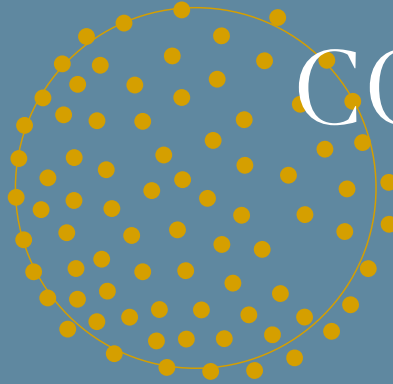


RAF-
FAEL-
COLOCCI



RAF- FAEL- COLOCCI



Raffaello e Angelo Colocci
Bellezza e Scienza
nella costruzione del mito
della Roma antica

Mostra a cura di
**Paolo Clini, Francesco Paolo Di Teodoro,
Vincenzo Farinella, Giorgio Mangani,
Ingrid D. Rowland**

Catalogo a cura di
Giorgio Mangani



RAF- FAEL- COLOCCI

Raffaello e Angelo Colocci

Bellezza e scienza
nella costruzione del mito
di Roma antica

Jesi, Musei Civici di Palazzo Pianetti

Sale espositive "Betto Tesei"
20 maggio – 30 settembre 2021

— Mostra promossa da:



**RAFFAELLO
1520-2020**
COMITATO NAZIONALE PER LA CELEBRAZIONE
DEI 500 ANNI DALLA MORTE DI RAFFAELLO SANZIO



Comune di Jesi

⦿⦿ J C I | Jesi città regina



— In collaborazione con



MUSEI VATICANI



**UNIVERSITÀ
POLITECNICA
DELLE MARCHE**

— Con il contributo di



Mostra a cura di

Paolo Clini,
Francesco Paolo Di Teodoro,
Vincenzo Farinella,
Giorgio Mangani,
Ingrid D. Rowland

Comitato Scientifico

Paolo Clini
Guido Cornini
Francesco Paolo Di Teodoro
Vincenzo Farinella
Barbara Jatta
Giorgio Mangani
Romina Quarchioni
Ingrid D. Rowland

Comitato Organizzativo

Patrizia Bassi
Simona Cardinali
Daniela Giardinieri
Federica Micheli
Sauro Mosca
Simonetta Sbarbati
Francesco Maria Tiberi
Mattia Tisba
Letizia Tombesi

Coordinamento Amministrativo

Mauro Torelli

Direzione impiantistica della mostra

Francesca Sorbatti
in collaborazione con
Barbara Calcagni
Daniele Giampieretti
Paolo Sardella
Fabio Serpilli

Allestimento

Marchingegno srl, Ancona
Mjras snc, Urbino

Installazioni multimediali

Multiproiezione "Raffaello e Colocci,
Talento e Scienza del bello"
Space s.p.a., Prato

Totem multimediale "La biblioteca di Colocci"
Space s.p.a., Prato

Passaggiando nella Scuola di Atene: un
viaggio immersivo con Raffaello
e Colocci, applicazione VR
Distori heritage, Dicea, Univpm Ancona
Realizzazione contenuti digitali e sviluppo
Mirco D'Alessio e Renato Angeloni

Vigilanza

Personale appartenente
all'Ufficio Musei Cultura Turismo
e personale reperibile

Restauri

Silvia Gualdani, Arezzo
Manuela Mattioli, Bologna

**Monitoraggio stato conservativo opere
in mostra**

Antonella Celli

**Grafica della comunicazione
e dell'allestimento**

Rossodigrana, Chiaravalle
Roberta Manzotti
Enrico Mosconi

**Progetto e realizzazione video spot
e cortometraggio**

Sydonia Production srl, Sant'Elpidio a Mare
in collaborazione con Subwaylab, Jesi

**Sceneggiatura e attori per video,
installazioni, app, escape room**

ATGTP, Serra San Quirico

Costumi attori installazioni multimediali

Sartoria TUL.MA di Massimo Eleonori,
Tolentino

Traduzioni

Language Academy Soc. Coop. a.r.l.,
Roma

Doppiaggio in inglese

Verba Manent srl, Firenze

Assicurazione

Broker Assiteca BSA srl
Compagnia XL Insurance Company SE

Trasporto

Montenovi srl, Roma

Ufficio Stampa

Palace comunicazione, Milano
Francesco Cherubini

Sito Internet

Simone Brunori

Attività di educazione e mediazione

Personale Servizi Educativi dei Musei
Civici di Jesi
ATGTP, Serra San Quirico

Prestatori

Biblioteca Benincasa, Ancona
Biblioteca Planettiana, Jesi
Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze
Biblioteca Vallicelliana, Roma
Università degli Studi di Bologna,
Collezione Monti
Collezione privata Di Teodoro
Direzione Regionale Musei della Toscana:
Museo Archeologico Nazionale, Firenze
Museo Nazionale d'Arte Medievale e
Moderna, Arezzo
Museo Internazionale delle Ceramiche,
Faenza
Musei Capitolini, Roma
Museo Archeologico Nazionale, Napoli

Ringraziamenti

Giulia Agostinelli, Luigi Albano, Eugenia
Antonucci, Lucilla Bachieca, Elisabeth Bray,
Massimo Caporalini, Laura Capozucca,
Claudia Casali, Stefano Casciu, Fabrizio
Ceccaroni, Roberta Cecchi, Luca Celli,
Enrico Cesaroni, Cristina Colaiacovo,
Alessandro Cosma, Barbara Costantini
Starnini, Franco Cusini, Elena Dal Prato,
Gianluca Della Bella, Federico De Martino,
Rosanna Di Pinto, Federica Fanti, Anna
Rita Fantoni, Marco Ferrari, Stefania Filippi,
Pierluigi Fontana, Laura Forte, Giuliana
Forti, Francesca Maria Gatto, Flaminia
Gennari Santori, Maria Lucia Giacco, Elena
Giacometti, Bianca Maria Giombetti, Paolo
Giulierini, Paola Gregori, Sergio Guarino,
Emanuela Impiccini, Mario Iozzo, Claudia
Lanari, Michele Loffredo, Cristian Lupidi,
Sara Mantovani, Livia Marcelli, Manuela
Marconi, Maria Vittoria Marini Clarelli,
Marta Mazza, Giacomo Mengucci, Pierluigi
Moriconi, Giacomo Nerozzi, Raimondo
Orsetti, Alessandra Pacheco, Paola Paesano,
Marisa Paolinelli, Fabrizio Paolucci, Claudio
Parisi Presicce, Carla Pastori, Susi Piovaneli,
Giovanna Pirani, Anna Pizza, Marco
Polizy Carbonelli, Sabrina Santelli, Patrizia
Sbarbati, Laura Scarpini, Eike D. Schmidt,
Silvia Scipioni, Emanuele Scorcelletti,
Fabrizio Stazi, Daniela Tabò, Simona Teoldi,
Margherita Viola,

Un ringraziamento va inoltre rivolto a tutti i
funzionari e al personale del Comune di Jesi
e dei Musei, Biblioteche, Archivi e collezioni
che, con la loro collaborazione, hanno reso
possibile la realizzazione della mostra

Catalogo a cura di

Giorgio Mangani

Saggi in catalogo

Renato Angeloni
Paolo Clini
Mirco D'Alessio
Francesco Paolo Di Teodoro
Vincenzo Farinella
Claudio Giardini
Giorgio Mangani
Marina Massa
Ingrid D. Rowland

Schede

Francesco Paolo Di Teodoro
Claudio Giardini
Giorgio Mangani
Marina Massa
Stella Maria Mimmotti
Ingrid D. Rowland
Silvia Scipioni

Progetto grafico di copertina

Rossodigrana di Roberta Manzotti

Stampa

Maggioli S.p.A.

Copyright © Maggioli S.p.A. 2021

Maggioli Cultura is a registered brand name of Maggioli S.p.A.

An ISO 9001:2008 Quality Management System certified company


All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, adapted, translated, or stored by any electronic retrieval system without express prior written permission. Said rights apply to all countries. The Authors and Publisher decline any and all liability for eventual errors and/or inaccuracies in the texts published or for any modification and/or variation of charts, diagrams and models attached to said texts.

While the Authors guarantee the accuracy of their work, they hereby decline any liability for damages arising from the use of the data and information contained therein.

The Publisher shall be released from any liability for damages arising from involuntary typing or printing errors.

ISBN: 9788891651396

Printed in may 2021 on the premises of Maggioli S.p.A. - Santarcangelo di Romagna

 Pag.	Indice
9	Presentazioni
13	Premessa
15	SAGGI
16	<i>Marina Massa</i> Angelo Colocci: alle radici di una storia familiare
28	<i>Ingrid D. Rowland</i> L'Accademia Romana fra Pomponio Leto e Angelo Colocci
40	<i>Francesco Paolo Di Teodoro</i> Raffaello: Vitruvio, Fra Giocondo, Fabio Calvo, Angelo Colocci, Roma
52	<i>Claudio Giardini</i> Raphäele favente Raffaello e la maiolica di Urbino
76	<i>Vincenzo Farinella</i> Perseo, le Muse e la poesia: un ciclo di favole ovidiane nell'orto letterario di Angelo Colocci
94	<i>Giorgio Mangani</i> Gli Horti Colotiani
110	<i>Paolo Clini, Renato Angeloni, Mirco D'Alessio</i> Con Colocci e Raffaello nella Scuola di Atene Tecnologie immersive per un viaggio virtuale
125	SCHEDE DELLE OPERE
166	Nota biografica di Angelo Colocci
169	Bibliografia
181	Autori
182	Crediti fotografici

Dal saggio alla mostra: la scoperta dell'universo di Angelo Colocci

Quando nel 2017 Giorgio Mangani ci parlò della ricerca che stava conducendo su Angelo Colocci, sfociata un anno dopo nella pubblicazione della monografia dal titolo *La bellezza del numero. Angelo Colocci e le origini dello stato nazione*, non fu difficile comprenderne il valore e l'importanza. E ciò non solo per l'autorevolezza dello studioso che da tempo frequentava temi, motivi e personaggi legati in vario modo al kosmos dell'umanista jesino ma anche per la fascinazione euristica del suo lavoro che prometteva di giungere a nuovi risultati e scoperte. La figura di Angelo Colocci era già nota agli specialisti per la vasta erudizione che alimentava la sua passione per il collezionismo antiquario e la maniacale bibliofilia, testimoniata quest'ultima dalla ricchezza dei fondi colocciani conservati alla Biblioteca vaticana, una mania di collezionista esasperata, come scrisse Carlo Dionisotti, "...dalla sterilità stessa e inconcludenza dello scrittore", portato a concepire una pletora di progetti di ricerca senza portarne a compimento nessuno.

Un lodevole tentativo di risarcire Colocci mettendone in luce gli aspetti più propri all'umanista fu tentato con il convegno organizzato nel 1969 a Jesi dall'Amministrazione Comunale dal quale emerse, tra le sue attitudini di studioso, il suo contributo allo studio delle lingue romanze e della poesia mediolatina nonché il ruolo di editore (oggi si chiamerebbe promoter), oltre che di conservatore di letteratura umanistica. Ma è grazie alla ricerca di Giorgio Mangani, sostenuta con lungimiranza da questa amministrazione, che la figura del nostro coltivato concittadino assurse a una nuova dimensione storico-politica e intellettuale, restituita al ruolo che gli fu proprio: quello di un alto funzionario dell'amministrazione pontificia legato alle personalità più eminenti della cultura e dell'arte del suo tempo, tra questi Raffaello Sanzio, al centro di un'operazione di riscoperta e recupero, in chiave politica e ideologica, della tradizione e del patrimonio dell'antichità greco romana. Colocci fu il baricentro di questa costruzione politico culturale fino al punto da contribuire a ideare e sceneggiare il programma iconografico del ciclo di affreschi della "Stanza della

Segnatura”, eseguiti da Raffaello Sanzio per gli appartamenti privati di Giulio II della Rovere tra il 1509 e il 1512, in particolare della “Scuola di Atene”. Studioso di numerologia, cosmologia, geografia, metrologia oltre che, come già precisato, raffinato collezionista e bibliofilo, ebbe un ruolo importante nell’articolazione del complesso sistema di significati neopitagorici e neoplatonici che sono alla base della costruzione iconografica della “Scuola di Atene”, un’opera che, attraverso la potente retorica delle immagini, si configurava come la sintesi programmatica della “politica di grandeur” dei papi del Rinascimento.

La mostra “Raffaello e Angelo Colocci. Bellezza e Scienza nella costruzione del mito della Roma Antica”, di cui il presente catalogo costituisce l’indispensabile strumento di lettura e approfondimento grazie ai contributi di esimi studiosi, rappresenta allora il tentativo di divulgare, attraverso la mise en scène di un progetto espositivo, questo vasto e articolato disegno finalizzato a ribadire una continuità tra il mondo greco romano e quello cristiano e stabilendo con questa corrispondenza l’incontestabile primato della Roma dei Papi, centro della cristianità universale. L’universo colocciano che la mostra restituisce al visitatore è lo specimen per capire un contesto, un milieu, quello rappresentato dagli intellettuali gravitanti intorno alla corte pontificia nella Roma del primo trentennio del Cinquecento e per comprendere la centralità strategica del connubio tra politica e cultura, tanto importante allora quanto negletto ai nostri tempi.

Un ringraziamento doveroso va alla Regione Marche e alla Fondazione Cariverona per il prezioso sostegno concesso, ai Musei Vaticani per la collaborazione scientifica alla mostra, all’Università Politecnica delle Marche per la consulenza tecnica degli apparati multimediali realizzati sotto la supervisione del prof. Paolo Clini, al Comitato scientifico per lo straordinario lavoro di curatela, studio e ricerca, al Comitato organizzatore e al personale dei Musei Civici sotto la direzione della Dott.ssa Romina Quarchioni per il lavoro indefesso e l’impegno profuso a fronte di ogni possibile avversità, pandemia compresa.

Il Sindaco
Massimo Bacci

L’ Assessore alla Cultura
Luca Butini

Presentazione

La mostra *Raffaello e Angelo Colocci. Bellezza e scienza nella costruzione del mito della Roma antica* rientra nell'ambito delle Celebrazioni del Quinto Centenario della morte di Raffaello Sanzio e vuol essere un omaggio al pittore urbinato attraverso la memoria e la testimonianza di un'amicizia antica tra un giovane ed affermato artista e un potente erudito ed insigne rappresentante della Curia romana, accomunati dalla stessa origine marchigiana.

Negli anni di massimo splendore romano di Raffaello, Angelo Colocci, *dottissimo e religiosissimo uomo*, è uno dei punti di riferimento per i grandi artisti che gravitavano nella Roma pontificia, gli antiquari, i poeti, gli studiosi della lingua e i cultori della scienza e della cosmologia e per tutti coloro che guardano alla rinascita dell'antico come nuova forma di splendore della rinata *caput mundi* con particolare attenzione.

I suoi rapporti con Agostino Chigi favoriscono probabilmente l'incontro con Raffaello e l'inizio di un profondo rapporto intellettuale che avrebbe portato l'Urbinate a volere Colocci a fianco - con Fabio Calvo ravennate quale traduttore - nel tentativo di curare un'edizione del *De Architectura* di Vitruvio e, soprattutto, ad attingere ispirazione diretta ai suoi vastissimi studi di cosmologia per dare vita, forme e colori ad uno dei suoi più grandi capolavori, la Stanza della Segnatura Vaticana.

Con questo evento espositivo si vuole pertanto ripercorrere l'affascinante storia di questo personaggio, illustrarne i molteplici interessi e soprattutto rileggere alcune delle pagine più straordinarie di Raffaello attraverso gli occhi dell'umanista che in un qualche modo lo ha influenzato. Il percorso è caratterizzato dall'esposizione di documenti originali e da un allestimento espositivo che si avvale anche di tecnologie innovative multimediali che permettono le ricostruzioni dei capolavori raffaelleschi, a cominciare dalla stessa *Stanza della Segnatura* con conseguenti coinvolgenti e spettacolari esperienze in luoghi e spazi percorsi da questa storia, con l'obiettivo di far respirare ai visitatori lo spirito della Roma dei Papi e l'ambiente culturale del Cinquecento, secolo prolifico per le arti.

Una mostra che illumina con la memoria i luoghi e la visione dei modi diversi di vivere, anima e intelletto, per arte e conoscenza, un percorso nel tempo fatto di personaggi poliedrici ed attivi che, partiti dalle Marche, hanno scandito eventi intensi e fondamentali per il *Rinascimento* della cultura d'occidente senza dimenticare la loro terra di origine.

Questo evento espositivo, come altri, permette di valorizzare i numerosi artisti marchigiani che ben ci rappresentano a livello italiano ed internazionale e di far conoscere maggiormente le molteplici peculiarità ed eccellenze del nostro territorio.

L'Assessore alla Cultura
della Regione Marche
Giorgia Latini

Il Presidente
della Regione Marche
Francesco Acquaroli

Premessa

Promossa in occasione delle celebrazioni per il quinto centenario della morte di Raffaello del 2020 e allestita nel 2021 a causa della sopravvenuta emergenza sanitaria, questa mostra si propone di illustrare la figura di Angelo Colocci (1474-1549), straordinario personaggio finora sconosciuto al grande pubblico, che ebbe rapporti con Raffaello, condividendo con lui idee e interessi.

