Il più grande limite di queste fonti, tuttavia, consiste nel non essere pienamente probanti sul piano dello sviluppo iconografico, in quanto non venivano considerate le opere al di fuori della città in cui il processo fu avviato. Per l'Ordine la causa di canonizzazione così tardiva diventava l'opportunità, o piuttosto la necessità, di ancorare le proprie origini ricostruendo una storia il più veritiera possibile. E cosa c'è di più corroborante che il valore di un oggetto antico, esteticamente importante e visivamente significativo, come un'opera d'arte? Le opere, spesso neglette oppure perdute, rivivono nelle *Positiones* una nuova funzione in quanto prova giudiziaria. Per questa ragione le *Positiones* possono agevolmente superare i confini giuridici e agiografici per divenire fonte storico-artistica in cui riscontrarvi non solo l'esistenza di una data opera o la descrizione di essa, ma anche la percezione del passato in cui l'opera è stata prodotta e del contesto in cui la stessa veniva esaminata in sede di ricognizione.

[75] Per il valore civico della santità senese si rimanda ad Argenziano 1996; Parsons 2008, pp. 15-42; Parsons 2010.

APPENDICE

Di seguito le trascrizioni concernenti esclusivamente le ricognizioni degli artisti chiamati a dare un giudizio sulle opere raffiguranti i frati oggetto dei processi di beatificazione o canonizzazione. Si tratta, nel caso di Filippo, di un manoscritto inedito del Seicento mentre, per quanto riguarda Pellegrino e Francesco, di rare stampe settecentesche, mai considerate criticamente negli studi storici e storico-artistici. Si è ritenuto opportuno modificare la punteggiatura e gli accenti secondo gli usi odierni, di non includere nelle trascrizioni i titoli dei paragrafi posti a margine dei testi, di sciogliere la maggioranza delle abbreviazioni e in particolare il ricorrente lemma «ℭ».

La ricognizione per Filippo da Firenze
AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., I, 2, ff. 206r-208r.

[f. 206r] Die lunae 28 septembris 1620
Coram illustrissimo et reverendissimo domino domino Alexandro Martio Medices, archiepiscopo florentino, necnon reverendissimis dominis Cosimo Minerbetto, archidiacono florentino, et Petro de Nicolinis, archipresbitero prothonotario apostolico et vicario generali florentino, iudicibus remissorialibus et compulsorialibus auctoritate apostolica subdelegatis et ut in actis sedentibus.
Comparuit dominus Federicus Christophorus nominibus respective quibus in actis dicens et exponens sicuti ipse comparens dictis nominibus pro verificatione articuli 94 [*sic*, invece di 34] in causa literarum remissorialium et compulsorialium eisdem reverendissimis dominis iudicibus et ut in actis praesentatarum insertarum necesse habeat ut inspiciatur imago beati Philippi ab immemorabili tempore depicta in altari sanctissimae Annuntiatae de Florentia prope imaginem angeli Gabrielis quae semper fuit habita in maxima veneratione ideo dictus dominus comparens formis et modis praemissis a praedictis dominis iudicibus ut supra eorum quoque superinde benignum officium implorans debita cum instantia petijt ac requisivit ac petit et requirit quatenus personaliter sese in et ad capellam sanctissimae Annuntiatae ecclesiae fratrum ordinis Servorum conferre velint et debeant ibique imaginem ut supra beati Philippi in altare sanctissimae Annuntiatae pictam inspicere debitaque cum diligentia perscrutari recognoscere et per notarium ad id in actis electum describi et in eis registrari aliaque necessaria et opportuna in praemissis, et quae forsan ex visitatione ipsa resultabunt ut supra facere et decernere modis et formis quibus reverendissimi domini ex occasione loci opportunum videbitur non solum modo praemisso sed etiam alias omnibus meliori modo etc. alias etc. et protestatur salvo etc. iure etc.
[f. 206v] Qui reverendissimi domini iudices subdelegati ut in actis pro tribunali sedentes visis, et auditis decreverunt die crastina quae erit dies 29 huius praesentis mensis septembris noctis tempore ad evitandos populares tumultus sese conferre ad capellam sanctissimae Annuntiatae in ecclesia fratrum ordinis Servorum ibique

imaginis beati Philippi in eadem capella fieri visitationem ut supra a domino procuratore petitam cum exacta illius descriptione, prout ex occul[a]ta inspectione repertum fuerit.
Praesentibus ibidem reverendis dominis Dominico Ghisio, et Ioanne Baptista Vivaldio eiusdem illustrissimi familiaribus ad id specialiter adhibitis atque rogatis.
Alexander Martius Medices archiepiscopus florentinus iudex subdelegatus.
Petrus Nicolinus vicarius generalis florentinus iudex subdelegatus.
Cosimus Minerbettus archidiaconus florentinus et iudex subdelegatus.
Iosephus Barnius notarius deputatus.

Die iovis prima octobris 1620
Reverendissimi domini iudices unacum me notario praesente domino ut supra comparente comitante et conducente sese contulerunt ad ecclesiam sanctissimae Annuntiatae eamque ingressi ante sanctissimum sacramentum orationem fecerunt et perventi ad capellam sanctissimae Annuntiatae eam ad hunc effectum ex mandato serenissimi Cosimi magni ducis detexerunt ut melius imago beati Philippi decerneretur post genuflexiones et orationes Dei Genitrici oblatas reverendissimi domini ipsam imaginem beati Philippi inspexerunt quae est prope angelum Gabrielem versus ianuam maiorem ipsius ecclesiae ibi beatum Philippum genuflexum nigro habitu Servorum indutum cum diademate cum radijs, et splendoribus more sanctorum reperierunt magna adstante fratrum eiusdem ordinis caterva uno ore testantium se a suis maioribus [207r] audivisse eam esse beati Philippi imaginem quae ibi maxima veneratione habetur et colitur.
Verum quia de antiquitate illius imaginis maiorem diligentiam perquirere volebant reverendissimi domini iudices ideo fuerunt accersiti de mandato ipsorum dominorum iudicum celebres pictores domini Ioannes quondam Dionisij de Nigrettis, et Mattheus de Rossellis qui de antiquitate et requisitis ipsius imaginis eorum sententiam dicerent.
Eadem die et anno quibus supra.
Coram eisdem reverendissimis dominis iudicibus pro tribunali sedentibus comparuit dominus Ioannes de Nigrettis celeber pictor et pictura bene inspecta ad interrogationes opportunas dictorum reverendissimorum iudicum delato iuramento tactis etc. dixit et deposuit prout infra videlicet
Io monsignor illustrissimo hò atteso, et ben considerato questa pittura la quale si vede chiaramente che hà l'habito de Servi con la diadema con i razzi come si depingono i beati et detta figura si vede che è in una nicchia con un'arco tutto acuto alla greca, et dentro a detta nicchia è detta figura, e tengo che la detta pittura fusse fatta qualche anno doppo à quella della santissima Nuntiata, et a tempera e questo anco argumento l'essere di maggior maniera et più fresca et un poco più moderna et ritocca a tempera, et non havendo la religione de Servi altri santi di divotione come il beato Filippo è argumento che non possa essere altra pittura che di esso beato e questo è quanto posso dire alle Signorie Vostre circa questo particolare.
Super generalibus esse aetatis annorum 44 et super alijs rite, et recte respondit.

FINXIT

Et lecto sibi de mandato reverendissimorum dominorum iudicum attestatione desuper [207v] facta ipse testis in eadem perseveravit ac eam approbavit et ratificavit manuque propria subscripsit.
Io Giovanni Nigretti pittore affermo quanto di sopra.
Alexander Martius Medices archiepiscopus florentinus iudex subdelegatus.
Petrus Nicolinus vicarius generalis florentinus iudex subdelegatus.
Cosimus Minerbettus archidiaconus florentinus iudex subdelegatus.
Iosephus Barnius notarius deputatus.
Et incontinenti coram eisdem reverendissimis dominis iudicibus pro tribunali sedentibus comparuit dominus Mattheus de Roussellis pictor celebris florentinus qui post multas diligentias ab eo factas circa picturam beati Philippi delato iuramento tactis etc. interrogatus ab eisdem reverendissimis dominis iudicibus dixit et deposuit prout infra videlicet
Questa pittura come si vede reverendissimi signori hà l'habito de Servi con la diadema et con li razzi come si fà a beati la figura (vedino bene) che è in una nicchia con un'arco tutto acuto alla greca, sono ancora di parere che detta pittura sia fatta qualche anno doppo à quella della santissima Annuntiata, et è a tempera, et non havendo la religione de Servi altri santi come il beato Filippo Benizzi si può credere non possa essere se non questo beato et cosi tengo io.
Super generalibus est aetatis annorum 40 vel circa et super alijs rite recteque respondit.
Et lecta sibi de mandato reverendissimorum dominorum iudicum attestatione desuper facta eam confirmavit manuque propria subscripsit.
Io Mattheo Rosselli pittore affermo quanto sopra.
Alexander Martius Medices archiepiscopus florentinus iudex subdelegatus.
[f. 208r] Petrus Nicolinus vicarius generalis florentinus iudex subdelegatus.
Cosimus Minerbettus archidiaconus florentinus iudex subdelegatus.
Iosephus Barnius notarius deputatus.
Quibus ita peractis praedicti reverendissimi domini visitationem praedictam dimiserunt et inde recesserunt praesentibus in specie pro testibus admodum illutrissimo et reverendissimo domino Alexandro de Vasuolis prothonotario apostolico et serenissimi magni ducis auditore admodum illustrissimo et reverendissimo domino Alexandro quondam domini Thomae de Strozzis illustrissimi et reverendissimi domini nuntii apostolici auditore illustrissimo domino Iulio quondam illustrissimi domini Alexandri Mariae de Vitellis serenissimi magni ducis a secretis cubicolario et clarissimo domino Vincentio quondam clarissimi domini Vincentij de Giugnis senatore florentino testibus ad praemissa omnia habitis atque rogatis.

La ricognizione per Pellegrino da Forlì
Roma, Biblioteca Marianum, *Summarium additionale in Canonizationis B. Peregrini Latiosi. Positio super dubio*, Roma 1719, pp. 1-5.

[p. 1] Illis igitur amotis, mappa scilicet, et paleolo apparuit immediate frons dicti altaris ex tabula constituta et variis picturis super gipso, quo imbuta est, exornata etc., gerens formam magnae capsae quas picturas in quatuor classes sive spatia distinctas cum assistentia et praesentia dictorum pictorum peritorum descripsi suntque et repraesentant, ut infra, videlicet.
Nel primo spazio dalla parte dell'evangelio si comprende la Vergine Maria in aria col Figlio in braccio che parla col beato Pellegrino genuflesso in terra in abito secolare.
Nel secondo spazio viene rappresentato il d[etto] beato prostrato a piedi del superiore che lo riceve alla porta del convento.
[p. 2] Nel terzo spazio viene rappresentato chiaramente il nostro miracolo della gamba, stando il beato Pellegrino sedente in terra a piedi del crocefisso con la gamba scuoperta e piagata.
Nel quarto spazio si dimostra il beato sedente sulla bara con un cieco in ginochioni dalla parte d'avanti et a piedi una donna energumena ed alcuni demonii, i quali escono dalla bocca di quella con molte altre figure rappresentanti religiosi da una parte e secolari dall'altra in atto d'ammiratione ed' ossequio.
Ex inde vero immediate aperta per clavem ferream et demissa dicta tabula depicta, apparuit ordo decem christallorum per quos patet aditus ad visionem incluse capsae: quibus cristallis pariter sublatis, inventa fuit dicta capsa lignea, facta ad instar cophyni longitudinis brachiorum trium circiter, antiquissimis picturis in fronte solum et parte superiori delineata super gypso, qua imbuta fuit.
Huiusmodi picturarum ordo duplex est, inferior et superior, disiuncti inter se per cornices inauratas factas ad instar funis et quilibet ordo picturarum tres habet campos sive spatia per repagulos inter se distincta, repraesentantque dictae picturae per ea, quae vidi et audivi a relatis dominis de Cignanis pictoribus praesentibus, ut infra dicam vulgari sermone, videlicet.
Quanto alli tre spazii dell'ordine superiore di dette pitture che si è quello del coperchio di d[etta] cassa antica, questi sono sì rosi e scrostati che si puole in verun modo comprendere ciò che in essi fosse dipinto, mentre vi sono rimaste solo alcune reliquie, dalle quali si conosce, che vi erano dipinte persone religiose dell'ordine servita.
Quanto alle pitture che sono negl'altri tre spazii dell'ordine inferiore, o sia della fronte di detta cassa, con tutto che quelle siano anche esse scrostate e rose, tutta via si comprende dagli avanzi che nel primo spazio dalla parte sinistra viene rappresentata la funzione dell'esequie del beato, mentre vi si vedono quattro religiosi, uno con la croce, altro con aspersorio e libri in mano circondanti il cataletto, nel quale si vede il corpo del beato con raggi intorno alla faccia et a canto al cataletto vi è una donna energumena sostenuta da due uomini e da quella si rappresenta uscito un demonio in orribile forma.
Nel secondo spazio, che è quello di mezzo, vedesi pure effigiata in pittura antica sul gesso un figlio morto e steso in una cassa con a canto una fossa, et un uomo

inginocchiato con zappa e vanga a lato, et a piedi del morto una donna sedente in atto di ammirazione, et un uomo pure in atto supplichevole, e per aria appariscono splendori fra i quali si vedono le mani del beato Pellegrino in atto di benedire, non vedendosi il restante del corpo per essere corroso.
Nel terzo spazio apparisce il miracolo di quello che caduto da un arbore et infilzatosi in un tronco per la schiena ad intercessione del beato viene liberato, mentre vi si vede la figura d'un uomo infilzato da un tronco grondante sangue et il beato [p. 3] Pellegrino in aria circondato di splendore et in atto di benedire con altre due figure in terra, una in atto d'ammirazione, l'altra supplichevole.
Absoluta descriptione dictae capsae antiquae et picturarum etc. antequam illa restitueretur ad sedem suam et reclauderetur, dicti illustrissimi et reverendissimi domini episcopi cesenatensis et brittinoriensis etc., iudices etc., sedentes etc., advocatis primum ad se memoratis rr. patribus Amadeo priore et Vincentio Mangelli syndico interrogaverunt illos, an scirent, ad quem usum inservierint dicta capsa antiqua facta ad instar cophyni et tabula apposita ad frontem altaris, quas supra descripsi cum suis picturis et quatenus affirmative etc. referant et reddant rationem etc.
Unanimiter responderunt.
Abbiamo sempre sentito dire da padri seniori che la cassa fatta ad uso di coffano che sta dentro l'altare del beato Pellegrino sia quella istessa in cui fu per prima riposto il corpo del beato avanti seguisse la solenne translatione, l'altra tavola poi, che ora fa fronte al detto altare, fosse un'altra cassa più grande fatta doppo per conservazione della già detta antica etc.
Quibus etc. dimissis per dd. illustrissimos et reverendissimos dd. episcopos cesenatensem et brittinoriensem dictis duobus patribus Amadeo et Mangello et advocato ad se domino comite Carolo Cignano pictore celeberrimo, perito ex officio iam electo et iurato ut in actis etc. interrogaverunt eum primo loco.
An recognosceret dictam capsam factam ad usum cophyni et tabulam frontis altaris praedicti ut supra per me descriptas, ipsomet praesente et assistente etc. et quatenus affirmative, qua de causa motus etc.
Respondit.
Signor sì che io riconosco la detta cassa antica riposta dentro questo altare del beato Pellegrino. Questa si è l'istessa cassa che viddi altra volta e saranno dieciotto anni in circa chiamato dalla felice memoria di monsignor illustrissimo Giovanni Rasponi, allora vescovo di questa città, in occasione che di ordine di Roma facevasi altro processo di detto beato, e la riconosco per quella d'allora dalla forma in cui si è fatto e dalle pitture che vi sono sopra delineate sul gesso, con tutto che adesso la magior parte siano corrose e scrostate a differenza di quel tempo in cui erano meglio conservate massime quelle della classe inferiore che sono nella parte d'avanti di detta cassa, e si conosceva ciò che rappresentavano, e medesimamente riconosco la tavola della fronte di detto altare per quella che viddi l'altra volta, non tanto dalla forma materiale quanto dalle pitture con le quali si è delineata.
Item interrogato illo per dominationes suas illustrissimas et reverendissimas quomodo sentiret de antiquitate dictarum picturarum et quisnam fuerit pictor qui illas delineavit.

Respondit.
Rispetto all'antichità di dette pitture, posso dirle che quelle [p. 4] della cassa fatta ad uso di coffano, che sta dentro l'altare, sono antiche di trecento in quattrocento anni riconoscendole per sì antiche dal modo di dipingere, dal secco e crudo disegno e dal poco intendimento del chiaro scuro, caratteri o siano difetti quasi universali di quei tempi, come pure dalla forma delle vestimenta delle figure usate in quei tempi e per quanto io possa sapere, credo, che siano opra d'untal Baldassarre Carrari pittore, che dicesi fioriva in quei tempi.
Circa poi all'altre pitture che vedo sulla tavola che fa fronte all'altare e serve di sopra cassa all'altra cassa già descritta, dico che sono di buona maniera per l'unione de' contorni, per il chiaro scuro ben' inteso e per il disegno ben condotto con grazia e cimetria, dalle quali cose deduco che dette pitture possano attribuirsi al celebre pittore Marco Palmegiani di questa città, quale secondo le tradizioni et istorie fioriva nel secolo del mille quattrocento, e veramente dal gusto di dipingere e da altre osservazioni non possono essere meno antiche di detto tempo; e tanto riferisco secondo la cognizione, che ne ho come professore della pittura.
Carlo Cignani.
Post haec immediate etc. dimisso de ordine dominationum suarum illustrissimarum et reverendissimarum, iudicum etc., dicto domino comite Carolo et accersito domino comite Felice, ipsius filio pictore magni nominis, et altero perito ex officio iam electo, deputato et iurato, ut in actis etc., interrogaverunt eum primo.
An scilicet recognosceret capsam antiquam stantem intus altare beati Peregrini factam ad usum cophyni quampluribus figuris depictam nec non etiam tabulam frontis altaris praedicti iam per me, ut supra descriptas cum ipsius praesentia et assistentia etc., et quatenus affirmative, quibus motus etc.
Respondit.
La cassa antica fatta a guisa di coffano, la quale sta rinchiusa dentro questo altare del beato Pellegrino, si è quella medesima che dieciotto o diecinove anni sono in circa viddi altra volta in occasione, che facendosi allora un simile processo del beato intravenni con mio padre d'ordine della glor. mem. di monsignor illustrissimo e reverendissimo Giovanni Rasponi all'ora vescovo di Forlì assistente a detto processo per vedere e riconoscere alcune pitture in quella delineate, e con tutto che le dette pitture massime quelle della fronte di detta cassa siano d'allora in qua mancate quasi affatto per essersi scrostato e caduto il gesso, sopra di cui si erano delineate non rilevandosi più ciò che rappresentavano al tempo di detta altra visita, nientedimeno dalla mole e forma di quella e dalle pitture che ancora si vedono sul coperchio, benche anche esse scrostate in parte, e maltrattate dall'ingiuria del tempo, mi si ravviva la memoria e la riconosco per l'istessa cassa che all'ora viddi, con addurne sopra le dette pitture il mio giudizio; come anche riconosco altresì la tavola della fronte di detto altare per quella istessa che pur' all'ora viddi in [p. 5] quella visita di monsignor Rasponi, vedendovi dipinte l'istesse figure d'allo'ora sopra del gesso tuttavia ben conservate.
Interrogatus denuo per dictos illustrissimos et reverendissimos dominos episcopos, iudices etc., an picturae praedictae delineate tam super capsa facta ad instar cophani

FINXIT

quam super tabula lignea quae frons est dicti altaris sint antique an par antiquitas utramque etc., et cuius manu pictae fuerint.
Respondit.
Le pitture delineate sopra la cassa, che sta rinchiusa dentro l'altare del beato Pallegrino, fatta ad uso di coffano sono a mio giudizio antiche di trecento in quattrocento anni e ne n'avvedo dalla maniera di dipingere e dal trito contorno delle figure, non potendo però comprendere precisamente di qual mano si siano, quando non fossero, come credo, di Baldassare Carrari che dicesi fiorisse in quei tempi.
L'altre pitture poscia delineate sulla tavola di legno che serve per sopra cassa all'altra e fa fronte al detto altare, tanto per l'inventione quanto per l'espressione, e per tutti li precetti che convengono alla pittura, sono molto lodevoli e si possono credere opra del degno pittore Marco Palmeggiani pittore forlivese, il quale fioriva del mille quattrocento o più anni doppo etc.
Tanto dico etc.
Felice Cignani

La ricognizione per Francesco da Siena
AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., 50, *Summarium super dubium*, pp. 111-114.

[p. 111] Anno 1742. die etc. 16. martii.
Illustrissimus dominus vicarius generalis iudex delegatus mandavit reassumi et continuari petitam visitationem, descriptionem et recognitionem, ad quem effectum decrevit accedere ad ecclesiam metropolitanam, aliasque ecclesias, aliaque loca huius civitatis in quibus dicuntur extare imagines beati Francisci Patritii supra indicatae, ad hoc ut describi possint, prout iniunxit mihi notario actuario, ut illas describerem, factaque deinde descriptione, decrevit accedere ad ecclesiam Servorum beatae Mariae Virginis, ut ibi fiat a peritis opportuna recognitio, et relatio etc., et de facto in esecutionem dicti decreti eadem dominatio sua illustrissima cum supradictis dominis fidei sub-promotoribus, peritis ac testibus, causae procuratore, meque notario actuario discessit ab aedibus suis gentilitiis ac se contulit ad ecclesiam metropolitanam ubi adorato prius sanctissimo Eucharistiae sacramento, postea accessit ad chorum in cornu epistolae, et iussit mihi notario actuario, ut describerem imaginem beati Francisci Patritii supra indicatam, sicuti alias sequentes intra visitandas et recognoscendas et mandavit dictis peritis pictoribus, ut facta descriptione tam supradictae imaginis in metropolitana, quam aliarum infra describendarum easdem sedulo inspiciant et considerent ad hoc, ut postea unus post alium separatim super illarum antiquitate suum proferre possint iudicium.
18. In choro igitur metropolitanae in pariete prope organum musicorum a cornu epistolae sunt depicti plures sancti ac beati senenses inter quos cernitur beatus Franciscus Patritii indutus tunica sacrorum beatae Mariae Virginis, gestat manu lilium, in cuius foliis scripta leguntur haec verba = Ave Maria.

Deinde eadem dominatio sua illustrissima se contulit in proximum hospitale magnum nuncupatum Sanctae Mariae della Scala et cum in valetudinario sit appensa supra quemcumque lectum infirmorum, suis numeris designatum aliqua pia aut sacra imago intravit tertium valetudinarium, ac mandavit mihi notario actuario, ut describerem tabellam depictam pendentem supra lectum notatum numero quinquagesimo quinto, prout ego statim feci.

19. Representat haec tabula in tela depictum religiosum ordinis Servorum beatae Mariae Virginis, splendoribut ornatum circa caput, ac gestantem manu lilium, in cuius foliis legitur = Ave Maria, = et leguntur haec verba = beato Francisco Patritii sub dicta tela.

Inde discedens dominatio sua illustrissima petiit ecclesiam plebanam sub titulo sancti Ionnais Baptistae, et adorato prius sanctissimo eucharistiae sacramento mandavit per me notarium actuarium describi imaginem beati Francisci Patritii supra indicatam.

20. Haec itaque antiqua imago in basi arcus altaris maioris a cornu epistolae representat religiosum ordinis Servorum beatae Mariae Virginis stantem, capite splendoribus ornato, gestantem [p. 112] sinistra lilium, et sub eius pedibus legitur = beatus Franciscus servita senensis.

Perrexit postea dominatio sua illustrissima ad capellam publici, et excelsi palatii, et iussit describi imaginem beati Francisci depictam in basi, quae sustentat arcum a cornu epistolae prope organum. Fuit dictum representare hanc antiquam imaginem beatum Franciscum Patritii stantem; indutum habitu fratrum Servorum beatae Mariae Virginis, capite laureola ornato, et gestantem manu lilium, sed propter organum admotum parieti, illique affixum, non potuit describi.

Postmodum se contulit in magistratum salis, et iussit pariter describi imaginem beati superius indicatam, prout ego feci.

22. Sub arcu in parte interiori a latere sinistro prope scamna, in quibus residet dominus camerarius, et alii misitri dicti magistratus salis, inter alios sanctos depictos circa imaginem beatae Mariae Virginis cernitur beatus Franciscus laureola ornatus , ac gestans lilium, sub quo leguntur haec verba = beato Francesco da Siena.

Tandem se contulit eadem dominatio sua illustrissima ad oratorium, seu ecclesiam artis sutorum sub titulo et invocatione sanctorum Crispini et Crispiniani, ibique iussit describi imaginem beati Francisci superius indicatam.

23. Supra scamnum, in quo resident officiales dictae societatis, seu artis videntur depicti duo religiosi ordinis Servorum beatae Mariae Virginis ambo splendoribus ornati circa caput, ambo gestante lilium, imago a latere dextro praesefert beatum Franciscum Patritii, a sinistro beatum Ioachim Piccolumini, utpote insigniores senenses in sanctitate dictae religionis Servorum beatae Mariae Virginis, et legitur fuisse depictam tabulam anno 1510.

Successive completa dicta descriptione, et facta per peritos diligenti, ac matura consideratione super dictis singulis imaginibus praedictis illustrissimus dominus vicarius generalis una cum eisdem se contulit ad ecclesiam Servorum beatae Mariae Virginis, ubi sedens pro tribunali, ac secluso domino Nicolao Franchini, detulit iuramentum domino Antonio Bonfigli, quod ille genuflexus, ae tangens sacra Dei

FINXIT

Evangelia praestitit etc. Deinde fuit interrogatus, quid de imaginibus supra descriptis hac ipsa die, et earum antiquitate, et significatu sentiat. Cui interrogationi dictus peritus respondit.
La pittura, che tra molti santi, e beati nostri sanesi io ho osservato fatta a fresco sopra li stalli de' reverendissimi signori canonici della metropolitana dalla parte dell'epistola presso all'organo del bea[t]o Francesco Patritii distinta dal giglio in mano coll'Ave Maria = io la giudico fatta circa il fine del 1500., o ne' primi del 1600., ed essere opera celebre di Ventura Salinbeni sanese.
Il quadro in tela nella terza infermeria di questo spedale grande di Santa Maria della Scala appeso sopra un letto al num.55., nella cui cartella si vede scritto il nome del beato Francesco Patritii, dico esser fatto di poco tempo, cioè di circa trent'anni della Scuola del signor cavalier Nasini.
[p. 113] Fra le antiche pitture, di cui è adorna la pieve di S. Giovanni Battista, ho osservato l'imagine del beato Francesco in piedi, conforme sotto i piedi si legge, e questa dipinta a fresco nel pilastro dell'arco dell'altar maggiore a cornu epistolae, e la giudico esser fatta sul principio del secolo mille quattro cento.
Quella del magistrato del sale presso al Banco, o residenza del signor camerlengo, o altri ministri dipinta nel muro col nome sotto del beato Francesco Patritii de Servi, con altri santi, e beati intorno alla santissima Vergine Maria la giudico antica, e fatta forse prima del 1400., e così tra il secolo mille trecento, e mille quattrocento.
L'altra nell'arco, che dà lume alla publica cappella dell'eccelso senato dipinta, conforme viene asserito, nel muro dietro all'organo, distinta dall'abito di servita con giglio in mano, denotante il beato Francesco Patrizii, benche io non l'abbia veduta, come impedita dall'organo, nondimeno vedendosi nella datta cappella altre antiche pitture, la giudicarei antica assai; come quelle.
Finalmente quella del beato Francesco Patrizi a man destra coll'altra a mano sinistra del beato Gioacchino Piccolomini nella chiesa de' Calzolari sotto il titolo de' Santi Crispino e Crispiniano dipinta sopra la residenza de' loro offiziali, l'averei creduta fatta da più antico tempo secondo la dipintura; ma vi si legge che fu fatta da Calzolari l'anno 1510.
Huiusmodi vero relatione completa, iniuctum fuit dicto perito pictori, ut se subscriberet, prout ille accepto calamo, se subscripsit, ut infra.
Io Antonio Buonfigli pittore eletto così ho riferito, e riferisco.
Fuit postea advocatus dominus Nicolaus Franchini alter peritus pictor, eique delatum fuit iuramentum, quo dille flexis genibus, ac tangens manibus sancta dei Evangelia praestitit etc.. Deinde fuit interrogatus quid de imagini ac ipsa die descriptis, eari in antiquitate, et significatu sentiat. Cui interrogationi dictus peritus respondit.
Io ho bene osservato le pitture fattemi questa matina vedere, e descrit[t]e, e seguendo l'ordine della descrizzione dico, che l'imagine del beato Francesco Patrizi dipinta a fresco nel muro con altri santi vicino all'organo della metropolitana a cornu epistolae col giglio in mano con le sue lettere Ave Ma[ria] è opera di Ventura Salimbeni fatta ne' principi del 1600.

Il piccolo quadro in tela pendente sopra il letto al numero 55. della terza infermeria di questo spedale grande di Santa Maria della Scala, che ha nella sua cartella il nome del beato Francesco Patrizi, dico essere della Scuola del Cavaliere Nasini, fatto circa 30. anni sono.
L'antica imagine del beato Francesco Patrizi in piedi, sotto de quali è il suo nome scritto nella pieve di San Giovan Battista nella base, o pilastro dell'altar maggiore a cornu epistolae la giudico esser fatta circa la metà del secolo 1400.
Quella del medesimo beato, che dicono dipinta coll'abito di religioso servita con laureolae giglio in mano nell'arco che dà lume all'antica publica cappella del palazzo dell'eccelsa Si- [p. 114] gnoria dietro all'organo, ma da me non potuta vedere, perché l'organo l'impedisce, e dovrebbe essere come altri beati, e figure antiche, che si vedono dipinte, e le stimerei della metà del secolo 1400.
L'altra del magistrato del sale, dove risiede il signor camerlengo dipinta nel muro con nome sotto = beato Franciesco da Siena, io la giudico fatta sul principio del secolo 1400.
Quella finalmente veduta nella chiesa di S. Crispino de' Calzolari del medesimo beato Francesco Patrizi dipinto a man destra coll'altra del beato Gioacchino Piccolomini a man sinistra io la giudicherei più antica, ma si vede scritto fatta l'anno 1510.
Hac relatione completa iniunctum fuit dicto perito pictori, ut se subscriberet, ut ipse accepto calamo se subscripsit, ut infra.
Così ho riferito, e riferisco io Nicolò Franchini pittore eletto, ed in fede mano propria.