Fino a pochi anni fa Colocci era conosciuto prevalentemente come studioso delle lingue romanze. Nel corso degli anni gli studi ne hanno tuttavia proposto un ritratto molto più articolato e poliedrico, ricostruendo il ruolo che egli dovette avere nel rinnovamento culturale e artistico di Roma.

La mostra offre un percorso interpretativo del ruolo svolto a Roma da Angelo Colocci, nel primo trentennio del Cinquecento, quale leader dell'Accademia Romana, alto funzionario della Curia papale, stimato cultore di studi, proprietario di collezioni di antichità e di una famosa biblioteca, punto di riferimento di un cenacolo letterario e scientifico che era solito riunirsi nella sua villa al Pincio.

Grazie alla collaborazione con il gruppo dei ricercatori dell'Università Politecnica delle Marche, la mostra mette anche in campo nuovi strumenti tecnologici, come la ricostruzione 3D della *Scuola di Atene* di Raffaello, nella quale un ritratto dello stesso Colocci è stato recentemente identificato, per offrire una più agevole comprensione di temi e argomenti complessi veicolati nel dipinto, alla genesi dei quali l'Accademia Romana non fu estranea.

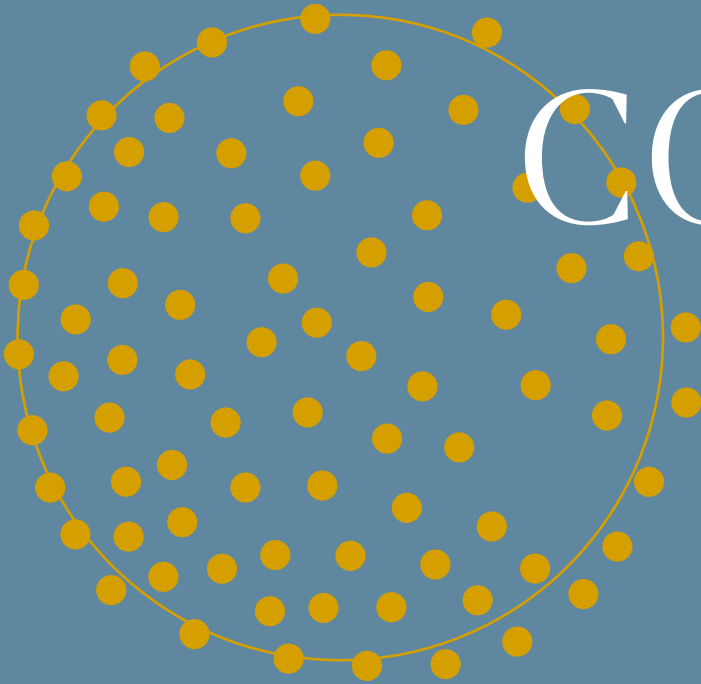
La mostra affronta infatti temi non facili come le idee cosmologiche del Cinquecento, la teoria delle proporzioni architettoniche, la dottrina astrologica e la riscoperta dell'Antico che furono al centro degli interessi di Colocci e di Raffaello, sforzandosi di renderli comprensibili ma senza banalizzarne i contenuti.

Intento dei curatori, infatti, era battere sentieri difficili, evitando di seguire iniziative espositive motivate più dal marketing e dall'arte della comunicazione che dalla proposta di contenuti nuovi connessi a studi e ricerche.

Mostra e catalogo offrono molte novità interpretative su Colocci, il suo rapporto con Raffaello, sul significato della Stanza della Segnatura e sui famosi *Horti Colotiani* di Roma, fondate su studi e lavori scientifici recenti che in molti casi hanno modificato interpretazioni date per acquisite.

La mostra si avvale, inoltre, del sostegno di numerose istituzioni, della collaborazione con l'Università Politecnica delle Marche, del Comitato nazionale per le celebrazioni del quinto centenario della morte di Raffaello e dei Musei Vaticani, che vivamente si ringraziano: tutti hanno visto con favore la realizzazione del progetto espositivo.

RAF-
FAEL-
COLOCCI

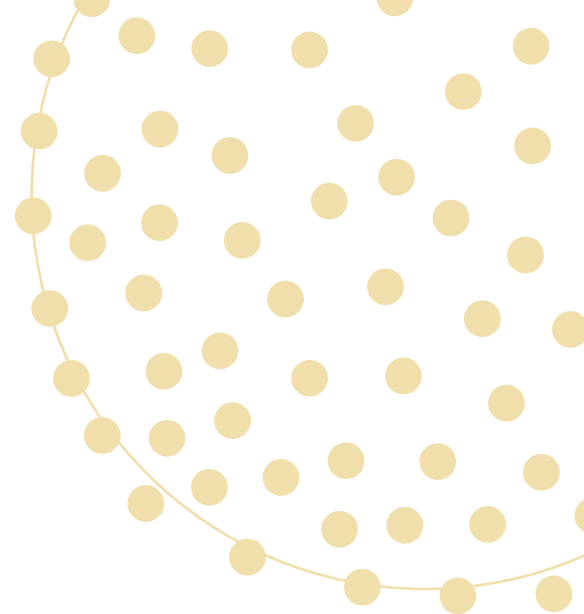




Angeli Colocii Patricij, Esini Leonis Decimi Et Clementis VII Summorum Pontificum
Ab Epistolis
Adrianus Colocius
Vt Opumi Docuissimique Præsulis Memoria Maneret
Effigiem Hic Pingendam Curavit
Anno Domini MDCCXLVI

Angelo Colocci: alle radici di una storia familiare

di Marina Massa



Gli antichi inventari, i documenti d'archivio, le lettere, le memorie, le prestigiose commissioni di opere d'arte sono i frammenti di quella storia secolare che la famiglia Colocci e il tempo hanno gelosamente custodito fino alla fine del secolo scorso, quando sono diventati patrimonio pubblico¹.

Al di là di semplici tracce del passato, queste testimonianze restituiscono con vivida lucidità, con precisione e ricchezza di particolari non solo l'identità di alcuni personaggi rimasti nell'anonimato fra le pieghe degli alberi genealogici, ma anche la dimensione umana, sociale, civile e culturale di quanti invece hanno potuto godere di quella notorietà pubblica, contribuendo a scrivere pagine significative di storia jesina e consentendo di definire meglio il valore di quel ricco patrimonio che è conservato nel palazzo di famiglia, oggi sede del Museo Adriano Colocci.

Si tratta di frammenti di vite vissute con intensità e partecipazione, dal pulpito o dai seggi del governo cittadino, come esponenti di quella nobiltà locale che aveva acquisito il diritto alla gestione pubblica, politica e amministrativa della città, dedite agli studi, alla speculazione o alla vita

religiosa, o ancora impegnate nella gestione del patrimonio familiare. Tutti, indistintamente, hanno lasciato traccia di sé nei documenti dell'archivio familiare², che siano stati oggetto di onorificenze e benemerienze maturate al servizio di Pontefici e di illustri personaggi o che abbiano trascorso la loro vita in una dimensione appartata o claustrale. Nelle pagine degli epistolari domestici, delle memorie e dei diari, spesso si cela anche una storia più intima, fatta di sentimenti e affetti, di delusioni e ribellioni, di aspettative e timori, di speranze e insuccessi, di lucide strategie politiche e di proficue alleanze matrimoniali.

Le carte d'archivio, lucidi testimoni del pensiero delle varie generazioni, così come i documenti contabili, che descrivono con puntiglio l'amministrazione del patrimonio di famiglia, o ancora le opere d'arte, i libri e gli arredi, espressione del gusto e delle ambizioni di quanti negli antichi palazzi hanno vissuto, possono oggi rappresentare le fonti primarie cui attingere per poter delineare, con perizia e pazienza, la storia dei Colocci e dei suoi protagonisti.

È con questo obiettivo e con uno spirito curioso e vivace, che Adriano [1855-1941], personalità dinamica ed eclettica del Novecento, ha intrapre-

1 Nel 1985 l'Amministrazione Comunale, dopo lunghe e delicate trattative con la Marchesa Cristina Colocci Vespucci, acquisisce gran parte di Palazzo Colocci e il patrimonio in esso contenuto destinandolo a museo col titolo di *Museo Adriano Colocci*. In occasione della sua apertura, nell'estate 1989, viene pubblicata una guida [*Museo A. Colocci* 1989] e nell'autunno successivo viene allestita una mostra storico-didattica, corredata da un audiovisivo e da un catalogo [*Il mito di Narciso* 1989]. A quest'ultimo, e in particolare al testo che riguarda la storia della famiglia, si rimanda per gli approfondimenti delle tematiche di seguito affrontate [Massa 1989, pp.1-20].

2 *Archivio Colocci Vespucci* 1990.



Fig.2] D. Valeri, *Ritratto di Ippolito Colocci* (1725 c.), Jesi, Casa Museo Adriano Colocci

so una sistematica indagine alla ricerca di notizie, informazioni e documenti riguardanti il proprio casato, le cui origini fa risalire agli Attoni o Azzoni (*gens Attonia*)³, stirpe di origine longobarda stanziata intorno al sec. IX nell'Umbria orientale e successivamente insediata nelle vallate dell'Esino e del Musone, attestandosi prima attorno ai centri di Staffolo e Cupramontana⁴ e poi verso Rovegliano, Rotorscio e Jesi.

Se il ricco ed eterogeneo materiale raccolto da Adriano e i successivi studi hanno contribuito a delineare una immagine più chiara del ruolo svolto dalla famiglia Colocci nel contesto jesino, i primi nomi che affiorano con una certa chiarezza dai documenti del sec. XIV sono quelli di «Sante Colotii de Esio Notari», che attende alla revisione degli Statuti cittadini, approvati nel 1363, e di suo fratello Jacopo⁵, ricordato come Canonico di Jesi e Cappellano dei pontefici Urbano VI e Bonifacio IX.

Tuttavia la prima figura che la storia ci restituisce con ricchezza di particolari è quella di Ser Angelo, figlio di Coloccio⁶, eletto nel 1447 come deputato alla riforma degli Statuti, compito che come il suo avo Sante assolve fino alla morte – avvenuta prima del 1450 – ma ricordato anche come uomo dalla solida preparazione giuridica, che esercita con perizia sia nel governo della città, diventandone Gonfaloniere nel 1425, che al di fuori di essa⁷. Vengono in lui apprezzate le doti morali che gli garantiscono la stima dei suoi

concittadini, ma anche una posizione sociale di primo piano e un prestigio economico, che gli consente di dare una degna dimora alla famiglia, come attesta la richiesta formulata nel 1435 per poter edificare un portico con archi e colonne davanti alla propria abitazione, posta nella attuale piazza Colocci⁸.

Attraverso alleanze matrimoniali Angelo riuscirà a stabilire stretti legami con le nobili famiglie cittadine più influenti come i Ripanti, i Santoni e i Bagnolini. Ai primi appartiene Bonfiglio, che sposa sua figlia Contessa/Comitissa, così come Hippolita Bagnolini si unisce in matrimonio con Francesco [1474 o 1476], mentre Caterina si lega a Floriano Santoni [1478] e la di lui sorella, Fortunata, con Nicolò Colocci [1469]. Menzionato nei documenti come Podestà di Fabriano [1468], ricopre l'incarico di custode della porta del Palazzo Pubblico di Jesi nel 1470⁹ ed è nominato deputato alla fabbrica del nuovo palazzo della Signoria¹⁰. L'Ubalдини scrive che Nicolò fu «houmo dato al civil negotio, fu tale che prudentissimo ogn'uno che il conobbe, lo riputò, poiché per lui furono indirizzati per la strada delle virtù non solo il figliuolo [Angelo] ma il fratello altresì chiamato Francesco, non ostante l'incontro di molte difficoltà»¹¹. Difficoltà e preoccupazioni legate all'indole irrequieta di Francesco che, sfidando l'autorità cittadina e pontificia, si pone a capo della fazione che nel giugno del 1486 entra armata da

3 Adriano Colocci Vespucci 1931.

4 Lancelotti [Lancellotti 1772, Tabula I, p. 195] nell'albero genealogico dei Colocci indica come capostipite della famiglia «Atto Dominus de Colleocio, & Rubelliano 1246».

5 *Jacobus* lo definisce Lancelotti [Lancellotti 1772, pp. 3, 195] e così è citato nel testo della perduta lapide anticamente posta nella cappella di S. Romualdo in Cattedrale di jus patronato Colocci, trascritta in Ubalдини, Fanelli 1969, p. 4 nota 3. Come *Giacomo* è indicato nell'albero genealogico realizzato da Gentiluccio Rocchi [Jesi, Biblioteca Planettiana. Fondo manoscritti, Gentiluccio Rocchi, *Genealogie di varie famiglie nobili, antiche e moderne che vissero e vivono in questa città di Jesi* [1728, mss. 1, inv. n. 54546] e come *Jacopus* in quello redatto da Adriano Colocci nel 1909 [Jesi, Biblioteca Planettiana. Archivio Colocci Vespucci, mss. 1]. La lapide è andata perduta a seguito del rifacimento della cappella nel 1778.

6 Gritio 1578, pp. 108, 158; Lancellotti 1772, pp. 6-7.

7 È ricordato come cancelliere di Amandola nel 1411, podestà di Staffolo nel 1420 e di S. Severino nel 1437.

8 Mozzoni 1989a, p. 7. Mozzoni 2021, pp.15-23.

9 Esisteva nel torrione di Porta San Floriano una lapide con il seguente testo: NICOLAO COLOTIO ET OMINICO BARTOLI/PROCUR MCCCCCLXX, trascritto in un documento di famiglia [Jesi, Biblioteca Planettiana. Archivio Colocci Vespucci, mss. 1]. Lancelotti [Lancellotti 1772, p. 7] lo dice anche delegato a presenziare nel 1475 alle nozze di Roberto Malatesta con Isabella figlia del Duca di Urbino ed ambasciatore presso il Governatore della Marca [1466] e Papa Paolo II [1469].

10 Agostinelli, Mariano 1986, pp. 156 e 221.

11 Ubalдини, Fanelli 1969, p. 5.



porta San Floriano incitando la popolazione alla rivolta¹², determinando al contempo la morte di Bonfiglio Ripanti e di Floriano Santoni, entrambi a lui legati da vincoli di parentela [suoi cognati in quanto rispettivamente mariti delle sorelle Comitissa e Caterina]. La conseguente dura repressione condotta dal Legato della Marca coinvolge Nicolò¹³ e costringe alla fuga verso il Regno di Napoli e all'esilio sia Francesco, che i nipoti Roberto e Girolamo Santoni e Angelo Colocci.

A dispetto di quel carattere inquieto che lo porta alla ribalta della storia per i tragici eventi jesini del 1486, Francesco riscuote giudizi positivi da parte di Lancelotti, che non manca di sottolinearne l'eccellente preparazione nelle discipline giuridiche acquisite durante il corso di studi condotti a Perugia – diventando Podestà di Macerata nel 1484 – e quelle particolari qualità che lo renderanno “carissimo” al Re Ferdinando d’Aragona che lo vorrà come suo Consigliere, affidandogli il governo di Nola e di Ascoli Satriano. «Uomo ripieno di scientifiche cognizioni e di altrettanto valore militare»¹⁴, prosegue ancora Lancelotti, che ne definisce gli interessi – compresi quelli astrologici¹⁵ – coltivati nel raffinato ambiente umanistico della corte aragonese, sollecitati dalle frequentazioni con Giovanni Pontano e condivisi con il nipote Angelo, che in questa dimensione va maturando quella profonda, multiforme ed eclettica cultura che è alle

radici del suo pensiero e delle scelte intellettuali di una intera vita.

Emerge dunque un profilo di Francesco, non solo come uomo d’armi, ma di dottrina, capace di dialogare con gli “illustri letterati”, dando voce ed espressione a quella lezione appresa durante il periodo bolognese sotto la guida di Filelfo, ma forse anche coltivata a contatto con quella vivace realtà che nel corso di quegli stessi anni si andava affermando nella sua città natale.

In seguito alla significativa crescita economica Jesi vive, infatti, nel corso della seconda metà del Quattrocento, un periodo di profondo fermento culturale e di rinnovamento edilizio e artistico che, nel recepire le nuove istanze rinascimentali, trova i suoi punti di forza nella costruzione del Palazzo della Signoria, la cui realizzazione viene affidata a Francesco di Giorgio Martini¹⁶, nella conseguente e ampia diffusione del dettato martiniano nella trasformazione del volto urbano e nella nuova immagine impressa al Duomo jesino dal Vescovo Tommaso Ghislieri (1464-1505), appartenente ad una delle più influenti e ricche famiglie cittadine di antica nobiltà, a cui sono legati anche i Colocci¹⁷. Sarà infatti il vescovo a conferire alla antica fondazione duecentesca della cattedrale nuove dimensioni e funzionalità¹⁸, dotandola del pregevole fonte battesimale, che ne conserva ancora lo stemma di famiglia e del coro ligneo dei canonici (andato distrutto nel 1491¹⁹), com-

12 Lancellotti 1772, pp. 11, 181, 199, 200; Ubaldini, Fanelli 1969, pp. 10-11; Fanelli 1979b, pp. 19-29. Alla morte avvenuta nel 1499 Francesco viene tumulato nella chiesa di San Luca accanto al padre, come attesta la lapide dedicatoria di cui Lancelotti trascrive il testo.