Fig. 1 – Jacques Callot, *Scoprimento dell'affresco della Nunziata di Firenze*, incisione, 179×129 mm, da G.A. Lottini, *Scelta d'alcuni miracoli e grazie della Santissima Nunziata di Firenze*, Firenze 1636, p. 10, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 62.602.741 (foto: Metropolitan Museum of Art)

Fig. 2 – Ventura Salimbeni, *Santa Caterina da Siena tra santi e beati senesi* (particolare con il beato Francesco Patrizi), 1611, Siena, cattedrale di San Maria Assunta, coro dei Canonici (foto: Sailko via Wikimedia Commons, CC BY 3.0)

Fig. 3 - Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, *Beato Francesco da Siena*, 1450, Siena, battistero di San Giovanni, arco absidale (foto: Wikimedia Commons)

Fig. 4 – Taddeo di Bartolo, *Beato Gioacchino da Siena*, 1406-1407, Siena, Palazzo Pubblico, Cappella dei Signori (foto: Comune di Siena)

Fig. 5 – Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, *Madonna della Misericordia*, 1457, Siena, Palazzo Pubblico, Siena (foto: Comune di Siena; elaborazione grafica degli autori che evidenzia la figura del beato Francesco Patrizi)

BIBLIOGRAFIA

Accepti et expensi liber ed. 1898 = *Accepti et expensi liber b. Lotharingi de Florentia sexti generalis Ordinis Servorum sanctae Mariae, 1285-1300*, a cura di P.M. Soulier, in *Monumenta Ordinis Servorum sanctae Mariae, II*, Bruxelles 1898, pp. 133-190.

Andenna 2011 = C. Andenna, *La costruzione dell'identità nella «vita religiosa». L'esempio degli agostiniani e dei carmelitani*, in *Religiosità e civiltà. Identità delle forme religiose (secoli X-XIV)*, atti del convegno internazionale (Brescia, 9-11 settembre 2009), a cura di G. Andenna, Milano 2011, pp. 65-101.

Angelini 2008 = R. Angelini, *Gregorio da Passignano, "Vita Iohannis Gualberti" (BHL 4400): frammenti di una biografia autentica del sec. XII o falsificazione settecentesca?*, in «Hagiographica», XV, 2008, pp. 145-176.

Argenziano 1996 = R. Argenziano, *La beata nobiltà. Itinerario iconografico*, in *I Libri dei Leoni. La nobiltà a Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di M. Ascheri, Siena 1996, pp. 286-327.

Argenziano 2004 = R. Argenziano, *Corpi santi e immagini nella Siena medievale: l'iconografia dei sepolcri di Gioacchino da Siena e di Aldobrandesca Ponzi*, in «Iconographica», III, 2004, pp. 48-59.

Aubert 1979 = J. Aubert, *Chambéry, Musée des Beaux-Arts. Acquistions récentes*, in «La revue du Louvre et des Musées de France», V-VI, 1979, pp. 399-401.

Baini 2010 = F. Baini, *I dipinti per il Beato Porro e due belle tele ritrovate. Legnanino e Maccagno da Santa Maria dei Servi in Milano*, in «Arte Cristiana», XCVIII, 858, 2010, pp. 217-223.

Barnay 2003 = S. Barnay, *La Vierge pour mémoire: réécrire les origines, l'exemple servite*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», CXV, 1, 2003, pp. 311-323.

Bellesi 2009 = S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e del '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze 2009.

Benati, Solferini 2019 = D. Benati, M. Solferini, *"Maniera grande" e "inarrivabile colorito" in Carlo Cignani*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, XI, 1, 2019, pp. 95-121, 339, 365-370.

Bietti 1999 = M. Bietti, *Biografie degli artisti*, in *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*, catalogo della mostra (Firenze, Cappelle Mediceeo, 13 marzo-27 giugno 1999), a cura di M. Bietti, Firenze 1999, pp. 194-202.

Bocchi 1591 = F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempii, di palazzi i più notabili artifizii, et più preziosi si contengono*, in Fiorenza, 1591.

Boero 2016 = S. Boero, *Giovanni da Capestrano. Un medaglione biografico*, in L. Pezzuto, *Giovanni da Capestrano. Iconografia di un predicatore osservante dalle origini alla canonizzazione (1456-1690)*, Roma 2016, pp. 21-44.

La bottega dei Cignani 2008 = *La bottega dei Cignani e la pittura sacra in Romagna*, catalogo della mostra (Forlì, Chiesina del Miracolo, 2-17 febbraio 2008), a cura di A. Bondi, E. Garavini, A. Giunchi, Castrocaro Terme 2008.

Bonoli 1661 = P. Bonoli, *Istorie della città di Forlì,* Forlì, per li Cimatti, e Saporetti, 1661.

Botter 1963 = M. Botter, *Santa Caterina di Treviso. Chiesa e convento dei Servi (1346-1772)*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», XI, 1961, pp. 120-152; poi ed. Roma 1963.

Brovadan 2016 = C. Brovadan, *Per Giovanni da Capestrano Santo. La propaganda visiva del XVII secolo,* in L. Pezzuto, *Giovanni da Capestrano. Iconografia di un predicatore osservante dalle origini alla canonizzazione (1456-1690)*, Roma 2016, pp. 121-153.

Busolini 2000 = D. Busolini, *Giani, Arcangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 413-415.

Butzek 2009 = M. Butzek, *Monumento funebre per il cuore del gran maestro Marc'Antonio Zondadari di Giuseppe e Bartolomeo Mazzuoli*, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, pp. 154-156.

Caciorgna 2013 = M. Caciorgna, *Siena – cattedrale, cripta, battistero. Virginis templum,* Siena 2013.

Caffio 2020 = A. Caffio, *La cappella dei Signori e l'anticappella*, in *Il Palazzo pubblico e il Campo di Siena. Disegno urbano, architettura, opere d'arte*, a cura di R. Bartalini, Livorno 2020, pp. 89-96.

Campbell 2000 = A. W. Campbell, *The social and artistic context of the Baptistery of Siena*, Ph.D. Diss., State University of New Jersey, 2000.

Ceppari Ridolfi 2007 = M.A. Ceppari Ridolfi, *Le pergamene delle confraternite nell'Archivio di Stato di Siena (1241-1785). Regesti*, Roma 2007.

Carletti 2020 = E. Carletti, *I frati Servi di santa Maria a partire da una testimonianza inedita del capitolo generale del 1336: aspetti istituzionali, politici, culturali, geografici*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», LXX, 2020, pp. 9-86.

Carletti, Massoni 2021 = E. Carletti, M. Massoni, *A Difficult Dialogue between Hagiography and Iconography: The Images of the Founders in the Servite Order (13th-16th Centuries),* in «IKON», XIV, 2021, pp. 153-164.

Calzini, Mazzatinti 1893 = E. Calzini, G. Mazzatinti, *Guida di Forlì,* Forlì 1893.

Casale 2011 = V. Casale, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel Seicento*, Torino 2011.

Casali 1838 = G. Casali, *Guida per la città di Forlì*, Forlì 1838.

Casalini 1998a = E.M. Casalini, *«Quella testa santa di quella Vergine…»*, in E.M. Casalini, *Una icona di famiglia. Nuovi contributi di storia e arte sulla SS. Annunziata di Firenze*, Firenze 1998, pp. 79-82.

Casalini 1998b = E.M. Casalini, *L'identità dei Servi di Maria e il «Mare Magnum»*, in Id., *Una icona di famiglia. Nuovi contributi di storia e arte sulla SS. Annunziata di Firenze*, Firenze 1998, pp. 219-225.

Cattarossi in c.d.s. = E.M. Cattarossi, *Immagini e valorizzazione della figura di Filippo Benizi dal Quattrocento all'approvazione del culto (1516)*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», in c.d.s.

Cecchi 2015 = F. Cecchi, *La Santissima Annunziata di Firenze e il libro di miracoli del padre servita Giovannangelo Lottini*, in «Memorie domenicane», n.s., XLVI, 2015, pp. 461-479.

Chiodo 2013 = S. Chiodo, *Frammenti di opere, fonti, documenti per la pittura del Trecento alla Santissima Annunziata,* in *La Basilica della Santissima Annunziata, I: Dal Duecento al Cinquecento*, coordinamento scientifico di C. Sisi, Firenze 2013, pp. 111-125.

Ciampolini 2010 = M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., Siena 2010.

Dal Pino 1972 = F.A. Dal Pino, *I frati Servi di S. Maria dalle origini all'approvazione (1233 ca.-1304)*, 2 voll., Louvain 1972.

Dal Pino 1975 = F.A. Dal Pino, *François de Sienne, bienheureux servite italien*, in *Dictionnaire d'histoire et géographie ecclésiastique*, XVI, Paris 1975, coll. 766-767.

Dal Pino 1997a = F.A. Dal Pino, *I «viri gloriosi parentes nostri» fondatori dell'Ordine dei Servi*, in Id., *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di santa Maria (secoli XIII-XX)*, Roma 1997, pp. 449-526.

Dal Pino 1997b = F.A. Dal Pino, *Agiografia servitana nei rapporti tra bollandisti e Servi di Firenze dal 1660 al 1701*, in Id., *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di santa Maria (secoli XIII-XX)*, Roma 1997, pp. 609-682.

Dal Pino 1997c = F.A. Dal Pino, *Fra Arcangelo Giani e i suoi Annales dell'Ordine dei Servi (1618-1622)*, in Id., *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di santa Maria (secoli XIII-XX)*, Roma 1997, pp. 685-688.

Dal Pino 1997d = F.A. Dal Pino, *Filippo Benizi, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma 1997, pp. 723-727.

Dal Pino 2001 = F.A. Dal Pino, *Gioacchino da Siena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma 2001, pp. 68-70.

Dal Pino 2008 = F.A. Dal Pino, *A settecento anni dalla morte del beato Gioacchino da Siena (1258-1305)*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», LVIII, (2008), pp. 9-40.

Dal Pino 2009 = F.A. Dal Pino, *I Servi di Santa Maria tra origini e conferma definitiva (1245/47-1304): una rivisitazione*, in *I Servi di santa Maria: tra intuizione carismatica e istituzionalizzazione, 1245-1431*, atti del convegno (Roma, 7-9 ottobre 2008), in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», LIX, 2009, pp. 33-56.

Dalla Torre 1991 = G. Dalla Torre, *Santità ed economia processuale. L'esperienza giuridica da Urbano VIII a Benedetto XIV*, in «Archivio Giuridico "Filippo Serafini"», CCXI, 1991, pp. 9-34.

De antiquitate imagines 1908-1909 = *De antiquitate imaginis sanctissimae Annuntiatae in ecclesia Servorum sanctae Mariae Florentiae*, a cura di P.M. Soulier, in *Monumenta ordinis Servorum sanctae Mariae, X*, Roulers 1908-1909, pp. 5-81.

Di Gennaro 2016 = V. Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in età barocca. Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, [Torrita di Siena] 2016.

Di Salvo 2007 = S. Di Salvo, *Su una dedica a Giuseppe Nicola Nasini e sue opere, disperse distrutte: con un excursus da Porta Camollia, Castel del Piano a Foligno*, in «Amiata storia e territorio», XX, 2007, pp. 15-26.

Dias 1986 = O.J. Dias, *"Liber miraculorum". La prima raccolta di miracoli alla morte di san Filippo Benizi (Todi, 1285-1290). Traduzione e testo*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», XXXVI, 1986, pp. 77-174.

Duccio 2003 = *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra, (Siena, Santa Maria della Scala-Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo 2003.

Fabbri 2017 = M.C. Fabbri, *Rosselli, Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma 2017, pp. 533-537.

Fagioli 1986 = R.M. Fagioli, *Il processo fiorentino per la canonizzazione del beato Filippo Benizi: le testimonianze degli eremiti di Monte Senario*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», XXXVI, 1986, pp. 307-319.

Fantoni 1989 = M. Fantoni, *Il culto dell'Annunziata e la sacralità del potere mediceo*, in «Archivio Storico Italiano», DXLII, 1989, pp. 771-793.

Fastenrath Vinattieri, Schaefer 2011 = W. Fastenrath Vinattieri, J. Schaefer, *Pietro Perugino: Die hl. Margarethe von Antiochia und der sel. Franziskus von Siena*, Altenburg 2011.

Fonti storico-spirituali 1998 = *Fonti storico-spirituali dei Servi di santa Maria, I: Dal 1245 al 1348*, Sotto il Monte 1998.

Fonti storico-spirituali 2008 = *Fonti storico-spirituali dei Servi di santa Maria, III.1: Dal 1496 al 1623*, Padova 2008.

Fredericksen, Zeri 1972 = B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972.

Gallavotti Cavallero 1985 = D. Gallavotti Cavallero, *Dal Cinquecento al Novecento*, in *Lo spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, a cura di D. Gallavotti Cavallero, Pisa 1985, pp. 265-380.

Giani 1618-1622, ed. 1719-1725 = A. Giani, *Annalium sacri Ordinis fratrum Servorum b. Mariae virginis a suae istitutionis exordio centuriae quatuor* …, Florentiæ, ex typographia Cosmi Iuntae, 2 voll., 1618-1622; ed. ampliata a cura di L. Garbi, 3 voll., Lucca 1719-1725.

Giovannucci 2005 = P. Giovannucci, *Recenti ricerche sulle canonizzazioni in età moderna (secoli XVI-XVIII)*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», LIX, 2, 2005, pp. 542-559.

Godding 2009 = R. Godding, *Ordini religiosi privilegiati (e ordini maltrattati?) negli Acta Sanctorum* in *Ordini religiosi, santi e culti tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo (secoli XV-XVII)*, atti del V convegno internazionale AISSCA (Lecce, 3-6 maggio 2003), 2 voll., a cura di B. Pellegrino, Galatina 2009, I, pp. 77-88.

Golfieri 1977 = E. Golfieri, *Carrari, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, pp. 710-712.

Gotti 2005 = C. Gotti, *Niccolò di Jacopo Franchini: un pittore-restauratore nella Siena del Settecento*, in *Il corpo dello stile: cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, a cura di C. Piva, I. Sgarbozza, Roma 2005, pp. 291-296.

Holmes 2004 = M. Holmes, *The elusive origins of the cult of the Annunziata in Florence*, in *The Miracolous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. Thunø, G. Wolf, Roma 2004, pp. 97-121.

Liscia Bemporad 2013 = D. Liscia Bemporad, *Mare Magnum*, in *La Basilica della Santissima Annunziata, I: Dal Duecento al Cinquecento*, coordinamento scientifico di C. Sisi, Firenze 2013, pp. 239-249.

Lottini 1619 = G.A. Lottini, *Scelta d'alcuni miracoli e grazie della Santissima Nunziata di Firenze…*, in Firenze, appresso Pietro Cecconcelli, 1619.

Lusini 1901 = V. Lusini, *Il San Giovanni di Siena e i suoi restauri, diretti dal Prof. Agenore Socini*, Firenze 1901.

Maccherini 2000 = M. Maccherini, *Rivalità pittoresche: Ventura Salimbeni, Pietro Sorri e gli affreschi nel coro del Duomo di Siena*, in «Prospettiva», 98-99, 2000, pp. 184-193.

Maccherini 2009 = M. Maccherini, *Ventura Salimbeni, Muzio Placidi e la decorazione del coro del duomo*, in *Le pitture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, pp. 88-97.

Mac Tréinfhir 1987 = N. Mac Tréinfhir, *The Todi fresco and St. Patrick's Purgatory, Lough Derg*, in «The Clogher Record», XII, 2, 1986, pp. 141-158.

Martina 1997 = G. Martina, *Osservazioni sullo studio della santità in età contemporanea*, in *Santità, culti, agiografia. Temi e prospettive*, a cura di S. Boesch Gajano, Roma 1997, pp. 91-104.

Mastrangelo 2012 = F. Mastrangelo, *Nasini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012, pp. 840-844.

Montagna 1973 = D.M. Montagna, *Fra Arcangelo Giani Annalista dei Servi (1552-1623)*, in *Bibliografia dell'Ordine dei Servi di Maria (secoli XV-XVII), III: Edizioni del secolo XVII (1601-1700)*, a cura di P.M. Branchesi, Bologna 1973, pp. 455-521.

Montagna, Grandona 1986 = D.M. Montagna, M. Grandona, *Gli apporti dell'iconografia beniziana antica: l'affresco di Todi del 1346*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», XXXVI, 1986, pp. 35-48.

National Gallery 1981 = *National Gallery of Ireland. Illustrated Summary Catalogue of Paintings*, a cura di H. Potterton, Dublin 1981.

Nelson 1997 = J. Nelson, *The high-altarpiece of SS. Annunziata in Florence: history, form and function*, in «The Burlington Magazine», CXXIX, 1127, 1997, pp. 84-94.

Latini 2021= A. Latini, *Fabriano*, in *Ottaviano Nelli e il '400 a Gubbio. Oro e colore nel cuore dell'Appennino*, catalogo della mostra (Gubbio, Palazzo Ducale-Palazzo dei Consoli, 23 settembre 2021-9 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi, M.R. Silvestrelli, Cinisello Balsamo 2021, pp. 308-317.

Paolini 2020 = C. Paolini, *Descrizione della cappella della SS. Annunziata nella chiesa dei PP. Serviti di Firenze*, Firenze 2020.

Pascoli 1730-1736, ed. 1992 = L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, 2 voll., in Roma, per Antonio de Rossi, 1730-1736; ed. critica dedicata a Valentino Martinelli, introduzione di A. Marabottini, Perugia 1992.

Papa 1988 = G. Papa, *La Sacra Congregazione dei Riti nel primo periodo di attività (1588-1634)*, in *Miscellanea in occasione del IV centenario della Congregazione per le Cause dei Santi (1588-1988)*, Città del Vaticano 1988, pp. 13-52.

Parsons 2008 = G. Parsons, *The cult of Saint Catherine of Siena: a study in civil religion*, Aldershot 2008.

Parsons 2010 = G. Parsons, *'Diversi Santi della nostra Città': two frescoes by Ventura Salimbeni in Siena Cathedral*, in «Renaissance Studies», XXIV, 2010, pp. 710-724.

Petrucci 2010 = F. Petrucci, *Uno cenacholo di Giovanni Nigetti a Barberino Val d'Elsa*, in Ead., *Ritrovato e restaurato un dipinto di Giovanni Nigetti a Barberino Val d'Elsa*, Siena 2010, pp. 7-11.

Pezzo 2012 = A. Pezzo, *Nasini, Giuseppe Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012, pp. 844-848.

Piatti 2017 = P. Piatti, *Cronaca di un "sisma". Le* religiones novae *al vaglio del II Concilio di Lione (1274)*, in *The Fourth Lateran Council: Institutional Reform and Spiritual Renewal*, proceedings of the conference marking the eight hundredth anniversary of the council organized by the Pontifico Comitato de Scienze Storiche (Roma, 15-17 ottobre 2015), a cura di G. Melville, J. Helmrath, Affalterbach 2017, pp. 319-346.

Piccinni 2020 = G. Piccinni, *Il palazzo e le funzioni politiche di ieri e di oggi*, in *Il Palazzo pubblico e il Campo di Siena. Disegno urbano, architettura, opere d'arte*, a cura di R. Bartalini, Livorno 2020, pp. 133-135.

La Pinacoteca Civica 2016 = La Pinacoteca Civica di Forlì, a cura di G. Viroli, C. Ambrosini, Genova 2016.

Poccianti 1567 = M. Poccianti, *Chronicon rerum totius sacri Ordinis Servorum beatae Mariae Virginis* …, Firenze, Torrentino, 1567.

Poccianti 1575 = M. Poccianti, *Vite de' Sette beati fiorentini institutori del sagro Ordine de' servi di santa Maria*, in Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti, 1575.

Quaranta 2015 = C. Quaranta, *Poccianti, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Roma 2015, pp. 414-415.

Relatione 1671 = *Relatione di quanto è seguito nelle Feste fatte in Bologna in occasione del Publico, e Solenne Ottavario della canonizzatione di S. Filippo Benitii* …, in Bologna, per l'erede del Benacci, 1671.

Ricci 1898 = C. Ricci, *Brevi cenni su Carlo Cignani e le lunette sotto il portico dei Servi*, Bologna 1898.

Righini 2014 = D. Righini, *Palmezzano, Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma 2014, pp. 595-600.

Romagnoli ed. 1976 = E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti Senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, opera manoscritta in tredici volumi, 13 voll., Firenze 1976.

Sacrorum rituum 1701 = *Sacrorum rituum congregatione Emo, et Rmo D. Cardinali Francisco Barberino ponente forolivien. canonizationis b. Peregrini Latiosi* …, Roma 1701.

Scapecchi 1987 = P. Scapecchi, *Sulla biblioteca dal secolo XV alle soppressioni*, in *Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Basilica della Santissima Annunziata, 31 dicembre 1986-31 maggio 1987), a cura di E.M Casalini, M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, Firenze 1987, pp. 515-528.

Schmarsow 1886 = A. Schmarsow, *Melozzo da Forli. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert,* Berlin 1886.

Serra 1966 = A.M. Serra, *Nicolò Borghese (1432-1500) e i suoi scritti agiografici servitani*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», XIV, 1964, pp. 72-230; poi ed. con bibiografia Roma 1966.

Serra 1986 = A.M. Serra, *Testimonianze di culto al beato Filippo a Todi: documentazione dal Trecento al Seicento*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», XXXVI, 1986, pp. 187-305.

Serra 1995 = A.M. Serra, *S. Pellegrino Laziosi da Forlì dei Servi di Maria (1265 c.-1345 c.). Storia, culto, attualità*, Forlì 1995.

Serra 2014-2015 = A.M. Serra, *Santità e canonizzazioni: Filippo (1671), Pellegrino (1726), Giuliana (1737)*, in *I Servi di Maria tra giurisdizionalismo e rivoluzioni (1623-1848)*, atti del convegno (Roma, 4-6 ottobre 2012), in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», LXIV-LXV, 2014-2015, pp. 445-456.

Serra 2015 = *Pellegrino Laziosi da Forlì, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, p. 152.

Solberg 1991 = G.E. Solberg, *Taddeo di Bartolo. His life and works*, 3 voll., Ph.D. Diss., New York University, 1991.

Sorce 2006 = F. Sorce, *Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma 2006, pp. 89-94.

Suárez 1964 = P.M. Suárez, *Francesco da Siena*, in *Bibliotheca Sanctorum, V*, Roma 1964, pp. 1186-1188.

Summarium additionale 1719 = *Summarium additionale in Canonizationis B. Peregrini Latiosi. Positio super dubio*, Roma 1719.

Tumidei 2005 = S. Tumidei, *Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e prospettiva nelle Romagne*, in *Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006), a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, Cinisello Balsamo 2005, pp. 27-70.

Una volta 2014 = *Una volta nella vita. Tesori dagli archivi e dalle biblioteche di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 28 gennaio-27 aprile 2014), a cura di M. Ferri, Livorno 2014.

Vauchez 1990 = A. Vauchez, *Il comune di Siena, gli Ordini Mendicanti e il culto dei santi. Storia e insegnamenti di una crisi (novembre 1328-aprile 1329)*, in Id., *Ordini mendicanti e società italiana XIII-XIV secolo*, Milano 1990, pp. 194-205.

Veraja 1983 = F. Veraja, *La Beatificazione. Storia, problemi, prospettive*, Roma 1983.

Vigni 1937 = G. Vigni, *Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta*, Firenze 1937.

Viroli 1994 = G. Viroli, *Chiese di Forlì*, Bologna 1994.

Viroli 1996 = G. Viroli, *Pittura del Seicento e del Settecento a Forlì*, Bologna 1996.

ABSTRACT

Il contributo inquadra le *Positiones* nel contesto storico-agiografico delle canonizzazioni in età moderna e ne sottolinea il valore come fonte storico-artistica attraverso le ricognizioni di alcune opere d'arte. A fini esemplari sono analizzati tre processi promossi dall'ordine dei Servi di Maria, riguardanti le cause di canonizzazione e di beatificazione di Filippo da Firenze, Pellegrino da Forlì e Francesco da Siena, ritenute significative in virtù dello scarto temporale accorso tra la morte dei beati (entro la metà del XIV secolo) e l'inizio dei processi (fine XVII secolo-inizio XVIII secolo). Le ricognizioni, eseguite da apprezzabili artisti del tempo, come Matteo Rosselli e Carlo Cignani, descrivono opere in cui sono raffigurati i suddetti beati al fine di attestarne la genuinità e dimostrare il culto *ab antiquo* degli stessi.

The paper explains the role of the *Positiones* in the context of canonizations and underlines their artistic value through the artwork's expertise which are included in them. Three causes of canonization and beatification promoted by the Order of Servants of Mary are analyzed: the one of Filippo da Firenze, the one of Pellegrino da Forlì and the one of Francesco da Siena. These three examples are regarded significant because of the time elapsed between the death of the blessed (by the middle of the 14th century) and the beginning of the juridical trials (late 17th century-early 18th century). The expertises were carried out by appreciable artists, such as Matteo Rosselli and Carlo Cignani, and describe works in which the aforementioned blessed are depicted in order to certify their genuineness and demonstrate their ancient cult.

PAROLE-CHIAVE

Santissima Annunziata; Filippo Benizi da Firenze; Baldassarre Carrari il Vecchio; Marco Palmezzano; Francesco Patrizi da Siena

KEYWORDS

Santissima Annunziata; Philip Benizi of Florence; Baldassare Carrari the Elder; Marco Palmezzano; Francis of Siena

Il sodalizio artistico tra Anton Maria Salvini e Antonio Montauti per la medaglia di Lorenzo Magalotti*

BENEDETTA GESTRI

Il 2 marzo del 1712 si spense il conte Lorenzo Magalotti (1637-1712), animatore di prim'ordine della scena culturale fiorentina tra la seconda metà del Sei e i primi del Settecento[1].

Ben presto gli accademici della città medicea (e non solo) si mobilitarono per omaggiare opportunamente la memoria del celebre sodale. Non stupisce che proprio nel contesto delle accademie ci si fosse prodigati a tal fine. Lorenzo fu ascritto sin da giovanissimo ai consessi della Crusca e degli Apatisti[2]. Accolto tra gli accademici della Fiorentina nel 1657[3], tre anni più tardi fu insignito da Leopoldo de' Medici della carica di Segretario dell'Accademia del Cimento, nella quale poté dar sfogo ai propri interessi

* Vorrei esprimere la mia gratitudine verso Luca Pezzuto e Donatella Pegazzano per i preziosi consigli dispensati durante la redazione del saggio. Un sincero ringraziamento va anche al personale della Biblioteca Marucelliana che mi ha permesso di portare avanti con assiduità le ricerche nonostante il difficile periodo di emergenza sanitaria. Ringrazio vivamente la Fondazione Giovanni Pratesi, il Dipartimento di Numismatica della Pandolfini Casa d'Aste e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze per la liberale concessione di immagini e licenze di pubblicazione. Ringrazio infine i Musei Civici di Brescia e il Museo Civico Archeologico di Bologna per avermi fornito informazioni sugli esemplari della medaglia di Magalotti conservati presso le loro collezioni.

La stesura del presente contributo mi ha consentito di anticipare alcuni risultati delle ricerche che sto conducendo come dottoranda del corso di Letterature, arti, media: la transcodificazione dell'Università degli Studi dell'Aquila. Incentrato sull'attività di Anton Maria Salvini in qualità di estensore di programmi iconografici, per cicli di affreschi o altre tipologie di opere, di consulente per artisti, di ideatore di imprese, rovesci di medaglie, apparati effimeri, epigrafi, iscrizioni e di antiquario, il mio studio dottorale si propone di delineare la complessa e fitta rete di rapporti e scambi culturali tra il mondo degli eruditi e quello degli artisti nella Firenze della seconda metà del Seicento e dei primi decenni del Settecento, prendendo in esame anche altre figure di letterati impiegati in campo artistico e dedicando un'attenzione particolare alle accademie, luoghi privilegiati di dialogo e incontro tra le personalità sopra menzionate. Ho proposto in questa occasione soltanto alcuni dei sonetti stesi da Salvini per gli artisti e le loro opere. Si anticipa però che l'intero *corpus*, ricostruito a partire dalle composizioni reperite presso la Biblioteca Marucelliana, sarà edito in altra sede e che alle medaglie e ai cicli decorativi realizzati con la collaborazione dell'erudito saranno dedicati diversi contributi di approfondimento.

[1] Per il profilo biografico di Magalotti si vedano, con tutta la bibliografia citata, Fermi 1903; Preti, Matt 2006. Vorrei inoltre segnalare, non solo per la ricchezza di indicazioni bibliografiche, ma anche per le interessanti osservazioni contenute, Miniati 2010.

[2] Per l'entratura alla Crusca nel 1656 si veda Fermi 1903, pp. 159-160; quest'ultimo (ivi, p. 182) negò che Magalotti fosse stato ascritto all'Accademia degli Apatisti. In realtà, ho rintracciato nei documenti l'appartenenza del conte a quel consesso dal 1656: Firenze, Biblioteca Marucelliana (da ora in avanti BMFi), Manoscritti A, 36, c. 77r.

[3] Boutier, Paoli 2005, p. 376.

per le scienze[4]. La sua passione per le belle arti, soltanto parzialmente indagata dagli studi, gli meritò l'elezione tra gli accademici del Disegno[5]. Fuori dai confini del granducato, Magalotti fu affiliato all'Arcadia dal 1692 con il nome di Lindoro Elateo[6], ai Gelati di Bologna[7] e alla Royal Society di Londra dal 1709[8]. Egli, infatti, si era saputo guadagnare in vita un onorato posto nel «sistema sovranazionale» della Repubblica delle Lettere[9], con la sua attività letteraria, ma anche grazie ai numerosi viaggi per l'Europa, all'incarico di diplomatico dei granduchi medicei e alle relazioni che nel corso dei soggiorni esteri aveva saputo intessere e poi mantenere nel tempo «co' primi Suggetti» ed eruditi del continente[10].

In seguito alla dipartita del conte, gli amici cruscanti non ebbero alcun dubbio circa la convenienza di allogare tra i ritratti dei «più rinomati Eroi» dell'Accademia anche quello di Lorenzo[11]. Decisero inoltre di commemorarlo il 18 agosto con una «pubblica Accademia funebre»[12], durante la quale Giuseppe Averani tessé le lodi dell'amico nell'orazione funerale, esaltandone i molteplici talenti[13], e altri compagni accademici si unirono al compianto con la lettura di alcuni sonetti a chiusura dell'adunanza[14].

Anche i pastori Arcadi nell'Urbe vollero celebrare la memoria del loro Lindoro Elateo. Il custode Giovan Mario Crescimbeni incaricò Salvino Salvini di stenderne una biografia, poi pubblicata nel terzo tomo delle *Vite degli Arcadi illustri*[15]. Convinti

---

[4] Miniati 2010, p. 31. In qualità di Segretario dell'accademia Magalotti fu incaricato di compilare i *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento* (1666). Sin dalla prima gioventù ebbe una naturale inclinazione per le scienze «e particolarmente mattemathiche» (Salvini 1713, p. 115). Ad esse si dedicò con grande entusiasmo anche nel corso del suo soggiorno a Pisa, città dove si era trasferito da Roma per conseguire la laurea in legge presso lo Studio. Poté allora beneficiare della 'guida' di personalità di primissimo piano in ambito scientifico come, tra gli altri, Vincenzo Viviani (Preti, Matt 2006, p. 300).

[5] Per i suoi interessi artistici si vedano Fermi 1903, p. 33, nota 3; Cochrane 1973, pp. 278-284; Turolo 1993, pp. 1-7.

[6] Salvini 1714, p. 216.

[7] *Leggi dell'Accademia* 1671, p. 24; *Leggi dell'Accademia* 1709, p. 32.

[8] Arecco 2018, p. 239.

[9] Riutilizzo per Magalotti i termini già impiegati da Simone Forlesi (2021, p. 14) per descrivere l'"*allure*' europeo di Anton Maria Salvini.

[10] Salvini 1713, p. 120. Per i viaggi del conte si vedano: Magalotti ed. 1968; *Un principe di Toscana* 1968; Magalotti ed. 1991; Preti, Matt 2006, pp. 300-301; Arecco 2018 (con la bibliografia citata). Magalotti compì i suoi tre principali viaggi tra il 1667 e il 1678 (Preti, Matt 2006, pp. 300-301). Della sua carriera politica ricordo che fu dapprima gentiluomo di camera di Leopoldo de' Medici e poi, dal 1662, del granduca Ferdinando II. Per quest'ultimo e, in seguito, per il granduca Cosimo III, esercitò il ruolo di diplomatico di corte. Anche grazie a questa carica poté girare per tutte le principali corti europee divenendo il «postiglione d'Europa» (così si autodefinì in una lettera inviata a Ferrante Capponi, in *Lettere scientifiche* 1721, p. 248. Cfr. Magalotti ed. 1968a, pp. 395, 401; Montano 1924, p. 221). Dopo esser stato per circa quattro anni a Vienna, in qualità di «Inviato Straordinario» alla corte imperiale, venne eletto al suo rientro (1678) gentiluomo trattenuto di Cosimo III (Salvini 1713, p. 119; Preti, Matt 2006, p. 301). Dal 1693 alla sua scomparsa esercitò infine la carica di primo Consigliere di stato del granduca (Salvini 1713, p. 122; Preti, Matt 2006, p. 302).

[11] Salvini 1713, p. 133; Salvini 1714, p. 210. Si veda anche Fermi 1903, p. 166.

[12] Salvini 1713, p. 133. Cfr. Fermi 1903, p. 166.

[13] Averani [1712].

[14] Fermi 1903, p. 167.

[15] Salvini 1714, pp. 199-228. Più tardi a Salvino fu affidata la stesura di un'altra biografia di Magalotti per le *Notizie Istoriche degli Arcadi morti* (Salvini 1720).

dell'efficacia delle immagini degli uomini più insigni, dipinte o scolpite che fossero, così come delle epigrafi e delle raccolte biografiche composte in ricordo delle «loro geste», quali strumenti per accender «gli animi de' posteri a seguire le loro vestigie», i sodali deliberarono nel 1713 che si innalzasse una lapide in onore di Magalotti[16]. L'epitaffio fu inserito, con alcune abbreviazioni, anche sotto l'effigie del commemorato, incisa da Nicola Oddi e anteposta alla biografia di cui sopra (fig. 1)[17].

Dalla città lagunare Apostolo Zeno non aveva tardato ad esprimere al già citato Salvino Salvini la volontà di ricordare il defunto nelle pagine del «Giornale de' Letterati d'Italia»[18]. In una missiva del 3 aprile del 1712, chiese all'amico fiorentino di procurargli «una esatta notizia della vita» di Magalotti e «un disegno fedele del ritratto di lui» da inserire nella rivista veneziana[19]. Salvini si occupò personalmente di stilare la biografia del conte, la cui gestazione durò circa un anno. Riuscì invece a soddisfare con più celerità la seconda richiesta di Zeno, quella relativa all'effigie. Del resto, egli non dovette avere alcuna titubanza nell'elezione dell'artista a cui affidare l'incarico: Antonio Montauti (1683-1746)[20], pupillo di Anton Maria Salvini (1653-1729), fratello maggiore di Salvino [21]. Lo scultore non disattese le aspettative dei committenti e nel giro di un mese eseguì un vivido ritratto di Lorenzo «disegnato con ottimo gusto», che giunse nelle mani di Apostolo nel maggio dello stesso 1712[22]. Quest'ultimo prontamente si occupò di passarlo ad Antonio Luciani affinché potesse farne «in rame l'intaglio»[23]. I

[16] Salvini 1714, p. 223. Le citazioni sono tratte dalle riflessioni di Leone Strozzi, uno dei pastori Arcadi chiamati a censire la vita compilata da Salvini e a pronunciarsi, sulla base delle notizie in essa contenute (ivi, p. 216), sull'opportunità di innalzare una lapide in memoria di Magalotti; istanza, quest'ultima, pervenuta dal sodale Michele Giuseppe Morei (ivi, p. 228). I «Voti degli esaminatori della suddetta Vita» e l'«Interrogazione fatta dal Custode […] per la decretazione della Lapida» in occasione dell'adunanza del novembre 1713 corredano la biografia stesa da Salvino (ivi, pp. 221-228). Sulla vicenda si veda anche Fermi 1903, pp. 180-181. Sulle procedure seguite dal consesso per l'erezione di lapidi, riservate soltanto ai membri più illustri, si rimanda a *Memorie istoriche* 1761, pp. 128-130.

[17] Il ritratto fu inciso, come consueto, dopo l'«Interrogazione» fatta da Crescimbeni ai sodali (vedi nota precedente) ed entro il 1714, data di pubblicazione del terzo volume delle *Vite degli Arcadi Illustri* in cui è riportato.

[18] *Lettere di Apostolo Zeno* 1785, II, pp. 167-168 (lettera del 3 aprile 1712). Per la biografia di Magalotti nel *Giornale* si veda Salvini 1713. Vale la pena sottolineare come Zeno si dovette rivolgere a Salvino con più rapidità rispetto a Crescimbeni e agli Arcadi. La *Vita* del conte edita nel 1713 all'interno del periodico veneziano fu infatti la prima, in ordine di tempo, ad essere compilata. E quando a Salvini fu richiesto da Roma di raccogliere le memorie di Lorenzo, egli decise di riproporre la biografia della rivista con poche pagine di notizie aggiuntive (Salvini 1714). Per un affondo su intenti programmatici, contesto culturale e tematiche del *Giornale*, ma anche sui suoi tre fondatori (Apostolo Zeno, Scipione Maffei e Antonio Vallisneri) si veda *Il «Giornale»* 2012.

[19] *Lettere di Apostolo Zeno* 1785, II, pp. 167-168 (lettera del 3 aprile 1712).

[20] Per la biografia e l'attività di Antonio Montauti si veda, con tutta la bibliografia citata: M. Visonà, in *San Pietro* 1996, pp. 371-377; Bellesi 2012; Mancini 2019; Arba 2020. Si vedano inoltre le informazioni sull'artista fornite da Gabburri [1730 ca.-1742], I, cc. 179r e v [pp. 315-316].

[21] Per il profilo intellettuale e biografico di Anton Maria Salvini si rimanda a Cordaro 1906, Paoli 2005 e Paoli 2017. Si veda inoltre il recentissimo studio di Forlesi (2021) sulle relazioni di letterati, diplomatici e editori nel contesto dei rapporti tra Italia e Inghilterra, nel quale a Salvini è riservata un'attenzione privilegiata (ivi, *ad indicem*, con la bibliografia riportata a p. 9).

[22] *Lettere di Apostolo Zeno* 1785, II, p. 182 (lettera del 21 maggio 1712).

[23] Ibid. Da una lettera inviata da Zeno a Salvino il 17 dicembre del 1712 sappiamo che a quella data il ritratto era già stato inciso dal Luciani (*Lettere di Apostolo Zeno* 1785, II, p. 207). Probabilmente però si eseguì una seconda incisione. In un'altra missiva dell'11 febbraio seguente, infatti, Apostolo informò l'amico fiorentino della decisione di pubblicare la biografia di Magalotti non più nel dodicesimo tomo

due ritratti, quello biografico e quello inciso (fig. 2), videro la luce nell'estate dell'anno successivo, con l'edizione del tredicesimo tomo del «Giornale»[24]. Stefano Fermi definì il 'simulacro' magalottiano della rivista «molto brutto», affermando che quello inserito nelle *Vite degli Arcadi* fosse «alquanto migliore»[25]. Dal raffronto delle due incisioni (figg. 1-2) emerge in realtà come Montauti, diversamente da Oddi, non fosse affatto interessato a restituire un'immagine edulcorata del conte: il suo ritratto rivela un'attinenza assai maggiore al vero[26].

Come già accennato, il processo di elaborazione delle memorie richiese più tempo rispetto a quello dell'effigie. Il 28 gennaio del 1713 Salvino inviò a Venezia per lettera la biografia del conte[27]. Ma prima che venisse pubblicata, su espressa richiesta di Zeno, vi aggiunse un «ragguaglio» sulla medaglia fusa in onore di Magalotti da Antonio Montauti nel 1712[28], recante nel recto l'effigie del defunto, accompagnata dalla 'firma' dello scultore e dall'iscrizione «COMES LAVRENTIVS MAGALOTTI», e nel verso «uno Apollo raggiante in figura di Sole, con a' piedi una sfera e libri», col motto virgiliano «OMNIA LUSTRAT» (Figg. 3-4)[29].

---

del *Giornale*, allora ormai «quasi tutto stampato», ma nel tredicesimo. Tale scelta dipese anche dal fatto che ancora l'intagliatore non si trovasse «in ordine col ritratto» (ibid., lettera dell'11 febbraio 1712 *more veneto*).

24 Salvini 1713, pp. 107-145 e p. 107, tav. I. La biografia redatta da Salvino è caratterizzata da un tono encomiastico. Non è un caso che nelle epistole di Zeno (*Lettere di Apostolo Zeno* 1785, II, pp. 175, 182, 195, 207, 212, 218, 222) ci si riferisca ad essa appellandola indistintamente con i termini «vita» ed «elogio».

25 Fermi 1903, p. 18, con nota 2.

26 Forse anche alla luce di questo aspetto della ritrattistica dello scultore si può spiegare la premura di Zeno (*Lettere di Apostolo Zeno* 1785, II, p. 182: lettera del 21 maggio del 1712) nel riferire a Salvino che avrebbe fatto incidere a Luciani il disegno con «tutta fedeltà ed esattezza», raccomandandogli «sopra tutto il farlo in maniera, che lo rappresenti nel suo lavoro, quale nel disegno lo vede espresso».

27 Salvini 1713, p. 145. Nel *Giornale* venne pubblicata direttamente l'epistola del Salvini, datata al 28 gennaio 1712 *ab Incarnatione*.

28 *Lettere di Apostolo Zeno* 1785, II, p. 208 (lettera dell'11 febbraio 1712 more veneto). In realtà nelle sue lettere Zeno non specificò mai il soggetto, l'autore e la datazione della medaglia. Ma egli si riferì senza dubbio all'esemplare fuso nel 1712 da Montauti: esso è l'unico ricordato nella biografia stesa da Salvini per il *Giornale*.

29 Salvini 1713, p. 132; Salvini 1714, p. 210. Allo stato attuale delle ricerche si sono individuati quattordici esemplari della medaglia custoditi presso musei italiani e stranieri, tutti in bronzo e recanti nel rovescio la data 1712. Un'unica eccezione in questo gruppo è rappresentata dalla medaglia della Fondazione Giovanni Pratesi a Figline Valdarno, su cui è riportata la data 1711 (si veda *supra* e la nota 31 del presente saggio con la bibliografia indicata). Per i quattro esemplari del Museo Nazionale del Bargello (invv. 7737 e 7738; invv. Dep. 5526 e 5527), di cui uno in bronzo argentato (inv. 7738), si vedano: S. Meloni Trkulja, in *Al servizio* 1980, p. 40, n. VI, 9; Vannel, Toderi 2003-2007, III, 2006, pp. 36-37, nn. 226-229, con bibliografia precedente. Per quello del Museo di Casa Martelli di Firenze (inv. 258) si rimanda alle schede del Catalogo dei Beni culturali OA 09 00644155 e OA 09 00644155-2. Otto esemplari sono infine conservati rispettivamente presso il Gabinetto Numismatico dei Musei Civici di Brescia (inv. Rizzini n. 1111; *Museum Mazzuchellianum* 1761-1763, II, 1763, pp. 217-218, tav. CLIII, 2, 3; Rizzini 1889-1916, II, 1892, p. 167, n. 1111; Pialorsi 1983, pp. 11, 17, fig. 13), il Museo Civico Archeologico di Bologna (invv. 10983 e 10984; per il primo si rimanda a: Fanti 2008, p. 119; L. Bentini, P. Giovetti, in *Monete Sonanti* 2008, p. 126, n. 99), la Galleria Estense di Modena (inv. 9075, segnalato in Vannel, Toderi 1987, p. 125, n. 101), il Museo di Palazzo Venezia a Roma (inv. 3560, pubblicato in Pennestrì 2021, p. 198, n. 179, p. 199, tav. XXXIX), il Bowdoin College Museum of Art (accession number 1966.125.5; si veda Norris, Weber 1976, p. 46, fig. 149), al British Museum di Londra (Montagu 1975, p. 20, fig. 7) e al Münzkabinett di Dresda (inv. 1960/807, disponibile all'indirizzo https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1386749#). A questo insieme di quattordici medaglie si devono

La commissione della medaglia pervenne senz'altro dai circoli accademici fiorentini, dove il commemorato fu infinitamente stimato quando ancora era in vita[30]. Nello specifico dobbiamo oggi riconoscere ad Anton Maria Salvini un ruolo precipuo in tutta la vicenda, anche grazie alle nuove evidenze documentarie che qui si presentano.

Il bronzo dovette esser fuso con gran prestezza dopo il trapasso di Magalotti (2 marzo 1712). Ciò è dimostrato dall'esistenza di un esemplare, presso la Fondazione Giovanni Pratesi, recante nel verso la data 1711, «secondo lo stile […] *ab Incarnatione*»[31] - com'è noto, il calendario fiorentino prevedeva che l'anno principiasse il 25 marzo[32]. Possiamo assumere quest'ultima data quale probabile *terminus ante quem* per l'esecuzione della medaglia. Fin da subito l'opera conobbe una certa diffusione tra gli eruditi della 'Repubblica delle Lettere'. Di un esemplare venne in possesso Hendrik Brenkmann (1681-1736), non a caso amico di Salvino e, ancor più, di Anton Maria Salvini[33]. Giunto in Italia allo scadere del 1709 per «collazionare il manoscritto fiorentino delle Pandette»[34], l'erudito olandese poté portare avanti l'impresa beneficiando dell'aiuto di Anton Maria, che gli era stato assegnato dal granduca come «ducem et socium

poi aggiungere quelle reperite in collezioni private (*Velia Johnson* 1979, pp. 118-119, figg. 137, 144; Vannel, Toderi 1987, p. 125, n. 101) ed alcuni esemplari apparsi sul mercato antiquario (si vedano: Londra, Morton and Eden, 10-11 giugno 2014, asta 68, lotto 585: https://www.mortonandeden.com/wp-content/uploads/2019/02/68.pdf; Bologna, Numismatica Felsinea, 29 gennaio 2017, asta 5, lotto 353: https://felsinea.bidinside.com/it/auc/7/asta-numismatica-n5/2/; Roma, Bertolami Fine Art, 18-19 maggio 2019, asta web 69, lotto 1858: https://auctions.bertolamifinearts.com/it/auc/79/web-auction-69-numismatica-moderna/10/; Repubblica di San Marino, Artemide Aste, 29 febbraio-1° marzo 2020, asta 50E, lotto 1098: https://www.artemideaste.com/auction/view/690/1098; Torino, Bolaffi, 10 dicembre 2020, asta 383, lotto 11: https://astebolaffi.it/it/auction/383?page=2; tutti consultati il 20 agosto 2022). Qui si propongono le immagini della medaglia passata in asta a Firenze nel 2019 da Pandolfini, che reca la sigla dell'artista «ANT. MONTAVTI. F» nel recto e nel verso la data 1712 (Firenze, Pandolfini, 28 maggio 2019, asta 0302, lotto 36; Il catalogo della vendita *Monete e medaglie dal XIII al XX secolo* è consultabile online all'indirizzo: https://www.pandolfini.it/it/asta-0302/monete-e-medaglie.asp?pag=2&pViewCat=). Infine, si segnala qualche ulteriore riferimento bibliografico per la medaglia: Forrer 1904-1930, IV, 1909, p. 132; Lankheit 1962, pp. 192, 219, nota 151; Visonà 1990 pp. 60, 118, note 40-41.

[30] Fiorenza Vannel e Giuseppe Toderi (1987, p. 39) sottolineano come all'epoca la medaglistica fosse arrivata a coinvolgere ampiamente anche la sfera dei letterati e degli accademici. Gli eruditi spesso si trovarono a elaborare i rovesci delle medaglie e utilizzarono questi preziosi 'strumenti' per autorappresentarsi e celebrare i propri compagni accademici.

[31] G. Mancini, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 354-355, n. 89 (in particolare p. 354). La medaglia della Fondazione Giovanni Pratesi a Figline Valdarno era stata datata al 1710 (S. Bellesi, in Bellesi, Visonà 2008, II, pp. 104-105, n. 43, fig. 43b), sulla base di quanto riportato da Cantelli (1979, pp. 78-79, n. 35). Lo studioso pubblicò per primo l'esemplare ma fornì un'indicazione inesatta della data presente nel rovescio. Quest'ultimo, come si è detto, reca la data 1711 (da intendersi secondo lo stile *ab Incarnatione*) e non 1710 (l'esemplare è stato ripubblicato con corretta datazione da G. Mancini, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 354-355, n. 89). Che la medaglia fosse stata fusa solo dopo la morte di Magalotti è confermato da quanto riferito da Salvino Salvini (1713, p. 132): egli spiegò infatti che essa venne realizzata «per consolar» la grave perdita e per onorare la memoria del conte.

[32] Ibid.

[33] La medaglia pervenne nelle mani del filologo d'oltralpe entro la fine del 1712. Agli albori dell'anno successivo Brenkmann si mise in viaggio alla volta di Amsterdam, fermandosi in alcune città del nord Italia (Momigliano 1966, p. 181). Non è improbabile che l'esemplare gli fosse stato donato proprio da Anton Maria Salvini.

[34] Ivi, p. 179.

laboris»[35]. Fu proprio da Brenkmann che Zeno apprese dell'esistenza della medaglia dedicata a Magalotti[36]. Spinto dalla propria passione per questa tipologia di manufatti artistici, il veneziano chiese dunque a Salvino se fosse possibile averne una per sé[37]. Il letterato toscano, con la solita benevolenza riservata all'amico, decise di spedirgliene in dono un esemplare[38]. La medaglia fusa da Montauti non fu peraltro l'unica vocata ad eternare la memoria del conte[39], ma ad essa spettò sicuramente il privilegio di maggior fama, anche grazie alla premura di Apostolo di farne inserire da Salvini una notizia, seppur breve, nella vita di Lorenzo composta per il «Giornale»[40]. Un esemplare datato e firmato dallo scultore venne tradotto in incisione per l'edizione veneziana del 1719 delle *Lettere familiari* del conte[41] (figg. 5-6) e molti degli elogi e delle memorie biografiche dedicati al defunto da quel momento in poi non mancarono di far menzione della medaglia[42].

La responsabilità dell'eccellente riuscita dell'opera non deve però esser tributata unicamente allo scultore: essa fu infatti il felice prodotto della collaborazione tra la «nobile profonda dedalea man» di Montauti e una delle più brillanti ed erudite menti dell'epoca, Anton Maria Salvini[43]. Grecista di fama 'internazionale', detentore per anni

[35] Ivi, p. 180. Per il rapporto instauratosi tra Brenkmann e Salvini si veda anche: ivi, p. 18; Forlesi 2021, pp. 22, 129-130 (con bibliografia citata).
[36] *Lettere di Apostolo Zeno* 1785, II, pp. 207-208 (lettera dell'11 febbraio 1712 *more veneto*).
[37] Ivi, p. 208 (lettera dell'11 febbraio 1712 *more veneto*). Per gli intessi antiquari e collezionistici di Apostolo Zeno si vedano Buonopane 2012, p. 271 (in particolare la nota 2 per la bibliografia precedente); Bizzarini 2020, in particolare pp. 651-652.
[38] In una missiva del 19 agosto 1713 Apostolo ringraziò caramente il Salvini per la medaglia che gli aveva donato, dicendogli che l'avrebbe tenuta tra le sue «cose più care», tanto «per se stessa» che «per la mano» da cui gli era arrivata (*Lettere di Apostolo Zeno* 1785, II, p. 221: lettera del 19 agosto 1713)
[39] Anche Anton Francesco Selvi nel 1712 eseguì una medaglia commemorativa di Magalotti. Nel rovescio lo scultore raffigurò un leone con la sfera sotto la zampa, accompagnato dal motto virgiliano «MENS AGITAT MOLEM» (Vannel, Toderi 1987, p. 142, n. 126).
[40] *Lettere di Apostolo Zeno* 1785, II, p. 208 (lettera dell'11 febbraio 1712 *more veneto*). Le «ultime giunte» arrivarono entro il 22 aprile del 1713 e dopo qualche giorno si dette avvio alla stampa del tredicesimo tomo del *Giornale* (ivi, p. 218: lettera del 22 aprile 1713).
[41] *Lettere familiari* 1719, tav. premessa al testo. L'incisione di un altro esemplare, senza però la firma dello scultore, venne inserita anche nell'edizione veneziana del 1741 delle *Lettere familiari* (tav. premessa al testo).
[42] La medaglia è menzionata in: Manni 1761, p. XLVIII; Cambiagi 1762, p. XXV; Fabroni 1766-1774, II, 1769, p. 224; *Delle lettere* 1769, I, p. LIV; Pozzetti 1787, p. 43, nota 57. Si segnala che in alcune fonti la figura di Apollo del verso è confusa con quella di Minerva (Pozzetti 1787, p. 43, nota 57; *Museum Mazzuchellianum* 1761-1763, II, 1763, pp. 217-218). Bartolomeo Gamba definì la medaglia di Montauti «la migliore» tra quelle fuse in onore di Magalotti (Gamba 1825, p. 23. Cfr. Cambiagi 1762, p. XXV) e la descrisse e più o meno negli stessi termini in cui era stata già illustrata da Giambattista Corniani (1804-1813, ed. 1818-1819, VIII, 1819, p. 187). L'opera venne infine ricordata da Stefano Fermi (1903, p. 75) e Lorenzo Montano (1924, p. 226).
[43] BMFi, Manoscritti A, 96, c. 369r. Così viene definita la «mano» dello scultore in uno degli inediti sonetti di Anton Maria, sul quale tornerò a riflettere in un contributo di prossima pubblicazione.

della cattedra di lingua greca allo Studio fiorentino[44], icona degli ambienti accademici[45] e membro autorevole del 'consesso' dei letterati d'Europa[46], quest'ultimo non mancò di spendersi anche in campo artistico. Egli dovette sviluppare ben presto una certa inclinazione per il mondo delle belle arti anche grazie al clima che poté respirare in famiglia. Da fanciullo, per esempio, ricevette una buona educazione nella musica, acquistò talento nell'«accompagnare al Cimbalo»[47] e spesso recitò all'improvviso nel Casino di San Marco sollecitato da Leopoldo de' Medici[48]. Ebbe poi un fratello, Giovanni Francesco, che si applicò all'arte del disegno sotto la guida del pittore Carlo Dolci e alla miniatura[49]. Ancora molto giovane Anton Maria fu incaricato dal marchese Vincenzo Capponi di comporre e recitare per l'Accademia del Disegno un'orazione in lode di san Luca Evangelista, santo 'pittore' e protettore del consesso[50]. Sebbene non si fosse mai impiegato nella pratica delle arti, in quella circostanza egli poté dichiarare a gran voce il suo spiccato *penchant* per tali discipline e, in particolare, il suo smisurato

[44] Il padre Andrea riuscì ad introdurre ben presto Anton Maria «sotto la protezione del principe Leopoldo, poi cardinale» de' Medici che subito si accorse delle potenzialità del giovinetto (BMFi, Manoscritti A, 110, c. 275r, ma anche c. 176r; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana [da ora in avanti BML], Ashburnham, 705, c. 5; Cordaro 1906, p. 13). Il cardinale ebbe probabilmente un'influenza tutt'altro che trascurabile sulla decisione di Cosimo III di conferire nel 1677 a Salvini la cattedra di lettere greche presso lo Studio fiorentino (Cordaro 1906, pp. 23-24), peraltro con una provvisione da capogiro, la più alta fino a quel momento elargita (Paoli 2005, p. 509), di ben 420 scudi all'anno (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale [da ora in avanti BNCF], Fondo Nazionale, II, II, 150, c. 2r).

[45] Anton Maria venne ammesso, ancora fanciullo, presso l'Accademia degli Apatisti, che egli successivamente riconobbe come «maestra e condottiera di mia gioventù, madre, nutrice» (Salvini 1695-1733, II, 1712, pp. 118-119; Cfr. Cordaro 1906, pp. 149-150 e Paoli 2005, p. 509). Fu uno dei membri di maggior spicco dell'Accademia Fiorentina e della Crusca, nelle quali fu accolto nel 1676 (BMFi, Manoscritti A, 110, c. 73r). Molti altri rinomati consessi d'Italia decisero di ascrivere «spontaneamente» Salvini tra i loro sodali, tra cui gli Intronati e i Fisiocritici di Siena, i pastori Arcadi di Roma, gli Innominati di Bra, i Filoponi di Faenza, i «Difettuosi» e Gelati di Bologna, i Rinvigoriti di Foligno, i Riformati di Cesena, gli Spensierati di Rossano, i Novelli di Poppi e i Concordi di Ravenna (BMFi, Manoscritti A, 117, c. 14r; BMFi, Manoscritti A, 110, c. 73v). A suggellare la fama internazionale di Anton Maria, nel 1716 giunse infine la notizia della sua ammissione alla *Royal Society* di Londra (BMFi, Manoscritti A, 110, cc. 73v; 133v).

[46] Forlesi 2021, p. 14. Per un inquadramento di Salvini all'interno del contesto culturale europeo e per i suoi rapporti con i più celebri letterati dell'epoca si rimanda a Paoli 2005, in particolare pp. 501-529. Sul ruolo svolto dai diplomatici inglesi attivi nel granducato nella promozione degli scritti e, in particolare, delle traduzioni di Anton Maria fuori dai confini italiani si veda Forlesi 2021, p. 23 e sgg.

[47] BMFi, Manoscritti A, 110, c. 131v.

[48] BMFi, Manoscritti A, 110 cc. 153r, 168r. Anche Giulio Benedetto Lorenzini in una biografia di Anton Maria che redasse il 12 gennaio 1690 *ab Incarnatione* registrò come l'amico si fosse prestato «volentieri» da giovinetto a recitare nel «Teatro del Casino», interpretando ora la «figura di vezzosa donzella, ed ora di garzoncello innamorato con ogni grazia, e disinvoltura» (BML, Ashburnham, 705, cc. 5-6). Il manoscritto della Laurenziana, già segnalato da Cordaro (1906, p. 11, con nota 2) e da Paoli (2005, pp. 515 e nota 44), contiene una copia dell'originale di Lorenzini, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia.

[49] BMFi, Manoscritti A, 139, c. 11r.

[50] BMFi, Manoscritti A, 110, c. 164v, 165r; A 158, cc. 99r-109v. L'orazione, edita nelle *Prose sacre* del 1716 (Salvini 1716, pp. 13-23), non presenta alcuna datazione; ma sappiamo che essa fu composta da Anton Maria per l'Accademia del Disegno «sotto la Luogotenenza del Marchese Senatore Vincenzo Capponi» (BMFi, Manoscritti A, 110 c. 164v), il quale ricoprì tale carica tra il 1673 e il 1686 (Paltrinieri 2020, p. 10). Fu lo stesso Salvini poi a ricordare l'evento, non senza commozione, nell'orazione compilata in memoria di Capponi e recitata alla Crusca (Salvini 1715, p. 37).

amore per la pittura[51]. «Affezionatissimo» all'Accademia[52], vi fu immatricolato nel 1706, per poi essere eletto accademico quattro anni più tardi[53].

Tra le occupazioni che lo 'consacrarono' come uomo «assai favoreggiatore delle belle arti»[54], particolare menzione meritano quelle di iconografo e di ideatore di «rovesci e motti per molte medaglie d'uomini illustri»[55]. Non stupisce dunque che egli si fosse versato nei panni dell'"inventore' anche per la medaglia commemorativa dell'amico Magalotti e che si fosse trovato a cooperare con Montauti[56], con cui da tempo aveva stretto un proficuo sodalizio artistico e affettivo. Come Salvini, lo scultore si immatricolò all'Accademia del Disegno nel 1706[57]. Ma il tono pieno di amorevolezza, estremamente confidenziale delle epistole scrittegli dall'erudito già dal 1707 sembra suggerirci l'idea di una conoscenza precedente alla loro ascrizione accademica[58]. *Habitué* degli studi degli artisti[59], Anton Maria fu in stretto contatto con il maestro di Montauti, Giuseppe Piamontini[60], ed è dunque possibile che nella bottega di quest'ultimo avesse seguito il giovane aspirante scultore nei suoi primi passi. Certo è che i due instaurarono una profonda e sincera amicizia, come testimoniato anche da Gabburri[61]. Il letterato

[51] Salvini 1716, pp. 14, 20, 21. Nell'orazione Anton Maria confessò di non aver mai posto «la mano al pennello», ma anche di non essere secondo a nessuno nell'amare l'arte della pittura (ivi, p. 21).
[52] BMFi, Manoscritti A 110, c. 165r.
[53] Paoli 2005, p. 533; Paoli 2017, p. 61.
[54] BMFi, Manoscritti A, 110, c. 165r.
[55] BMFi, Manoscritti A, 110, c.153r. L'attività di Salvini come ideatore di rovesci di medaglie e come estensore di programmi iconografici è stata soltanto sporadicamente citata, senza tuttavia esser mai stata oggetto di un'indagine profonda e sistematica. Segnalo però due saggi di Tommaso Galanti (2012 e 2014) in cui il ruolo di 'iconografo' svolto da Anton Maria per il complesso decorativo della cappella Feroni è stato analizzato in dettaglio.
[56] BMFi, Manoscritti A, 110, cc. 137v, 165r. Le informazioni sono tratte dagli appunti biografici di Anton Maria raccolti dal fratello Salvino Salvini.
[57] Paoli 2005, p. 533, nota 92; *Gli accademici* 2000, p. 289.
[58] Queste lettere furono pubblicate in due tomi delle *Prose fiorentine* (*Raccolta di prose* 1734, I, pp. 283-313; II, pp. 253-312). Esse si configurano come la più autentica testimonianza della loro amicizia e del continuo dialogo che intrattennero non solo sul piano artistico. Si vedano anche le osservazioni fatte in merito da Maria Pia Paoli (2005, pp. 529-532) ed Eleonora Arba (2020, pp. 192-195).
[59] Soltanto per riportare degli esempi noti, Anton Maria fu uno dei «più assidui» frequentatori delle conversazioni tra letterati, artisti e altre personalità di primo piano che si tenevano presso Pietro Dandini, in una stanza vicina a quelle riservate dall'artista all'«Accademia del nudo» (Bellesi 1991, pp. 144-146. La notizia è tratta da una biografia del pittore stesa da Giovanni Targioni Tozzetti, reperita e trascritta per la prima volta da Bellesi). Le serate dell'allegra brigata formata da Dandini e dai suoi amici trascorrevano tra convivialità, discussioni circa le «novità del mondo», trattazioni di «cose erudite» e recitazioni di dilettevoli poesie (ivi, p. 144). Dalle missive indirizzate a Montauti possiamo arguire inoltre come Salvini fosse solito far visita anche allo studio di Massimiliano Soldani Benzi (*Raccolta di prose* 1734, I, p. 301, lettera n. CV del 20 ottobre 1708).
[60] Si veda *Raccolta di prose* 1734, I, p. 294. Anche Piamontini fece parte dei 'sodali' delle riunioni amicali che si svolgevano presso le stanze di Dandini (Bellesi 1991, p. 145). Tra il 1691 e il 1693 Salvini collaborò, in qualità di 'iconografo', con un illustre manipolo di scultori nel cantiere decorativo della cappella Feroni della Santissima Annunziata. Tra questi vi fu anche lo stesso Piamontini, autore delle due sculture rappresentanti il *Pensiero* e la *Fortuna Nautica* (Bellesi 2008, pp. 26-31, con bibliografia citata a p. 26, nota 59, per la cappella). Per la vicenda si rimanda a Galanti 2012 e Galanti 2014.
[61] Nelle sue *Vite* Francesco Maria Niccolò Gabburri specificò che Montauti «Fu grande amico del celebre abate Anton Maria Salvini, letterato di quella stima che è nota al mondo» (Gabburri [1730 ca.-1742], I, cc. 179v [p. 316]). Non stupisce l'encomio tributato dallo scrittore a Salvini. Quest'ultimo infatti frequentò la casa di Gabburri, vero e proprio punto di «ritrovo» di artisti sia fiorentini sia forestieri, di intendenti d'arte, di collezionisti e uomini eruditi (Borroni Salvadori 1974, p. 1504).

divenne un vero e proprio punto di riferimento per Antonio come suo confidente, consulente privilegiato in materia iconografica e 'guida' sulla via dell'acquisizione di rudimenti di letteratura e poesia. Egli inoltre adempì egregiamente al ruolo di benevolo protettore dello scultore[62]. Le commissioni di medaglie dedicate alla memoria di influenti personaggi, come principi, letterati e artisti di maggior spicco, potevano configurarsi quali ottime opportunità di promozione dei loro fautori. Per questo motivo Salvini si adoperò per far realizzare a Montauti una medaglia commemorativa del senatore Vincenzo da Filicaia (1642-1707), compiacendosi poi immensamente dell'«applauso universale» riportato dall'esemplare e delle lodi che furono tributate al suo pupillo[63]. La vicenda è utile per comprendere le dinamiche sottese alla genesi di questa tipologia di manufatti artistici e per inquadrare il ruolo fondamentale di procacciatore di incarichi e di 'agente economico', per così dire, svolto da Anton Maria per lo scultore. In una missiva del 14 gennaio 1708, dopo aver espresso il suo incontenibile entusiasmo per il grande successo conseguito dall'opera, egli scrisse a Montauti: «Solamente ci è stato un Signore, il quale aveva disegnato di far fare la medaglia a un altro suo dependente, il quale per lo stupore ammutolì, e non seppe dir parola, che ci ho avuto un gusto matto a veder questo lazzo»[64]. Il colorito episodio narrato sembra suggerirci come nelle occasioni di celebrazione di letterati e accademici si potessero accendere quasi delle competizioni tra i vari eruditi nell'intento di accaparrarsi il 'patrocinio' della committenza delle medaglie per promuovere i loro protetti. Salvini apportò anche in questo caso il suo contributo, trovando il motto e la figurazione per il rovescio[65]. L'opera probabilmente può essere identificata con l'esemplare, privo di datazione e firma, ma riconosciuto allo scultore dalla critica moderna, recante nel dritto il ritratto di Filicaia e nel rovescio un'aquila librata sopra le nuvole con lo sguardo puntato ad un sole raggiante dal volto umano e il motto oraziano «*SPERNIT HUMUM*»[66]. Negli stessi termini venne descritta la medaglia fusa in onore del

[62] Anton Maria ebbe una parte determinante nell'introduzione di Montauti nei circuiti del collezionismo d'oltremanica. Tra le carte dei manoscritti salviniani della Biblioteca Marucelliana ho reperito, per esempio, quello che potremmo forse definire una sorta di sintetico biglietto di 'raccomandazione' dello scultore da parte di Salvini destinato ad uno degli inviati della corona inglese in Toscana, di cui non è specificato il nome (BMFi, Manoscritti A, 123, c. 164r).