13 Discordanti sono le tesi circa la sorte subita da Nicolò. Dalle Riformanze, così come dalla storiografica locale, risulta che Nicolò «riparò a Cingoli che lo lasciò scappare senza arrestarlo, fatto questo che procurò a quel comune un severo rimprovero dall’Agnelli» [Fanelli 1979b, p. 25, mentre Ubaldini lo dice chiuso nel carcere di Jesi [Ubaldini, Fanelli 1969, p.11].

14 Lancellotti 1772, p. 199.

15 Mangani 2018, pp. 72, 121, nota 132.

16 Agostinelli, Mariano 1986, in particolare pp. 131-148.

17 Secondo Adriano Colocci [Jesi, Biblioteca Planetiana. Archivio Colocci Vespucci ms. 1] e Ubaldini [Ubaldini, Fanelli 1969, p. 20 nota 23] i Colocci si legano a quel casato in virtù del matrimonio di Francesca – sorella di Angelo – con Ghisliero Ghislieri nel 1491 e a seguito delle nozze di Paola Ghislieri con Ippolito, figlio di Francesco, che sposerà nel 1520 Gabriella Melchiorri [Archivio Ghislieri. Inventario 2011; La libreria Ghislieri 2012]. Nell’ottobre del 1500 il Vescovo Ghislieri concede in juspatronato la cappella del Duomo [dedicata a S. Romualdo] ad Angelo Colocci, che la dota di preziose suppellettili e affreschi oggi perduti [Urieli 1993, pp. 217-226].

18 I lavori del Duomo continuano sotto il vescovato di Angelo Ripanti [1505-1513], cameriere segreto di Giulio II, che dispone per testamento di essere sepolto in Cattedrale, affidandone l’onere al fratello Tiberio, suo erede e marito di Francesca Colocci, sorella di Angelo. Il monumento sepolcrale sarà commissionato a Giovanni di Gabriele da Como [Cavatorti 2015, pp. 41- 69].

19 Coltrinari 2006, pp. 47-71.



Fig.4) L. Kirchmayr, *Ritratto di Adriano Colocci* (1917) Jesi, Casa Museo Adriano Colocci



Fig.5) L. Kirchmayr, *Ritratto di Clotilde Morozzi* (1916) Jesi, Casa Museo Adriano Colocci

missionato a Domenico Indivini da Sanseverino, ma condotto a termine assieme ad una schiera di abili artigiani che – come Pieramore di Bartolomeo di Pierleone da Jesi – ne hanno saputo tramandare la lezione artistica, ponendosi come sicuro riferimento per l'intera comunità.

Se dunque la storiografia ha avanzato l'ipotesi – peraltro non confermata dalle fonti – che monsignor Angelo avesse fondato in città un circolo umanistico²⁰, non è da escludere che tale realtà potesse avere radici più antiche, trovando un valido sostegno in Francesco anche dopo il suo rientro in patria avvenuto nel 1492, giovandosi poi del prestigioso contributo di Angelo, che nella Roma del tempo acquista quel ruolo e quella notorietà descritta nel corso dei

secoli successivi da ricercatori e illustri studiosi.

È a Roma che Angelo scrive le pagine più importanti della sua storia personale e familiare²¹; è qui che in una serrata progressione ricopre importanti incarichi da Abbreviatore e Segretario Apostolico, a Procuratore della Sacra Penitenzeria, Sollecitatore delle Lettere Apostoliche, Maestro del Registro delle Bolle, fino alla nomina a vescovo di Nocera Umbra, ottenuta nel 1537, succedendo a Varino Favorino, ma presto ceduta al nipote Girolamo Mannelli.

Cariche prestigiose, comprate e rese redditizie insieme alle «belle possessioni nel fertile terreno della Marca»²², fonte di ricchezza e al contempo di preoccupazioni, che tuttavia sembrano placarsi nell'esercizio letterario, negli studi linguistici e

20 Lancellotti 1772, p. 14; Ubaldini, Fanelli 1969, p. 21, nota; Urieli, 1985 p. 388.

21 Angelo Colocci già in giovane età aveva ricevuto importanti riconoscimenti, come la nomina a Cavaliere Aurato concessagli da Andrea Paleologo nel 1483, di cui resta una copia nell'archivio di famiglia.

22 Ubaldini, Fanelli 1969, p. 23.

filologici, nell'appassionato ruolo di collezionista, bibliofilo e mecenate. È qui che costruisce la sua fortuna, da abile e moderno uomo d'affari, capace di arditi investimenti immobiliari e di spregiudicate azioni per assicurarsi le più prestigiose prebende, senza tuttavia rinunciare a perseguire con impegno e determinazione quella profonda vocazione agli studi, attestata dalla sua ricca biblioteca – che ancora oggi gli studiosi cercano di ricostruire nella sua integrità – e dall'altrettanto copioso numero di scritti ed epistolari, che offrono uno spaccato della sua vasta cultura, sorretta da un insopprimibile desiderio di conoscenza che lo porta ad accostarsi e approfondire diverse e molteplici discipline.

Nella sua lunga carriera e nonostante i riconoscimenti e le relazioni consolidatesi in ambito romano a contatto con i maggiori esponenti dell'arte, della cultura e della politica del tempo, Angelo non manca di rivolgere una particolare attenzione alla sua città natale, sia sotto il profilo finanziario e di facoltoso committente, che come 'guida' nelle scelte, tessendo una sottile trama di rapporti destinati a porre Jesi al centro in un circuito virtuoso di artisti di prestigio e suggerendo, o forse orientando e influenzando, strategie politiche che vanno ben oltre la sua presenza in città²³.

A Jesi torna nel 1491, in occasione del matrimonio della sorella Francesca con Ghisliero Ghislieri e, ancora nel 1494, in seguito alla morte del padre, per attendere agli interessi di famiglia, peraltro disattesi e delegati allo zio Francesco per potersi dedicare ai suoi studi. I documenti ne attestano di nuovo la presenza nella primavera del 1511²⁴ e ancora nel 1527 per sfuggire al sacco di Roma.

Nel dicembre di quell'anno viene stilato ad opera del notaio Orsino Orsini, il testamento in

cui Angelo nomina il cugino Ippolito tutore del figlio Marcantonio suo erede, stabilendo che alla di lui morte l'eredità sarebbe passata al nipote Girolamo Ripanti.

Queste date, che prese singolarmente scandiscono la vita umana e familiare di Angelo Colocci, rilette in una diversa prospettiva offrono l'opportunità per tracciare un sottile filo rosso, capace di riannodare fra loro gli elementi di una storia artistica jesina, fatta di occasioni favorevoli e sinergie politico-economiche, costruite su rapporti sociali e familiari, sanciti da alleanze matrimoniali, ma iscritte in un contesto di più ampio respiro fra la realtà marchigiana e la corte pontificia.

Se le relazioni con Nicolò Bufalini, che a Roma ricopre l'incarico di avvocato concistoriale, possono aver aperto ad Angelo nuove e vantaggiose prospettive, consolidate dalle nozze celebrate agli inizi del Cinquecento con Gerolama Bufalini, particolare significato può assumere la presenza a Jesi nel 1508 di Luca Signorelli, in considerazione della sua precedente attività svolta non solo Roma, ma anche a Città di Castello, Matelica, Arcevia²⁵.

Il 26 giugno 1508²⁶ viene infatti stipulato il contratto di commissione fra l'artista e la Confraternita del Buon Gesù per una *Deposizione*, da collocarsi nella chiesa di S. Floriano, di cui si fanno garanti quel Girolamo Santoni (fratello di Roberto – morto nel 1507 e sepolto in San Floriano – figlio di Floriano Santoni e Caterina Colocci e pertanto cugino di Angelo Colocci, a sua volta figlio di Fortunata Santoni), insieme a Girolamo di Bartolomeo della Genga, «che accompagnava il cortonese». Testimoni all'atto sono Pietro Paolo Agabiti e Pieramore, figure non ignote al mondo artistico di Angelo. Il primo risulta particolarmente attivo nella chiesa di S. Francesco al Monte negli stessi

23 Suscita particolare interesse – che richiede ulteriori approfondimenti – la nomina nel settembre 1513 a Vescovo di Jesi di Pietro Paolo Venanzi, abate di San Silvestro di Collepio e San Nicola di Bevagna, esponente di una nobile famiglia di Spello e alla sua morte, avvenuta nel 1532, al nipote Antonio Venanzi.

24 La presenza di Angelo a Jesi nel 1511 è documentata da una lettera del maggio 1511 indirizzata a Scipione Fonteguerri in cui Colocci scrive: «Tornando da Esi questi mesi passati» (Fanelli 1979c, pp. 91-110; Cortesi Bosco 1996, p. 58. In merito al testamento del 1527 - poi annullato da quello redatto nel 1544 - si veda Lancellotti 1772, pp.183-184.

25 Luca Signorelli 2012.

26 Annibaldi 1905, pp. 9-10; Baldassini 1765, p. 135.



H. Le Picure



Roma

anni in cui la cappella di jus paronato dei Colocci – forse ad opera di Angelo – si arricchisce di un *Crocifisso* ligneo²⁷ che recenti studi ritengono eseguito intorno al 1510-15 da Sebastiano d'Appennino, che appartiene alla cerchia di artigiani gravitanti nell'orbita dell'Indivini o proprio dal già ricordato Pieramore.

Non conosciamo le motivazioni che hanno portato il Signorelli a disattendere gli impegni già assunti, ma la nuova commissione a Lorenzo Lotto, sancita dal documento di allogazione datato 27 ottobre 1511, potrebbe ugualmente avere connessioni con Angelo. In tal senso significativa è, secondo la Cortesi Bosco²⁸, la presenza di Colocci a Jesi nella primavera del 1511, che gli riconosce un possibile ruolo di mediatore per una veloce risoluzione del contenzioso fra i confratelli del Buon Gesù e il Signorelli, a seguito della mancata consegna dell'opera per la quale tuttavia era già stata commissionata la parte lignea a Pieramore²⁹.

Non priva di valore appare inoltre la concomitante presenza di Piersimone Ghislieri ed Emilio Ripanti, entrambi legati da vincoli familiari ad Angelo Colocci (la figlia di di Piersimone, Paola Ghislieri sposa Ippolito Colocci, cugino di Angelo, mentre Emilio è figlio di Bonfiglio e di Contessa Colocci), quali deputati della Confraternita di S. Lucia, committenti della omonia pala al Lotto³⁰.

Gli eventi, il clima culturale e le relazioni che hanno caratterizzato le vicende umane di Angelo e hanno contribuito a determinarne l'operato e le scelte di pensiero, sono anche la premessa e lo specchio di quella realtà che caratterizzerà nei secoli successivi la storia della famiglia Colocci, radicata nella dimensione jesina, ma proiettata in un contesto di più ampio respiro,

parte integrante di quella oligarchia che segna e scandisce le sorti civili e religiose della città e al contempo costantemente impegnata nella ricerca di prestigio sociale ed economico. Una ricchezza, fondata anche sui numerosi investimenti e sulle proprietà romane acquisite da Angelo, così come sul cospicuo patrimonio conservato nelle diverse abitazioni, sulle collezioni librerie o antiquariali, sui reperti archeologici, che tuttavia non trova adeguati riscontri nelle generazioni successive, poiché la prematura scomparsa dell'unico figlio Marcantonio lo priva di una discendenza diretta.

Eredi di queste fortune sono Ippolito, con cui condivide la nomina a patrizio romano e che ricopre l'incarico di Procuratore e di Scrittore della Sacra Penitenzeria, il figlio Giacomo, che sposa Francesca Franciolini e dopo un periodo trascorso a Roma si ritira a Jesi diventando Canonico della Cattedrale, suo fratello Francesco, e il di lui figlio Ippolito, nato dal matrimonio con Aurelia Santi, poeta, letterato, nonché lucido testimone del suo tempo, come attestano i numerosi volumi manoscritti conservati nell'archivio di famiglia. Sarà purtroppo con loro che il ricco patrimonio costituito da Angelo verrà disperso.

Sarà Gio. Benedetto (1563-1638), primogenito di Ippolito (1540-1592) ed Emilia Scala, ad imprimere una decisiva svolta alle fortune familiari. Una attenta politica di investimenti fondiari e una oculata gestione dei proventi ricavati dall'affitto e dall'uso dei beni della collettività consentono ai Colocci di comparire fra le prime casate cittadine e fra i maggiori proprietari terrieri, rendendo anche possibile portare a compimento nel 1596 i lavori intrapresi dal padre nel palazzo famiglia. Un impegno co-

27 La famiglia Colocci possedeva il patronato della cappella dedicata al SS Crocifisso, dove si trovava il monumento funebre di Gio. Benedetto, morto a Roma nel 1695. La chiesa, raffigurata nell'Ottocento in un acquerello di Adriano Colocci è stata demolita e il convento trasformato. Oggi è sede della Casa di Riposo, mentre le opere di Pietro Paolo Agabiti e Lorenzo Lotto sono conservate nella Pinacoteca Civica [Zanotti 2013]. Per il *Crocifisso* si veda il contributo di Delpriori [Delpriori, 2009, pp. 33-38].

28 Cortesi Bosco 1996, p. 58. Si veda anche Giuliana Pascucci, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 232-233 con bibliografia precedente.

29 Coltrinari 2006a, pp. 275,279; Coltrinari 2018, p. 254.

30 Cortesi Bosco 1996, p. 56.

stante che continuerà anche nelle generazioni successive che vedranno suo figlio Adriano [1619-1703] rivolgere una costante attenzione al miglioramento strutturale ed estetico dell'edificio, rinnovandone l'arredamento, come documentano le numerose spese registrate nelle 'carte d'archivio' assieme all'acquisto di stoffe preziose, merletti, damaschi e gioielli, dipinti e pregevoli doni per nozze e nascite. Opere che acquistate a Roma, ma anche commissionate ad artisti attestano una precisa volontà di legittimare quella tradizione nobiliare che vedeva nella galleria di ritratti di famiglia un insostituibile strumento di affermazione sociale e di prestigio. Nel corso del Settecento infatti vengono offerti spazi sempre più ampi alle alleanze matrimoniali, sancite in ambito locale dai rinnovati legami con gli Honorati (Bernardina, sorella di Adriano, sposa Bonifacio Honorati), ma sottoscritte anche con antiche e nobili famiglie venete. Ai Dolfin appartiene Vittoria, erede di quel casato che ha dato i natali ad un Doge, ad illustri prelati, a generali e diplomatici, che Adriano [1704-1770] sposa 1731, o Laura Ghellini, nobile vicentina che si unisce in matrimonio con Nicolò [1734-1790] – primogenito di Adriano – Cameriere segreto di Cappa e Spada di Pio VI, Clemente XIII, e Clemente XIV, ricordato per le sue doti di letterato e artista fra gli Accademici di S. Luca e dell'Accademia dei Disposti di Jesi, o ancora Elisabetta Bragadin di origini veneziane, di cui si ricordano le nozze con suo fratello Antonio.

Nel corso del sec. XIX il centro degli interessi familiari si sposta verso la Toscana. Nella tollerante e vivace Firenze e nel corso delle frequentazioni dei salotti culturali di Virginia Menotti, Antonio Colocci [1820-1908], figlio di Adriano e Clementina Bandini, entra in contatto e in amicizia con patrioti e rifugiati. Qui conosce e sposa, nel 1853, Enrichetta Vespucci, erede di quella antica stirpe che diede i natali al grande navigatore.

L'adesione agli ideali risorgimentali e la par-

tecipazione ai moti insurrezionali jesini del 1859 condurranno Antonio in Parlamento in qualità di Deputato e Senatore a partire dal 1879. Lo spirito pratico e una lucida analisi dei caratteri e delle personalità dei suoi figli Adriano [1855-1941] e Cristina [1854-1938] lo inducono, anche al fine di assicurare continuità nella gestione del patrimonio di famiglia, a nominare erede universale la figlia primogenita. Figura dalla personalità forte e volitiva, dopo la morte del marito Enrico Honorati avvenuta nel 1903, si dedica ad una intensa attività sociale, prima come infermiera della Croce Rossa, prestando servizio negli ospedali da campo durante la prima guerra mondiale – meritando onorificenze e ricompense – e in seguito prodigandosi per la costituzione e lo sviluppo di associazioni a sfondo sociale, diventando anche Dama d'Onore della Regina Margherita. Non abbandona tuttavia quegli interessi artistici che aveva coltivato in gioventù, avviando significative attività di promozione delle collezioni e delle pregevoli raccolte di stampe ereditate dalla famiglia Honorati³¹.