[63] *Raccolta di prose* 1734, I, pp. 283-284: lettera n. XCIX del 14 gennaio 1707 *ab Incarnatione*. Riporto di seguito un passaggio della missiva: «Potete credere, sentendo le lodi date a voi sopra questa opera, che io vi ho fatto fare, se io n'abbia avuto contento […]» (ivi, p. 284). Salvini non perse l'occasione di presentare la medaglia eseguita dal suo *protégé* ad alcuni illustri personaggi dell'epoca. Qualcuno tra loro rimase tanto colpito da chiedere all'erudito di poterne avere degli esemplari, domandando altresì a quanto ammontasse la spesa per ogni singolo pezzo. Fu dunque Anton Maria a fissare a una piastra il valore di ciascun esemplare, come si comprende dalla lettera di ragguaglio sull' 'evento' che egli inviò a Montauti (ivi, pp. 283-284; Cfr. Arba 2020, p. 192, nota 11). Si veda anche Paoli 2005, p. 530.

[64] Ivi, p. 284: lettera del 14 gennaio 1707 *ab Incarnatione*.

[65] BMFi, Manoscritti A, 110, cc. 137v, 165r.

[66] Vannel, Toderi 1987, p. 122, nn. 93-94; Vannel, Toderi 2003-2007, III, 2006, pp. 34-35, nn. 209-211. In questi studi sono pubblicate due versioni della medaglia, entrambe assegnate a Montauti, che presentano qualche variazione nell'effigie del defunto. L'immagine dell'aquila in volo con occhi fissi al sole accompagnata dai più disparati motti si ritrova in moltissimi trattati e repertori di imprese ed emblemi cinque e seicenteschi (si veda, per esempio, Ferro 1623, parte II, pp. 79-92, in cui sono riportate anche le imprese descritte da autori precedenti). Possiamo inoltre riconoscere come chiara fonte d'ispirazione per l'opera di Montauti la medaglia di Decio Azzolino, caratterizzata dal medesimo tema

defunto nel *Nova literaria Germaniae* del 1708[67]. E, come si può arguire dalla lettera sopra citata, anche l'opera di Montauti fu eseguita a poca distanza dalla morte del senatore[68].

Probabilmente Anton Maria fu anche il principale responsabile della commissione della medaglia per Lorenzo Magalotti del 1712, affidata, non a caso, al suo scultore prediletto. Egli rimase pienamente soddisfatto del lavoro condotto dall'artista e poté così lodarlo in un suo inedito sonetto:

> Al Signore Antonio Montauti coll'occasione del modello, e medaglia del già Signor Conte Lorenzo Magalotti:
>
> Nobil desio da meraviglia desto
> La lingua a dir di voi mi sprona, e move,
> Ed a lodarvi in vive fogge, e nuove
> Racconsolando il cuor torbido e mesto;
> Che qualor l'occhio a contemplare arresto,
> Ritratti illustri non mai visti altrove,
> Fatti da voi; allor gioia alta piove
> Sovra il mio cuore, e'l pensier fugge infesto.
> S'erge a un tratto la mente afflitta ed egra
> Mirando, come vivo uom chiaro e grave,
> E quella vista oh come la rallegra!
> E le note sembianze ammira, e pave,
> E qual Sol spezza nube oscura e negra,
> L'amica effigie penetra soave[69].

Nel poetico elogio Salvini riconobbe una sorta di primato alle abilità ritrattistiche dello scultore[70]. L'effigie del conte, posto di profilo, verso sinistra, con una folta e riccioluta parrucca e abbigliato con ampio manto (fig. 2), mostra infatti con grande evidenza quanto abile fosse l'artista nel restituire il vivo «sembiante, e in un lo spirto» dei personaggi che si apprestava a ritrarre[71]. Scevro di finalità di idealizzazione,

---

nel rovescio, ma con motto differente, fusa da Soldani Benzi nel 1681 su commissione di Cristina di Svezia (Vannel, Toderi 1987, p. 81, n. 31).

[67] *Nova Literaria* 1708, p. 146 (nella sezione delle notizie del mese di aprile). Nel giornale non è indicato il nome dell'autore dell'esemplare.

[68] La lettera indirizzata da Salvini allo scultore è datata al 14 gennaio 1707 *ab Incarnatione* (Filicaia era morto qualche mese prima, il 24 settembre). Una medaglia del senatore eseguita da Montauti è citata in un'altra missiva di Anton Maria, del 4 febbraio 1707 (*Raccolta di prose* 1734, I, p. 286). Tale contingenza complica un po' la questione, poiché sembrerebbe suggerirci che lo scultore avesse fuso l'esemplare precedentemente alla dipartita di Filicaia. Possiamo però ipotizzare o che si trattasse di un diverso esemplare o che la datazione della lettera sia da interpretarsi secondo lo stile fiorentino.

[69] BMFi, Manoscritti A, 96, c. 396r. È interessante constatare come in molte delle sue composizioni Anton Maria avesse deciso di elogiare i «modelli» delle opere dello scultore. Tale scelta può forse essere meglio compresa alla luce di quanto sostenuto da Filippo Baldinucci nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Egli, infatti, definì il «modello» come «prima, e principal fatica di tutta l'opera, essendo che in essa guastando, e raccomodando, arriva l'Artefice al più bello e al più perfetto» (Baldinucci 1681, p. 99).

[70] Mi riferisco in particolare all'espressione «Ritratti illustri non mai visti altrove».

[71] BMFi, Manoscritti A, 96, c. 392r. La citazione è ripresa da un altro sonetto inedito di Anton Maria dedicato ad «Antonio Montauti per lo somigliantissimo modello del Ritratto della buona memoria del

Montauti mostrò tutta la sua inclinazione per ritratti aderenti al concetto di «somiglianza»[72]. E per Anton Maria proprio quest'ultimo aspetto costituì un criterio fondamentale nella valutazione della buona riuscita o meno di un'opera. Ecco perché con tanta euforia informò lo scultore del grande plauso ottenuto dalla sua medaglia per Filicaia, spiegandogli che fu reputata non solo «bellissima», ma anche «rassomigliantissima»[73]. Salvini stesso, trattando del metodo adottato nelle sue traduzioni, dichiarò di 'amare' «meglio d'esser fide interprete, che parafraste leggiadro», paragonando la sua attitudine a quella di «Demetrio scultore, mentovato da Quintiliano, che curava più ne' ritratti la similitudine, che l'eleganza»[74]. E in altre occasioni ricordò l'atteggiamento dell'antico maestro come esempio positivo anche nel campo letterario[75]. Mosso da un affine interesse, Montauti non esitò a riprodurre il volto del conte con il suo grosso naso arcuato[76] e con i suoi «gotoni giovialocci», come ebbe a definirli Francesco Redi[77], segnati dal passaggio del tempo. Se si confrontano il ritratto della medaglia (fig. 3) con l'incisione tratta dal disegno di Montauti del «Giornale de' Letterati d'Italia» (fig. 2) ci si potrà rendere conto non solo della loro prossimità temporale, ma anche della volontà dello scultore di creare effigi il più possibile attinenti al modello reale[78]. A queste opere si accosta senz'altro, sul piano stilistico e cronologico, il bellissimo busto del Magalotti della Fondazione Giovanni Pratesi (fig. 7)[79]. Nel bronzo, di dimensioni ridotte, si può forse riconoscere il «picciol Busto somigliantissimo» del Montauti citato da Salvino Salvini nella biografia del conte[80]. In esso emerge con gran forza la «concezione ritrattistica» dell'artista, brillantemente definita da Mara Visonà di «rappresentazione di carattere»[81]. Le flosce fattezze di Lorenzo, non propriamente godibili alla vista, sono riprodotte senza

Signor Conte Lorenzo Magalotti». Sebbene nel titolo non vi sia un espresso riferimento alla medaglia, è probabile che si alludesse proprio al modello dell'effigie del conte in essa riportata.

72 Anton Maria, in una lettera al Montauti del 20 giugno 1716, raccomandò all'amico, impegnato nell'esecuzione del ritratto per la medaglia di Antonio Magliabechi, di non trascurare la «somiglianza», sottolineando come «il difficile dell'arte» consistesse proprio nel «migliorare la natura senza distruggerla» (*Raccolta di prose* 1734, II, p. 266: lettera n. LXIV. Cfr. Arba 2020, p. 193).

73 *Raccolta di prose* 1734, I, p. 283 (lettera del 14 gennaio 1707 *ab Incarnatione*).

74 Salvini 1723, p. II. Cfr. Cordaro 1906, pp. 49-50.

75 Si veda la lezione accademica di Anton Maria sul sonetto composto dall'abate François-Seraphin Régnier-Desmarais per il defunto Magalotti (Salvini 1715, p. 451).

76 Visonà 1990, p. 60.

77 *Lettere di Francesco Redi* 1779-1795, II, 1779, p. 205 (lettera di Francesco Redi a Lorenzo Magalotti del 15 dicembre 1674).

78 Su tale aspetto della ritrattistica di Montauti si veda Visonà 1990, pp. 59-60.

79 Per il busto è stata proposta una datazione intorno al 1710 sulla base delle affinità riscontrate con l'effigie del conte sulla medaglia (S. Bellesi, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 382-382, n. 104, in particolare p. 382 con bibliografia precedente). Come già spiegato, si credeva che quest'ultima fosse stata eseguita proprio in quell'anno per un errore di datazione di uno degli esemplari esistenti (si veda la nota 31 del presente saggio). Sappiamo però che la medaglia venne fusa soltanto dopo la morte di Magalotti, nel 1712. Anche la realizzazione del busto, dunque, può esser collocata più o meno nello stesso periodo.

80 Salvini 1713, p. 132 (Cfr. S. Bellesi, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 382-382, n. 104, in particolare p. 382). Non sono emerse, almeno per ora, ulteriori fonti dell'epoca che attestino l'esecuzione di altri busti di Magalotti da parte di Montauti.

81 Visonà 1990, p. 59.

riserve[82] e i difetti non sono celati. Probabilmente fu proprio questo ritratto ad ispirare i versi di Anton Maria nel sonetto intitolato *Sopra il busto del Signor Conte Lorenzo Magalotti del Signor Antonio Montauti*:

> Di chi è questa mai sì viva immago
> Che splende, e spira, e in suo pensier favella;
> E quella che l'informa, anima bella
> Altrui fa sì di venerar sì vago?
> Andò ella al Ciel; ma lo scultor presago
> Che ben mille cultor bramerian quella,
> Formò l'Effigie, e così al vivo fella,
> Che l'occhio ne rimase, e'l senso pago.
> Dell'Alma di Lorenzo in quel sembiante
> Ravvisa ancor l'ultime tracce, e ammira
> Come se qui in terra ognor fosse davante.
> Felice l'Alma, che per Lui sospira,
> E di sua gran Virtù stabile Amante,
> Quello parlar ne' muti avanzi mira[83].

L'accostamento di questi versi al piccolo busto di bronzo risulta assai suggestivo. La vivezza, l'espressività, l'eloquenza del volto effigiato, la sua capacità di stabilire quasi un dialogo con l'osservatore, di trasmettere al riguardante le «ultime tracce» dell'anima virtuosa del conte, invitandolo a seguirne l'esempio, spiccano come caratteristiche salienti dell'opera cantata nel sonetto. E tali qualità sembrano calzare a pennello al ritratto a noi noto[84].

Come già accennato, secondo Salvini anche nell'effigie della medaglia del 1712 lo scultore seppe cogliere perfettamente lo spirito del defunto. L'erudito non volle dimostrarsi da meno e si prodigò per trovare «una impresa, e un motto degno»[85] di un personaggio della caratura di Lorenzo per il rovescio. Qualche anno prima, nel 1707-1708, gli era stato affidato il medesimo compito per una medaglia dedicata a Magalotti,

[82] S. Bellesi, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 382-382, n. 104, in particolare p. 382. L'atteggiamento di Montauti in ambito ritrattistico, riscontrabile in altri artisti del suo tempo, è stato opportunamente messo in relazione anche con le riflessioni sui temi della 'bruttezza' e della somiglianza proposte negli ambienti accademici e letterari fiorentini tra Sei e Settecento (Visonà 1990, pp. 56-60; in particolare pp. 58-60). Per la questione si veda anche Bellesi 2017, pp. 447-449.

[83] BMFi, Manoscritti A, 96, c. 388r.

[84] Se si accetta, sulla base delle notizie fin qui emerse, l'identificazione del busto della Fondazione Giovanni Pratesi con quello celebrato nei versi di Anton Maria, allora possiamo pensare che lo scultore avesse lavorato all'opera proprio a ridosso della morte del Magalotti. Ciò sembra esser suggerito dalla seconda quartina del sonetto sopra trascritto (BMFi, Manoscritti A, 96, c. 388r).

[85] *Raccolta di prose* 1734, I, p. 286: lettera del 4 febbraio 1707 (forse da intendere secondo lo stile fiorentino). Salvini ideò alcune soluzioni per il rovescio di una medaglia dedicata a Magalotti ordinata allo scultore da Salviati. L'espressione usata in quell'occasione da Anton Maria può essere impiegata anche in relazione alla medaglia del 1712, giacché il ruolo svolto dal letterato fu lo stesso. Non è possibile stabilire se l'esemplare commissionato da Salviati fosse stato poi effettivamente realizzato dallo scultore. Sappiamo soltanto che egli abbozzò il ritratto del conte per il diritto (ibid.). Finora non sono emersi altri prototipi di medaglie effigianti Magalotti firmati da Montauti o a lui attribuiti.

allora ancora in vita, commissionata a Montauti da Alamanno Salviati[86]. Anton Maria poté constatare in quella circostanza quanto complesso fosse condensare nel motto e nella parte figurativa del verso, indissolubilmente legati l'uno con l'altro, tutte le prerogative dell'amico, quale «Cavaliere singolare», dotato di un profondo sapere enciclopedico e di una mente sconfinata, eccellente nelle più svariate scienze, ma anche abile politico, che aveva viaggiato per tutta l'Europa, «pratico di tutte le corti, e de' geni, e degl'interessi di tutte le nazioni, posseditore di molte lingue»[87]. Nel 1712 egli dovette trovarsi di fronte alla stessa difficoltà. Infatti, anche nella medaglia in memoria di Magalotti si intese 'accennare' «all'universalità delle sue cognizioni, e i suoi molti, e lontani viaggj»[88], nonché al giudizio e alla sagacia che egli mostrò nei suoi incarichi politici[89]. Salvini riuscì ad esprimere tali 'concetti' con una soluzione del tutto nuova rispetto a quelle precedentemente ideate. Nel rovescio dunque Montauti, guidato dai suggerimenti del letterato, raffigurò un bellissimo giovane Apollo, ritratto frontalmente, raggiante, con capo laureato e morbidi boccoli ricadenti sulle spalle (fig. 3). Il dio non è effigiato nella sua completa nudità, ma con una clamide che gli cinge il braccio sinistro e che, lasciandogli scoperto il fianco destro, si raggruma in un nodo di pieghe sul fianco sinistro, dal quale si diparte un lembo svolazzante. Egli imbraccia a sinistra la lira, impreziosita con inserti di fronde d'alloro, e protende il braccio destro ad indicare un tronco, probabilmente anch'esso di lauro, con rami e foglie. Sulla sinistra, ai piedi di Apollo, sono inseriti alcuni oggetti, tra i quali si riconoscono una sfera armillare e un libro aperto sul quale è poggiato un compasso. Un fiore fa inoltre capolino subito sotto il gruppo ora descritto. Le figurazioni sono accompagnate dal motto «OMNIA LUSTRAT», tratto dall'Eneide di Virgilio[90].

Gli attributi della divinità e gli strumenti rappresentati a fianco ad essa debbono essere interpretati come i simboli della folta rosa di scienze e discipline perfettamente padroneggiate da Magalotti. È possibile che Anton Maria nell'operazione di cernita di tali oggetti si fosse servito del supporto dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593), fonte con cui ebbe sicuramente familiarità[91]. Potremmo dunque intendere la presenza del libro come allusiva del «raro, e scelto sapere»[92] del conte. Il compasso potrebbe simboleggiare tanto la matematica e la geometria che l'architettura[93], tutte discipline in

[86] Ibid.
[87] Ibid. Non mi soffermerò in questa sede sull'analisi dei suggerimenti dispensati da Salvini allo scultore per la medaglia voluta da Salviati. Segnalo soltanto la possibilità che fosse stato proprio Anton Maria a favorire l'entratura di Montauti nelle grazie di Alamanno. Quest'ultimo infatti fece parte dell'eletta e nutrita schiera degli allievi dell'erudito (BMFi, Manoscritti A, 110, cc. 91v, 164r).
[88] Tale sintetica spiegazione del rovescio fu dispensata da Salvino Salvini (1713, p. 132) e poi ripresa da altri biografi di Magalotti (vedi *supra*, nota 42).
[89] Sia Corniani (1804-1813, ed. 1818-1819, VIII, 1819, p. 187) che Gamba (1825, p. 23) precisarono come il verso della medaglia alludesse anche «alla desterità nel ben dirigere i pubblici affari» del conte.
[90] Virgilio, *Eneide*, IV, 607: «Sol qui terrarum flammis opera omnia lustras».
[91] Come si può constatare dalle lettere inviate a Montauti, Salvini si servì anche di questa fonte per dispensare i suoi consigli iconografici (*Raccolta di prose* 1734, I, p. 290: lettera del 16 febbraio del 1707).
[92] *Raccolta di prose* 1734, I, p. 286. Il libro aperto compare nell'*Iconologia* come uno degli attributi delle figure allegoriche della *Cognizione*, della *Dottrina*, dello *Studio* e della *Verità* (Ripa 1593, ed. 1603, pp. 70-71, 113, 478, 499-500).
[93] Nell'*Iconologia* si suggerì infatti di rappresentare le figure allegoriche di tali discipline recanti in mano, tra gli altri strumenti, anche il compasso (Ripa 1593, ed. 1603, pp. 23-24, 183, 307-309). La sesta, infatti,

cui il conte fu versato. Con tale strumento, associato nel repertorio del Ripa ad «ideali di perfezione»[94], si poté forse esprimere uno dei tratti distintivi di Magalotti: l'aspirazione d'«essere in tutte le cose sovranamente eccellente»[95]. La sfera potrebbe esser stata inserita in rappresentanza dell'astronomia[96]. Con la figura di Apollo con la lira e la corona d'alloro si volle infine alludere all'attività poetica del commemorato[97]. Ma questi sono soltanto alcuni dei significati di cui le 'presenze' del rovescio furono caricate. Per una corretta interpretazione della rappresentazione e dei 'concetti' ad essa sottesi e per individuare alcune fonti da cui Salvini poté trarre ispirazione occorre riflettere sul motto e su un sonetto che egli compose per il conte «alludendo al rovescio della [sua] medaglia, di un sole figurato in un Apollo»:

> Quello che fu tra noi mortali un Sole,
> Un Sole infaticabil luminoso,
> Che facea del travaglio il suo riposo,
> Che quai raggi accendea sensi e parole;
> Cui Fiorenza desia afflitta, e cole,
> Cui non vaglio con stil vivo animoso
> Lodar quant'io vorria; e paventoso
> Cedo de' pregi suoi sotto la mole.
> Sparìo Lorenzo, e in tenebre, e in dolore
> Lasciati ci ha, mentr'egli sen'è gito
> Ad unirsi co' rai del sommo Amore.
> A ritentar le vie, che franco e ardito
> Ei calcava, e lucente a tutte l'ore,
> Chi prenderà gelato e sbigottito?[98]

Nell'Apollo venne simbolicamente effigiato il sole[99]; un sole, specificò Anton Maria nel sonetto, «infaticabil luminoso, che facea del travaglio il suo riposo» e che con i suoi raggi «accendea sensi e parole», con evidente riferimento alle prerogative

è «simbolo per eccellenza delle scienze della misurazione e delle loro più astratte e idealizzate ambizioni di esattezza» (Corrain 2010, p. 121. Si rimanda a questo studio per un'analisi di ampio respiro della figura del compasso nelle varie edizioni dell'*Iconologia*).

[94] Corrain 2010, p. 124.

[95] Averani [1712], p. 253. Questa propensione di Magalotti al raggiungimento della perfezione in tutte le cose è a più riprese ricordata anche da Salvino Salvini (1713, p. 123; Salvini 1714, p. 217).

[96] Tra le varie proposte di Anton Maria per la già citata medaglia di Magalotti commissionata da Salviati, vi fu quella di rappresentare nel verso le nove Muse, «Dee soprantendenti» a tutti gli «studi nobili», con i loro simboli e attributi desunti dal Ripa, per designare il poliedrico 'ingegno' del conte «e 'l buon giudizio, e gusto in tutte le scienze da lui possedute in perfetto grado» (*Raccolta di prose* 1734, I, p. 289). Salvini esplicò a Montauti come, per esempio, ai piedi della musa Urania, «la quale è sopra l'Astronomia», potesse inserire «un Mappamondo celeste, cioè una Sfera stellata co' suoi cerchi, che la dividono» (ivi, p. 290). In Ripa (1593, ed. 1603, p. 29) la figura dell'*Astrologia*, oltre al globo, reca anche il compasso.

[97] Tra le alternative che Ripa (1593, ed. 1603, p. 408) propose per rappresentare la *Poesia* vi fu anche quella di dipingere Apollo «ignudo», con la corona d'alloro nella mano destra e «una Lira, et il Plettro» nella sinistra.

[98] BMFi, Manoscritti A, 96, c. 396v.

[99] Salvini 1713, p. 132.

riconosciute all'astro da Omero nell'*Inno ad Elio* e da Esiodo nella *Teogonia*[100], ma anche alle qualità dello stesso esaltate negli *Inni Orfici*[101]. E per un cultore dell'antico come Salvini, che della lingua greca fece uno dei suoi primi amori[102], gli autori classici non potevano che rappresentare le principali sorgenti a cui abbeverare la propria immaginazione[103]. Se si osserva l'immagine di Febo si possono forse scorgere, sul piano figurativo, ulteriori suggestioni dalle fonti antiche. Sembra infatti di trovarsi di fronte all'Apollo «fiorente e vigoroso», «simile a un astro che appare in pieno giorno», dal quale scaturiscono «faville innumerevoli», descritto da Omero nell'*Inno* dedicato al dio[104]; ma anche a quel bellissimo e incorruttibile giovinetto, con la lira d'oro e la fluente chioma imbevuta di oli profumati, che ricade lungo il collo, delle visioni di Callimaco e Ligdamo[105]. Del resto, Anton Maria poté ragguagliare spesso Montauti sulle «fattezze» dei personaggi della mitologia greca e latina descritte dagli autori classici[106]. Non è facile impresa individuare una fonte figurativa specifica per la 'nostra' medaglia. L'immagine di Apollo con la lira e corona di alloro sulla testa o nella mano si ritrova infatti in un gran numero di varianti nei repertori antiquari e, in particolare, numismatici sei e settecenteschi. Ma possiamo intuire come proprio la profonda conoscenza di questa tipologia di fonti potesse esser stata d'aiuto all'erudito nell'esercizio della sua attività di ideatore di rovesci. Egli «fece grande studio sulle antiche Medaglie»[107] e si profuse nelle scienze antiquarie. Poté acquisire una tale esperienza in materia che nel 1704 fu incaricato dalla principessa Violante di Baviera di compilare «una Instruzione per lo studio di medaglie»[108].

Per comprendere la vera essenza dell'astro raffigurato si deve considerare il motto virgiliano da cui esso è accompagnato. L'autore latino cantò la proprietà del sole di illuminare «le opere del mondo» con la sua fiamma[109]. È possibile che Salvini avesse tenuto presente anche quanto indicato da Filippo Picinelli nel *Mondo simbolico*. In esso si ritrova infatti l'immagine simbolica del sole accompagnata dal motto della medaglia:

---

[100] *Inni omerici* 1975, pp. 442-443 (inno XIII, v. 7); Esiodo ed. 2019, p. 125 (v. 956). In entrambe le fonti il Sole è descritto come «infaticabile».
[101] *Inni orfici* 2000, pp. 26-27 (inno VIII, vv. 2-3: «Titano di luce d'oro, Iperione, luce del cielo, / da te stesso generato, instancabile, dolce vista dei viventi»).
[102] BMFi, Manoscritti A, 110, c. 27r.
[103] Non è un caso, peraltro, che egli si fosse lasciato ispirare proprio dalle fonti sopra citate. Salvini, infatti, fu un traduttore solerte e tra le opere che volgarizzò si possono ricordare anche gli *Inni* di Omero, la *Teogonia* di Esiodo e gli *Inni orfici* (BMFi, Manoscritti A, 110, c. 147v; Cordaro 1906, pp. 41, 68-71, 79, 81, 257-258.).
[104] *Inni omerici* 1975, p. 143 (inno III, vv. 441-442, 449).
[105] Callimaco ed. 1996, I, p. 85 (inno ad Apollo, vv. 33, 36, 38). Ligdamo, *Corpus Tibullianum*, III, 4, vv. 23-28; 37-38 (Tibullo ed. 2000, pp. 234-237).
[106] In una delle sue lettere, per esempio, informò lo scultore della descrizione di Paride fornita da Filostrato (*Raccolta di prose* 1734, II, p. 304).
[107] BMFi, Manoscritti A, 110, c. 277v. A testimonianza dell'applicazione del Salvini agli studi antiquari e della conoscenza dei repertori in materia si possono citare, per esempio, alcuni appunti che egli trasse dalla *Roma sotterranea* di Antonio Bosio (1632), dagli scritti di Bernard de Montfaucon e ancora altri conservati in uno dei manoscritti presso la Biblioteca Marucelliana (BMFi, Manoscritti A, 150, in particolare cc. 26-41).
[108] BMFi, Manoscritti A, 110, c. 85r.
[109] Sermonti 2008, p. 221.

> Da tutte le parti della terra, e del mare, la virtù del sole è goduta, perché con circolo infaticabile da per tutto si rivolge, e si aggira, di cui può dirsi […] *OMNIA LVSTRAT*, di cui Virgilio 4.Aeneid.v.607. *Sol qui terrarum flammis opera omnia lustras*[110].

Anton Maria unì motto e parte figurata dando vita ad una soluzione originale, capace di evocare la multiforme attività intellettuale del conte, «copioso erario d'inestimabil gioje di erudizione»[111], che poté spargere in ogni dove e in ogni 'scienza' le proprie virtù. L'immagine del sole instancabile, che con i suoi raggi raggiunge tutti i luoghi della terra, accompagnata dalla sfera, ben si prestava a richiamare anche lo 'spirito viaggiatore' del Magalotti. E ai grandi benefici che egli poté trarre dalle sue 'peregrinazioni'[112] si alluse forse con l'immagine del compasso[113]. La lira attribuita all'Apollo ritratto per il sole potrebbe simboleggiare l'eloquenza, il ben parlare[114] e richiamare la funzione dell'astro di tener «legata l'armonia dell'Universo»[115], con riferimento alle abilità, alla moderazione e al giudizio mostrati dal conte nei suoi incarichi politici[116]. Infine, Salvini volle forse rendere un ultimo tributo all'amico, esprimendo nel rovescio che nemmeno la morte sarebbe riuscita a spengere il fulgido astro magalottiano, poiché esso avrebbe continuato a risplendere in perpetuo nei «nobili, e generosi parti di quell'Anima grande»[117].

Si può leggere nella medaglia un'ulteriore qualità del conte ricordata, forse non casualmente, con una similitudine solare nell'orazione funebre recitata da Giuseppe Averani all'Accademia della Crusca. L'amico esaltò infatti la capacità di Magalotti di esser «grande» anche nelle piccole cose, di essere in grado di sublimare quest'ultime infondendovi il suo altissimo intelletto[118]. Tra i 'temi' apparentemente leggeri ma

---

[110] Picinelli 1653, ed. 1678, p. 7, n. 56: l'impresa è presente anche nelle edizioni precedenti al 1678, ad eccezione della prima (1653). È possibile che Salvini avesse tratto ispirazione anche dalla *Festa reale per balletto a cavallo* di Margherita Costa (1647, pp. 2, 34), in cui il motto «OMNIA LVSTRAT» è pensato per accompagnare il carro di Febo Apollo e per l'impresa della targa della divinità (per l'opera e per il genere dei balletti a cavallo si veda Goethals 2017). Altri confronti possono farsi con l'emblema del sole nello zodiaco accompagnato dal motto da Claudiano «RADIIS TAMEN OMNIA LUSTRAT» degli *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria* di Zincgref (1619, n. XXXVIII) o con l'impresa di Filippo II di Spagna con Apollo sul carro solare e il motto «IAM ILLUSTRBIT OMNIA» (Ruscelli 1566, pp. 232-237; si veda anche Ferro 1623, parte II, p. 645 in cui sono riportate le altre fonti che ne trattano).

[111] Averani [1712], p. 249.

[112] Salvini 1713, p. 119; Salvini 1715, pp. 443-444.

[113] «Come il compasso co'l suo girare conduce il circolo all'intiera perfettione […] così lo studioso, pellegrinando per varij paesi, nell'acquisto della letteratura grandemente s'approfitta» (Picinelli 1653, ed. 1678, p. 582, n. 48).

[114] Ripa 1593, ed. 1603, p. 128.

[115] Salvini 1715, p. 156.

[116] Al concetto «della giusta misura» è legato anche il compasso (Corrain 2010, p. 123).

[117] Averani [1712], p. 259. L'idea della 'immortalità' acquistata dal Magalotti grazie alla sua poliedrica attività letteraria, a quelle «onorate fatiche» definite dall'Averani come «parti veri e legittimi dell'uomo, la cui essenza nell'animo, anzi che nel corpo consiste» (Averani [1712], p. 245), è richiamata non solo dalla profusione di alloro che si ritrova nel rovescio, ma anche dalla figura stessa della divinità solare, che venne sempre rappresentata nel fiore della giovinezza proprio ad indicare come «la virtù» del Sole «e quel calore, che da vita alle cose create è sempre il medesimo, ne invecchia mai si che divenga debole» (Cartari 1556, p. XVv).

[118] Averani [1712], pp. 253-254.

nobilitati dal suo ingegno sono menzionati gli «odori», i «fiori», i «buccheri» e le «odorifere manipolazioni»[119]. Forse allora con il fiorellino posto sotto il gruppo più ingombrante degli altri strumenti si volle alludere anche a quest'aspetto.

Basta scorrere gli elogi, le orazioni e le lezioni prodotte negli ambienti accademici per rendersi conto di quanto diffusi fossero tra gli eruditi dell'epoca l'uso di metafore solari e le riflessioni sulle prerogative simboliche dell'astro. Così in alcune lezioni recitate alla Crusca da Anton Maria e da Averani ritroviamo le ormai consuete immagini del sole instancabile[120], «che tutte l'opre scerna»[121], «occhio perspicacissimo del mondo»[122], che con i suoi raggi sparsi «per ogni dove» illumina, svela, «feconda» e «vivifica tutte le cose»[123].

Giunti al termine di questa disamina, volta a tratteggiare alcuni dei nodi più interessanti del processo creativo della medaglia qui studiata, quali le dinamiche della committenza, la collaborazione e il rapporto tra letterato e artista e alcuni strumenti utili a rileggere l'opera nel suo contesto, appare ancora più chiaro quanto poterono constatare Giuseppe Cantelli e Velia Johnson circa il valore straordinario di questa tipologia di manufatti, tanto da un punto di vista artistico, quanto nella loro essenza di documenti utili per avvicinarsi alle dotte riflessioni di un'intera *élite* culturale[124].

[119] Ivi, p. 253.
[120] *Lezioni toscane* 1744-1761, I, 1744, pp. 36-37 (nella lezione III intitolata *Che gli Attributi delle divine Persone son rappresentati mirabilmente dal Sole*).
[121] *Lezioni toscane* 1744-1761, I, 1744, p. 2 (*Lezione I. Si spiega un verso d'Omero sopra 'l Sole, e si discorre della Divinità*). Cfr. Salvini 1715, p. 158 (*Sopra Apollo. Lezione VII*). Nella lezione di Giuseppe Averani si cita peraltro proprio il passo dell'*Eneide* di Virgilio da cui fu ripreso il motto della medaglia.
[122] Ibid. Cfr. Salvini 1715, p. 158 (*Sopra Apollo. Lezione VII*) e *Prose toscane* 1735, p. 133 (*Riflessione sopra i corpi luminosi. Lezione XXII*).
[123] *Lezioni toscane* 1744-1761, I, 1744, p. 20 (nella lezione II intitolata *Seguita la stessa materia, e si prova, che il Sole più che altra creatura materiale, e corporale adombra la divina Natura*); p. 33 (nella lezione III intitolata *Che gli Attributi delle divine Persone son rappresentati mirabilmente dal Sole*).
[124] Cantelli 1979, p. 6; *Velia Johnson* 1979, p. 88. Cfr. Montagu, Lankheit 1974, pp. 30-31.

Fig. 1 – Nicola Oddi, *Ritratto del conte Lorenzo Magalotti*, 1713-1714, incisione, 179×129 mm, da *Le Vite degli Arcadi Illustri Scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni Canonico di S. Maria in Cosmedin, e Custode d'Arcadia*, 4 voll., Roma 1708-1727, III, 1714, tra pp. 198 e 199, Londra, British Museum, inv. 1875,0508.1577 (foto: © The Trustees of the British Museum)

FINXIT

Fig. 2 – Antonio Luciani (da Antonio Montauti), *Ritratto del conte Lorenzo Magalotti*, 1713, incisione, da S. Salvini, *Vita del Sig. Conte Lorenzo Magalotti* …, in «Giornale de' Letterati d'Italia», XIII, 1713, pp. 107-145 *Vita del Sig. Conte Lorenzo Magalotti*…, in «Giornale de' Letterati d'Italia», XIII, 1713, tav. I, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, inv. Magl. 21.6.195 (foto: Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)

Figg. 3-4 – Antonio Montauti, Medaglia commemorativa di Lorenzo Magalotti (*recto* e *verso*), 1712, bronzo, bordo modanato, diametro 92 mm, Firenze, Casa d'Aste Pandolfini, Dipartimento di Numismatica (foto: courtesy Pandolfini Casa d'Aste)

Figg. 5-6 – Alessandro Dalla Via (?), antiporta con la medaglia commemorativa di Lorenzo Magalotti (*recto* e *verso*), da *Lettere familiari del conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino e Accademico della Crusca*, Venezia 1719

Fig. 7 – Antonio Montauti, busto del conte Lorenzo Magalotti, 1712 circa, bronzo patinato, con base originale, alt. 20,5 cm (senza base), Figline Valdarno, Fondazione Giovanni Pratesi (foto: Fondazione Giovanni Pratesi)

BIBLIOGRAFIA

Gli accademici 2000 = *Gli accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, a cura di L. Zangheri, Firenze 2000.

Al servizio 1980 = *Al servizio del Granduca. Ricognizione di cento immagini della gente di corte*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 luglio-21 settembre 1980), a cura di S. Meloni Trkulja, Firenze 1980.

Arba 2020 = E. Arba, *Per la ritrattistica di Antonio Montauti. Tre busti inediti di eruditi fiorentini*, in *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, a cura di M. Betti, C. Brovadan, pp. 187-204.

Arecco 2018 = D. Arecco, *Scienza galileiana e diplomazia toscana: i tre viaggi inglesi di Lorenzo Magalotti*, in «Itineraria», XVII, 2018, pp. 235-254.

Averani [1712] = G. Averani, *Delle lodi del conte Lorenzo Magalotti nell'Accademia della Crusca detto Il Sollevato Orazione funerale di Giuseppe Averani. Detta nell'Accademia della Crusca il dì 18 agosto 1712*; ed. postuma in *Lezioni toscane dell'avvocato Giuseppe Averani Accademico della Crusca*, 3 voll., Firenze 1744-1761, II, 1746, pp. 243-260.

Baldinucci 1681 = F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* ..., in Firenze, per Santi Franchi al segno della Passione, 1681.

Bellesi 1991 = S. Bellesi, *Una vita inedita di Pier Dandini*, in «Rivista d'arte», IV s., XLIII, 7, 1991, pp. 89-188.

Bellesi 2008 = S. Bellesi, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Firenze 2008.

Bellesi 2012 = S. Bellesi, *Montauti, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma 2012, pp. 1-5.

Bellesi 2017= S. Bellesi, *I ritratti di Antonio Magliabechi*, in *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi*, atti del convegno (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 4-5 dicembre 2014), a cura di J. Boutier, M.P. Paoli, C. Viola, Pisa 2017, pp. 445-455.

Bellesi, Visonà 2008 = S. Bellesi, M. Visonà, *Giovacchino Fortini. Scultura architettura decorazione e committenza a Firenze al tempo degli Ultimi Medici*, 2 voll., Firenze 2008.

Bizzarini 2020 = M. Bizzarini, *Zeno, Apostolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, C, Roma 2020, pp. 649-653.

Borroni Salvadori 1974 = F. Borroni Salvadori, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV, 4, 1974, pp. 1503-1564.

Boutier, Paoli 2005 = J. Boutier, M.P. Paoli, *Letterati cittadini e principi filosofi. I milieux intellettuali fiorentini tra Cinque e Settecento*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e^-XVIII^e^ siècle)*, a cura di J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Rome, 2005, pp. 331-403.

Buonopane 2012 = A. Buonopane, *Archeologia, numismatica ed epigrafia nel «Giornale de' letterati d'Italia»*, in *Il «Giornale de' Letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte,*

identità (1710-2010), atti del convegno (Padova, Venezia, Verona, 17-19 novembre 2010), a cura di E. Del Tedesco, Pisa 2012, pp. 271-280.

Callimaco ed. 1996 = Callimaco, *Inni Epigrammi Frammenti*, a cura di G.B. D'Alessio, 2 voll., Milano 1996.

Cambiagi 1762 = G. Cambiagi, *Elogio istorico del conte Lorenzo Magalotti*, in *La donna immaginaria. Canzoniere del conte Lorenzo Magalotti* …, Lucca 1762, pp. XV-XXVI.

Cantelli 1979 = G. Cantelli, *Una raccolta fiorentina di medaglie tra '600 e '700*, Firenze 1979.

Cartari 1556 = V. Cartari, *Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, in Venetia, per Francesco Marcolini, 1556.

Cochrane 1973 = E. Cochrane, *Florence in the forgotten centuries, 1527-1800. A history of Florence and the Florentines in the age of the grand dukes*, Chicago 1973.

Corrain 2010 = L. Corrain, *Per una semiotica degli attributi. Gli strumenti di misurazione nell'*Iconologia *di Ripa*, in *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, atti del convegno (Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, 9-10 settembre 2009), a cura di S. Maffei, Napoli 2010, pp. 111-130.

Cordaro 1906 = C. Cordaro, *Anton Maria Salvini. Saggio critico-biografico*, Piacenza 1906.

Corniani 1804-1813, ed. 1818-1819 = G. Corniani, *I secoli della Letteratura italiana dopo il suo Risorgimento*, 9 voll.; seconda ed. in 9 voll., Brescia 1818-1819.

Costa 1647 = M. Costa, *Festa Reale per Balletto a cavallo Opera di Margherita Costa Romana dedicata all'eminetissimo Principe Cardinale Mazarino*, a Parigi, per Sebastiano Cramoisy, stampatore ordinario del re, e della regina regente, 1647.

Delle Lettere 1769 = *Delle lettere familiari del conte del conte Lorenzo Magalotti e di altri insigni uomini a lui scritte*, 2 voll., Firenze 1769.

Esiodo ed. 2019 = Esiodo, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, Milano 2019.

Fabroni 1766-1774 = A. Fabroni, *Vitae Italorum doctrina excellentium qui saeculo XVIII. floruerunt*, 4 voll., Roma 1766-1774.

Fanti 2008= M. Fanti, *L'idea della musica*, in *Monete Sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo Civico Archeologico di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, 21 novembre 2008-18 gennaio 2009), a cura di P. Giovetti, Ferrara 2008, pp. 117-124.

Fermi 1903 = S. Fermi, *Lorenzo Magalotti scienziato e letterato (1637-1712). Studio biografico-bibliografico-critico con ritratto*, Piacenza 1903.

Ferro 1623 = G. Ferro, *Teatro d'Imprese*, in Venetia, appresso Giacomo Sarzina, 1623.

Forlesi 2021 = S. Forlesi, *Tra Londra e Firenze. Letterati, diplomatici ed editori nel primo Settecento italiano*, Pisa 2021.

Forrer 1904-1930= L. Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists Coin-, Gem-, and Seal-Engravers, Mint-Masters, &c. Ancient and Modern, with References to thei works B.C. 500-A.D. 1900*, 8 voll., London 1904-1930.

Gabburri [1730 ca.-1742] = F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, ms., 1730 ca.-1742, 4 voll., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. E.B.9.5, <https://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri> (consultato il 20 agosto 2022).

Galanti 2012 = T. Galanti, *Il riscatto di Francesco Feroni nella sua cappella alla Santissima Annunziata*, in «Artista», XXIII, 2012, pp. 46-59.

Galanti 2014 = T. Galanti, *Francesco Feroni ritratto come* cives *virtuoso dall'abate Anton Maria Salvini*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini OSM. Non est in tota sanctior urbe locus*, a cura di L. Crociani, D. Liscia Bemporad, Firenze 2014, pp. 97-118.

Gamba 1825 = B. Gamba, *Notizie intorno alla vita e alle opere del conte Lorenzo Magalotti*, in *Lettere dilettevoli e curiose di Lorenzo Magalotti*, Venezia 1825, pp. 5-30.

Il «Giornale» 2012 = *Il «Giornale de' Letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*, atti del convegno (Padova, Venezia, Verona, 17-19 novembre 2010), a cura di E. Del Tedesco, Pisa 2012.

Goethals 2017 = J. Goethals, *The Patronage Politics of Equestrian Ballet: Allegory, Allusion, and Satire in the Courts of Seventeenth-Century Italy and France*, in «Renassaince Quarterly», LXX, 4, 2017, pp. 1397-1448.

Inni omerici 1975 = *Inni omerici*, a cura di F. Càssola, Milano-Roma 1975.

Inni orfici 2000 = *Inni orfici*, a cura di G. Ricciardelli, Milano 2000.

Lankheit 1962 = K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, München 1962.

Leggi dell'Accademia 1671 = *Leggi dell'Accademia de' Signori Gelati di Bologna. Col Catalogo de gli Accademici viventi l'Anno 1671*, in Bologna, per li Manolessi: Stampatori dell'Accademia de' SS. Gelati, 1671.

Leggi dell'Accademia 1709 = *Leggi dell'Accademia de Signori Gelati di Bologna. Col Catalogo de gli Accademici viventi l'Anno 1719*, Bologna 1709.

Lettere di Apostolo Zeno 1785 = *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano istorico e poeta cesareo* …, seconda edizione in cui le lettere già stampate si emendano, e molte inedite se ne pubblicano, 6 voll., Venezia 1785.

Lettere di Francesco Redi 1779-1795 = *Lettere di Francesco Redi Patrizio Aretino*, seconda edizione fiorentina. Accresciuta di quelle altrove finora pubblicate, e di quelle non pubblicate, che si sono potute ritrovare, 3 voll., Firenze 1779-1795.

Lettere familiari 1719 = *Lettere familiari del conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino e Accademico della Crusca*, Venezia 1719.

Lettere familiari 1741 = *Lettere familiari del conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino e Accademico della Crusca*, Venezia 1741.

Lettere scientifiche 1721 = *Lettere scientifiche, ed erudite del conte Lorenzo Magalotti Gentiluomo Trattenuto, e del Consiglio di Stato dell'Altezza Reale del Serenissimo Granduca di Toscana*, Firenze 1721.

Lezioni toscane 1744-1761 = *Lezioni toscane dell'avvocato Giuseppe Averani Accademico della Crusca*, 3 voll., Firenze 1744-1761.

Magalotti ed. 1968 = L. Magalotti, *Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia, Svezia*, a cura di W. Moretti, Bari 1968.

Magalotti ed. 1991 = L. Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, a cura di M.L. Doglio, Palermo 1991.

Mancini 2019 = G. Mancini, *Antonio Montauti*, in *Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, 18 settembre 2019-12 gennaio 2020), a cura di E. D. Schmidt, S. Bellesi, R. Gennaioli, Livorno 2019, pp. 584-587.

Manni 1761 = D.M. Manni, *Vita del conte Lorenzo Magalotti Fiorentino detto tra gli Arcadi Lindoro Elateo* …, in *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento dal conte Lorenzo Magalotti* …, Venezia 1761, pp. XVII-LVI.

Memorie istoriche 1761 = *Memorie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma 1761.

Miniati 2010 = S. Miniati, *Lorenzo Magalotti (1637-1712): rassegna di studi e nuove prospettive di ricerca*, in «Annali di storia di Firenze», V, 2010, pp. 31-47.

Momigliano 1966 = A. Momigliano, *Scipione Maffei e Hendrik Brenkmann: due progetti di collaborazione intellettuale italo-olandese nel Settecento*, in Id., *Terzo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, 2 voll., Roma 1966, I, pp. 179-196.

Monete Sonanti 2008 = *Monete Sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo Civico Archeologico di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, 21 novembre 2008-18 gennaio 2009), a cura di P. Giovetti, Ferrara 2008.

Montagu 1975 = J. Montagu, *Antonio Montauti's "Return of the prodigal son"*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», LIV, 1, 1975, pp. 14-23.

Montagu, Lankheit 1974 = J. Montagu, K. Lankheit, *Introduzione*, in *Gli ultimi medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno-30 settembre 1974), Firenze 1974, pp. 26-32.

Montano 1924 = L. Montano, *Notizie e aneddoti su Lorenzo Magalotti*, in *Le più belle pagine di Lorenzo Magalotti scelte da Lorenzo Montano*, a cura di L. Montano, Milano 1924, pp. 219-261.

Museum Mazzuchellianum 1761-1763 = *Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium, quae apud Jo. Mariam Comitem Mazzuchellum Brixiae servantur a Petro Antonio de Comitibus Gaetani Brixiano Presbytero, et Patritio Romano Edita, atque illustrata* …, 2 voll., Venezia 1761-1763.

Norris, Weber 1976 = A.S. Norris, I. Weber, *Medals and Plaquettes from the Molinari Collection at Bowdoin College*, Brunswick 1976.

Nova Literaria 1708 = *Nova Literaria Germaniae aliorumque Europae Regnorum. Anni MDCCCVIII*, Lipsia-Francofurti 1708.

Paltrinieri 2020 = C. Paltrinieri, *Alla riscoperta della* sociabilité *dell'Accademia del Disegno di Firenze: i luogotenenti*, in *Le accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*, a cura di C. Tarallo, premessa di L. Spera, Siena 2020, pp. 3-20.

Paoli 2005 = M.P. Paoli, *Anton Maria Salvini (1653-1729). Il ritratto di un «letterato» nella Firenze di fine Seicento*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, a cura di J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Roma 2005, pp. 501-544.

Paoli 2017 = M.P. Paoli, *Salvini, Anton Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, pp. 58-61.

Pennestrì 2021= S. Pennestrì, *Appendice III. [Nummophylaceum Casanatense]. Catalogo delle medaglie*, in «Notiziario del Portale Numismatico dello Stato», 15 [*"Rischiarare il vero, rilevare il bello". Storia e modelli di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale*, a cura di S. Pennestrì], 2021, pp. 121-266, <https://www.numismaticadellostato.it/pns-pdf/notiziario/Notiziario_15_2021.pdf> (consultato il 20 agosto 2022).

Pialorsi 1983 = V. Pialorsi, *Le medaglie dei Musei Civici di Brescia (2^a^ parte – Seicento, Settecento ed Ottocento)*, in «Medaglia», XI, 18, 1983, pp. 6-48.

Picinelli 1653, ed. 1678 = F. Picinelli, *Mondo simbolico, o sia Università d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane* …, in Milano, per lo Stampatore archiepiscopale, 1653; poi ed. con il titolo *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed erudizioni, sacre, e profane* …, seconda impressione Veneta, corretta, et arricchita di molte imprese, Venetia, presso Niccolò Pezzana, 1678.

Plasmato dal fuoco 2019 = *Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, 18 settembre 2019-12 gennaio 2020), a cura di E.D. Schmidt, S. Bellesi, R. Gennaioli, Livorno 2019.

Pozzetti 1787 = P. Pozzetti, *Laurentii Magalottii elogium a Pompilio Pozzetti cle. reg. schol. Piar. Publico eloquentiae professore habitum nonis ianuaris MDCCLXXXVII* …, Firenze 1787.

Preti, Matt 2006 = C. Preti, L. Matt, *Magalotti, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 300-305.

Prose toscane 1735 = *Prose toscane di Anton Maria Salvini. Recitate nel medesimo nell'Accademia della Crusca. Parte seconda*, Firenze 1735.

Raccolta di prose 1734 = *Raccolta di prose fiorentine. Parte quarta* …, 2 voll., Firenze 1734.

Ripa 1593, ed. 1603 = C. Ripa, *Iconologia, overo descrittione d'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi* …, in Roma, per gli heredi di Gio. Gigliotti, 1593; poi ed. con il titolo *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione* …, in Roma, Appresso Lepido Facij, 1603.

Rizzini 1889-1916= P. Rizzini, *Illustrazione dei civici musei di Brescia*, 5 voll., Brescia 1889-1916.

Ruscelli 1566 = G. Ruscelli, *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi* …, in Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1566.

Salvini 1712 = A.M. Salvini, *Discorsi accademici di Anton Maria Salvini Gentiluomo Fiorentino Lettore di Lettere Greche nello Studio di Firenze e Accademico della Crusca. Sopra alcuni dubbi proposti nell'Accademia degli Apatisti*, 3 voll., in Firenze, appresso Giuseppe Manni, 1695-1733.

Salvini 1715 = A.M. Salvini, *Prose toscane* …, Firenze 1715.

Salvini 1716 = A.M. Salvini, *Prose sacre* …, Firenze 1716.

Salvini 1723 = A.M. Salvini, *Iliade d'Omero tradotta dall'originale greco in versi sciolti*, Firenze 1723.

Salvini 1713 = S. Salvini, *Vita del Sig. Conte Lorenzo Magalotti, scritta dal Sig. Abate Salvino Salvini, e indirizzata con la seguente lettera al Sig. Apostolo Zeno in Venezia*, in «Giornale de' Letterati d'Italia», XIII, 1713, pp. 107-145.

Salvini 1714 = S. Salvini, *Vita del Conte Lorenzo Magalotti Fiorentino detto Lindoro Elateo, scritta dall'Abate Salvino Salvini Fiorentino detto Criseno Elissoneo*, in *Le Vite degli Arcadi Illustri Scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni Canonico di S. Maria in Cosmedin, e Custode d'Arcadia*, 4 voll., Roma 1708-1727, III, 1714, pp. 199-228.

Salvini 1720 = Criseno Elissoneo [S. Salvini], *Lorenzo Magalotti*, in *Notizie Istoriche degli Arcadi morti*, 3 voll., Roma 1720-1721, II, 1720, pp. 188-192.

San Pietro 1996 = *San Pietro. Arte e storia nella Basilica vaticana*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Bergamo 1996.

Sermonti 2008 = V. Sermonti, *L'Eneide di Virgilio*, Milano 2008.

Tibullo ed. 2000= Tibullo e autori del *Corpus* tibulliano, *Elegie*, con un saggio di A. La Penna, introduzione e note di L. Lenaz, traduzione di L. Canali, Milano 2000.

Turolo 1993 = A. Turolo, *Opinioni linguistiche e cultura accademica del Magalotti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXX, 549, 1993, pp. 1-37.

Un principe di Toscana 1968 = *Un principe di Toscana in Inghilterra e in Irlanda nel 1669. Relazione ufficiale del viaggio di Cosimo de' Medici tratta dal «Giornale» di L. Magalotti con gli acquerelli palatini*, a cura di A.M. Crinò, Roma 1968.

Vannel, Toderi 1987 = F. Vannel, G. Toderi, *La medaglia barocca in Toscana*, Firenze 1987.

Vannel, Toderi 2003-2007 = F. Vannel, G. Toderi, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello*, 4 voll., Firenze 2003-2007.

Velia Johnson 1979 = *Velia Johnson. Dieci anni di studi di medaglistica 1968-78*, Milano 1979.

Visonà 1990 = M. Visonà, *Carlo Marcellini. Accademico "Spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pisa 1990.

Zincgref 1619 = J.W. Zincgref, *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria*, [Frankfurt am Main?], apud Iohann. Theodor. de Brij, 1619.

ABSTRACT

L'articolo si propone di ricostruire le dinamiche della committenza e *l'iter* creativo della medaglia commemorativa di Lorenzo Magalotti, fusa nel 1712 dallo scultore Antonio Montauti. Si intende riportare all'attenzione degli studi il ruolo fondamentale ricoperto nella vicenda dal celebre erudito Anton Maria Salvini, ideatore del motto e della figurazione del rovescio della medaglia, con cui Montauti aveva precedentemente stretto un proficuo sodalizio sul piano artistico e affettivo. Anche grazie all'apporto di documenti inediti, tra i quali si segnalano i sonetti composti per l'occasione da Salvini, si desidera condurre un'analisi dell'opera in relazione al contesto in cui e per cui fu realizzata.

This article aims to reconstruct the dynamics of the commission and the creative process of the commemorative medal of Lorenzo Magalotti, cast in 1712 by the sculptor Antonio Montauti. It is intended to bring to the attention of the studies the fundamental role played by the famous scholar Anton Maria Salvini, creator of the motto and of the figuration of the reverse of the medal, with whom Montauti had previously formed a fruitful partnership on an artistic and personal level. Also, thanks to the contribution of unpublished documents, including the sonnets composed for the occasion by Salvini, the author wants to conduct an analysis of the artwork in relation to the context in which and for which it was created.

PAROLE-CHIAVE

Anton Maria Salvini; Antonio Montauti; Lorenzo Magalotti; sonetti; medaglia

KEYWORDS

Anton Maria Salvini; Antonio Montauti; Lorenzo Magalotti; sonnets; medal

Tullio Lazzari scrittore: la prima guida storico-artistica di Ascoli Piceno (1724)*

GAIA ERMINI

I. Auditore pubblico e avvocato, noto soprattutto per aver scritto *Ascoli in prospettiva*, Tullio Lazzari[1] fu patrizio di Ascoli Piceno, città in cui (e per cui) spese tutta la vita, morendovi all'età di settantatré anni nel 1744[2]. A spingerlo allo studio della giurisprudenza, svolto nell'Università di Fermo[3], fu forse una tradizione famigliare, osservata poi dal figlio Ignazio, «Lettor pubblico di leggi in questa Città»[4].

Ne *La primogenitura difesa col suo paregora*, l'erudito marchigiano Francesco Antonio Marcucci rivelava che nello studio della giurisprudenza ebbe come maestro Lazzari, definendolo campanilisticamente in grado di «gareggiare co' primi Lettori d'Italia su di legali materie»[5]. Marcucci gli dedicò poi un breve profilo biografico all'interno del *Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli Piceno*[6], testo grazie a cui le informazioni sul personaggio finirono anche nel primo volume *Delle città d'Italia e sue isole adiacenti* di Cesare Orlandi[7]. Successivamente il solo a fornire un credibile medaglione biografico di Lazzari fu Giacinto Cantalamessa Carboni, che nelle sue *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno*, precisò:

* Desidero ringraziare Luca Pezzuto, Michele Maccherini, Stefano Papetti, don Elio Nevigari, suor Maria Paola Giobbi, Marco Vaccaro, Piersandra Dragoni e tutti coloro che hanno agevolato la stesura di questo contributo.

[1] Così noto, anche se, come specificato dallo stampatore della sua guida, Emidio Maria Carpani, il suo nome completo era Domenico Tullio Lazzari.

[2] A darne conferma Marcucci 1766a, p. CLXX, e Cantalamessa Carboni 1830, p. 247 («da' necrologici della Parrocchia di S. Andrea»).

[3] *L'antica Università* 2001, p. 166.

[4] Marcucci 1766b, p. LI.

[5] Ibid.

[6] «Portato ad ogni genere di letteratura dal suo nobil talento fu il nostro avvocato Tullio Lazzari. Le sue *Rime*, le sue *Operette* son ripiene di erudizione, di pulitezza, e di giudizio. Fu egli Uditore di più Prelati, Avvocato della Città, e Lettor pubblico di Giurisprudenza sino alla morte, che seguì nel 1744 in età di anni 73. Varie Opere abbiamo di sì degno Letterato. Una è il *Protettore ne' Tremuoti ravvisato in S. Emidio primo Vescovo di Ascoli*, impressa qui in Città nel 1703., indi colla giunta nel 1731. (ed ultimamente come altrove si disse, nel 1756. con altra giunta del ch. Canonico Anton Nicola suo Figlio). Un'altra è *Ascoli in prospettiva colle sue più singolari pitture, sculture, e architetture*, stampata nel 1724. Così alcune altre Operette». Marcucci 1766a, p. CLXX. L'*Opera omnia* di Marcucci è in corso di pubblicazione, per i volumi già editi si veda http://www.monsignormarcucci.com/opera-omnia.

[7] Orlandi 1770-1778, II, 1772, p. 233, il quale nelle righe elogiative di Francesco Antonio Marcucci (pp. 233-234) confessò che tutte le notizie sulla città di Ascoli Piceno furono «estratte» dal *Saggio delle cose ascolane* (Marcucci 1766a). Sul *Delle città d'Italia* di Orlandi si veda Farina, Pezzuto 2021 pp. 135-138 con bibliografia.

> del disegno e della pittura non solo fu intendente, ma ancora vi si esercitò alcun poco, e lasciò alla sua famiglia alcuni cartoni con suoi disegni di cose pertinenti ad architettura, ed in un suo casino posto nel villaggio che si denomina della Lama in una delle amene collinette che sorgono a' lati della valle del Tronto, dipinse a fresco i dodici Apostoli, dipintura che ora è cancellata.[8]

Lavori oggi non più esistenti e verosimilmente un poco mitizzati – colpisce qui il riferimento alla tecnica a fresco, non proprio adatta a un dilettante –, di cui Carboni ebbe forse modo di parlare direttamente con i discendenti dello scrittore settecentesco.

Lazzari, presente tra i *Consultores S. Officii* nelle *Costitutiones Synodales Asculanae*[9], fu eletto avvocato della città e nominato auditore di prelati-governatori; come altri nobili letterati del suo tempo si dedicò alla ricerca poetica, condotta sotto il nome di Infecondo nell'Accademia ascolana degli Innestati. Fondata il 6 agosto del 1647 e spentasi sulla fine del XVIII secolo fu questa, devotissima al santo patrono Emidio, «la più celebre delle accademie ascolane»[10]. Ascrivibili a tale temperie culturale credo siano quelle «rime» e «operette» (manoscritte e disperse) menzionate da Marcucci[11], e di certo lo sono gli inediti componimenti poetici all'interno di un manoscritto appartenuto alla famiglia Lazzari oggi nell'archivio personale di don Elio Nevigari, ma anche un sonetto pubblicato ne *Le pompe festive celebrati alli 2 luglio 1698 dalla ven. compagnia di S. Maria delle Grazie*[12].