La vivace, intensa ed eclettica personalità del fratello Adriano, inquieto, irriducibile idealista ed erede spirituale di quegli ideali risorgimentali che avevano plasmato l'azione del padre e caratterizzato il periodo della sua residenza fiorentina, raccontano una storia dalle molteplici sfaccettature.

Alla composta immagine di uomo di legge, che lo condurrà ai vertici della carriera presso la Suprema Corte di Cassazione di Roma, si associa quel carattere di versatile comunicatore e giornalista che lo porterà alla direzione del "Corriere Adriatico", mentre lo spirito irrequieto lo spingerà a viaggiare verso luoghi lontani, dai Balcani all'Egitto, dalla Spagna all'America Latina. Una svolta decisiva è determinata dal matrimonio con Clotilde Morozzi [1871-1913] per la quale abbandona la vita errabonda e pone mano al rinnovamento del palazzo di famiglia, dove si conservano di lei alcuni ritratti, segni tangibili

31 Annibaldi 1910, pp. 371-373; Annibaldi 1911, pp. 161-163; Massa 1992, pp. 96-100; *Il viaggio inciso*, 2002; Massa 2002, pp. 37-51.

di quel profondo affetto bruscamente interrotto nel 1913.

La storia più recente della famiglia è nella memoria di molti jesini: dal matrimonio con Silvia Grilli (1894-1986), alla nascita di Attone – tragicamente morto durante la seconda guerra mon-

diale – e dei gemelli Amerigo e Maria Cristina. A lei, attenta e gelosa custode delle memorie di famiglia, va il merito di averne permesso l'acquisizione insieme al palazzo e di aver reso possibile la costituzione del Museo dedicato ad Adriano Colocci.

Riassunto

I documenti d'archivio, gli alberi genealogici, gli inventari, le memorie domestiche e le lettere, così come i libri, i manoscritti e le opere d'arte rappresentano una fonte primaria per comprendere il significativo ruolo svolto dalla famiglia Colocci nel contesto cittadino di Jesi sin dal secolo XIV, dando voce ai suoi protagonisti, primo fra tutti Angelo Colocci, fino ai personaggi ottocenteschi come Adriano Colocci, idealista risorgimentale e viaggiatore, cui si deve lo sforzo di documentare e ricostruire la storia della famiglia.

Abstract

Archive documents, family trees, inventories, domestic memories and letters, books, manuscripts, and works of art, have represented a primary source for understanding the significant role played by the Colocci family in the context of the city of Jesi since the 14th century. These materials gave voice to its protagonists, first among all Angelo Colocci, up to the nineteenth-century characters such as Adriano Colocci, a Risorgimento idealist and traveler, to whom we owe the effort of documenting and reconstructing the history of the family.



IULI, POMPONI, LÆTUS
Philolog. & Histor. Rom.

L'Accademia Romana fra Pomponio Leto e Angelo Colocci*

di Ingrid D. Rowland

La storia dell'Accademia Romana è una storia tracciata da tante accademie umanistiche apparse spontanee nel primo Umanesimo del Quattrocento¹. Nel corso del Cinquecento e oltre, questi gruppi, nati in origine come sodalizi privati e informali, tendevano a diventare sempre più regolati e sempre più legati ai governi locali. I quattro amici che costituirono l'Accademia dei Lincei nel 1603 sono un esempio per tutti². Non miravano minimamente a formare una società onorifica d'eccellenza di un futuro stato-nazione italiano; volevano soltanto ragionare di filosofia naturale in buona compagnia. La tendenza dei gruppi spontanei a organizzarsi è naturale: per le accademie rinascimentali come per Platone, la creazione di strutture formali, come i legami stretti con il potere, fornivano i mezzi più efficaci per garantire la crescita e la sopravvivenza, anche perché l'ispirazione fondamentale dietro la fondazione di ogni accademia è una forza che resiste ad ogni controllo: la passione condivisa per lo studio.

L'Accademia Romana non era diversa: nata nel Quattrocento attorno alla figura carismatica e controversa di Pomponio Leto, venne percepita dallo Stato pontificio come gruppo ever-

sivo e fu duramente punita. Presto riabilitata, strinse un'alleanza sempre più stretta con il Vaticano per diventare nel secolo seguente, sotto la guida oculata di Angelo Colocci, un'espressione quasi ufficiale, almeno per un certo tempo, della cultura propagata dallo stesso papato.

Tutto ebbe inizio giusto alla metà del Quattrocento, sotto il pontificato dell'umanista Niccolò V [1447-1455], il primo pontefice da oltre un secolo a regnare senza concorrenti ad Avignone o Pisa. Per rafforzare il legame appena rinsaldato fra la Chiesa e Roma, il papa intraprese una serie di ambiziosi interventi urbanistici, aiutato da Leon Battista Alberti fra altri³. Dentro il recinto del Vaticano ampliò il Palazzo Apostolico, dove fondò una nuova biblioteca organizzata su principi umanistici. Allo stesso tempo incoraggiò lo *Studium Urbis*, l'Università di Roma, ad offrire un curriculum umanistico sotto la spinta forte e polemica di uno studioso a sua volta orgogliosamente romano, Lorenzo Valla⁴.

Fra gli studenti attratti dalla presenza dello scorbutico genio che aveva rivelato la Donazione di Costantino come falsa, figurava un giovane calabrese, arrivato nel 1450, del quale ancor oggi non conosciamo il vero nome; recente-

* Il testo, e specialmente le note, riflettono le condizioni di studio imposte dal coronavirus, con le biblioteche chiuse. L'autrice si scusa per le tante mancanze.

1 Bianca 2011.

2 Freedberg 2003; Morghen 1990.

3 *Rome reborn* 1993; Smith 2007; Westfall 1974; Burroughs 1990.

4 Smith 2007.

mente è stato suggerito quello dei d'Allito, nobile famiglia napoletana⁵.

Secondo i bene informati, il ragazzo era invece il figlio illegittimo del principe Giovanni Sanseverino, anche se già al momento dell'arrivo a Roma usava un nome volutamente simile a quelli degli antichi romani: *Julius Pomponius Laetus*, Pomponio Leto in volgare⁶.

Cresciuto a Salerno, arrivò nell'Urbe dopo un soggiorno in Sicilia, intento a studiare con il grande Valla. Dopo la morte del maestro, nel 1457, continuò le lezioni con il suo successore, Pietro Oddo di Montopoli⁷. Poche sono le notizie fino all'anno 1465, quando Leto fu chiamato dal papa Paolo II alla cattedra di retorica dello *Studium Urbis*, incarico riconfermato anche l'anno seguente.

Già trentenne, si rivelò un insegnante di straordinaria efficacia, carismatico dove Valla era notoriamente scontroso, e capace di suscitare straordinaria devozione fra i suoi studenti⁸. Le sue abitudini curiose aiutavano a diffondere la sua fama. Brillante, poverissimo, si vestiva in modo più eccentrico che non antico, la testa avvolta in un turbante, il corpo infagottato in un mantello purpureo o azzurro. Portava un paio di *coturni* ai piedi, gli stivaletti morbidi e aderenti indossati dagli attori del teatro antico, anch'essi di colore azzurro. Per quanto coltivasse i fasti della Roma antica, non sembrava un antico togato quanto, almeno secondo l'allievo Michele Ferno, un fantasma [*functorum spiritus*]⁹. Un fantasma carico di energia; così acconciato, si alzava all'alba per girovagare per le strade dell'Urbe o perlustrare le rovine del disabitato, un vasto terreno fra le antiche mura, da secoli abbandonato. Alle sue letture di cattedra aggiungeva i primi esercizi di una nuova disciplina

accademica, l'archeologia. Gli studenti disposti a seguirlo rimasero incantati.

Presto si trovò circondato da un gruppo di amici, tutti affascinati dalle vestigia di Roma antica, come era inevitabile in quella città dominata dalle imponenti rovine dell'impero scomparso. I compagni di questo piccolo sodalizio provenivano da una sorta di classe media della società romana: persone legate all'ambiente universitario, ricercatori al servizio di vescovi o cardinali, ricercatori impiegati dallo Stato pontificio, persone benestanti in una città popolata da lavoratori sull'orlo della fame, e prelati e baroni di ricchezze infinite. Fra i personaggi di questo primo momento del sodalizio troviamo figure come l'umanista Bartolommeo Sacchi, soprannominato Platina, segretario del giovane cardinale Filippo Gonzaga e abbreviatore papale; Filippo Bonaccorsi, segretario del vescovo Bartolommeo Roverella, il poeta padovano Nicolò Lelio.

Libri antichi alla mano, i *sodales* peregrinavano fino alle catacombe sulla Via Appia, dove hanno lasciato i loro graffiti sulle pareti delle gallerie scavate nel tufo¹⁰. Passeggiavano fra le rovine parlando di testi antichi, o si radunavano nella piccola vigna e casetta che Leto manteneva in cima al Monte Cavallo, lo sperone del Quirinale che ospitava i resti delle Terme di Costantino, con le sue due immense statue dei Dioscuri, ognuno con un cavallo spiritoso alla briglia. In queste imponenti figure di Castore e Polluce, Leto e i suoi contemporanei credevano di vedere l'opera di due grandi scultori dell'antica Grecia, Fidia e Prassitele¹¹. A pochi passi dalla vigna svettava la maestosa, sbriciolata facciata del Tempio di Serapide, eretta da Settimio Severo agli albori del terzo secolo d.C.¹².

5 Didier, Carrano 2018.

6 Zabughin 1909; 1910-12, pp. 25-56.; Miglio 2011; M. Accame, voce *Pomponio Leto, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, 2015.

7 Zabughin 1909, Vol. 1, pp. 6-24; Accame, voce *Pomponio Leto*, cit.

8 Miglio 2011, pp. 3-4.

9 Ivi, p. 3.

10 Palermino 1980.

11 Bober, Rubinstein 1986, pp. 159-161, n. 125.

12 Ensoli, La Rocca 2000, pp. 269-271.

Nella piccola casa con giardinetto di fronte alla chiesa di San Silvestro (futura dimora di Carlo Borromeo), fra piante di alloro, la pianta di Apollo e le Muse, Leto manteneva un sacello dedicato alla Vergine *Panaghia*, stilata alla greca come segno di un filellenismo mai appagato¹³. Non collezionava statue o opere d'arte; fissava la sua attenzione su epigrafi antiche e resti architettonici, esibiti un po' ovunque, dentro casa e fuori, in giardino. I soggiorni dei *sodales* erano allietati dalla presenza di animali: pavoni, uccellini, e l'adorato cagnolino del padrone. Per partecipare appieno alla vita comune, ogni *sodalis* doveva assumere un nome antico (Buonaccorsi diventò Callimaco, Nicolò Lelio il Cosmico), mentre Laetus, "il Lieto", presiedeva come gioviale *princeps*.

Il 21 aprile celebravano il Natale di Roma, la festa delle *Parilia*, con grande pompa, una pratica che presto destò un certo sospetto fra i colleghi meno convinti dal progetto umanistico¹⁴. Come gli studiosi di ogni epoca, erano anche propensi a lagnarsi delle condizioni del loro lavoro, sentendosi sottostimati, sottopagati, sottomessi al governo di papi, Comune, e Curia che raramente raggiungeva l'altezza delle loro aspettative. Quando il salario della sua seconda annata di insegnamento tardò ad arrivare, Leto, desideroso di imparare il greco e curioso di vedere il mondo, partì, nel 1466, alla volta di Firenze e poi di Venezia, città-stato da sempre legatissima al mondo greco grazie al possesso dell'isola di Creta e i traffici mercantili con il Levante. In sua assenza, l'animatore del gruppo era il Platina, anch'egli dotato di un forte carisma¹⁵.

Arrivato a Venezia, Leto si guadagnò da vivere dando lezioni private a due giovani patrizi veneziani, Andrea Contarin e Luca Michiel, susci-

tando la stessa ammirazione che aveva ispirato ai i suoi allievi di Roma. I rapporti stretti con loro, fedeli alla tradizione umanista che contemplava un appassionato coinvolgimento nella materia di studio e nei rapporti fra maestro e discepolo, riuscì solo a destare forti sospetti fra le famiglie che l'avevano ingaggiato. Finì sotto arresto del Consiglio dei Dieci, imputato di avere scritto un libro osceno e di sodomia¹⁶.

A Roma, gli amici *sodales* si trovarono di fronte ad accuse non meno gravi. Il pontefice Paolo II era intento a riformare la burocrazia curiale, dove gli incarichi, acquisiti a pagamento, avevano creato una rete di nepotismo sfrenato e un commercio brulicante di uffici venali che funzionava da lauto mercato di investimenti¹⁷. Il conseguente riordino del collegio degli abbreviatori comportò il licenziamento di un grande numero di dipendenti, specialmente quelli imposti da parenti o poco disposti a lavorare, o semplicemente antipatici al pontefice. Sebbene avido collezionista di cammei antichi, il papa era meno entusiasta dei letterati invaghiti della cultura "pagana." A loro volta, gli umanisti rifiutati rivendicarono le loro ragioni in un torrente di versi scurrili, affissi ovunque per la città, la maggior parte diretti contro lo stesso Paolo II.

Il pontefice, sospettoso di natura, finì col temere una congiura contro la sua vita. Rastrellò gli antagonisti più noti, il Platina in primis, rinchiudendoli nella prigione più confacente a persone tanto devote all'antichità, l'ex mausoleo del buon imperatore Adriano, da tempo trasformato nella tetra galera di Castel Sant'Angelo. Alcuni riuscirono a scappare, come Filippo Buonaccorsi, che emigrò fino in Polonia. Leto, già prigioniero a Venezia, fu estradato nel marzo del 1468 su richiesta del papa veneziano,

13 Zabughin 1909, Vol. 1, pp. 41-42; Accame, voce *Leto*, Giulio Pomponio.

14 Bianca 2011, p. 51.

15 Ivi, p. 54.

16 Zabughin 1909, Vol. 1, pp. 30-37; D'Amico 1983, pp. 91-97; Miglio 2011, pp. 4-5.

17 Palermينو 1982, pp. 189-204; Bianca 2011, p. 49.

forse salvandogli la vita, per l'accusa di sodomia rischiava la morte¹⁸. Così raggiunse i vecchi amici, ma solo per condividere in pieno le loro condizioni disperate, sepolti nel ventre della Mole Adriana, circondati da densi strati di pesante cemento romano, soggetti a martellanti interrogazioni e torture. Futili. L'evidenza di riti pagani, orge sodomitiche, o congiure stentava ad emergere, e dopo diversi mesi, i prigionieri uscirono liberi, ma duramente provati¹⁹.

Uscito di prigionia, Pomponio Leto tornò all'insegnamento presso lo *Studium Urbis*, dove ascoltava le lezioni di greco del collega Teodoro Gaza (senza mai imparare la lingua fino in fondo), e riprese le sue letture latine, le peregrinazioni archeologiche, e i raduni del suo sodalizio nella vigna di Monte Cavallo. I *sodales* non erano interamente ostili alle novità: sin dall'inizio saldarono un legame duraturo fra l'Accademia e la tipografia²⁰. Memore delle accuse di paganesimo, Leto insisteva, non senza ragione, sull'ispirazione cristiana della sua *sodalitas*, ufficialmente dedicata a San Vittore²¹. I suoi riferimenti a un'Accademia Romana si limitavano rigorosamente all'università piuttosto che al gruppo di amici cultori dell'antico, sebbene le categorie spesso si sovrapponevano²². Con questa precisazione però: il circolo dei *sodales* forniva un rifugio al di fuori dei tempi e dei ritmi della vita quotidiana romana, un *locus amoenus* individuato con grande acutezza da Massimo Miglio: «La *sodalitas* è di per sé stessa alternativa allo *Studium* ed alla cultura curiale»²³.

Con l'elezione di Sisto IV, nel 1471, al soglio pontificio, eminente teologo entusiasta degli *studia humanitatis*, la fortuna di Pomponio Leto

e dei suoi amici migliorò rapidamente²⁴.

Appena incoronato, il nuovo pontefice restaurò il vecchio sistema degli incarichi venali in Curia, cosciente che il conseguente flusso di denaro avrebbe giovato molto allo sviluppo programmato di una città in vertiginosa crescita. Lo stesso papa dedicò consistente attenzione a nuove costruzioni, nuovi servizi pubblici e alla cultura, puntando sulle doti del cardinale spagnolo Borgia, uomo astuto e spregiudicato, il quale, nell'ufficio di Vicecancelliere della Reverenda Camera Apostolica, soprintendeva a tutte le finanze pontificie (anche se non poteva affrontare le enormi spese dei progetti urbanistici senza accumulare un debito immenso). Perno dell'intero programma sistino era l'idea della rinascita di Roma come capitale, splendente di una Chiesa universale, idea che il papa percepiva come radicata nei libri antichi e moderni contenuti nella biblioteca pontificia.