Al tempo di Lazzari, nel brulicare di cantieri, si moltiplicarono le accademie artistiche, filodrammatiche e letterarie, e nel 1731 l'editore veneziano Almorò Albrizzi istituì in città una delle sue colonie. La Letteraria Universale Società Albrizziana, presente nelle Marche anche a Fermo, Macerata, Montalto, Recanati, Loreto e Ancona, ebbe vita breve ad Ascoli e non concretizzò mai l'ampio programma dichiarato, ma fece almeno in tempo a restituirci i volti e le imprese dei suoi membri[13], tra cui per l'appunto Lazzari (fig. 1). Il ritratto, che si conserva nella Biblioteca Gabrielli, è ad oggi l'unico pervenutoci. Egli è raffigurato cinquantenne nella tipica posa a tre quarti all'interno di un tondo nella cui cornice figurano il nome, la professione e l'ormai

[8] Il profilo completo in Cantalamessa Carboni 1830, pp. 246-247. Nelle *Antichità picene*, lavoro enciclopedico di Giuseppe Colucci, si ricorda la proprietà di Ignazio Lazzari alla Lama, oggi della famiglia Liberali, con annessa la «chiesa dedicata a S. Niccola» (Colucci 1786-1797, XXIIII, 1795, p. 57). Considerato il soggetto e il luogo non può escludersi che proprio lì si trovassero gli affreschi che si riferiscono al padre.

[9] *Costitutiones Synodales Asculanae* 1719, p. 144.

[10] Cantalamessa Carboni 1830, p. 199. Purtroppo, tra le tele illustranti le imprese dei membri di quest'accademia che si conservano nel palazzo dell'Arengo di Ascoli Piceno non è presente quella di Tullio Lazzari. Sulle accademie ascolane si veda almeno Albertini, Silvestri 1898.

[11] Marcucci 1766a, p. CLXX. In Vecchietti, Moro 1790-1796, IV, 1795, p. 33 si attribuisce a Lazzari la dispersa trascrizione di una lettera di Enoch d'Ascoli su di un codice della regina di Svezia, inviata poi a Giovambattista Buccolini.

[12] Lazzari 1698, p. 29.

[13] Sull'Accademia Albrizziana e sue colonie si vedano Albertini, Silvestri 1898, pp. 8-9; Maylender 1926-1930, I, 1926, pp. 111-125. Per il ritratto di Tullio, l'arma dei Lazzari e qualche cenno su questa nobile famiglia si rimanda a Squarti Perla 2015, pp. 168, 439, 622.

illeggibile data di nascita. Sotto, in un tondo di pari diametro, resta sbiadita la traccia di una candela, riferimento al motto che corre nella cornice «Et latet et lucet»[14].

Avvocato, letterato, intendente e dilettante nelle arti, ma anche «curioso ricercatore delle antichità della sua Patria»[15], così il pesarese Annibale degli Abati Olivieri, punto di riferimento marchigiano per eruditi come Scipione Maffei, Luigi Lanzi e Ludovico Antonio Muratori, gli rese grazie nel 1756 in una *Dissertazione sopra una antica iscrizione detta nell'Accademia pesarese*. Olivieri ricevette da Lazzari nel 1734 almeno tre lettere, attualmente le uniche di sua mano a noi note[16] (figg. 2-3), dove trascrisse parte di un suo manoscritto, quello che il senese Giovan Girolamo Carli così ricorda nelle sue *Memorie di un viaggio fatto per l'Umbria per l'Abbruzzo e per la Marca:*

> Sono poi per la Città diverse Iscrizioni Romane, ma tutte edite, bensì per lo più molto corretam(en)te. Il Sig.re Marcucci, Lazzari, e Massarini, de quali più sotto parlerò, ne hanno copia di tutte, che sono circa quaranta, presa in parte dagli originali, in parte da Manoscritti: credo che la copia del Massarini sia la più esatta, ed egli ve ne ha aggiunte alcune del contando da lui diligentemente ricercate, e fedelmente trascritte[17].

Carli si trattenne per cinque giorni ad Ascoli Piceno ed è probabile che attraverso Ignazio Lazzari – segnato in margine al suo resoconto nell'elenco di coloro che lo guidarono per la città[18] – ebbe modo di leggere le iscrizioni raccolte da Lazzari padre. Se per astratto riunissimo le iscrizioni copiate nelle lettere inviate a Olivieri a quelle riportate in *Ascoli in prospettiva*, testo già sfogliato e studiato dal pesarese, stando a quanto scritto da Carli, che le dice «circa quaranta», si sarebbe ricomposto il manoscritto di Lazzari. Questa raccolta non fu utile solo ad Olivieri, ma anche a Ludovico Antonio Muratori che per le iscrizioni ascolane presenti nel *Novus thesaurus* ingaggiò tra gli altri anche l'annalista aquilano Anton Ludovico Antinori, che si impegnò in una corrispondenza epistolare con Lazzari per raccoglierle. Nessuna lettera di questa corrispondenza ci è giunta[19] ed è inutile dilungarsi qui su quanto di ascolano è presente nel *Novus thesaurus*, considerati il fine di questo saggio e il sovrumano lavoro del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, dove sono state riportate tutte le iscrizioni ascolane specificandone le diverse trascrizioni note, incluse quelle che Lazzari spedì ad Olivieri[20].

---

[14] Chiarimenti sull'impresa, meno diffusa di quella del sole tra nubi, in Picinelli 1653, p. 397.
[15] Degli Abbati Olivieri [1760], p. XIII.
[16] Già segnalate in *Inventari* 1929, XXXIX, p. 142.
[17] Carli ed. 1989, p. 39. Sul viaggio condotto da Carli si veda almeno Fratini 2006. Colucci nel 1790 scrisse di possedere una copia di tutte le lapidi di Ascoli inviatagli da Annibale Borri, patrizio e collezionista ascolano che ebbe modo di attingere al manoscritto di Lazzari (si veda Colucci 1786-1797, VIIII, 1790, p. 151 e Colucci 1786-1797, XIIII, 1792, p. 242).
[18] Carli ed. 1989, p. 43.
[19] Circa le iscrizioni ascolane ricevute da Lazzari si vedano le lettere inviate da Antinori a Muratori in *Edizione nazionale* 1995, pp. 160-161.
[20] *Corpus* 1883.

II. Un primo catalogo degli scritti di Lazzari è presente nella *Biblioteca volante*, opera del fiorentino Giovanni Cinelli, noto per aver curato nel 1677 la nuova edizione de *Le bellezze della città di Fiorenza* di Francesco Bocchi[21]. La scansia del 1699 della sua *Biblioteca* ci informa che ebbe modo di conoscere personalmente l'ascolano; Calvoli, nel restituirgli la *Descrizione della pompa festiva fatta nell'aprirsi della Venerabil Compagnia di Santa Maria delle Grazie*[22], pubblicata nell'anonimato, la disse infatti:

> parto della dottissima penna del Sig. Tullio Lazzari dot. di leggi; al quale rendo vivissime grazie, dell'operato per me con tanto ardore nel Concorso d'Ascoli, non avendo avuto prima occasione di darli segno della viva memoria che tengo de' suoi favori, e di molti altri signori ascolani[23].

Il testo, di sole quindici pagine, narra la benedizione e i relativi festeggiamenti della chiesa di Santa Maria delle Grazie, confraternita laicale associata all'Arcispedale di Santo Spirito in Sassia di Roma e seconda solo a quella di Santa Maria della Carità in città. La chiesa fu vestita di «ricchi Broccatoni di color d'oro freggiati di bizzarri fiorami cremisci», «Quadri di frutti, che non cedevano all'Uve ingannatrici de' Zeusi»[24], e di altri sfarzosi ornamenti anche se l'ampliamento dell'edificio, ritenuto necessario per il numero crescente dei fratelli e per il «fervore» della compagnia, fosse completo per soli «due terzi»[25]. Nella dettagliata descrizione Lazzari immortalò però un solo artista: Ludovico Trasi, autore della *Vigilanza* e della *Temperanza* ai lati del ritratto del vescovo Fadulfi[26], lasciando anonimo il «celebre Architetto Ascolano» che ideò la cappella per la croce di Santo Spirito, e che secondo Marchegiani deve riconoscersi in Giuseppe Giosafatti[27], puntualmente celebrato nella successiva pubblicazione: *Le pompe festive celebrate alli 2 luglio 1698 dalla ven. compagnia di S. Maria delle Grazie* (fig. 4), secondo lavoro a stampa di Lazzari, ma il primo di cui rivendica l'autorialità firmandosi accademico Innestato. Il testo è una prosecuzione della glorificazione dell'edificio, definito di nuovo «tempio non ancora del tutto perfezzionato»[28], e restituisce i discorsi recitati dall'avvocato Giuseppe Liverotti e da padre Anselmo, agostiniano scalzo, oltre a una serie di sonetti (tra cui uno dello stesso Lazzari), madrigali, distici, anagrammi numerici ed epigrammi che animarono quei giorni di festa. La maggior parte dei componimenti fu rivolta alla fontana effimera realizzata da Giuseppe Giosafatti a imitazione della celeberrima fontana dei Fiumi di Bernini.

> Nella piazza spaziosa del tempio, che sfregiata tutta d'erbaggi facea godere le amenità delle ville, anche fra recinti più popolati della città, in mezzo alla sollevata

[21] Cinelli 1677.
[22] Lazzari 1696.
[23] Cinelli 1699, p. 96.
[24] Le citazioni in Lazzari 1696, p. 11.
[25] Ivi, p. 6.
[26] Ivi, p. 10. Le due opere sono ad oggi disperse. Su Ludovico Trasi allievo di Andrea Sacchi, divulgatore della lezione marattesca nell'ascolano anche per mezzo della sua Accademia si vedano almeno Papetti, Alunno 2011 con bibliografia; Coccia 2018; Pezzuto 2020.
[27] Marchegiani 2017, p. 107. Su questa casa di artisti si veda lo stesso con bibliografia.
[28] Lazzari 1698, p. 3.

> altezza de' cipressi, che simboleggiavano l'eminenza sublime de meriti della gran Vergine, ergevasi maravigliosa fontana, che sprigionata dalla scabrosità d'uno scoglio, diramavasi co' suoi copiosi rigagnoli in quattro grandi fiumane, alle scaturiggini delle quali adattati altrettanti colossi di gesso formati in breve spazio di tempo dalla dotta mano del celebre Giosafatti ascolano, emulava l'altra di piazza Navona prodigioso artifizio del famoso Bernini; con un solo divario però, che se i quattro fiumi di quella sono i principali del mondo, gl'altri di questa sono quelli che sortirono le loro foci beate nel paradiso delle delizie mariane; ne vi mancavano già, per renderla a quella conforme, ed il delfino, et il serpe, anzi davano questi co' loro orrori un aria di gentilezza all'istesso spavento. Eravi insieme il cavallo, che attegiato in spiritoso, e natural portamento, fra le concavità di quel sasso parea, o che allettato dal bullicame di quei liquidi cristalli cercasse anzioso tuffarvi le labra assetate: ò che volesse impazientito dall'ingombro di quella mole gravosa a tutta forza sottrarsene. Ergeasi parimente sopra la gran rupe da fermo piedistallo assicurato l'alto obelisco, che divisato a colori di fino marmo, sembrava trasportato dalla barbara Memfi, per rimostrare su le rive del Tronto multiplicati li miracoli della magnificenza del Tevere. E se nell'acutezza della guglia di quello avea fatto il suo nido la candida colomba Panfilia, l'altra che in cima a questo sulle ali d'argento si libra è quella, che veramente si portava sopra le acque; colle quali ha ismaltata la bianca croce, e gli abiti fraternali di quella nobile confraternita[29].

La mancanza di documenti e progetti superstiti fa di queste righe l'unica testimonianza dell'elogiatissimo lavoro di Giosafatti che se anche non fosse stato coinvolto – come le fonti locali dichiarano con orgoglio[30] – nella realizzazione della fontana dei Fiumi, ebbe di certo modo di osservare da vicino la sua concretizzazione. Sopravvive infatti un memoriale per un supposto errore nella facciata del Palazzo Anzianale di Ascoli Piceno scritto nel 1722[31] da Giuseppe Giosafatti al governatore Alessandro Marucelli, in cui sono testimoniati i molti anni di formazione romana presso il cavalier Bernini, accanto al cugino Lazzaro Morelli, e la sua partecipazione ai cantieri del portico e della cattedra di San Pietro. I Giosafatti, architetti e scultori di origini venete, per generazioni monopolizzarono il mercato ascolano in cui trasposero la lezione romana, come Lazzaro, figlio di Giuseppe, che nel progettare una fontana per piazza Arringo[32] lo fece anch'egli con dei forti richiami berniniani (figg. 8-9).

---

[29] Ivi, pp. 4-6.

[30] Si veda ad esempio Cantalamessa Carboni (1830, p. 222) che, ricalcando le parole di Orsini (1790, p. 236), lo ricordava attivo in «molti pezzi di lavoro per la Cattedra di S. Pietro, per la fontana di piazza Navona, e per altre opere […] un discepolo al quale – Bernini – aveva posto affetto, e di cui scorgeva i grandi progressi».

[31] L'altezza delle arcate del portico che andavano così a intromettersi nella trabeazione marcapiano, si veda Marchegiani 2017, p. 215, doc. 25.

[32] Sulla lunga e tormentata vicenda si veda lo stesso Marchegiani 2017. Baldassarre Orsini (1790, pp. 33-34) che trovò il progetto di Giosafatti privo della «Poesia» che vogliono «gli adornamenti per cotesto genere» avanzò una proposta, incisa da Raimondo Faucci nella stessa guida, con le statue dei fiumi Tronto e Castellano sedute su degli scogli di travertino non più «allato al bacino» ma in «buona pace insieme».

Ascoli supplicante a' piedi di S. Emidio per la liberazione da' terremoti dell'anno 1703[33] fu il vero successo, l'unico ad aver avuto delle riedizioni. Lazzari si fece portavoce non tanto dei tragici rapporti quanto delle straordinarie testimonianze di chi, raccomandandosi al patrono di Ascoli Piceno riuscì miracolosamente a salvarsi. Nel 1730 violente scosse di terremoto tornarono a colpire il centro Italia permettendo a Lazzari di raccogliere nuove prove della magnanimità del 'suo' santo, il cui culto antisismico già si diffondeva nella penisola[34]. Il testo accresciuto venne così ridato alle stampe l'anno seguente con il titolo *Il protettore ne' tremuoti ravvisato in S. Emidio colla Relazione de' Ricorsi a Lui fatti in diversi tempi e Grazie ottenute per la sua intercessione*[35]. Lo stesso anno la relazione di Lazzari venne inserita all'interno della *Vita di S. Emidio martire primo vescovo, e protettore della città d'Ascoli* di Marcello Giovannetti e ancora nel 1787[36] nella nuova pubblicazione aquilana del testo. Anche il figlio, Antonnicola Lazzari, ne curò una terza impressione «accresciuta col ragguaglio d'altre grazie più recenti» nel 1756, e una quarta nel 1779[37].

Prima della guida ascolana Lazzari pubblicò inoltre la *Traslazione della reliquia di S. Francesco di Paola*[38], e il *Panegirico in lode del Gloriosissimo Vescovo, e Martire S. Emidio* di Giacinto Tonti, vicario generale degli agostiniani nella provincia di Perugia[39].

III. Ascoli in prospettiva è la prima guida di Ascoli Piceno: edita nel dicembre del 1724 ad Ascoli, fu dedicata al fiorentino Alessandro Marucelli, «graditissimo governadore»[40] della città tra il 1721 e il 1725[41] e grande amatore delle arti[42]. La figura di Alessandro, carente di un affondo su questa parentesi ascolana, è legata particolarmente a quella di Francesco Marucelli, fratello del padre. Seguendo le volontà testamentarie dello zio, Alessandro è passato alla storia per aver proseguito la stesura del *Mare Magnum* e per aver portato avanti la costruzione della Biblioteca Marucelliana, dove ancora si conserva la copia di *Ascoli in prospettiva* a lui appartenuta (fig. 5)[43]. Una traccia di questo governatorato è però presente nell'*Elogio dell'Abate Francesco Marucelli*, scritto da Angelo Maria Bandini, eletto primo bibliotecario della Marucelliana dallo stesso Alessandro, e poi esecutore testamentario delle sue volontà.

---

[33] Lazzari 1703.
[34] Sulla diffusione del culto antisismico emidiano, «traccia più appariscente e durevole (anche se non certo l'unica) lasciata dai terremoti del 1703 sulla cultura popolare» si veda almeno Castelli, Camassi 2007.
[35] Lazzari 1731.
[36] Giovannetti 1731 e 1787.
[37] Lazzari 1756 e 1779.
[38] Lazzari 1706.
[39] Tonti 1707. Un sonetto scritto da Lazzari per l'occasione è nel manoscritto di don Elio Nevigari.
[40] Lazzari 1724, p. 46.
[41] La cronotassi dei governatori ascolani in Weber 1994.
[42] Lazzari 1724, pp. non numerate. Si ricordi quantomeno il quadro *Cucina rustica* di Theodor Helmbreker, artista olandese apprezzato da Cosimo III e celebre per le sue bambocciate, posseduto da Alessandro Marucelli e donato al gran principe Ferdinando di Toscana quando mostrò desiderio di possederlo; in Navarro 2004, pp. 84-87.
[43] Firenze, Biblioteca Marucelliana, R, O, 2. Sul *Mare Magnum,* che raggiunse i 111 voll. con le compilazioni dei due Marucelli e di Angelo Maria Bandini, si veda almeno De Laurentiis 2008 con bibliografia.

> Passò egli in varj ragguardevoli governi dello stato ecclesiastico, come in Rimino, in Fabriano, in Ascoli e in Fermo, e procurò di esercitarli con esemplare integrità, perlochè ne riportò la satisfazione di tutti, e particolarmente in Ascoli, dove per avere con indicibile liberalità sovvenuti quei popoli oppressi dalla fame, si meritò somma lode, onde è che il Dottor *Ferdinando Fabiani* a lui dedicò un'opera scenica intitolata *la pietà vivandiera nelle mortali infermità della fame insorta l'anno MDCCXXII. sotto l'ottimo, e zelantissimo governo dell'Illustriss. e Reverendiss. Monsig. Alessandro Marucelli, descritta in opera scenica l'an. MLCCXXVI*. Tullio Lazzari suo Auditore avendo compilato un libretto sopra le pitture, sculture, e architetture più ragguardevoli della città d'Ascoli lo consacrò al medesimo, con elegante lettera dedicatoria ivi impressa nel MDCCXXIV.[44]

Sebbene il titolo della guida ascolana si ispiri implicitamente al *Regno di Napoli in prospettiva* di Giovan Battista Pacichelli[45], c'è da riflettere su quali siano state le motivazioni che spinsero Lazzari a impegnarsi in un lavoro di tal sorta. Mi chiedo se abbia avuto un ruolo la rapida diffusione del culto antisismico emidiano: Aquila, Amatrice, Marsciano nell'Umbria, Atri, la terra d'Agnone, Napoli e Roma sono solo alcune delle città ricordate nel resoconto del 1731[46] che riconobbero presto le competenze antisismiche di sant'Emidio eleggendolo, talune, a comprotettore. Non fu solo il perpetuarsi delle scosse ma anche l'inaugurazione nel 1721 del Tempietto di Sant'Emidio alle Grotte[47], tomba del santo, e il beneficio di indulgenza concesso da papa Clemente XI ai visitatori, a richiamare un numero sempre crescente di fedeli ad Ascoli, la cui varietà potrebbe aver suggerito al nobile marchigiano la stesura di una guida da taschino rivolta sia ai fedeli, sia ai dilettanti amatori delle arti.

A dispetto del titolo, escludendo l'antiporta (fig. 6) dove Biagio Miniera con un'allegoria delle tre arti dimostra di essere stilisticamente ancora vicino al suo (presunto) maestro Solimena[48], *Ascoli in prospettiva* non ha illustrazioni[49]. È quantomeno

---

[44] Bandini 1754, p. 14. Tra le opere che gli furono dedicate durante il governatorato ascolano anche la *Cantata* 1723.

[45] Pacichelli 1703.

[46] Lazzari 1731.

[47] Nel 1703 il Consiglio ascolano elesse otto deputati per raccogliere le elemosine con cui si sarebbero restaurate le Grotte, anguste all'inizio del secolo, «che non può penetrarvi un uomo, se non carpone, e totalmente inchinato» (Appiani 1704, pp. 244-245). La prima pietra fu benedetta nel 1717 dal vescovo Giovanni Gambi che riuscì in quattro anni a portare a termine quei lavori che per quasi un ventennio erano stati lasciati in sospeso dalla magistratura ascolana. Sulla vicenda e sul Tempietto si vedano Bucciarelli 2007; Marchegiani 2019c.

[48] A riportare memoria delle credibili lezioni impartite da Giulio Solimena, che avrebbero trasformato Miniera in un «coloritore spiritoso e vivace […] compositore pieno di bizzarre fantasie» durante un soggiorno romano, sono gli storici locali convinti da Orsini (1790, pp. 243-244, da cui si cita). Sull'ascolano Biagio Miniera, poi maestro di Nicola Monti, si veda Coccia 2018, pp. 129-225.

[49] Delle tre impressioni oggi note (edite tra il 18 e il 31 dicembre 1724, stando alla data posta sulla lettera dedicatoria) solo due presentano l'antiporta di Miniera e in una di queste, prima della *Tavola* (p. non numerata), un sonetto di Ignazio Relucenti va ad aggiungersi ai componimenti che sono invece introduttivi al testo: un sonetto di Giacomo Savini, di Giuseppe Federici, di Francesco Borgianelli, dello stesso Ignazio Relucenti (unico a presentare delle variazioni tra le diverse impressioni) e due madrigali di Cosmo Nozzi.

possibile che queste fossero previste ma che per incompletezza e mancanza di tempo non furono aggiunte. Emidio Maria Carpani, stampatore della guida e «Vicario Generale della nostra Città per più di anni cinquanta»[50], confessò di aver impresso il manoscritto «sul primo abbozzo dell'autore, cui mercé le sue continue occupazioni legali, ne pur riuscì di trascriverla non che di ridurla a perfezione»[51]. Si notino, ad esempio, le aggiunte sul *Sant'Emidio* in argento di Pietro Vannini e Francesco di Paolino, oggi nel Museo Diocesano di Ascoli, inserite nel capitolo XXVI e «per oscitanza»[52] omesse nel primo capitolo sul duomo. Non sembra quindi troppo lontano dal vero il ripetitivo espediente letterario di Lazzari, secondo cui egli doveva comporre velocemente «nelle vacanze più libere»[53], affermato in più pubblicazioni. Plausibile, inoltre, che tra i «cartoni con suoi disegni di cose pertinenti ad architettura»[54] ricordati da Cantalamessa Carboni presso la famiglia dell'autore, ce ne fossero alcuni destinati a quest'opera, o almeno utilizzati per scriverla, come ad esempio copie o schizzi del progetto della facciata dell'Angelo Custode o di quella del Palazzo Anzianale. In *Ascoli in prospettiva*, la minuziosa descrizione di quanto ancora non era stato innalzato in quei due cantieri giosafatteschi dimostra una piena conoscenza dei progetti che, nei fatti, non furono poi terminati nel modo in cui furono concepiti: la facciata dell'Angelo Custode, su disegno di Carlo Rainaldi[55], si arrestò per problemi di natura economica all'altezza del finestrone, mentre il Palazzo Anzianale fu concluso senza quella balaustrata con statue conosciuta da Lazzari attraverso un «disegno»[56]. Priva di ogni dubbio la conoscenza tra i Giosafatti e Lazzari, concittadini e membri della compagnia del *Corpus Domini*[57], è lecito supporre che siano stati davvero loro a fornire più di una prova grafica delle due facciate anche perché nel capitolo XXVII, a proposito della modernizzazione della chiesa di San Tommaso Apostolo, si cita l'esistenza di un disegno «comunicato» da Lazzaro Giosafatti[58].

La redazione di *Ascoli in prospettiva*, i cui tempi non possono ancora essere definiti con certezza, vide la raccolta di fonti scritte, edite e manoscritte affiancarsi al necessario confronto con gli artisti, incontrati proprio in quelle fabbriche dove l'autore poté verificare direttamente quanto era cambiato e quanto ancora stava cambiando. Il parere di «conoscitori» e «virtuosi» da cui Lazzari trasse conforto per attribuzioni e giudizi sulle opere può considerarsi anch'esso solo in parte espediente comune. Ne è da esempio il passo sulla *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista, Francesco e donatore*

[50] Marcucci 1766a, p. CCCCLXX.
[51] Lazzari 1724, p. non numerata.
[52] Ivi, pp. 131-132.
[53] Ivi, p. non numerata.
[54] Cantalamessa Carboni 1830, p. 247.
[55] Lazzari 1724, p. 113. Sulla facciata rainaldiana, nota anche attraverso la foto di un disegno del 1878 di Domenico Ferri, copia di quello perduto di Rainaldi, si veda Marchegiani 2019b.
[56] Lazzari 1724, p. 32.
[57] Tullio Lazzari fu anche tra i rappresentanti della Chiama di San Tommaso, per il quartiere di San Venanzio, assieme a Giuseppe Giosafatti nel Consiglio Generale del 19 settembre 1708; si veda Marchegiani 2017, pp. 113, 115.
[58] Lazzari 1724, p. 133.

dei De Magistris nella chiesa di Santa Maria della Carità, oggi nella Galleria Nazionale delle Marche:

> Indi l'altro di San Giovanni, e San Francesco, opera di Simone de Magistris da Caldarola eccellente Scultore, e Pittor non ingrato, di cui sono tutti gl'ornamenti de' stucchi, e statue, che forniscono l'interno, e l'esterno di quella Nicchia toccata d'oro, come tutte le altre. Se bene non debbe tutta essere del Padre la gloria, mentre avvertito da Persona di buon gusto, e capace assai di disegno, quantunque Orefice, e non Pittore di professione, l'intenditissimo Rocco Borri, che in quella tela vi avea operato anco Solerzio di lui Figliuolo, ne riconobbi la verità dall'iscrizione in piè del quadro, che lo conferma[59].

È nell'*Asculana canonizationis B. Seraphini de Asculo,* per cui lo stampatore Carpani fu *Iudex Deputatus,* che meglio si comprende la figura di Borri, membro anch'egli della compagnia del *Corpus Domini*, orefice e argentiere che depose e attestò anche di «haver molti anni studiato di disegno dalla bona memoria di Ludovico Trasi celebre Pittore di questa Città»[60]. Come lui Giuseppe Giosafatti, Tommaso Nardini (allievo di Trasi e pittore noto a livello locale), ma anche Baldassarre Ferri, sacerdote di cinquantasei anni con «prattica, peritia, e genio […] della professione di Pittura, e Scoltura»[61], si trovarono a relazionare sulle opere riguardanti il beato Serafino, dall'altare ai quadri e ai voti al santo, e tutti attribuirono con fermezza al veneto Pietro Gaia il ritratto, ritenuto antico e fedele, del personaggio sacro[62]. Scrivendo del «ritratto in mezza figura, dipinto al naturale dal risaputo Pier Gaja suo contemporaneo»[63], Lazzari si limitò a riportare quanto già era stato provato dalla sua probabile cerchia di conoscitori. Si consideri poi che il 23 agosto 1721, Borri, Miniera e il pittore Giuseppe Angelini, altro allievo di Trasi, furono tra coloro che giurarono sulla fama di Giuseppe Giosafatti[64], duramente condannato nei sopralluoghi al Palazzo Anzianale. Questi alcuni nomi dei protagonisti di quel rinnovo cittadino fotografato da Lazzari che, attraverso la loro conoscenza dell'arte locale resero forse meno arduo il lavoro di stesura della guida più di quanto l'autore stesso non riveli.

Lazzari tracciò in trentotto capitoli un circuito fatto di edifici sacri, ponti, porte, lavatoii, fortezze e palazzi del potere («Vescovile», «Anzianale», «Appostolico»), ma escluse totalmente gli edifici privati, «discorrer di cui avrebbe potuto recar gelosia, e cagionare emulazione, ed invidia»[65]. La città è così presentata al lettore attraverso le sue acque, pietre, e artisti più celebri: Alessandro Sbringa, Giovanna Garzoni, Ottaviano

[59] Ivi, p. 70. L'opera è effettivamente firmata e datata «SIMON D. MAGISTRIS DA CALDAROLA ET SOLERTIUS EIUS FILIUS ARTIFICES 1608», si veda Dal Poggetto 2003, p. 232.
[60] *Sacra rituum Congregatione* 1717, p. 96. Un esemplare de *Le pompe festive* (Lazzari 1698) conservato a Roma, nella Biblioteca Casanatense (vol. misc. 603/7) presenta un'incisione con una Madonna con Bambino firmata «Roccus Borrus sculp. Asculi». Borri non è citato tra gli allievi di Trasi in Coccia 2018.
[61] *Sacra rituum Congregatione* 1717, p. 92.
[62] Sull'opera di Gaia, un *ex voto* per la guarigione da una malattia al ginocchio realizzato quando il santo era ancora in vita, si veda G. Santarelli, in *San Serafino* 2004*,* pp. 78-79.
[63] Lazzari 1724, p. 130.
[64] Marchegiani 2017, pp. 178-179, doc. 4.
[65] Lazzari 1724, p. 56.

Iannella, Giovanni Battista Tuzi, Emidio Ferretti, Antonio Migliani, Francesco Antonelli, Simon Cornacchiola, i fratelli Emilio e Alcide Parisani, Carlo Palucci, Pier Leone Ghezzi. Dopo l'*Introduzzione* che raccoglie le lodi più autorevoli su Ascoli, come quelle di Plinio[66] e Casella[67], «per dar cominciamento dalla principal sua Basilica»[68] è descritta la cattedrale, indiscutibile punto di partenza. Le visite successive si ordinano in base alla struttura urbana e forse per gusto perché, umili all'interno e non in ottimo stato o «per servire alla brevità»[69] prefissata, alcune chiese sono soltanto nominate o provviste di rapide informazioni per lo più sull'origine, laconici riferimenti come quello per la chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio con «un'antica facciata alla gotica»[70]. In Lazzari l'avversione al 'gotico' tipica del suo tempo è il più delle volte comunque mitigata dal ben più radicato sentimento campanilistico. Riconobbe infatti la qualità degli stalli del coro della cattedrale «con maestria intagliati alla gotica», considerò che l'interno di San Francesco, sebbene mancasse della «venustà del fare alla moderna, non ha che desiderarvisi secondo lo stile di que' secoli», ed evocò una «secca meschinità» perché Carlo Crivelli ne emergesse, essendosene «non poco scostato»[71]. Numerosi poi i risarcimenti di quanto, a seguito di incuria e terremoti, è stato gravemente danneggiato, di quanto è andato perduto[72] o demolito, alla stregua della chiesa e oratorio di San Filippo[73], smantellata nel 1902, edificio fortunatamente documentato da foto d'epoca e ancora descritto nelle successive guide cittadine.

Interessante e privo di qualsiasi traccia l'affresco sull'arco maggiore della cattedrale, «anticamente tutto dipinto», di cui, nel 1724, sopravviveva

> un gran Crocifisso, con a piè prostrato in atto di Orante Monsignor Camajani […] col decoroso strascico della sua Cappa magna, condotto con buona maniera, si crede, e non improbabilmente dell'istesso Vasari, che vi ritrasse al naturale il Vescovo suo Patriotta, ed amico.[74]

[66] Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, III, 13.
[67] Casella 1606.
[68] Lazzari 1724, p. 7.
[69] Ivi, p. non numerata.
[70] Ivi, pp. 156.
[71] Ivi, pp. 75, 102, 115.
[72] Utilissime, ad esempio, le puntuali informazioni fornite sulla provenienza del perduto «Crocifisso di bronzo – al tempo sopra l'altare maggiore della chiesa di San Venanzio – di mediocre grandezza, ma di molta stima, e valore, per la squisitezza dell'arte, con cui è formato, come opera del lodatissimo Cavalier Lorenzo Bernini, il cui nome è sufficiente elogio di un incomparabil sapere: divoto retaggio della religiosa suppellettile dell'Eminentissimo Sforza Pallavicino, passato poscia alle mani del P. Giattini, ed indi al Collegio Ascolano, che può contarlo per uno de' preziosi arredi della sua Sagrestia» (Lazzari 1724, pp. 94-95); su quest'opera ancor'oggi attribuita a Bernini si vedano Marchegiani 2019a, p. 194; Montanari 2009, pp. 10-11.
[73] Le fonti locali ci informano della presenza di un perduto *Isidoro Agricola* creduto di Caravaggio, di cui resta una modesta copia successiva, sull'altare eretto da Virgilio Sgariglia, si veda M. Marini, in *Opere d'arte* 2012, pp. 190-191, n. 60 con bibliografia. Sulla chiesa di San Filippo si veda Papetti 1997.
[74] Ivi, pp. 78-79.

Il forte legame tra Pietro Camaiani e Giorgio Vasari si documenta nella loro fitta corrispondenza da cui si desume che mai l'aretino si spinse ad Ascoli[75] e il ritrovamento da parte di Giuseppe Fabiani nelle Risoluzioni Capitolari del 27 novembre 1577 di un riferimento ad una lettera inviata ai canonici del duomo da Gaspare Gasparini, pittore maceratese, su una «pictura facienda prope tribunam»[76] dovette sciogliere i dubbi anche dei più campanilisti. Un altro ciclo, anch'esso privo di tracce, quello della piccola chiesa di San Biagio antistante al Battistero (demolita nel 1887) concorre ad accreditare l'attribuzione a Gasparini di quanto perduto: per volere di Camaiani, che aveva richiesto e seguito il rinnovo della chiesa in cui fu sepolto, il bozzetto degli affreschi eseguiti dal maceratese, secondo l'atto di allogazione del 1573, fu inviato dal vescovo all'amico Vasari per riceverne l'approvazione[77]. Così Lazzari, pur confondendone il nome, descrisse il lavoro di Gasparini in San Biagio:

> in cui ha mostrato col suo talento nel disegno, e nel colorito, quanto imitasse il Pomarancio suo Maestro: avendo ripartite le Pareti fra' colonnati in dodici Porte fregiate di quadratura a chiaro scuro, ed in ciascuna di esse l'Effigie d'un Appostolo, e tutti in piedi, ma in diverse naturalissime attitudini, colle iscrizzioni degl'Articoli del Credere, e nelle lunette della volta, altrettanti Profeti scortati con garbo da sotto in su. A capo la Chiesa nel concavo della Tribuna ha figurata la Vergine Madre, col Cristo morto dipositatole in seno, coll'assistenza delle Marie, da un lato San Biagio Vescovo con altre figure, e sopravi una bella gloria d'Angeli che portano gli Strumenti della Passione; da' lati di essa ha rappresentata la Chiesa Cattolica a mano destra, e la Sinagoga alla sinistra, dal di cui capo fa cadente la Mitra, e lacere in uno, e cascanti le vestimenta levitiche, con bizzarra, ed ingegnosa invenzione da tutti lodata, e stimata per la bontà del disegno, impasto, e accordo del colorito[78].

È nota a Lazzari un'altra sola richiesta ascolana di Camaiani al conterraneo Vasari, ossia l'ideazione di un tabernacolo per il duomo di Ascoli che, stando ad alcune lettere conservare nell'archivio diocesano della città picena, sarebbe stato intagliato a Roma da Alberto degli Alberti di Borgo Sansepolcro e indorato da Cesare Fabbrini da Vinci quando giunse ad Ascoli[79].

---

[75] Sulle relazioni tra Vasari e Pietro Camaiani si veda almeno Pezzuto 2018, pp. 49-53 con bibliografia.
[76] Fabiani 1970-1972, II, 1972, p. 222. Su Gaspare Gasparini si veda Coltrinari 2015 con bibliografia.
[77] Ivi, pp. 221-222, doc. XVIII «pingere Ecclesiam Scti Blasij civ. Asculi in platea Arenghi dicta Civitatis electam in sacellum ab eodem R. d. Epo, prout et sicut apparet in designatione trasmissa a Civ. Asculi ad Urbem Romam a dicto T.mo Epo ad mag.eum D. Equitem Georgium Arretinum pictorem S.mi D.N.P.P. et in litteris declaratoriis a dicto d. Georgio remissis et prout in dessit conforme in arte et pulchritudine figuris per eundem Gasparem factis in domo dni Balthasaris Pacifici in quadro ubi visuntur figure gloriose virginis Marie, sti Dominici et sti Petri Martiris».
[78] Lazzari 1724, pp. 27-28. Si veda anche la descrizione in Orsini 1790, p. 23.
[79] Ricevuta la lettera di Vasari, datata 24 settembre 1573 e contentente i nomi dell'intagliatore e dell'indoratore (già segnalata in Cantalamessa Carboni 1830, p. 159), Pietro Camaiani la inviavia il 15 ottobre 1573 da Sassoferrato al Capitolo e ai canonici della cattedrale di Ascoli, invitandoli a stringere un rapporto epistolare diretto con l'aretino e riassumendo loro quanto deciso con quest'ultimo (Ascoli Piceno, Archivio capitolare, lettera I, no. 20). Sulle lettere e per la loro trascrizione si veda M. Trionfi Honorati, in *Giorgio Vasari* 1981, pp. 69-70, nn. 29a-b e Trionfi Honorati 1993, pp. 50, 53, 56. Oltre al

> Ammiravasi in questo Altare negl'anni addietro, un Magnifico Tabernacolo, o Ciborio di Legno di elegante artificio, e considerabile grandezza tutto indorato, con molte Statuette di rilievo, colonnati, balaustri, nicchie, trofei ecclesiastici, e simiglievoli abbellimenti di perfettissima architettura, e con istoriette ben colorite, che lo rendevano ammirabile, e singolare disegno, pittura ed opera stimabilissima dell'insigne Pittore, Architetto, ed Istorico Giorgio Vasari Aretino, condotto a ciò da Monsignor Pietro Camaiani suo Conterraneo, amatore di sì belle Arti: presentemente conservasi nel tempietto contiguo del Battisterio, per rendere in tal forma più libero il Capo Altare[80].

Già attribuito all'aretino da Sebastiano Andreantonelli nelle *Historiae Asculanae*[81], il manufatto sembra essere stato da tempo riconosciuto, ma solo recentemente restaurato (fig. 7).

Non sorprende poi che numerosi siano gli artefici di non facile identificazione cavati da manoscritti oggi dispersi o da chi ne custodiva ancora memoria. Tra questi privi di quell'«N.N.» con cui Lazzari suppliva alla sua mancanza di informazioni utili sono ad esempio: il «Serba», un «non disprezzevole stuccatore»[82] attivo in Santa Maria della Carità, e un «Polacco» autore dell'*Estasi di Santa Teresa* in Santa Maria del Carmine (fig. 10) che è stato identificato con Sebastiano Majewski[83], pittore dell'Est Europa trasferitosi a Teramo intorno al 1620.

Nel descrivere il *San Francesco riceve le stigmate* di Tiziano Vecellio, già nell'omonima chiesa e oggi in Pinacoteca civica, si segnala la sensibilità di Lazzari per gli aspetti legati alla conservazione delle opere d'arte, poiché ne condanna perentoriamente lo stato riconoscendolo «molto mal ridotto, forse per l'umidità che gli rendono i trivertini del muro che ha dietro» rinviando a *Le ricche minere della pittura veneziana* di Marco Boschini «contra la disapplicatezza di chi non custodisce sì gran tesori, e lascia perire opere cotali, non mai più reparabili»[84].

Il trentottesimo e ultimo capitolo che riporta il lettore al punto di partenza «finalmente nelle vicinanze del Duomo, donde principiossi il cammino»[85], non presenta più considerazioni storico-artistiche, ma riflette invece su due fatti violenti: il tramandato abbattimento da parte di Federico II di ben novanta torri e la mancata

tabernacolo, Alberto Alberti lavorò a due angeli e ad una lampada sempre su disegno di Vasari. Su quest'ultima, recuperata dai depositi della cattedrale da Daniela Ferriani e oggi nel Museo diocesano, si veda ancora Trionfi Honorati 1993, pp. 58-60.

[80] Lazzari 1724, pp. 14-15.

[81] Andreantonelli 1673, p. 207.

[82] Lazzari 1724, p. 71.

[83] Si veda Battistella 2006, pp. 512-513. Su Majewski si veda anche Iafelice 2014; Vaccaro 2019.

[84] Lazzari 1724, pp. 57-58, si veda anche Boschini 1674. Sull'opera si veda S. Papetti, in *Opere d'Arte* 2012, pp. 142-145, n. 39. Un'attenzione che Lazzari rivela anche nella descrizione di un altro quadro di ignoto artista («N.N.»): il cosiddetto «francese», autore del quadro disperso con San Pietro d'Alcantara «in atto di esser rapito in estasi da molti angeli, mentre ginocchioni, con braccia distese ora avanti una croce», pittura particolarmente lodata ma che lo scrittore ascolano avrebbe voluta «meglio difesa dall'umido, e dall'aria».

[85] Lazzari 1724, p. 167.

sepoltura del corpo di Manfredi, scomunicato re di Sicilia ricordato da Dante e Boccaccio, che – stando alla *vox populi* degli ascolani – venne gettato tra le acque del Castellano, identificato nel fiume Verde dei due poeti, che si è inclini a riconoscere oggi nel Liri-Garigliano, tra Napoli e Roma.

È chiaro che Lazzari tentò nella sua guida di riannodare Ascoli a due città, Roma e Firenze, e che lo fece per riscattarla agli occhi del toscanissimo Marucelli, cui scrisse

> ne potrà giammai Vostra Signoria Illustrissima, quando riscossasi dalle sue più serie, e dotte applicazioni, degnerassi darle un'occhiata, leggervi descritta pittura alcuna per singolare che siasi, ne edificio, benchè ragguardevole, che non s'imbatta in quelle che, o adornano le sue gallerie, o le rimembrino le sue fabbriche di Roma, e di Firenze sua patria[86].

Le due città non sono tuttavia considerate progenitrici del centro piceno, «Ascoli – fa – nella Marca quella figura che Firenze fa in Toscana»[87] e tra l'altro vide Roma «vagire in culla»[88].

IV. Può essere infine utile uno sguardo alle fonti che dovettero restare aperte sul piano di lavoro dello scrittore. A livello locale ebbero un ruolo fondamentale la seconda edizione della *Vita di S. Emidio*[89] di Paolo Antonio Appiani e le postume *Historiae Asculanae*[90] di Sebastiano Andreantonelli, ma anche un anonimo manoscritto che nell'*Indice degli autori* è indicato come «Monument. Ascul. ms.». Si tratta di una raccolta di notizie relativa gli edifici della città, oggi ancora da identificare, densa di informazioni che non vanno oltre i primi anni del Seicento, con particolare attenzione ai fatti storico-artistici del secolo precedente e che fu usata estensivamente anche da scrittori interessati a sant'Emidio come l'appena citato Appiani e Filippo Ferrari[91].

Molte invece le letture di portata 'nazionale' fatte da Lazzari, dalla *Descrittione di tutta Italia* di Leandro Alberti alla *Roma ricercata* di Fioravante Martinelli[92], da *Il Theatro del mondo* di Abramo Ortelio all'*Itinerario* di Francesco Scoto[93] sul fronte periegetico e odeporico, per passare, a proposito di letteratura artistica, dallo *Studio di pittura* di Filippo Titi alla *Felsina pittrice* di Malvasia[94]. Centrale ovviamente il ruolo delle *Vite* di Vasari, conosciute attraverso l'edizione bolognese di Carlo Manolessi (1648). Sono i

[86] Ivi, pp. non numerate.
[87] Ivi, p. 2.
[88] Lazzari 1696, p. 3.
[89] Il testo venne ridato alle stampe con aggiunte e correzioni dopo il terremoto del 1703 (Appiani 1704).
[90] Andreantonelli 1673.
[91] Ferrari 1613, p. 489.
[92] Alberti 1550; Martinelli 1644. Su Alberti si vedano Petrella 2004; *L'Italia dell'inquisitore* 2007; *Da Flavio Biondo a Leandro Alberti* 2009. Su Martinelli si veda Fogelberg Rota 2019 con bibliografia.
[93] Ortelio 1570, ed. 1598; Schott 1600. Su Ortelio si vedano Mangani 1998; Van Den Broecke 2015; Meganck 2017. Su Schott si veda Tunzi 1996 e 2007 con bibliografia.
[94] Titi 1674, ed. 2017; Malvasia 1678. Su Malvasia si veda anche l'edizione critica curata da E. Cropper e L. Pericolo, in corso dal 2012, *Carlo Cesare Malvasia's Felsina Pittrice (1678): Lives of the Bolognese Painters* (con bibliografia).

rimandi a margine relativi ai brani delle imprese artistiche di Cola dell'Amatrice e di Sangallo il Giovane che permettono di sostenerlo: la pagina da cui si cita il passo sulla Fortezza da piedi completata da Sangallo corrisponde a quella di Manolessi, e così anche le due pagine sulla vita di Cola[95]. Nel criticare il *Transito e Assunzione della Vergine*[96] dell'amatriciano nella chiesa di San Domenico, oggi nei Musei Capitolini, Lazzari utilizzò invece un'altra fonte celebre: la terza delle satire di Salvator Rosa, la *Pittura*.

> Ne vi sarebbe punto, che criticare, se fra gli Appostoli, non vi avesse dipinto, benché eccellentemente, San Tommaso d'Aquino, Santa Caterina Sanese, e San Domenico, assistente inginocchioni alla Bara: accorgimento ben degno a riflettersi da ogni buon Pittore, saviamente inculcato dall'egregio del pari in Pittura, e in Poesia Salvador Rosa Napolitano[97].

È evidente che Lazzari incluse la pittura di Cola tra quelle criticabili dall'artista partenopeo in quanto opere di pittori poco istruiti; Rosa riteneva infatti tra gli errori improponibili un'Eva coperta, un'Annunziata che recita l'ufficio davanti un crocifisso, un Adamo con la zappa di ferro in mano[98]. Atteggiamento quasi inaspettato per uno scrittore ascolano alle prese col suo campione locale, ma che credo sia da inquadrare nella consapevole accettazione del giudizio vasariano su Cola:

> Costui non arebbe fatto se non ragionevolmente, se egli avesse la sua arte esercitato in luoghi dove la concorrenza e l'emulazione l'avesse fatto attendere con più studio alla pittura et esercitare il bello ingegno di cui si vide che era stato dalla natura dotato[99].

Per un veloce *excursus* della fortuna critica di *Ascoli in prospettiva*, si consideri che prima del 1790 l'unico e precedente corrispettivo a Lazzari, ma di altro genere letterario, destinato a un differente pubblico con diverse intenzioni erano le *Historiae Asculanae* di Andreantonelli. Lo dimostra il già citato Carli, che nelle sue *Memorie* per informarsi sulla città partì proprio dalle *Historiae* considerandole testo di «molta erudizione, ma pochissima critica»[100], ritenendo invece Lazzari «autore bene informato delle cose patrie», anche se «un poco ip(er)bolico, troppo minuto, e prolisso»[101].

Anche il maceratese Amico Ricci, che nei due tomi delle *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona* tentò di racchiudere tutte le vicende artistiche che si svilupparono in questa regione dal VI secolo, non risparmiò una critica a Lazzari,

---

[95] Un refuso scarta di una pagina la citazione: in *Ascoli in prospettiva* sono segnalate le pagine 233 (pagina d'apertura del medaglione dedicato a Marco Cardisco) e 234 mentre Cola è presente alla 234 e 235. Sul medaglione vasariano si veda Pezzuto 2018, pp. 44-56. Su quanto realizzato da Sangallo si veda Beltramini 2019 con bibliografia.
[96] Sull'opera Pezzuto 2018, pp. 105-107.
[97] Lazzari 1724, p. 75.
[98] Si veda *Satire di Salvator Rosa*, p. 57.
[99] Vasari 1568, ed. 1966-1967, IV, p. 528.
[100] Carli ed. 1989, p. 41.
[101] Ibid.

«quella comune a coloro, che scrivevano nel secolo XVII, quand'era quasi universale la fallacia assoluta d'ogni retto giudizio, e si prodigavano il più delle volte lodi a taluno, che non aveva diritto di conseguirle»[102].

Più inaspettatamente, il ligure Carlo Giuseppe Ratti si avvalse di alcune informazioni tratte da *Ascoli in prospettiva* per redigere il tomo di prosecuzione alle *Vite* di Raffaello Soprani, spingendosi a citare un *San Pietro d'Alcantara* di Angelo Maria da Genova, oggi disperso, ma un tempo nella chiesa di Sant'Antonio di Parignano, il *San Francesco Saverio orante davanti alla Vergine* di Giovan Battista Gaulli (di cui si conoscono solo il bozzetto e i disegni preparatori) e il *Transito di San Francesco Saverio*, sempre di Gaulli, oggi nel Museo Diocesano di Ascoli e prima nella chiesa di San Venanzio[103]. E ancora la guida sembrerebbe esser stata utile a Luigi Lanzi nell'edizione del 1809 della sua *Storia Pittorica*, tuttavia, l'unica esplicita precisazione a debito del testo ascolano sembra sia quella sul *San Giovanni Battista* della chiesa di Sant'Angelo Magno di Ascoli Piceno, opera di Gian Domenico Cerrini, che venne creduta, presumibilmente solo da Annibale Mariotti, di Domenico Perugino. Così Lanzi:

> Non ne rimane in Perugia sennon il nome. Si è però creduto che ne resti in Ascoli un quadro nella chiesa di S. Angelo Magno, ove il s. Gio. Batista si ascrive dal Lazzeri nella sua Ascoli in Prospettiva a un Giandomenico da Perugia, e il paese dicesi di Gio. Francesco da Bologna; ch'è quanto dire del Grimaldi. Il gusto della figura è guercinesco per osservazione del sig. Orsini: onde non so come questi, e il sig. Mariotti (p. 273) non abbian veduto, che quella pittura doveva essere di Giandomenico Cerrini da Perugia, contemporaneo del Grimaldi e del Guercino; e non di quel Domenico pittor di rametti, che viveva un secolo innanzi[104].

Tra i vari lettori dell'agile lavoro di Lazzari vale la pena ricordare anche il pesciatino Innocenzo Ansaldi, pittore e poeta, appassionato di trattatistica tecnica e di periegetica, interessi coltivati assieme a Luigi Crespi, di cui resta testimonianza nelle

---

[102] Ricci 1834, I, p. 363. Su Amico Ricci e le sue *Memorie*, primo trattato sistematico sulla storia dell'arte marchigiana si veda almeno *'Dotti Amici'* 2007. In particolare, il ruvido giudizio su Lazzari poi pubblicato nelle *Memorie* è preannunciato dalla lettera di Ricci (15 marzo 1828), di ritorno da un viaggio ascolano, e dalla risposta di Alessandro Maggiori (30 maggio 1828), suo stretto collaboratore, entrambe trascritte alle pp. 217-219.

[103] Soprani, Ratti 1768-1769, II, 1769, pp. 28, 87-88. Sulle due opere di Gaulli si vedano Grelli 2001, pp. 109-112; E. Petrucci, in *Opere d'Arte* 2012, pp. 181-182, n. 56. Si veda anche *Storia de' pittori* 2018 in cui il manoscritto del 1762 di Ratti, preparatorio all'ampliamento delle *Vite*, è stato trascritto e commentato.

[104] Lanzi 1809, I, p. 367. Sull'opera si veda F. Cappelli, in *Gian Domenico Cerrini* 2005, pp. 190-191, n. 40 (dove, tuttavia, si identifica in Guercino e non in Grimaldi quel «Gio. Francesco da Bologna»). La pagina 273 delle *Lettere pittoriche perugine* (Mariotti 1788), a cui si rinvia nel testo, è la sola in cui inequivocabilmente è riconosciuto autore del *San Giovanni Battista* il maestro di Antiveduto Grammatica pittore di cui – scrive Mariotti – «non abbiamo quasi alcuna notizia, e quel ch'è peggio, non abbiam né pure alcun'opera del suo pennello. Siamo perciò obbligati a cotesta città, se possiamo formar tuttavia qualche idea del merito di lui nel suo mestiere», mentre le due guide ascolane riconobbero la mano di Gian Domenico Cerrini e non solo a Sant'Angelo Magno, ma anche nella chiesa di Sant'Egidio, ossia nella pala d'altare con *La Madonna in gloria con san Pietro ed il santo titolare* (Lazzari 1724, p. 149; Orsini 1790, p. 129).

postille alle numerose guide e nei suoi appunti di viaggio[105]. Quella smisurata collezione di note, testi editi e inediti sul patrimonio culturale italiano fece sì che il suo carteggio, oggi noto in parte, fosse tra i più estesi dell'epoca. Dalla corrispondenza con Francesco Bartoli, impegnato nella raccolta di fonti per le sue *Notizie delle pitture, sculture, ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*[106], presto abbandonate al secondo volume, si evince la presenza, non contemporanea, di almeno tre esemplari di *Ascoli in prospettiva* nella biblioteca ansaldiana. Nello specifico la missiva inviata da Bartoli il 17 giugno 1775 lamentò l'arrivo incompleto della guida di Lazzari, «metà sì e metà no»[107], e suggerì ad Ansaldi la trascrizione di quanto andato perso da una seconda copia da lui posseduta. Probabile che questa venne inviata a terzi poiché il 14 aprile 1776 Ansaldi garantì all'amico la trascrizione di «tutte quelle chiese e luoghi che ella mi notò di essere restati in bianco per lo smarrimento della metà dell'altra "Descrizione d'Ascoli" che le mandai a Genova» [108] da una copia che aveva acquistato poco tempo prima sul mercato fiorentino.

Affacciandoci fuori dall'Italia, la guida di Lazzari fu l'unico testo che Christophe Théophile de Murr poté inserire sotto la città di Ascoli tra le *Descriptions des tableaux, statues, bustes, galleries et cabinets en divers endroits*, nella sua *Bibliotheque de peinture, de sculpture et de gravure*[109] ed anche l'unico consigliato da Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande nella seconda edizione del suo *Voyage en Italie*:

> Quand on est à Tolentino, on laisse à dix lieues sur la droite ou au midi, la ville d'Ascoli. Ce fut autrefois la première qui prit les armes dans la guerre civile, sous le consulat de Pompée Strabon, père du grand Pompée. Ses édifices sont la plupart du bas âge, mais dignes d'attention, sur-tout le pont appellé *di Cecco*, qui est d'un seul arc, quoique très-grand; il y a un autre pont formé de grandes pierres sans chaux ni ciment. On trouve des tableaux remarquables dans les églises *della Scopa* & de *S. Emidio*, évêque & patron de la ville. On peut voir Tullio Lazzari, dans l'ouvrage intitulé: Ascoli in prospettiva, 1724, in- 4°. Cette ville fut la patrie du pape Nicolas IV[110].

E ancora nell'Ottocento, nonostante la nuova guida di Orsini fosse da anni disponibile sul mercato, si rinviò solo a Lazzari nel *Viage de España, Francia, è Italia*,

[105] La sola guida ansaldiana che si diede alle stampe fu la *Descrizione delle sculture, pitture et architetture della città e sobborghi di Pescia nella Toscana* (Ansaldi, Crespi 1772), pubblicata dall'amico Crespi che l'aveva richiesta e ricevuta manoscritta a insaputa dell'autore; Emanuele Pellegrini ne ha curato l'edizione critica (2001).
[106] Bartoli 1776-1777. Su Bartoli si veda Milan 1990.
[107] La guida di Lazzari era stata inviata da Ansaldi il 21 maggio 1775. Si vedano le lettere trascritte in Pellegrini 2008, pp. 160-175.
[108] Ciò nella missiva del 17 giugno 1775 (Pellegrini 2008, pp. 175-177), seguendo l'ordine dell'indice di *Ascoli in prospettiva*, ovvero la *Tavola de' capitoli o titoli delle chiese e luoghi di cui si tratta per alfabeto* (Lazzari 1724, pp. non numerate). La lettera da cui si cita in Pellegrini 2008, pp. 187-193.
[109] Von Murr 1770, II, p. 589.
[110] De Lalande 1786, VIII, pp. 143-144. Nell'edizione originale del testo (1769), sulla «route de Foligno à Lorette» non è presente una descrizione della città di Ascoli. Sul viaggio di Lalande si veda Cecere 2013 con bibliografia.

opera enciclopedica di Nicolás de la Cruz y Bahamonde[111]. *Ascoli in prospettiva* è poi presente nel *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità* di Leopoldo Cicognara e anche nel *Catalogue d'ouvrages* del *Traité complet de la peinture* di Jacques-Nicolas Paillot de Montabert[112].

Quella di Lazzari fu una risposta editoriale perfettamente in linea con gli sviluppi e con la fioritura della letteratura periegetica marchigiana[113], che andò intensificandosi nel XVIII secolo. Sebbene non si spinga in approfondimenti e non dimostri una cultura artistica raffinata e se anche, come visto, questo lavoro non fu oggetto di ristampe, esso ha rappresentato, e rappresenta ancora, un imprescindibile punto di partenza per chiunque si sia occupato della storia dell'arte ascolana. Soltanto nel 1790, quando ormai i restanti esemplari si muovevano «rarissimi per le mani di pochi»[114], fu soppiantato dalla ben più approfondita *Descrizione* di Orsini, un testo finalmente ricco di illustrazioni, incise da Raimondo Faucci, ampliamenti e approfondimenti più pervicaci, che fu commissionato all'esperto architetto umbro dall'allora vescovo di Perugia Alessandro Maria Odoardi, uno dei membri più in vista dell'aristocrazia picena. Si era ormai inaugurata un'altra stagione critica.

[111] «A la derecha de Tolentino, diez leguas, queda Ascoli, de la qual han sacado los franceses algunos quadro de mérito. – e in nota si aggiunge – Véase la obra intitulada Ascoli in Prospettiva de Tullio Lazzari, impresa en 1724, que descrive sus cosas mas singulares». (De La Cruz y Bahamonde 1806-1813, VI, 1808, p. 24).

[112] Cicognara 1821, II, p. 265 (probabilmente uno di quei «non comuni oggetti» che il conte preferì ad altre «opere ovvie e notissime, e di facile acquisto»: I, pp. v-vi); Paillot De Montabert 1829, I, p. 349.

[113] Per una disamina sull'argomento si veda ora Agosti, Ambrosini Massari 2019. Altri aggiornamenti sulla letteratura periegetica in *La guida* 2004; *Guide e viaggiatori* 2006; *Le guide* 2020. Si è insomma ormai lontani dai giudizi di Schlosser (1924, trad. it. 1964, p. 546), che nello scrivere delle Marche le definì «lontane dalle grandi strade militari e quindi chiuse in sé stesse», stupendosi, a proposito del testo di Orsini, «che la piccola Ascoli Piceno, non importante come centro artistico né altrimenti, ci presenti una delle guide più monumentali, piena di pretese nella stampa, nel formato e in tutta la veste».

[114] Orsini 1790, p. x.