Prestava infatti speciale attenzione a questa collezione istituita da Niccolò V²⁵. Il breve pontefice *ad decorem militantis ecclesiae* del 1475 lanciò la Biblioteca Apostolica Vaticana come parte essenziale della missione cristiana. Il suo primo *gubernator et custos*, governatore e custode, fu il Platina, fiancheggiato da tre assistenti e un legatore²⁶. Per riempire gli armadi della biblioteca, ingrandita e risistemata in una nuova sede, commissionò un'impressionante serie di manoscritti in greco e latino, riccamente illuminati dagli artisti che tendevano sempre di più a guardare Roma come una mèta ai pari di Firenze²⁷. In sei anni riuscì ad aggiungere mille volumi al patrimonio originario di duemilacinquecento.

18 Miglio 2011 pp. 4-5.

19 Medioli Masotti 1984.

20 Bianca 2015.

21 Bianca 2011, p. 52.

22 Ivi, pp. 51-52; Bianca 2008, pp. 29-39.

23 Miglio 2011, p. 7.

24 Lee 1970, pp. 1-25.

25 Blondin 2005.

26 Bignami Odier 1973, pp. 20-25.

27 Rita 2016.

Pomponio Leto, a sua volta, rimase uno spirito irrequieto, ancora desideroso di viaggiare. Nel 1472 lasciò la cattedra per la seconda volta per far parte della legazione pontificia destinata ad accompagnare la principessa bizantina Zoë Paleologina (forse una lontana parente) a Mosca, dove l'aspettava il futuro marito, il granduca russo Ivan III²⁸. Durante il viaggio, Leto fu incaricato dal papa di cercare nuovi manoscritti per arricchire la Biblioteca Apostolica, apparentemente senza grande esito. Tornò una decina mesi dopo a riprendere la sua cattedra romana. Nel 1480 seguì un'altra legazione pontificia in Germania, sempre su ordine di Sisto IV, per poi tornare definitivamente all'insegnamento²⁹. Un'importante conseguenza della visita tedesca fu l'onore concesso all'Accademia dall'Imperatore Federico III nel 1483: la facoltà di creare dottori e incoronare poeti il giorno del Natale di Roma³⁰. Da avversario di un papa, sospetto sodomita, pagano, ed eversivo, era diventato un rappresentante ufficiale della Chiesa.

La morte di Sisto IV, nel 1484, portò all'elezione del genovese Innocenzo VIII, costretto ad affrontare il debito di duecentocinquantamila scudi lasciato dal suo predecessore. La soluzione adoperata era di incrementare i prezzi degli incarichi venali di Curia e incoraggiare un'intensa attività di mercato, seguendo il consiglio del cardinale Borgia, subito riconfermato nell'incarico di Vicecancelliere della Reverenda Camera Apostolica. Chi aveva da investire poteva realizzare cospicui guadagni, e per la prima volta dai tempi antichi cominciavano a girare immense somme di denaro liquido. Il cambiamento si evince dal fatto che i banchieri che seguivano la Curia romana, i *mercatores romanam curiam sequentes*, si industriavano a comprare e ven-

dere incarichi di abbreviatore o scrittore assieme agli studiosi, delegando il lavoro a impiegati istruiti³¹.

A fianco del modello dell'umanista parco, totalmente dedicato ai suoi studi, il modello incarnato a perfezione da Pomponio Leto, emerse un nuovo tipo di umanista: l'erudito imprenditore. Era inevitabile che la composizione della *sodalitas* venisse a riflettere i cambiamenti della società. Negli anni Ottanta, la facoltà umanistica dello *Studium Urbis*, sicuramente finanziata da imposte statali sul vino (la "Gabella studii"), attirava a sé studenti di alto profilo come Alessandro Farnese, rampollo di una vecchia famiglia baronale della Tuscia, e il nobile volterrano Tommaso Inghirami (futuro conte palatino, titolo nobiliare di solito ottenuto a pagamento)³².

Questi sono gli anni meglio documentati della vita di Pomponio Leto e dei suoi sodali. Nelle sue lezioni prediligeva un gruppo scelto di autori che lo interessavano particolarmente in quanto potevano illuminare il mondo antico romano: Virgilio, Sallustio, Orazio, l'Ovidio dei *Fasti*³³.

Innocenzo VIII, nonostante i pronunciamenti forti contro le streghe, gli ebrei, i valdesi, e le novecento proposizioni di Giovanni Pico della Mirandola, era un papa debole, di salute cagionevole, soggetto ai suggerimenti dei cardinali più potenti. Sotto la protezione di uno di questi, il savonese Raffaele Riario, l'Accademia Romana (nel senso dello *Studium Urbis*) riuscì a mettere in scena il primo dramma antico presentato in tempi moderni, l'*Ippolito* di Seneca. Il professore di grammatica all'Università, Giovanni Sulpizio da Veroli, si prese cura della regia e la costruzione della messa in scena, seguendo i precetti di Vitruvio, del quale aveva ap-

28 Zoe Paleologhina più tardi cambiò il suo nome in Sofia, che è quello citato da Licht 1996, p. 13.

29 Miglio 2011, p. 9.

30 Zabughin 1909, Vol. 1, pp. 193-197.

31 Rowland 1998a, pp. 73-82.

32 Per la Gabella studii, vedi <http://ricerca.archiviodistatoroma.beniculturali.it> Opac ASRoma/guida/IT-ASROMA-AS0001-0000046.

33 Accame Lanzillotta 2000; Pomponio Leto 2011.

pena curato l'*editio princeps* per lo stampatore papale Eucharius Silber³⁴. Il sedicenne Tommaso Inghirami prese la parte di Fedra, regina tragicamente innamorata del figliastro indifferente. Durante la recita, la scenografia amatoriale crollò, ma Inghirami, imperturbabile, continuò a recitare, improvvisando versi latini mentre i compagni riportavano le quinte in piedi. Da quel momento in poi, le sue doti drammatiche e la voce penetrante gli garantirono una carriera eclatante da attore e oratore³⁵. Riproposto ancora due volte, lo spettacolo fu lo sdoganamento delle rappresentazioni classiche come forma legittima di intrattenimento pubblico nella capitale del Cristianesimo, ora considerate la prova scintillante dell'eterna vocazione dell'Urbe a *caput mundi*.

Una ventina di anni dopo, nel 1508, un altro professore dello *Studium Urbis*, Battista Casali, proclamerà la Biblioteca Apostolica Vaticana, con il suo patrimonio di testi antichi, il primo baluardo contro la minaccia ottomana³⁶. Il successore di Innocenzo VIII, Alessandro VI, non esitò a far dipingere i suoi appartamenti nel Palazzo Apostolico con immagini di Iside, le Sibille, e i profeti ebrei a lato dei santi (e una schiera di americani indigeni presenti a testimoniare la Risurrezione di Cristo assieme agli Apostoli)³⁷.

Pomponio Leto morì nel 1498 all'età di settanta anni, nel mezzo del regno del papa Borgia. Nella sua scheda su Leto nell'*Enciclopedia Italiana* del 1933, il padre della filologia umanista, Remigio Sabbadini, presenta un quadro desolante della sua erudizione, salvando solo la sua edizione di Virgilio, data alla stampa nel 1469, il compendio delle biografie degli imperatori tardo-romani, e i *dictati*, gli appunti tratti dalle sue lezioni. Condanna il resto duramente:

«Nella grammatica fece un puerile e mirabolante impasto di Varrone e Prisciano (*memini* 1^a persona presente); nelle numerose edizioni di testi non seppe applicare sani principi critici e quando ebbe tra mano il Virgilio Mediceo lo insudiciò di varianti sciocche: nell'archeologia rimpolpò il *Curiosum* anonimo e il *De magistratibus* del Fiocchi, apponendo a entrambi allegramente la propria firma; alterò testimonianze e inventò con la massima disinvoltura autori antichi».

A quasi un secolo di distanza, i successori del Sabbadini negli studi rinascimentali nutrono un rispetto molto più consistente per la figura di Leto, personaggio fondamentale per lo sviluppo dell'umanesimo romano. Oggi un sito vivacissimo su internet, il *Repertorium Pomponianum*, gestito da un gruppo internazionale di raffinati studiosi e in costante espansione, segue le orme di quella prima Accademia nello stesso spirito di grande rigore filologico associato alla gioiosa amicizia antiquaria³⁸.

La cattedra che Pomponio Leto lasciò dietro di sé nel 1498 passò al sommo retore dell'Urbe, Tommaso Inghirami, volterrano cresciuto nell'ambito dei Medici a Firenze prima dell'arrivo a Roma. Nato nel 1470, dopo le vicende con Paolo II, egli non sentiva la necessità di distinguere l'Accademia intesa come *Studium* dall'Accademia intesa come sodalizio, nell'ambito del quale aveva preso l'incarico di *Magister Equitum*, un titolo altamente ricercato.

Solo gli esperti della magistratura romana, come appunto Pomponio Leto, autore di un saggio *De magistratibus sacerdotisque romanorum*, avrebbero saputo che i *magistri equitum* erano importanti in solo due brevi periodi

34 Rowland 2003; Rowland 1998a, pp. 35-38.

35 S. Benedetti, voce *Inghirami, Tommaso, detto Fedra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, 2004, pp. 383-387; Rijser 2005, con bibliografia.

36 O'Malley 1977

37 Buranelli 2008.

38 www.repertoriumpomponianum.it

della storia romana: durante il dominio etrusco del quinto secolo a.C., quando assistevano i re nelle loro imprese militari, e nei rari momenti in cui la repubblica romana affidò il governo ad un dittatore³⁹. Inghirami rimase comunque una presenza importante del sodalizio anche dopo la morte del maestro, almeno secondo una lettera del 1501, scritta da Agostino Vespucci a Niccolò Machiavelli a Firenze⁴⁰. Allo stesso tempo, sviluppò una vigna tutta sua sul Palatino, gli *Orti di Fedra*, come un giardino delle Muse. Invece che un sodalizio di antiquari sospetti pagani, gli usi romani di inizio Cinquecento favorivano lo sviluppo di diversi cenacoli dotti, più o meno formali, spesso coinvolgendo le stesse persone, che di solito erano costituiti, al modello di quello originale, come *sodalitates* cristiane.

Nel 1501, gli studenti dello *Studium Urbis*, l'Accademia, inaugurarono una nuova usanza per la ormai consueta abitudine di celebrare i natali di Roma: per salvare una statua antica appena scavata in condizioni pietose, il cardinale napoletano Oliviero Carafa la fece collocare all'angolo del suo palazzo di Piazza Navona. Il soggetto era tragico ed eroico, Aiace che regge la salma di Achille, ma del defunto restava soltanto il torso, mentre Aiace aveva ancora testa, torace e mezza mano, ma non più braccia, gambe o naso. Gli studenti lo chiamavano *Pasquino*, e ogni 25 aprile, per la festa di San Marco, presero a vestirlo con i panni di una divinità antica e a coprirlo di foglietti contenenti poesie satiriche [le cosiddette *pasquinate*]⁴¹. La celebrazione goliardica effettivamente faceva perdere il confine fra Accademia universitaria ed Accademia pomponiana, e ancora una volta una festa apparentemente "pagana" finiva per coincidere con una celebrazione cristiana.

La responsabilità del sodalizio vero e proprio passò a Paolo Cortesi, all'epoca segretario del papa Alessandro VI, e la casetta sul Quirinale ad altri⁴². Uomo raffinato e cortese quanto il cognome; certamente una figura molto più mondana del suo maestro. Alla fine, però, avrebbe condiviso in qualche misura la vocazione di Leto per la vita appartata: alla morte del pontefice Borgia, nel luglio del 1503, si ritirò permanentemente in una dimora vicino San Gimignano. Fu questo il momento in cui, probabilmente, il terreno e l'incarico di animatore del sodalizio, ormai Accademia nella mente di tutti, furono affidati al ventinovenne Angelo Colocci, sotto il pontificato del "terribile" Giulio II.

L'estro antiquario di questo momento si evince da due famosissimi affreschi di Raffaello, la *Scuola di Atene* e il *Parnaso*, dipinti fra 1509 e 1511 per l'appartamento privato del papa Giulio II nel Palazzo Apostolico⁴³.

Qui Raffaello presenta una visione ideale della cultura classica come eccelsa tradizione di afflato divino, tramandata senza soluzione di continuità da epoca in epoca, da Omero, Pitagora, Platone, Aristotele, Virgilio, Dante, ai grandi di suo tempo come Jacopo Sannazaro o Antonio Tebaldeo, filosofi e scrittori che ragionano e cantano insieme senza limiti temporali e senza problemi di comprensione, nonostante la diversità delle loro lingue: greco, latino, volgare.

Con intonazione perfetta, il pittore riesce a cogliere lo spirito del momento, fatto di grandi aspettative e grandi speranze che marcò la svolta fra Quattro e Cinquecento, quando l'idea della *renovatio* dell'Urbe millenaria si spostava rapidamente dal piano dell'ipotesi a un progetto concretamente economico e politico, nonché spirituale e culturale. Alcuni dei partecipanti

39 Il titolo proviene da una lettera di Michele Ferno indirizzata a *Dictatori perpetuo Imperatori nostro Maximo Pomponio Leto / Magistro Equitum Phaetro Cunctaeque Reip. Litterarie*, pubblicata in J.A. Campano, *Opera Omnia*, Venezia, Bernardinus Vercellensis, 1502, p. LIX; vedi Montepaone 2018, p. 23.

40 Rowland 1998a, pp. 24-25.

41 Barkan 1999, pp. 210-231.

42 R. Ricciardi, voce *Cortesi, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29, 1983.

43 In una bibliografia molto vasta, vedi Rijser 2005, pp. 345-363; Joost-Gaugier 2002; Pierguidi 2010.

storici del sodalizio pomponiano figurano fra i ritratti riportati da Raffaello: l'umanista volterrano Tommaso Inghirami, cinto di lauro, vestito nei panni azzurri di Epicuro nella parte sinistra della *Scuola di Atene*, e Jacopo Sannazaro, sorridente laureato nel *Parnaso*⁴⁴. Per la verità, la figura di Inghirami, attore, filologo, e arguto imprenditore immobiliare, può fare da ponte fra le diverse incarnazioni dell'Accademia, fra il sodalizio trasognatamente antiquario capeggiato da Leto e gli uomini di mondo che frequenteranno gli *Horti Colotiani* di Angelo Colocci. Recentemente Giorgio Mangani ha suggerito la presenza dello stesso Colocci nella *Scuola di Atene*, nei panni della figura barbata sulla destra che tiene la sfera del mondo in una mano⁴⁵.

Tale identificazione dipende dalla nota attenzione di Colocci per i metodi antichi di misurazione, che studiava secondo i metodi umanistici, scrutando i testi antichi, confrontandoli con i monumenti dell'antichità. Dai primi momenti del soggiorno a Roma, dove arrivò nel 1497 per fare una carriera da laico (sposò una nobildonna romana, Girolama Bufalini), Colocci cominciò a collezionare documenti utili a questi studi, due dei quali (o simili) sono visibili nella mostra: un calendario agricolo e l'immagine di un regolo lungo esattamente quanto un *piede* romano⁴⁶. Da questi esordi nacque il suo grande progetto intellettuale: un trattato comprensivo dei pesi e delle misure antichi, mai completato, ma che fu l'occasione di tante discussioni fra gli amici accademici. Il suo calcolo della lunghezza del *piede* romano, basato sull'immagine di un regolo scolpito su una lastra tombale, poi messo a confronto con le dimensioni dei monumenti antichi sparsi per la città, divenne definitivo per oltre un secolo, e diverge pochissimo dal calcolo attuale⁴⁷.

Allo stesso tempo, da buon umanista, Colocci studiava la metrica della poesia come espressione di peso e misura, al pari delle dimensioni degli oggetti terrestri e celesti. Il suo studio pionieristico delle lingue romanze si servì dello stesso istinto scientifico con il quale sottoponeva le indagini archeologiche a sperimentazioni e prove⁴⁸. I poeti godevano semmai di uno status ancora più privilegiato di prima nella Roma di Giulio II, evidenziato una volta per tutte nel *Parnaso* di Raffaello, rappresentazione ideale del Vaticano del primo Cinquecento, dove, grazie alla crescita del platonismo ficiniano, Apollo poteva figurare come un simbolo precursore di Gesù Cristo⁴⁹. Era certamente la combinazione del suo ingegno poliedrico, la frequentazione giovanile con un altro geniale fondatore di accademie, il napoletano Giovanni Gioviano Pontano, la generosità con la quale condivideva la sua casa e la sua sterminata biblioteca privata con gli amici, e la sua solidità economica, che raccomandarono Colocci alla guida del sodalizio all'inizio del nuovo secolo. Egli coglieva benissimo il nuovo spirito dell'epoca.

Detto questo, e nonostante gli affreschi visionari di Raffaello, sappiamo ben poco dell'ambiente umanistico di Roma negli anni di Giulio II, perché questi erano soprattutto gli anni delle spedizioni militari nelle quali il "papa terribile" scendeva di persona nel campo di battaglia⁵⁰. Nel 1506, nel 1509, nell'inverno del 1510-1511, viaggiò infatti accompagnato da una curia mobile di cardinali, banchieri, e gente di ufficio, inclusi molti umanisti. Al ritorno, nel 1511, i proficui contatti sviluppati con gli ambienti intellettuali di Bologna, Ferrara, e Venezia avrebbero resa la futura vita culturale romana ancora più cosmopolita e aperta all'esterno, e molti umanisti

44 Rowland 1998a, p. 165.

45 Mangani 2018.

46 Rowland, 1998a, pp. 109-140.

47 Ivi, pp. 133-134.

48 Cannata Salamone 2012; Rijser 2012.

49 Rowland 1998a, pp. 141-192; Rijser 2012, pp. 357-359.

50 Frati 1886; Shaw 1993, pp. 127-163; 209-279.

del Nord Italia avrebbero sentito il richiamo di Roma negli anni seguenti⁵¹.

Dopo l'esperienza del combattivo Giulio II, l'elezione del fiorentino Leone X, nel 1513, fu celebrata come un vero e proprio trionfo di Minerva, e il papa colto, figlio di Lorenzo il Magnifico, rispose benissimo alle aspettative, elargendo immense somme a poeti, artisti, gente di spettacolo, e musicisti⁵².

Nello stesso anno, Colocci, assunto come Segretario del nuovo papa, comprò un terreno vicino sul Pincio, vicino alle rovine degli Orti di Sallustio, presto allestiti come i suoi "Horti Sallustiani." L'impostazione prettamente scientifica del suo pensiero e le circostanze personali, così diverse da quelle di Pomponio Leto, avevano portato dei cambiamenti al carattere del sodalizio dell'Accademia: un uomo ricco, laico, sposato, ben inserito nella società, con un forte spirito imprenditoriale attirava gente di simili inclinazioni. L'Accademia si apriva al mondo, come peraltro la città stessa, sempre più cosmopolita, sempre più cosciente di una missione apostolica ormai globale⁵³. Forestieri illustri, molti incontrati negli anni della corte peregrina, frequentavano i suoi raduni o si scambiavano lettere: Ariosto, Castiglione, Tebaldeo, Giovio, Sadoletto, Bembo, Erasmo⁵⁴.

Negli stessi anni, cenacoli e sodalizi antiquari erano diventati la forma prediletta di socialità fra le classi abbienti romane. Diversi umanisti ospitavano *sodalitates* nei loro giardini, fra le più frequentate quelle del sabino Biagio Pallai, noto come Blosio Palladio; quella del protonotario lussemburghese Hans Göriz, alia Janus Corycius, devoto a Sant'Anna come molti Tedeschi (lussemburghesi, belgi, e polacchi erano

tutti Tedeschi agli occhi dei colleghi italiani)⁵⁵. Ora, però, altri tipi di ospitalità facevano concorrenza alle offerte degli umanisti. Il banchiere Agostino Chigi, senese residente a Roma dagli anni Ottanta del Quattrocento, ospitava poeti e studiosi nel suo *Viridario* trasteverino, appoggiando le loro iniziative allo stesso livello di sontuosità dei cardinali umanisti, come Alessandro Farnese, Giulio de' Medici e Pompeo Colonna, per non parlare dello stesso pontefice, mecenate generoso.

Molti studiosi trovarono lavoro presso le "famiglie" di questi magnati dell'Urbe e le loro feste si svolgevano in maniera molto simile a quella, una volta eversiva, della *sodalitas* di Leto. La costituzione di questi gruppi era permeabile, fortemente dipendente da personalità e circostanze, e non abbiamo notizie sufficienti per stabilire un'immagine davvero completa di un mondo in costante fermento. Né possiamo trarre una linea definitiva fra privato e pubblico: Agostino Chigi aveva agito anche a livello politico per conto di Giulio II, e i cardinali potevano rappresentare allo stesso modo la Chiesa, lo Stato Pontificio o i propri interessi⁵⁶.

Certo, quando il primo libro greco stampato a Roma uscì dal torchio allestito nella cantina del *Viridario* di Agostino Chigi, doveva dare filo da torcere ad Angelo Colocci⁵⁷. Era un'un'edizione di Pindaro con gli scoli antichi, curato dal suo cancelliere Cornelio Benigno da Viterbo e dallo stampatore cretese Zacharias Kalliergês. Subito dopo l'uscita del bel libro, Colocci provò ad allestire egli stesso una casa editrice di testi greci, finanziata direttamente dal papa, e presto scoprì, come Benigno e Chigi, che l'iniziativa era destinata a fallire per mancanza di

51 Tebaldeo, Sadoletto, Bembo, e Castiglione andarono tutti a Roma.

52 Rowland 1999a, pp. 211-215.

53 Vedi per esempio O'Malley 1972, pp. 389-416.

54 Vedi, per esempio, gli umanisti rappresentati nell'immenso *Erasmus Project della University of Toronto Press*; solo *The Correspondence of Erasmus*, ha 89 volumi in programma.

55 Bonito 1994; Gaisser 1995; Bober 1977.

56 Gilbert 1980; Rowland 2001.

57 Fogelmark 2015; Bianca, Delle Donne, Ferreri, Gaspari 2017.

lettori⁵⁸. Da buon imprenditore, Colocci però non si perse d'animo: si impegnò a creare il suo futuro pubblico, convincendo il papa a fondare un Ginnasio greco che sosteneva con propri mezzi, un ramo ulteriore del progetto dell'Accademia Romana, capeggiato dal greco Janus Lascaris⁵⁹.

Da quanto possiamo indovinare dai commenti sparsi fra i manoscritti colocciani, l'Accademia Romana frequentava tutte le sue proprietà romane di Colocci: gli "Horti Sallustiani," la casa urbana a Parione, gli "Horti Colotiani" sotto gli archi dell'Acqua Vergine, e forse qualcuno dei terreni comprati nella zona fra il Mausoleo di Augusto e Piazza del Popolo, lungo la Via Leonina, parte di un progetto di sviluppo urbanistico messo in atto da Leone X come fonte di reddito⁶⁰. Dopo la morte della moglie nel 1518, Colocci pensò di intraprendere la carriera ecclesiastica e prese ordini minori lo stesso anno, ma nel frattempo manteneva una compagna, la madre del suo unico figlio, Marcantonio, nato nel 1524⁶¹.

Gli anni Venti portarono due forti scosse alla sua vita e alla vita accademica: prima la morte di Leone X e l'elezione dell'austero Adriano VI, un olandese che era stato a Madrid, Grande Inquisitore di Spagna⁶². Il nuovo pontefice tardò ad arrivare a Roma; all'arrivo, sei mesi dopo, non sprecò tempo o denaro in frivolezze pagane. Ma questo papa antipatico morì nel 1523. A lui successe il cugino di Leone X, Clemente VII, il quale prometteva bene per la ripresa della vita di prima, benché fosse costretto di affrontare la crescente Riforma protestante.

A Roma le conseguenze di quello scisma incominciavano a farsi sentire nell'incremento di spirito "patriottico" italiano e di ostilità verso i Tedeschi. Hans Göritz e il suo cenacolo furono fra i primi a soffrirne; accusato di Luteranesimo, egli constatò l'allontanamento degli amici di prima e la fine amara del suo *sodalizio*⁶³. Persino Angelo Colocci si lasciò scappare dei commenti⁶⁴.

Da parte sua, il papa revocò l'incarico di coniare le monete pontificie al tedesco Jakob Fugger, che era stato ingaggiato per la prima volta da Giulio II nel 1508, e lo passò ad un banchiere italiano⁶⁵.

Quattro anni dopo, un esercito di mercenari svizzeri e spagnoli, impegnati prima nelle guerre che straziavano il Nord Italia e poi licenziati, decisero di scendere a Roma invece di tornare di casa. Il Sacco di Roma del 1527 durò sei mesi e comportò infinite atrocità esacerbate da motivi religiosi. Angelo Colocci, a cinquantanove anni, fu preso in ostaggio per un riscatto, e vide lo scempio delle sue case e la distruzione di una parte significativa della sua immensa biblioteca⁶⁶.

Negli anni seguenti, continuò a frequentare i suoi amici accademici negli stessi luoghi di sempre con la bella compagnia del suo gatto *Aelurus*; ma per un sessantenne le prospettive del futuro non sembravano più quelle di una volta⁶⁷. Se non riuscì mai a completare il proprio *magnum opus*, non esitò ad incoraggiare la pubblicazione delle opere degli amici, prestandosi a curatele editoriali, e stimolando ricerche sul mondo antico che, anche grazie ai

58 Ruysschaert 1971, pp. 21-22.

59 Bianca, Delle Donne, L. Ferreri, Gaspari 2017; Barberi, Cerulli 1970.

60 Fanelli 1962; Lepri 2017; Christian 2010, pp. 308-313.

61 Lancellotti 1772, pp. 22, 33, 180, 224; Bernardi, Bologna, Pulsoni 2007, pp. 213-220.

62 Fanelli 1960.

63 Gaisser 1995, pp. 51-55.

64 Ivi, pp. 53-54.

65 Martinori 1917; Martinori 1918, pp. 49-59; A. Prosperi, voce *Clemente VII*, in *Enciclopedia dei Papi*, Roma, Treccani, 2000; Schulte 1904; Häberlein 2006, p. 50.

66 Gouwens 1996; Gouwens 1998.

67 Per il gatto *Aelurus*, vedi Rowland 2008a, pp. 29-42.

suoi metodi di studio, diventavano sempre più sistematiche.

Il conclave del 1534 portò il primo ex-socio dell'Accademia Romana al trono di San Pietro nella persona di Alessandro Farnese, già studente di Pomponio Leto, diventato cardinale; prese il nome di Paolo III. Nel 1537 nominò Angelo Colocci Vescovo di Nocera, onore tinto di amaro per un marchigiano che si sentiva veramente a casa solo a Roma⁶⁸. Il buon Colocci passò un paio di anni nel Vescovado per poi tornare nella città amata, dove morì nel 1549.

Il suo ruolo di animatore della vita culturale dell'Urbe era già fermamente nelle mani di un altro Alessandro Farnese, cardinale nipote del pontefice, che ospitava personaggi come Pa-

olo Giovio e Giorgio Vasari nell'imponente palazzo urbano⁶⁹.

I suoi sterminati mezzi economici permisero l'acquisto di buona parte del Palatino, nelle vicinanze del vecchio Giardino delle Muse di Tommaso Inghirami. Qui trasformò le rovine della dimora degli imperatori in un giardino-rifugio che presto diventò famoso nel mondo⁷⁰.

Il modo di vivere iniziato con Pomponio Leto a Roma, un secolo prima, non dipendeva più da un individuo, da un sodalizio, o da un particolare quartiere dell'Urbe: era semplicemente il modo di vivere per eccellenza di una Roma fiera del passato antico e del presente cristiano, la Città Eterna.

68 Berra 1927.

69 Robertson 1992.

70 Morganti 2018.

Riassunto

Il gruppo di studenti e umanisti associato alla figura carismatica di Giulio Pomponio Leto [1428-1498], Professore di Retorica allo *Studium Urbis*, l'Università di Roma, destarono forti sospetti al papa Paolo II nel 1468, portando all'imprigionamento di molti soci della loro *sodalitas*, sebbene fossero tutti rilasciati in seguito. Alla fine dello stesso secolo, invece, dotti raduni di umanisti andavano molto di moda, e gli stessi studiosi partecipavano entusiasti nel sistema economico della Camera Apostolica, mentre l'Urbe entrava in una fase di vertiginosa espansione. Gli umanisti radunati nel primo Cinquecento attorno ad Angelo Colocci non erano più da guardare con sospetto; anzi, erano diventati rappresentanti efficaci e apprezzati del papato e dello Stato Pontificio.

Abstract

The group of students and humanist scholars who gathered around the charismatic figure of Giulio Pomponio Leto [1428-1498], Professor of Rhetoric at the *Studium Urbis*, the University of Rome, drew the sharp suspicions of Pope Paul II in 1468, leading to the harsh imprisonment of several members of their *sodalitas*, although all of them were later released. By the end of the fifteenth century, however, learned gatherings of humanist scholars had become not only acceptable, but downright fashionable, and the scholars themselves became increasingly engaged as entrepreneurs in the burgeoning commercial world of papal Rome. The humanists who gathered in the sixteenth century around Angelo Colocci were no longer regarded with suspicion; they were, instead, seen as effective representatives of the papacy and the Papal State.



Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, Particolare

Raffaello:

Vitruvio, Fra Giocondo, Fabio Calvo, Angelo Colocci, Roma*

di Francesco Paolo Di Teodoro

1. Colocci e il Vitruvio di Fra Giocondo del 1511

La Biblioteca Apostolica Vaticana conserva, come noto, non poca parte della biblioteca di Angelo Colocci: manoscritti e opere a stampa. È nel novero di questi ultimi, con la segnatura *R.I.III.298*, un esemplare del *De architectura* di Vitruvio curato da Fra Giocondo¹, un *in-folio* pubblicato a Venezia da «Ioannis de Tridino alias Tacuino» nel 1511, «Die. XXII. Maii / Regnante inclyto Duce Leonardo Lauredano»:

M. VITRVVIVS
PER
IOCVNDVM SO
LITO CASTIGA
TIOR FACTVS
CVM FIGVRIS ET
TABVLA
VT TAM LEGI ET
INTELLIGI POS
SIT

Come tante opere appartenute a Colocci anche questa è zeppa di sottolineature, cancellature, correzioni, note marginali, rubriche. Angelo Colocci, è noto, ama i testi, non tanto l'oggetto in sé, dunque tratta i libri per quello che sono: strumenti e veicoli di pensiero e di conoscenza. I suoi interventi seguono in certo qual modo l'esempio degli *antiquarii* e dei filologi che, a partire dagli anni Ottanta del Quattrocento studiavano l'*opus* di Vitruvio: collaziona manoscritti e confronta edizioni, cerca conforto e passi paralleli negli scrittori classici.

Numerosi sono i rinvii alla *Naturalis Historia* di Plinio². Per esempio, a c. 22r, egli annota: «Plin. i(n) 7° a soli capit. 17», cioè *N.H.*, VII, 17: «Quanto è da piè al cochuzolo del capo, tanto è diste(n)de(n)do le braccia dalla pu(n)ta del dito di mezzo d'una mano alla pu(n)ta del dito dell'altra» [ricorro alla traduzione di Cristoforo Landino]³. La nota si riferisce al noto passo di *Vitr.*, 3, 1, 3, inerente all'«homo bene figuratus», il cosiddetto «uomo vitruviano», di cui Giocondo dà due illustrazio-

* Si dà conto che con *GVe* si indica l'edizione vitruviana veneziana di Fra Giocondo del 1511; con *P* si indica l'*editio princeps* del *De architectura* del 1487-88; con *F* l'*editio florentina* del 1496; con *V* l'*editio veneta* del 1497.

¹ Per il Vitruvio di Giocondo si vedano in particolar modo: Ciapponi 1961, 1984, 1988 e 2014; Fontana 1988; Gros 2014; Pagliara 2014.

² Cfr. Ubaldini, Fanelli 1969, p. 49 e n. 59. Il Plinio di Colocci è stato identificato da Vittorio Fanelli nel codice *Vat. lat. 3861* della BAV; si veda adesso Bernardi 2008. Per Angelo Colocci restano fondamentali gli studi di Vittorio Fanelli, Ingrid Rowland e Giorgio Mangani [si veda qui la bibliografia in forma espansa].

³ Landino, 1474, libro VII, cap. XVII «Le misure del corpo». In *N.H.*, VII, 17 [e questa volta trascivo dal codice pliniano appartenuto ad Angelo Colocci]: «Quod sit homini spatium a vestigio ad vertice[m], id esse *pansis* manibus inter longissimos digitos observatum est»: BAV, *Vat. lat. 3861*, c. 47r. In luogo di «pansis» il codice reca «par sis», che Colocci sottolinea, evidentemente per correzione, tanto che, nell'esemplare di *GVe*, c. 22r, annota ancora: «Plin. L° vij cap. 17, sparsis manibus», ma il termine non è ancora quello esatto. Al margine inferiore del codice vaticano una nota rinvia al passo sovrastante: «Mensura humani corporis».

ni alle cc. 22r-v⁴: «Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenit(ur), ma(m) si a pedibus imis ad summu(m) caput mensum erit, eaq(ue) mensura relata fuerit ad manus pa(n)sas, invenietur eadem latitudo, uti altitudo, que(m)admodu(m) areae quae ad norma(m) su(n)t quadratae», passo che Fabio Calvo così traduce: «Et come se fa del corpo de l'homo la forma tonda, così, anchora, se fa la quadra forma, perch(é), se da piè delli piedi p(er)fino alla sumità del capo misuraremo et quella misura aplicaremo et daremo alle distese braccia, troveremo esser d'equal misura l'alteza co(n) la largh(e)za, come sono le aree, over luochi piani equalme(n)te squadrate a pu(n)to»⁵.

Angelo Colocci aggiunge spiegazioni chiarificatrici del testo latino. Per esempio in *Vitr.*, 5, *præf.*, 3, lì dove l'antico architetto discute dei pitagorici che avrebbero composto le loro opere in ragione cubica di duecentosedici versi [«*Etia(m)q(ue) Pythagorae hisq(ue) qui eius heresim fueru(n)t secuti, placuit cubicis r(ati)onibus p(rae)cepta in voluminibus scribere, constitueruntq(ue) cubu(m) .ccxvi. versuum*»: *GVe*, c. 44v), Colocci scrive al margine inferiore di c. 45r: «sei fia sei 36, et 36 si chiama quadrato; et si multiplica il quadrato et fa chubo ch(e) son ccxvj et si chiama cub(o) p(er)ch(é) ha sei dime(n)sion(i)»⁶.