Fig. 1 – Ritratto di Tullio Lazzari (particolare del quadro della colonia Albriziana), Ascoli Piceno, Biblioteca comunale "Giulio Gabrielli" (foto: archivio dell'autrice)

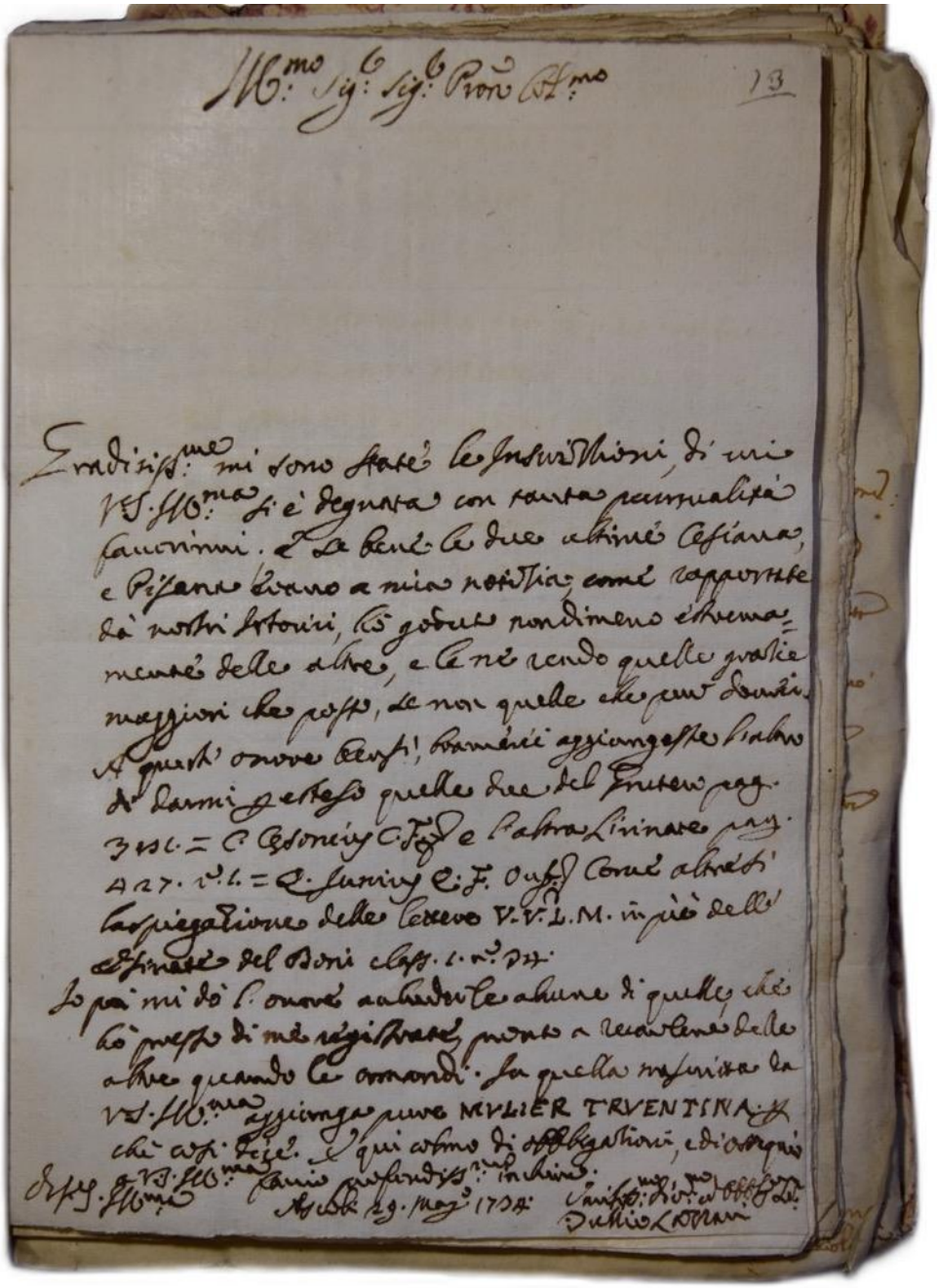


Fig. 2 – Lettera di Tullio Lazzari ad Annibale degli Abati Olivieri (particolare), Ascoli Piceno, 29 maggio 1734, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 446, c. 13r (foto: archivio dell'autrice)

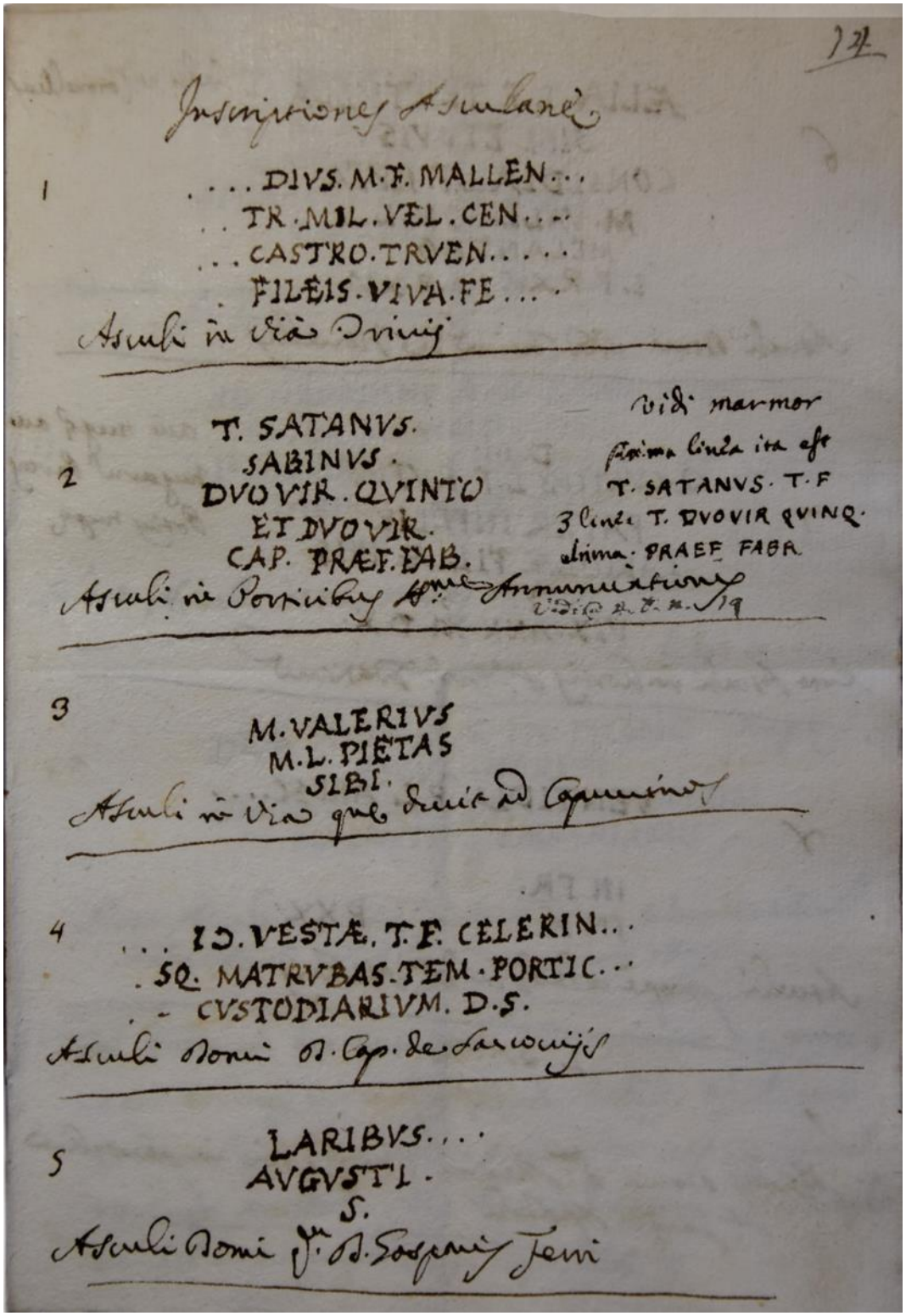


Fig. 3 – Lettera di Tullio Lazzari ad Annibale degli Abati Olivieri (particolare), Ascoli Piceno, 29 maggio 1734, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 446, c. 14r (foto: archivio dell'autrice)

FINXIT

LE
POMPE FESTIVE
Celebrate alli 2. Luglio 1698.
DALLA VEN. COMPAGNIA
DI S. MARIA
DELLE GRAZIE
DELL'ILLVSTRISS. CITTA D'ASCOLI,
e descritte
DAL DOTTORE TVLLIO LAZZARI
Accademico Innestato.
IN MACERATA, M.DC.XCVIII.
Per Michele Arcangelo Silvestri.
Con Licenza de Superiori.

Fig. 4 – Frontespizio, da Tullio Lazzari, *Le pompe festive celebrate alli 2 luglio 1698 dalla ven. Compagnia di S. Maria delle Grazie dell'illustrissima città di Ascoli*, Macerata 1698 (foto: archivio dell'autrice)

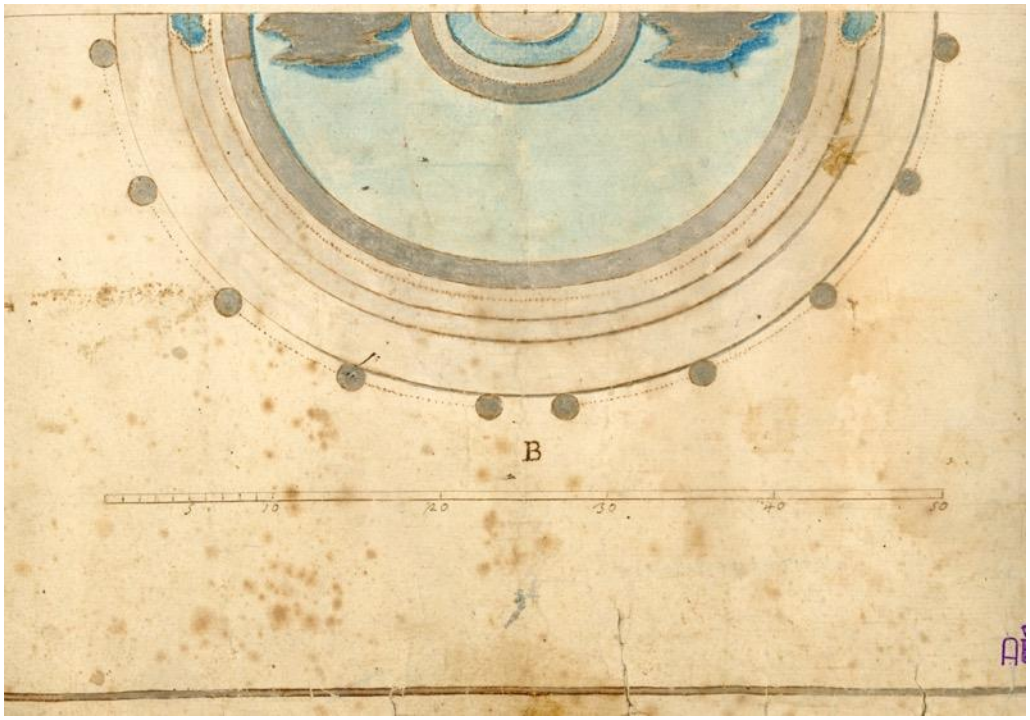
ASCOLI IN PROSPETTIVA
COLLE SVE PIV' SINGOLARI
PITTURE, SCULTURE, E ARCHITETTURE
ESPOSTO, E DEDICATO DA
TULLIO LAZZARI
All' Illmo, e Revmo Monsignore
ALESSANDRO
MARUCELLI
PATRIZIO FIORENTINO,
SUO PLAUDITISSIMO GOVERNATORE.
QVÆ DIVISA BEATOS EFFICIVNT
IN ASCOLI; Per il Morganti, e Fratelli
Con Lic. de' Sup. MDCCXXIV.

Fig. 5 – Frontespizio, da Tullio Lazzari, *Ascoli in prospettiva colle sue più singolari pitture, sculture, e architetture,* Ascoli Piceno 1724, Firenze, Biblioteca Marucelliana (foto: archivio dell'autrice)

FINXIT

Fig. 6 – Biagio Miniera, antiporta, da Tullio Lazzari, *Ascoli in prospettiva colle sue più singolari pitture, sculture, e architetture,* Ascoli Piceno 1724, Firenze, Biblioteca Marucelliana (foto: archivio dell'autrice)

Fig. 7 – Tabernacolo, 75×153 cm, Ascoli Piceno, cattedrale di Sant'Emidio, cappella del Santissimo Sacramento (foto: archivio dell'autrice)



Figg. 8-9 – Lazzaro Giosafatti (?), progetto per una fontana, matita, inchiostro e acquerello su carta, 474×371 mm., Ascoli Piceno, Pinacoteca civica, inv. 433/547 (foto: Pinacoteca civica di Ascoli Piceno)

Fig. 10 – Sebastiano Majewski (?), *Estasi di santa Teresa*, olio su tela, 332×186 cm, Ascoli Piceno, chiesa di Santa Maria del Carmine (foto: archivio dell'autrice)

BIBLIOGRAFIA

Agosti, Ambrosini Massari 2019 = B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, *Lineamenti di storiografia artistica marchigiana nell'età moderna*, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia, 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano 2019, pp. 15-40.

Alberti 1550 = L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia* …, in Bologna, per Anselmo Giaccarelli, 1550.

Albertini, Silvestri 1898 = A. Albertini, A. Silvestri, *Le Accademie letterarie in Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno 1898.

Andreantonelli 1673 = S. Andreantonelli, *Historiae Asculanae Libri IV accessit Historiae Sacrae Liber singularis. Opvs posthvmvm*, Patavii, typis Matthei de Cadorinis, 1673.

Ansaldi, Crespi 1772 = I. Ansaldi, L. Crespi, *Descrizione delle sculture, pitture et architetture della città e sobborghi di Pescia nella Toscana,* Bologna 1772; ed. critica a cura di E. Pellegrini, Pisa 2001.

L'antica Università 2001 = *L'antica Università di Fermo*, testo di G.P. Brizzi, schedatura a cura di M.L. Accorsi, fotografie di A. Lagomaggiore, Fermo-Cinisello Balsamo 2001.

Appiani 1704 = P.A. Appiani, *Vita di S. Emidio vescovo d'Ascoli e martire* …, Roma 1702; ed. seconda con aggiunta, e correzion dell'autore, Roma 1704.

Bandini 1754 = A.M. Bandini, *Elogio dell'ab. Francesco Marucelli, fondatore della pubblica Libreria Marucelliana, aperta in Firenze a pubblica utilità il dì 15 di settembre 1752*, Livorno 1754.

Bartoli 1776-1777 = F. Bartoli, *Notizie delle pitture sculture ed architetture che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, 2 voll., Venezia 1776-1777.

Battistella 2006 = F. G. M. Battistella, *Il Polittico di San Berardo nella sacrestia della Cattedrale di Teramo e altre testimonianze dell'attività pittorica di Sebastian Majewski,* in *Documenti dell'Abruzzo Teramano, VII: Teramo e la Valle del Tordino, I*, Pescara 2006, pp. 504-515.

Beltramini 2019 = M. Beltramini, *Tra reimpiego e invenzione. Antonio da Sangallo il Giovane e Santa Maria del Lago nella Rocca di Ascoli*; *Regesto. Il cantiere della Rocca: documenti e maestranze* a cura di F. Rognoni, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia, 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano 2019, pp. 95-118.

Boschini 1674 = M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, in Venezia, appresso Francesco Nicolini, 1674.

Bucciarelli 2007 = A. Bucciarelli, *Sant'Emidio alle Grotte*, Ascoli Piceno 2007.

Cantalamessa Carboni 1830 = G. Cantalamessa Carboni, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della Città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli 1830.

Cantata 1723 = *Cantata a due per l'accademia in onore della Natività di Maria Vergine solennizzata dalla Congregazione de' Nobili del Collegio della Compagnia del Gesù dell'Illustrissima città di Ascoli dedicata al merito dell'illustrissimo, e reverendissimo signore monsignore Alessandro Marucelli, Musica del signore don Saverio Felgi mansionario nell'insigne Cattedrale e maestro di cappella nella chiesa di San Filippo Neri*, Ascoli Piceno 1723.

Carli, ed. 1989 = G.G. Carli, *Memorie di un viaggio fatto per l'Umbria per l'Abbruzzo e per la Marca dal dì 5 agosto al dì 14 settembre 1765*, a cura di G. Forni, Napoli 1989.

Casella 1606 = P.L. Casella, *De primis Italiae Colonis. De Tuscorum origine et Republica Florentina* …, Lugduni, sumptibus Horatii Cardon, 1606.

Castelli, Camassi 2007 = V. Castelli, R. Camassi, *A che santo votarsi. L'influsso dei grandi terremoti del 1703 sulla cultura popolare,* in *Settecento abruzzese: eventi sismici, mutamenti economico-sociali e ricerca storiografica*, atti del convegno (l'Aquila 29-31 ottobre 2004), a cura di a cura di R. Colapietra, G. Marinangeli, P. Muzi, L'Aquila 2007, pp. 107-130.

Cecere 2013 = I. Cecere, *Il "Voyage en Italie" di Joseph-Jérome de Lalande*, Napoli 2013.

Cicognara 1821 = L. Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, 2 voll., Pisa 1821.

Cinelli 1677 = G. Cinelli, *Le bellezze della citta di Firenze dove a pieno di pittvra di scvltvra e di Sacri Templi, di Palazzi* …, scritte già da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute, in Firenze, per Gio. Gugliantini, 1677.

Cinelli 1699 = G. Cinelli, *Della Biblioteca Volante. Scanzia XIV*, Venezia, per Girolamo Albrizzi, 1699.

Coccia 2018 = V. Coccia, *Una città, un'Accademia e l'eredità marattesca, la Scuola ascolana di pittura tra XVII e XVIII secolo*, Ancona 2018.

Coltrinari 2015 = F. Coltrinari, *Per la pittura nelle Marche nella seconda metà del '500: nuove ricerche e acquisizioni su Gaspare Gasparini da Macerata (1538/39-1590),* in *Le Marche centro-meridionali fino al sec. XVIII: nuove ricerche,* atti del 49° convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra, 30 novembre-1 dicembre 2013), Macerata 2015, pp. 305-360.

Colucci 1786-1797 = G. Colucci, *Delle antichità picene*, 31 voll., Fermo 1786-1797.

Corpus 1883 = *Corpus Inscriptionum Latinarum, IX: Inscriptiones Calabriae, Apuliae, Samnii, Sabinorum, Piceni latinae*, a cura di T. Mommsen, Berlin 1883.

Costitutiones Synodales Asculanae 1719 = *Costitutiones Synodales Asculanae,* Ascoli Piceno 1719.

Da Flavio Biondo a Leandro Alberti 2009 = *Da Flavio Biondo a Leandro Alberti: corografia e antiquaria tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno (Foggia, 2 febbraio 2006), a cura di D. Defilippis, Bari 2009.

Dal Poggetto 2003 = P. Dal Poggetto, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino-Roma 2003.

Degli Abbati Olivieri [1760] = A. Degli Abbati Olivieri, *Dissertazione sopra una antica iscrizione detta nell'Accademia pesarese la sera dei 16. Febbraio 1756*, s.l., [1760].

De La Cruz y Bahamonde 1806-1813 = N. De La Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia, è Italia*, 14 voll., Madrid-Cadiz 1806-1813.

De Lalande 1786 = J. Lalande, *Voyage en Italie (Seconde Edition corrigée & augmentée)*, 9 voll., Paris 1786.

De Laurentiis 2008 = R. De Laurentiis, *Mare Magnum di Francesco Marucelli: un catalogo bibliografico e la sua ricezione*, in *«Navigare nei mari dell'umano sapere». Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell'Italia del XVIII secolo*, atti del convegno di studio (Rovereto, 25-27 ottobre 2007), a cura di G. Petrella, Trento 2008, pp. 101-126.

'Dotti Amici' 2007 = *'Dotti Amici'. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Ancona 2007.

Edizione nazionale 1995 = *Edizione nazionale del carteggio di L.A. Muratori, II: Carteggi con Amenta … Azzi*, a cura di M.G. Di Campli, C. Forlani, Firenze 1995.

Fabiani 1970-1972 = G. Fabiani, *Ascoli nel Cinquecento*, 2 voll., Ascoli Piceno 1970-1972.

Farina, Pezzuto 2021 = T. Farina, L. Pezzuto, *Dell'ultimo Agostino Cornacchini. Tracce di uno scultore toscano all'Aquila*, in «Il capitale culturale», XXIV, 2021, pp. 133-166.

Ferrari 1613 = F. Ferrari, *Catalogus sanctorum Italiae in menses duodecim distributus*, Mediolani, apud Hieronymum Bordonium, 1613.

Fogelberg Rota 2019 = S. Fogelberg Rota, *Fioravante Martinelli's Roma ricercata nel suo sito and his "lettore forastiero"*, in *Rome and the guidebook tradition. From the Middle Ages to the 20th century*, a cura di A. Blennow, S. Fogelberg Rota, Berlin-Boston 2019, pp. 163-196.

Fratini 2006 = C. Fratini, *Un viaggio fra Umbria, Abruzzo e Marche prima della rivoluzione francese*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino, 26-27 ottobre 2004), a cura di B. Cleri, G. Perini, Urbino 2006, pp. 149-172.

Gian Domenico Cerrini 2005 = *Gian Domenico Cerrini. Il Cavalier Perugino tra classicismo e barocco,* catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Badeschini al Corso, 17 settembre 2005-8 gennaio 2006), a cura di F.F. Mancini, Milano 2005.

Giorgio Vasari 1981 = *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari, sottochiesa di San Francesco, 26 settembre-29 novembre 1981), a cura di L. Corti, e M. Daly Davis, Firenze 1981.

Giovannetti 1731 = M. Giovannetti, *Vita di S. Emiddio martire primo vescovo e protettore della città d'Ascoli*, Ronciglione 1731.

Giovannetti 1787 = M. Giovannetti, *Vita di S. Emidio martire primo vescovo e protettore della città di Ascoli, e per aggregazione seguita nel 1731 anche di questa fedelissima città dell'Aquila*, L'Aquila 1787.

Grelli 2001 = M.E. Grelli, *Morte di San Francesco Saverio e San Francesco Saverio orante davanti alla vergine: due tele di Giovan Battista Gaulli per Ascoli*, in *Trasumanar*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Diocesano-Palazzo Roverella, 24 giugno 2001-13 gennaio 2002), a cura di M.E. Grelli, E. Marinucci, Acquaviva Picena, 2001, pp. 109-112.

La guida 2004 = *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldi e altri inediti di periegetica marchigiana*, a cura di G. Perini, G. Cucco, Urbino 2004.

Le guide 2020 = *Le guide di città tra il XV e il XVIII secolo: arte, letteratura, topografia. Seminari di letteratura artistica*, atti del convegno (Pavia, 5-6 dicembre 2018), a cura di E. Carrara, M. Visioli, Alessandria 2020.

Guide e viaggiatori 2006 = *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino, 26-27 ottobre 2004), a cura di B. Cleri, G. Perini, Urbino 2006, pp. 149-172

Iafelice 2014 = C. Iafelice, *Sebastianus Majewski pittore polacco nell'Abruzzo del XVII secolo e l'altare di San Berardo nella cattedrale di Teramo*, in «Il capitale culturale», X, 2014, pp. 723-735.

Inventari 1929 = *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, XXXIX, a cura di A. Sorbelli, Firenze 1929.

L'Italia dell'inquisitore 2007 = *L'Italia dell'inquisitore: storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Descrittione di Leandro Alberti*, atti del convegno (Bologna, 27-29 maggio 2004), a cura di M. Donattini, Bologna 2007.

Lanzi 1809 = L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, terza ed. corretta ed accresciuta dall'autore, 6 voll., Bassano 1809.

Lazzari 1696 = T. Lazzari, *Descrizzione della pompa festiva fatta nell'aprirsi dalla Venerabil Compagnia di Santa Maria delle Grazie nell'illustrissima città d'Ascoli la sua nuova chiesa*, Macerata, per Girolamo Sassi, 1696.

Lazzari 1698 = T. Lazzari, *Le pompe festive celebrate alli 2 luglio 1698 dalla ven. Compagnia di S. Maria delle Grazie dell'illustrissima città di Ascoli*, in Macerata, per Michele Arcangelo Silvestri, 1698.

Lazzari 1703 = T. Lazzari, *Ascoli supplicante à piedi di S. Emidio per la liberazione da' terremoti dell'anno 1703. Overo Relazione distinta delle Divozioni fatte in quella Città à tale effetto, e delle grazie ricevute per mezzo del di lei Santo Protettore*, Macerata 1703.

Lazzari 1706 = T. Lazzari, *Traslazione della reliquia di S. Francesco di Paola e sua festa celebrata in Ascoli*, Fermo 1706.

Lazzari 1724 = T. Lazzari, *Ascoli in prospettiva colle sue più singolari pitture, sculture, e architetture,* Ascoli Piceno 1724.

Lazzari 1731 = T. Lazzari, *Il protettore ne' tremuoti ravvisato in S. Emidio primo vescovo d'Ascoli colla relazione de' ricorsi a lui fatti in diversi tempi, e grazie ottenute per sua intercessione*, Ascoli Piceno 1731.

Lazzari 1756 = A. Lazzari, *Il protettore ne' tremuoti ravvisato in S. Emidio primo vescovo d'Ascoli colla relazione de ricorsi a lui fatti in diversi tempi, e grazie ottenute per sua intercessione* …, in questa terza impressione accresciuta col ragguaglio d'altre grazie più recenti, Ascoli Piceno 1756.

Lazzari 1779 = A. Lazzari, *Il protettore ne' tremuoti ravvisato in Sant'Emidio primo vescovo d'Ascoli. Colla relazione de' ricorsi a lui fatti in diversi tempi e grazie ottenute per sua intercessione*, Ascoli Piceno-Macerata 1779.

Malvasia 1678 = C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., in Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678.

Mangani 1998 = G. Mangani, *Il mondo di Abramo Ortelio, misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena 1998.

Marchegiani 2017 = C. Marchegiani, *I Giosafatti: la parabola barocca di una dinastia artistica veneto-picena*, Pescara 2017.

Marchegiani 2019a = C. Marchegiani, *La metamorfosi barocca della chiesa ascolana di San Venanzio, un modello gesuitico*, in «Studia Picena», 84, 2019, pp. 175-230.

Marchegiani 2019b = C. Marchegiani, *La facciata della Chiesa dell'Angelo Custode di Ascoli Piceno: un perduto disegno di Carlo Rainaldi*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro», 29, 2019, pp. 25-32.

Marchegiani 2019c = C. Marchegiani, *Il sacello ascolano di Sant'Emidio alle Grotte, rupestre Arcadia del "Protettore ne' Tremouti"*, in *Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche*, a cura di D. Esposito, V. Montanari, 2 voll., Roma-Bristol, 2019-2020, I, 2019, pp. 561-566.

Marcucci 1766a = A. Marcucci, *Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli nel Piceno*, Teramo 1766.

Marcucci 1766b = A. Marcucci, *La primogenitura difesa col suo paregora*, Teramo 1766.

Mariotti 1788 = A. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine o sia ragguaglio di alcune Memorie Istoriche riguardanti le Arti del Disegno in Perugia al signor Baldassarre Orsini pittore e architetto perugino*…, Perugia 1788.

Martinelli 1644 = F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli antiquarij* …, in Roma, appresso Bernardino Tani, 1644.

Maylender 1926 = M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna 1926-1930.

Meganck 2017 = T. Meganck, *Erudite eyes: friendship, art and erudition in the network of Abraham Ortelius (1527-1598)*, Leiden-Boston 2017.

Milan 1990 = R. Milan, *Francesco Bartoli. Arte e teatro nell'Italia del Settecento*, Rovigo 1990.

Montanari 2009 = T. Montanari, *Bernini per Bernini: il secondo 'Crocifisso' monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi*, in «Prospettiva», 136, 2009, pp. 2-25.

Navarro 2004 = F. Navarro, *Due «opere in piccolo» del Gran Pricipe Ferdinando ritrovate*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze 2004, pp. 84-87.

Opere d'arte 2012 = *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, traduzione a cura di F. Nevola, Roma 2012.

Orlandi 1770-1778 = C. Orlandi, *Delle città d'Italia e sue isole adiacenti compendiose notizie sacre, e profane*, 5 voll., Perugia 1770-1778.

Orsini 1790 = B. Orsini, *Descrizione delle pitture sculture architetture delal insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia 1790.

Ortelio 1570, ed. 1598 = A. Ortelio, *Il Theatro del Mondo*…, in Brescia, appresso la Compagnia Bresciana, 1598

Pacichelli 1703 = G.B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, 3 voll., Napoli 1703.

Paillot De Montabert 1829 = J.N. Paillot De Montabert, *Traité complet de la peiture*, 9 voll., Paris 1829.

Papetti 1997 = S. Papetti, *Sulle tracce di un monumento scomparso: la chiesa di S. Filippo ad Ascoli Piceno*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, atti del convegno (Fano, 14-15 ottobre 1994), a cura di F. Emanuelli, Fiesole 1997, pp. 279-289.

Papetti, Alunno 2011 = S. Papetti, I. Alunno, *Omnium pictorum princeps: la fortuna di Carlo Maratti e del marattismo nei territori di Ascoli Piceno* in *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento,* a cura di C. Costanzi, M. Massa, Milano 2011, pp. 155-183.

Pellegrini 2008 = E. Pellegrini, *Settecento di carta: l'epistolario di Innocenzo Ansaldi*, Pisa 2008.

Petrella 2004 = G. Petrella, *L'officina del geografo: la Descrittione di tutta Italia di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*, Milano 2004.

Pezzuto 2018 = L. Pezzuto, *Cola dell'Amatrice pittore. I giorni di Roma, gli anni dell'Appennino*, Milano 2018.

Pezzuto 2020 = L. Pezzuto, *Replica e copia in padre Sebastiano Resta. Un disegno dall'Annunciazione di Guido Reni ad Ascoli Piceno*, in «Studi di Memofonte», 25, 2020, pp. 275-287.

Picinelli 1653 = F. Picinelli, *Mondo simbolico o sia università d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane*, in Milano, per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653.

Ricci 1834 = A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona*, 2 voll., Macerata 1834.

Sacra rituum Congregatione 1717 = *Sacra rituum Congregatione Emo, et Rmo D. Card. Barberino Asculana. Canonizationis B. Seraphini de Ascvlo Siuè de Monte Granaro*, Roma 1717.

San Serafino 2004 = *San Serafino da Montegranaro nell'arte italiana dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, polo culturale Sant'Agostino; Montegranaro, oratorio di San Giovanni, 17 ottobre 2004-30 gennaio 2005), a cura di G. Avarucci, B. Montevecchi, S. Papetti, G. Santarelli, Roma 2004.

Satire di Salvator Rosa = *Satire di Salvator Rosa dedicate a Settano,* in Amsterdam [i.e. Roma], presso Sevo Prothomastix, [fine sec. XVII].

Schlosser 1924 = *J. von Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924; trad. it. di F. Rossi con il titolo *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1964.

Schott 1600 = F. Schott, *Itinerarium nobiliorum Italiae regionum, urbium oppidorum et locorum nunc serio auctum et tabellis chorographicis et topographicis* …, Antverpiae, ex officina Plantiniana apud Ioannem Moretum, 1600.

Soprani, Ratti 1768-1769 = R. Soprani, C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaello Soprani patrizio genovese in questa seconda Edizione rivedute, accresciute ed*

arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti, Pittore e Socio delle Accademie Ligustica, e Parmense, 2 voll., Genova 1768-1769.

Squarti Perla 2015 = A. Squarti Perla, *Titoli e nobiltà nelle Marche: elenco dei patriziati, delle nobiltà, dei titoli, dei predicati e delle qualifiche delle famiglie marchigiane con riferimento al singolo decreto originario di concessione o all'anno di aggregazione*, seconda ed., Città di Castello 2015.

Storia de' pittori 2018 = *Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono, secondo il manoscritto del 1762 di Carlo Giuseppe Ratti*, a cura di M. Migliorini, Roma 2018.

Titi 1674, ed. 2017 = F. Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle Chiese di Roma* …, in Roma, per il Mancini, 1674; ed. a cura di D. Delle Fave, saggio introduttivo di C. Occhipinti, Roma 2017.

Tonti 1707 = G. Tonti, *Panegirico in lode del Gloriosissimo Vescovo, e Martire S. Emidio apostolo, e protettore dell'illustrissima città d'Ascoli detto in quel Duomo l'Anno 1706* …, Macerata 1707.

Trionfi Honorati 1993 = M. Trionfi Honorati, *Arredi lignei nelle Marche*, Bergamo 1993.

Tunzi 1996 = P. Tunzi, *La rappresentazione della città nell'Italia tra Rinascimento e Barocco: l'opera di Franz Schott*, in «Itine-rari», 2-3, 1996, pp. 5-25.

Tunzi 2007 = P. Tunzi, *Spazio reale, spazio immaginato. Il teatro urbano del Seicento italiano nelle stampe di piccolo formato*, in «Ikhnos», 2007, pp. 43-68.

Vaccaro 2019 = M. Vaccaro, *La sacrestia "nuova" e il suo arredo pittorico*, in *Teramo-Atri. Le Cattedrali*, Spoltore 2019, pp. 63-74.

Van Den Broecke 2015 = M.P.R. van den Broecke, *Abraham Ortelius, 1527-1598: life, works, sources and friends*, Bilthoven 2015.

Vasari 1568, ed. 1966-1987 = G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, … riviste et ampliate, 3 voll., in Fiorenza, appresso i Giunti, 1568; ed. in Id., *Le Vite* ... nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll. di testo, 2 di commento, Firenze 1966-1987.

Vecchietti, Moro 1790-1796 = F. Vecchietti, T. *Moro, Biblioteca picena o sia notizie istoriche delle opere e degli scrittori piceni*, 5 voll., Osimo 1790-1796.

Von Murr 1770 = C.G. Von Murr, *Bibliotheque de peinture, de sculpture, et de gravure*, 2 voll., Frankfurt am Main-Leipzig 1770.

Weber 1994 = C. Weber, *Legati e governatori dello stato pontificio (1550-1809)*, Roma 1994.

ABSTRACT

Attraverso l'analisi delle fonti si tracciano per la prima volta i contorni della vita di Tullio Lazzari, nobile piceno, avvocato e autore della prima guida storico-artistica della sua città: *Ascoli in prospettiva* (1724). Di questo testo si prova a superare l'utilizzo acritico che finora ha contraddistinto chi lo ha citato quale mera testimonianza documentaria, per riflettere invece sulle vicende compositive, sui contenuti e sulle fonti utilizzate dall'autore ed accennarne la successiva fortuna critica.

For the first time, the outlines of Tullio Lazzari's life are tracked through the analysis of the sources; he is a noble lawyer and the author of the first historical-artistic guide of his own town: *Ascoli in Prospettiva* (1724). The aim is to overcome the uncritical use of the guide that has always been used until our days as a mere documentary testimony, and to reflect, instead, on its compositional events, contents and sources used by the author and to mention the subsequent critical fortune.

PAROLE-CHIAVE

Tullio Lazzari; Ascoli Piceno; prospettiva; guida

KEY-WORDS

Tullio Lazzari; Ascoli Piceno; perspective; guide