Spesso Angelo Colocci corregge il testo latino giocondino in base a *P* [*l'editio princeps* curata da Giovanni Antonio Sulpicio da Veroli, membro dell'Accademia Romana di Pomponio Leto, poi dello Jesino], *F* e *V*, ma non necessariamente offre un termine migliore di quello di Giocondo. Per esempio, in *Vitr.*, 7, 4, 4, a «megalographia» preferisce «melographia» come nelle tre edizioni

quattrocentesche. Vitruvio sta trattando dei dipinti con cui ornare le pareti nei triclini [sale da pranzo] invernali, che non sarebbero luoghi consoni a ospitare soggetti dal significato elevato. Lo stesso termine, usato da Vitruvio poco dopo [*Vitr.*, 7, 5, 2], non viene, invece, corretto da Colocci. Ancora oggi, per la verità, le edizioni critiche non sono concordi nel ricorrere a «megalographia» nella prima occorrenza⁷.

Poiché «megalographia» è termine non attestato in greco, un *hapax* vitruviano, ed essendo sconosciuti, nel XVI secolo, i grandi esempi della pittura romana [salvo la tipologia delle grottesche] d'ambito campano [Pompei, Ercolano, Oplontis] con figure di grandezza uguale o superiore al naturale, o se si vuole, di soggetto elevato o epico, anche il Calvo ha rifiutato la congettura giocondina preferendole, al pari di Colocci, «melographia» attestata in *P*, *F*, *V* e nei testimoni manoscritti. Egli, infatti, traduce: «Nelli triclini hiberni no(n) è utile questa compositione della melographia, cioè pittura del bianco ch(e) se porta da Mello i(n)sula de Levante». Il riferimento, nell'interpolazione di Fabio Calvo, è alla «terra di Milo», sostanza ricca di caolino usata per produrre il bianco.

Il termine scelto dal Ravennate poteva essere compreso e spiegato con la garanzia autorevole di Plinio, *N.H.*, XXXV, 19 [e si veda anche: XXXV, 31-32], che tratta del *melinum* assieme ad altre specie di bianco. Plinio scrive: «El melino anchora è candido & fassi optimo nell'isola di Melo. Nasce ancora in Samo, ma e' pictori non l'usano per la sua troppa grassezza. Giacendo lo cavano qui in cercando le vene tra saxi. In medicina è utile a quelle medesime chose che la creta e terra Preterea, toccando la lingua la rasciuglia. Cava e' peli & mitiga. Vale un sextertio la libbra»⁸. Non è

4 Per il testo vitruviano e il celebre disegno di Leonardo [Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, f. 228] si veda: Di Teodoro 2019b [in cui del testo interpolato di Leonardo viene data un'edizione critica, assieme alla definitiva soluzione di quanto era ritenuto "correzione" di Leonardo a Vitruvio, spiegato ora in base ai testimoni corrotti usati dal Vinciano].

5 Da ora in poi le traduzioni vitruviane saranno quelle di Fabio Calvo per Raffaello secondo la mia edizione: Di Teodoro, in stampa, mentre il latino vitruviano sarà sempre quello dell'edizione di Fra Giocondo: *GVe*.

6 Ovviamente: $6 \times 6 = 36 \times 6 = 216$.

7 Si vedano, per esempio Granger 1934 [1985, p. 100]; Fensterbusch 1964 [1981, p. 330]; Liou-Zuinghedau-Cam 1995 [2003, p. 21]; Romano in Gros 1997 [p. 1040].

8 Cito dal volgarizzamento di Cristoforo Landino, 1474; libro xxxv, cap. vi: «Colori naturali et artificiosi». Si veda per l'intera questione Di Teodoro, in stampa, *Commentario*.

possibile sapere, tuttavia, se la scelta di Colocci poggia o meno sulle rassicuranti fondamenta pliniane, come appare, invece, per Fabio Calvo.

In *Vitr.*, 3, 5, 15, Colocci corregge, giustamente, il termine «aptissime» [così non solo in *GVe*, ma anche in *P*, *F* e *V*] in «ap[er]tissime». Non si tratta solamente di una questione tipografica [il compositore avrebbe usato un normale piombo della lettera «p» e non, invece, uno di una «p» tagliata, abbreviazione di «per»] ma di sostanza. Infatti, in chiusura del terzo libro, Vitruvio dice di aver scritto riguardo ai templi ionici «qua[m] ap[er]tissime potui», cioè quanto più chiaramente possibile, e non «qua[m] aptissime potui», «quanto più attamente ho possuto»⁹. La correzione di Colocci è anche nelle moderne edizioni critiche.

Proseguendo lungo la direttrice del ricorso alle edizioni del XV secolo e dei codici, piuttosto che aderire alla lezione di Fra Giocondo¹⁰, segnalo ancora come in *Vitr.*, 4, 3, 7, trattando della lunghezza del fronte del tempio dorico sistilo monotriglifico [cioè con colonne molto ravvicinate e con un solo triglifo nelle campate ordinarie] (fig.1), si legge che nel caso di un tempio esastilo [cioè con sei colonne sul fronte], lo spazio si debba dividere in xxxv parti, ciascuna delle quali equivalente a un modulo [il diametro delle colonne all'imoscapo si computa come due moduli]. In realtà la cifra riportata da Giocondo è errata [il numero esatto di moduli è 29 ½]¹¹. Colocci corregge il giocondino xxxv con l'ugualmente erroneo xxviii [*GVe*, c. 37v], come si legge anche, per esempio, in BAV, *Pal.lat.1563*, c. 37v. Però la correzione marginale «dividantur» – tratta da *V* – invece di «distribue[n]t[ur]» è esatta: la si trova anche nelle moderne edizioni critiche. Fabio Calvo traduce «distribuisca» nel *Cod. It. 37*, seguendo *GVe*, ma «si divida» è la tra-

duzione che si legge nel compagno, *Cod. It. 37a*.

Alla lezione di *P* e di *F*, invece, Colocci si affida nel correggere il termine «cerostrota» di *GVe*, c. 41r, in «celo strata» [*Vitr.*, 4, 4, 6]. Anche Fabio Calvo esclude il termine giocondino e confida in «clathrata», lezione di *V*. In questa occasione Vitruvio sta discutendo delle porte atticurghe e ne precisa la forma dei battenti: «ip[s]aq[ue] forium ornamenta no[n] fiunt cerostrota neque bifora sed valvata, & ap[er]turas habent i[n] exteriores partes», passo che Fabio Calvo – *Cod. It. 37* – traduce: «Ma li ornamenti di questi fori, cioè delle porte d'aprire et serrare no[n] se fanno clatrata, cioè aperte, come cancelli, né si fanno di doi fori, che se aprino i[n] doi parti, ma più presto valvate et d'una apertura, e la loro apertura si volti in fora». Il termine «clathratus», participio passato di «clathrare», cioè 'chiudere con inferriata', è certamente quello più appropriato, a giudicare dal senso dell'intera frase [lo si legge anche nelle moderne edizioni critiche]¹². Fabio Calvo doveva conoscere il significato di «clathratus», noto agli *antiquarii*. È menzionato, per esempio, un Tempio di Apollo e Clatra nei cataloghi regionali come esistente nella *Regio VI-Alta Semita*: «Templum Apollinis, & Clatrae», quest'ultima dea dei cancelli [cito dal catalogo *De regionibus urbis Romae* di Publio Vittore – stampe a partire dal 1503 circa – rammentato dallo stesso Raffaello nella *Lettera a Leone X*, *Cod. It. 37b*]. Anche Andrea Fulvio, collaboratore dell'Urbinate, nelle *Antiquitates urbis*, 1527, ricorda nella medesima *Regio* il «Templum Apollinis et Clatrae». Lo stesso aveva già fatto l'Albertini nell'*Opusculum de mirabilibus nove et veteris Urbis Romae*, 1510 [ed. 1515, c. 38v]. Poco importa, nella fattispecie, se il catalogo che va sotto il nome di Publio Vittore/Publius Victor sia inter-

9 La traduzione è quella di Fabio Calvo. Per una sua biografia: Pagliara 2012.

10 Per le relazioni di Colocci con Fra Giocondo: Pagliara 1977.

11 In questo caso la traduzione di Fabio Calvo reca anche una postilla di mano di Raffaello che indica il numero di moduli in «trentadoi»: un errore anch'esso. Cfr. Di Teodoro 2009. Per l'intera questione cfr. Di Teodoro, in stampa, *Commentario*.

12 La traduzione del *Cod. It. 37a*, invece, recita: «E li orname[n]ti delle porte da ferrare non si fanno cerostrate, ovvero clatrata, cioè aperte come cancelli, né si fanno di doi fori, ovvero di doi aperture, ma più presto valvate et di una apertura, e la loro apertura si volti di fora». Qui «cerostrate» è accompagnata dalla forma che viene ritenuta sinonimica «ovvero clatrata» di *V* e del *Cod. It. 37*. Per il problema: Di Teodoro, in stampa, *Commentario*.



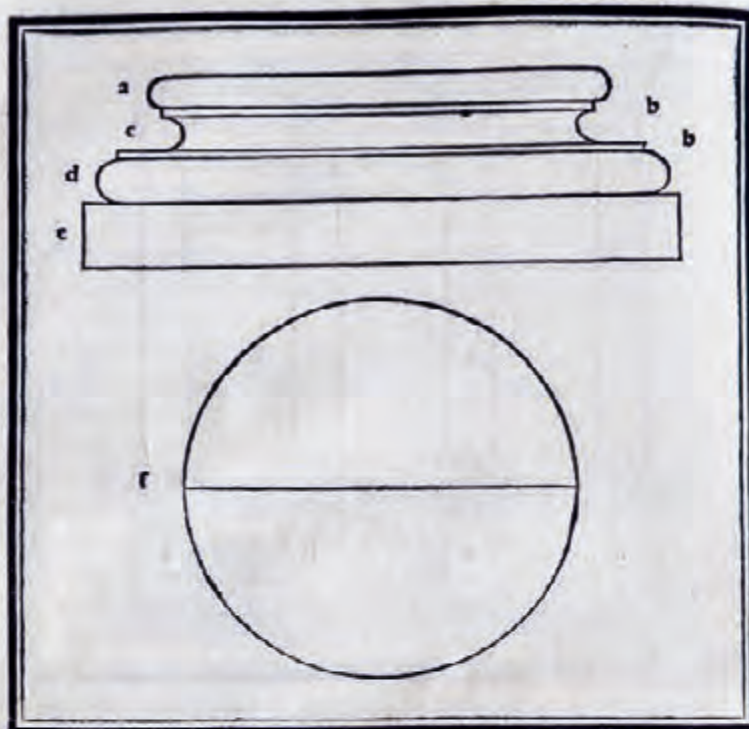
Opor fysty.
Ion monora
glyphou

Columnas autem striari .xx. striis oportet, quæ si planæ erunt, angulos habebant .xx. designatos, sin autem excuabuntur, sic est forma facienda, Ita uti quæ magnum est interuallum striæ, tam magnis striaturæ paribus lateribus quadratum describatur, in medio autem quadrato circini centrum collocetur, & agatur linea rotundationis, quæ quadrationis angulos tægat, & quantum erit curuaturæ inter rotundationem & quadratam descriptione, tantum ad formam excuatur, Ita dorica columna sui generis striaturæ habebit perfectionem. De adiectione eius quæ media adaugetur, (uti in tertio volumine de ionicis est perscripta) ita & in his transferatur, Quoniam exterior species symmetriarum & corinthiorum & doricorum & ionicorum est perscripta, necesse est etiam interiores cellarum pronarumq; distributiones explicare.

Fig. 1) Fronte di tempio sistilo monotrifiglico tetrastilo, in Vitruuius per locundum... Venezia 1511, c. 38r. Firenze, Coll. Privata [annotazioni di Anonimo]

LIBER

a. torus superior
 b. quadra
 c. scotia siue trochilus
 d. torus inferior
 e. plinthus



f. modulus
 & imae columnae
 crassitudo

De plinthis tenetur

Sin autem ionicae erunt faciendae, symmetriae earum sic erunt constituenda, uti latitudo spirae quoquoersus sit columnae crassitudinis adiecta crassitudine quarta & octava, altitudo uti atticurgis: ita & eius plinthos, reliquumque praeter plinthon quod erit tertia pars crassitudinis columnae, dividatur in partes septem, inde trium partium torus qui est in summo, reliquae quatuor partes dividendae sunt aequaliter, & una pars fiat cum suis astragalis & supercilio superior trochilus, altera pars inferiori trochilo relinquatur, sed inferior maior apparebit ideo, quod habebit ad extremam plinthum proiectionem, Astragali faciendi sunt octavae partis trochili, proiectione erit spirae pars octava & sextadecima crassitudinis columnae.

em. spicae

Fig. 2] Fronte della base attica e sezione orizzontale del fusto della colonna ionica all'imoscapo, in Vitruvius per locundum... Venezia 1511, c. 28v. Firenze, Coll. Privata [annotazioni di Anonimo]

polazione di Giano Aulo Parrasio e che l'aggiunta relativa al Tempio di Apollo e Clatra sia dovuta a Pomponio Leto. Stupisce, invece, che Angelo Colocci non abbia intravisto il collegamento, soprattutto pensando al suo maestro Leto (o forse proprio perché al corrente dell'interpolazione, al contrario di Fabio Calvo, Andrea Fulvio e Francesco Albertini che ritenevano il testo completamente autentico?) e al fatto che del catalogo regionario di Publio Vittore possedesse addirittura una copia manoscritta, conservata nell'attuale BAV, *Vat.lat.3353*, cc. 312r-314v come informa Ingrid Rowland¹³.

E la correzione a *Vitr.*, 3, 5, 1, in cui Colocci contesta il termine «quadrantem» ribadendo la lezione trädita di «sextantem» mostra la figura di uno studioso più attento alla forma del testo che non alla sua sostanza. Recita così, infatti, *GVe*, c. 28r: «His perfectis in suis locis spirae collocentur, eaeq[ue] ad symmetriam sic perficiantur, uti crassitudo cum plintho sit columnae ex dimidia crassitudine, proiecturamq[ue] quam graeci ἐκφοράν vocitant, habeant *quadrantem*, ita tum lata & longa erit columnae crassitudinis *unius & dimidiae*» [miei i corsivi]. Fabio Calvo traduce così il passo: «Finite et facte queste, mettanse nelli suoi luochi le spire, cioè le base. Le quale a simetria over misura così se fa(n)no: ch(e) lla grosseza, cioè alteza d'essa basa col suo plinto, cioè quadro, sia quanto è la mittà della grosseza della collo(n)na et habbia la proiectura over sporto [la qual li Greci la chiamano *ecphora*] d'u(n) quadrante, cioè sporti una quarta parte et, p(er) co(n)cludere, larga i(n) tutto una groseza e meza della sua collo(n)na». Nonostante la traduzione sia rispettosa del latino giocondino, una nota marginale, relativa a «quadrante, cioè sporti una quarta parte», avverte che «alcuni testi ha(n)no u(n) sesta(n)te, cioè la sesta parte». Giocondo sostituisce «quadrante» a «sestante». Colocci rettifica sulla scorta della tradizione, rivelando, però, di non aver capito il passo vitruviano, non avendone colto l'intrinseca contraddizione (non ha saputo fare i conti, diremmo oggi), che

Giocondo, invece, ha ben individuato e che supera ricorrendo al termine «quadrans» sostituendolo a «sextans». C'è da notare, però, che l'antinomia testuale sarebbe stata risolta filologicamente solo nel 1912 da Krohn [v. *infra*].

Che il passo vitruviano costituisse un problema per i commentatori e i teorici dell'architettura e del disegno lo denunciano anche le prescrizioni di Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*, VII, 7, e il *De prospectiva pingendi*, III, vi, di Piero della Francesca, lì dove si danno le dimensioni della base attica. In *P, F, V* e in tutta la tradizione manoscritta il passo inerente alla lunghezza del lato del plinto della base attica è contraddittorio (fig.2). Infatti «sextantem» vuol dire 1/6, quindi, per l'intera lunghezza 1/6 più 1/6 (la misura va raddoppiata in relazione all'asse della colonna, trattandosi, da una parte e dall'altra, della «proiectura», cioè della sporgenza della base oltre il diametro della colonna stessa, all'apofige piuttosto che alla cintura), cioè 1/3, da cui la lunghezza del plinto pari a 1 (diametro della colonna) + 1/6 + 1/6 = 1 + 1/3, ossia 1,33 volte il diametro. In tal modo, però, non c'è coincidenza tra «sextantem» e «dimidiae». Perché il lato del plinto sia «unius & dimidiae» occorrerebbe correggere «sextantem» in «quadrantem», ed è quello che fa Fra Giocondo; così, «quadrantem», che vuol dire 1/4, darebbe come lunghezza 1 + 1/4 + 1/4 = 1 + 1/2, dunque 1,5 volte il diametro. In realtà, come anticipato, la soluzione al passo problematico e contraddittorio avrebbe dovuto attendere ancora molto. Infatti solo nel 1912 Fritz Krohn ha suggerito di separare la lettera «s» dal resto nella parola «sextantem» ottenendo «s-extantem» (cioè «s[emisse] extantem»), vale a dire «sporgente di 1/2», dato numerico, dunque, in perfetta sintonia con «unius et dimidiae»¹⁴. La correzione di Colocci è, pertanto, errata, affidata com'è al solo confronto dei testimoni del *De architectura* e non, invece, all'incrocio tra verifica numerica e riflessione filologica. D'altro canto neppure Fabio Calvo e la sua *équipe* riescono a cogliere il problema avendo assunto quale esatta

¹³ Cfr. Rowland 1994, p. 88, nota 43. E si veda anche Tura 2003.

¹⁴ Cfr. Di Teodoro, in stampa, *Commentario*; Di Teodoro 2019a.

la terminologia di Fra Giocondo (che dal punto di vista numerico non fa una piega); essi, tuttavia, incrementano l'embrionale apparato dando semplicemente conto di quanto si leggeva di diverso nei codici.

Il confronto continuo tra le edizioni quattrocentesche del *De architectura* e *GVe* e la verifica della consequenzialità logica assunta dal testo, sono rivelate dalle correzioni apportate da Angelo Colocci in *Vitr.*, 6, 3, 5. Discutendo dei rapporti modulari esistenti tra i vari ambienti della *domus* romana Vitruvio afferma che quelli che si verificano fra *tablinum* e atri minori non possono essere gli stessi esistenti fra *tablinum* e atri maggiori. Implicitamente l'architetto romano asserisce anche che il rapporto tra la larghezza dell'atrio e quella del corrispondente tablino non può in alcun modo essere una costante; le relazioni che ne deriverebbero sarebbero in conflitto e con l'*utilitas* e con l'*aspectus*, ai quali Vitruvio fa successivamente riferimento: «et utilitati et aspectui co(n)scrib(e)n(d)as putavi». L'esempio che l'antico architetto porta a riprova, *GVe*, c. 62v, è che: «Si enim minorum symmetriis utemur i(n) maioribus, neque tablina neque alae utilitatem poterunt habere, sin aute(m) maior(um) in minorib(us) utemur, vasta & i(m)mana in his ea eru(n)t me(m)bra». Fabio Calvo, di conseguenza, traduce: «Perché se le simetrie delli minori atri usaremò nelli maggiori, né 'l tabolino né l'ali potrà(n) avere bono uso et utilità, e se di li maggior le simetrie usaremò nelli minori, vasti et i(m)mani et sproportionati sarrano li membri di questi».

Ma né il traduttore ha avuto dubbi sulla bontà della frase latina, non controllando la veridicità dell'espressione vitruviana riguardo agli effetti aberranti conseguenti all'inversione dei rapporti proporzionali tra *tablinum*, atri minori e maggiori, né Giocondo ha verificato con un esempio numerico – come quello che segue – la plausibilità del testo (cosa che lo avrebbe consigliato anche nella *restitutio textus*).

Ora, stando a Vitruvio, il rapporto minore possibile tra tablino e atrio è quello inerente all'atrio di 20 piedi: la larghezza del tablino in questo caso è pari a 2/3 di quella dell'atrio. Nel caso in cui la larghezza dell'*atrium* fosse, invece, di 60 piedi – l'estremo superiore della seriazione – quella del tablino ne costituirebbe i 2/5. Nel primo caso, dunque, a 20 piedi (= m 5,90) corrisponde un'apertura del tablino di 13 piedi e 1/3 (= m 3,93); nel secondo, ai 60 piedi dell'atrio (= m 17,70) corrisponde un tablino largo 24 piedi (= m 7,08).

Se si invertono i rapporti, se cioè al tablino dell'atrio più piccolo attribuiamo una larghezza pari a 2/5 di quella dell'atrio, e a quello del maggiore una pari a 2/3, avremmo nel primo caso un atrio largo 20 piedi e un tablino di 8 (= m 2,36); nel secondo un atrio largo 60 piedi e un tablino di 40 (= m 11,80). Ma l'aberrazione non si riscontrerebbe in ciò che si legge in *GVe*. Nel caso dell'atrio minore gli effetti singolari non consisterebbero nelle immani dimensioni di *alae* e tablini, semmai nel contrario. Nel caso, invece, degli atri maggiori, *alae* e tablini sarebbero imponenti, altro che inimpiegabili!

Se Giocondo si fosse orientato verso questi calcoli elementari avrebbe capito che il suo testo andava emendato nel modo in cui lo si legge nelle attuali edizioni critiche, con l'inversione dei termini. Non «Si enim minorum symmetriis utemur i(n) maioribus», ma: «Si enim maioribus symmetriis utemur in minoribus»; non «sin aut(e)m maior(um) in minorib(us) utemur», ma: «sin autem minorum in maioribus utemur». Ma il testo era già esatto in *F* e *V* («Si (e)n(im) maioribus symmetriis i(n) minoribus utamur: neq(ue) tabuli(n)a neq(ue) aliae [V: alae] utilitate(m) poteru(n)t h(abe)re. Sin a(u)t(e)m minor(um) in maioribus utemur: vasta & i(m)mania i(n) his ea eru(n)t me(m)bra»)¹⁵, edizioni alle quali Angelo Colocci si affida per correggere la sua copia di *GVe*¹⁶.

Infine, Colocci interviene sugli epigrammi in

15 Cfr. Di Teodoro, in stampa, *Commentario*.

16 Nonostante l'esattezza del testo sin dal 1497 [data di V] mezzo secolo dopo, Philandrier 1544, pp. 187-188, se ne attribuisce la *restitutio*: «SI ENIM MINORUM SYMMETRIIS UTEMUR IN MAIORIBUS. Scribendum si enim maiorum symmetriis utemur in minoribus. Item paulo post, Sin autem maiorum in minoribus utemur, restituendum, sin autem minorum in maioribus. Fugisset me locus hic; nisi conniventi mihi

greco dell'ottavo libro di Vitruvio [dedicato alle acque: idrologia e idraulica], che compaiono per la prima volta in una stampa del *De architectura*, proprio nell'edizione veneziana del 1511, dal momento che le tre impressioni quattrocentesche del trattato, al pari di non pochi testimoni manoscritti, ne sono prive (il loro posto è occupato da spazi bianchi). Gli epigrammi erano stati recuperati da Angelo Poliziano pochi anni prima [*Misc.* II, 31]¹⁷. Nel terzo capitolo, discutendo delle caratteristiche e degli effetti di taluni tipi di acqua, Vitruvio narra di una fonte in Arcadia, nei pressi della città di Clitorea, in cui Melampo avrebbe immerso gli oggetti usati per il sacrificio dopo aver liberato le figlie di Preto, re di Tirinto, dalla follia. L'acqua della fonte sarebbe stata nociva alle viti, facendo diventare astemi coloro che se ne fossero non che dissetati, ma anche solo bagnati. Un epigramma di dieci versi metteva sull'avviso chi si fosse avvicinato alla fonte. Un secondo epigramma di soli due versi nei pressi di una sorgente nell'isola di Cea, invece, avvertiva che quell'acqua fresca avrebbe tolto l'intelletto; un terzo a Susa, vicino a una piccola sorgente, segnalava che l'acqua, buona per bagnarsi, avrebbe fatto perdere tutti i denti a chi l'avesse bevuta.

Il penultimo verso del primo epigramma: «πάντα καθαρμὸν ἔκοψεν ἀπόκρυφον εὖτ' ἄν' ἅπ' Ἄργους»¹⁸ reca – benché il senso del testo non cambi – una proposta correttoria inesatta di Colocci, che rifiuta ἀπόκρυφον per ἐνάκρυψον. Il secondo epigramma reca due emendamenti nel primo verso: non «ἦδεῖα ψυχροῦ ποτοῦ λιβάς ἦν

ἀναβάλλη» ma «ἦδεῖα ψυχροῦ πόματος λιβάς ἦν ἀναβάλλη» [miei i corsivi qui e anche dopo]. Anche il terzo epigramma reca correzioni esatte di Colocci: non «ὔδατα ταῦτα βλέπεις, φοβερα ξένε, τῶν ἅπο χερσὶ» ma «ὔδατα κρανάεντα βλέπεις, φοβερα ξένε, τῶν ἅπο χερσὶ». Le modifiche che Colocci apporta al secondo e al terzo epigramma, anche questa volta, sono le stesse presenti nelle moderne edizioni critiche¹⁹.

Quel che più conta, però, e che qui più preme, è un'annotazione che lo Jesino appone in corrispondenza del settimo e dell'ottavo verso del primo epigramma: «Marcell. i(n) dioscor. / i(n) veratro fol. 269». Non può che trattarsi del rinvio all'opera medica di Dioscoride con il commento di Marcello Virgilio Adriani, opera pubblicata a Firenze, dagli eredi di Filippo Giunta, il 15 ottobre 1518:

P E D A C I I D I O S C O
ridae Anazarbei de Medica materia Li=
bri sex . Interprete Marcello Virgilio
Secretario flore(n)tino:Cu(m) eiusde(m)
annotationibus:nuperq(ue) di
lige(n)tissime excusi:Ad=
dito indice eorum
q(ue) digna no=
tatu visa
sunt

La carta 269 tratta «De veratro nigro»²⁰ [come annota Colocci]. Nel verso l'Adriani, Segretario della Repubblica di Firenze dal 1498 al 1521, riporta i quattro ultimi versi del primo epigramma,

transilientiq[ue] summo(n)strasset acri vir ingenio Lucenius meus». Tuttavia il testo latino che Philandrier pubblica nel 1552, pp. 228-229 è parzialmente errato. L'umanista francese, infatti, riporta: «Si enim maiorum symmetriis utemur in minoribus, neque tablina, neque alae utilitatem poterunt habere: sin autem maiorum in minoribus utemur, vasta & immania in his ea erunt membra», passo che commenta, però, p. 230, riprendendo quanto aveva già scritto nelle *Annotations* del 1544 e come se non avesse in parte già emendato il testo latino: «SI ENIM MINORUM SYMMETRIIS UTEMUR IN MAIORIBUS] Perversa est haec scriptura, legendum vero est, si enim maiorum symmetriis utemur in minoribus. Item paulo post. Sin autem maiorum in minoribus utemur, restituendum, sin autem minorum in maioribus utemur. Fugisset me locus hic, nisi conniventi mihi transilientiq[ue] summonstrasset acri vir ingenio Lucenius meus».

17 Relativamente agli epigrammi: Poliziano, *Misc.* II 31 [cfr. Branca 1962; Poliziano 1978; Branca 1983, pp. 209-210; Severi 2008, p. 125].

18 Cito sempre dal Vitruvio curato da Fra Giocondo.

19 Ad esempio Romano 1997, II, pp. 1130, 1132; Callebat 1973 [2003, pp. 21-22]. I versi del secondo e del terzo epigramma di cui si tratta sono questi [riporto il testo giocondino con gli emendamenti delle moderne edd. critiche entro parentesi tonde, entro parentesi aguzze inverse indico quanto è presente solo in Giocondo]: «ἦδεῖα ψυχροῦ (ψυχροῦ) ποτοῦ (πόματος) λιβάς ἦν ἀναβάλλη (ἀνίησι)»; «ὔδατα ταῦτα (κρανάεντα) βλέπεις, φοβεραξένε, τῶν ἅπο χερσὶ (χερσίν)».

20 Il *veratrum* è l'elleboro, una pianta medicinale.

esattamente come erano stampati nel Vitruvio di Fra Giocondo di sette anni prima:

«φεῦγε δ' ἐμὴν πηγὴν μισάμπελον, ἔνθα Μελάμπους
λυσάμενος λύσσης Προϊτίδας ἀργαλέης,
πάντα καθαρμὸν ἔβαψεν ἀπόκρυφον εὐτ' ἄρ' ἀπ' Ἄργους
οὔρεα τρεχείης ἤλυθεν Ἄρκαδίας»²¹

facendoli precedere dalla notizia che, per l'ap- punto, potevano esser letti nell'ottavo libro del *De architectura* di Vitruvio e: «Quod [*il primo epigramma*] nos primi ex Isigono antiquissimo de aquis scriptore e tenebris in lucem traximus, in cuius extrema clausura versiculi quatuor sunt»²². Isigone di Nicea è, come noto, una delle fonti a cui avrebbe potuto attingere lo stesso Vitruvio²³.

Angelo Colocci, dunque – è questa la novità rivelataci dall'annotazione a c. 79v del Vitruvio giocondino della Biblioteca Apostolica Vaticana –, lavorava al testo del *De architectura*, o lo studiava, in data successiva all'ottobre 1518, in [curiosa?] concomitanza, perciò, con il volgarizzamento di Fabio Calvo [che non poté iniziare prima del gennaio 1519]²⁴, il che rende davvero molto probabile la sua collaborazione non tanto alla traduzione²⁵, quanto a interventi correttori e a consulenze richiestegli dal gruppo che con il Calvo attendeva alla traduzione di Vitruvio in casa di Raffaello e con la supervisione dell'artista architetto, dal momento che, come riconosce anche Adolfo Tura, che pur nega decisamente che Colocci possa essere stato lo scriba dei due codici vitruviani [Cod.

It. 37; Cod. *It. 37a*] e della seconda versione della *Lettera a Leone X* [Cod. *It. 37b*] di Monaco – v. *infra* – «Indépendamment de l'intervention directe d'Angelo Colocci dans l'établissement du Vitruve vulgaire, on ne saurait réduire à peu l'apport que Raphaël put recevoir de la proximité avec cet homme très docte et qui possédait une magnifique collection d'antiques»²⁶.

2. I codici di Monaco: Vitruvio e Lettera a Leone X

«Fine del libro di Victru[v]io architecto, tradocto di latino i(n) lingua et sermone proprio et volgarre da M[esse]r Fabio Calvo ravenate, i(n) Roma, i(n) casa di Raphaello di Giova(n) di Sa[n]cte da Urb[i]no et a sua i(n)stantia». Con questa sottoscrittura, piuttosto che con l'explicit di GVe [«VITRVVII LIBER DECIMVS / EXPLICIT»], Fabio Calvo conclude il suo volgarizzamento vitruviano, a c. 273v dell'attuale Cod. *It. 37* alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.

La traduzione – una bella copia di mano di uno scriba che commette non pochi errori, di quelli tipici dei copisti, tra anticipazioni, ripetizioni, omeoteleti o salti *du même au même* – ricca di coppie sinonimiche, ampie interpolazioni, attualizzazioni toponomastiche, glosse, note marginali, incisi esplicativi, rinvii all'uso terminologico locale, brevi commenti al testo, rinvii a *lectiones* di non pochi codici vitruviani consultati, oltre l'*editio* giocondina veneziana impiegata come *exemplar* di riferimento, si pone anche come una sorta di limitato censimento e *collatio* dei testimoni. Essa, inoltre, ospita

21 Così li si legge nelle moderne edizioni critiche [cito da Romano 1997]:

«φεῦγε δ' ἐμὴν πηγὴν μισάμπελον, ἔνθα Μελάμπους
λυσάμενος λύσσης Προϊτίδας ἀργαλέης,
πάντα καθαρμὸν ἔβαψεν ἀπόκρυφον εὐτ' ἄρ' ἀπ' Ἄργους
οὔρεα τρεχείης ἤλυθεν Ἄρκαδίας»

22 Cfr. Dioscoride/Adriani 1518, c. 269v.

23 Si veda, per l'intera questione Callebat 1973 [2003, pp. 119-124]; Romano 1997, II, pp. 1174-1176. Per il testo greco meglio conservatosi v., invece, Firenze, Bibl. Med. Laur., Cod. *Plut.* 56. 1.

24 Cfr. *infra*.

25 Davvero improbabile la collaborazione alla traduzione. Lo confermerebbero anche i non pochi errori riguardanti le misure nel volgarizzamento, che Colocci non avrebbe, forse, mai commesso, stante i suoi lunghi studi sull'argomento, studi preparatori per un trattato di metrologia di cui si conservano non pochi appunti e note, ma che lo Jesino non scrisse mai [BAV, *Vat. Lat.* 3006, c. 71r]. A meno di non tenere nel debito conto, con Ingrid Rowland 1998, la bassa cultura matematica di Colocci [per una considerazione di segno opposto Mangani 2018, p. 79].

26 Cfr. Tura 2008, p. 37

trentasei note autografe di Raffaello²⁷ che si concentrano nel terzo e nel quarto libro, quelli in cui si tratta degli ordini architettonici, rispettivamente con 6 e 16 note. Meno ve ne sono negli altri: 1 nel primo, 6 nel secondo, 5 nel quinto e 2 nel sesto²⁸.

La biblioteca di Monaco ospita un secondo manoscritto vitruviano, il Cod. *It. 37a*, una traduzione strettamente letterale, imparentata con quella dell'*It. 37*, con il ricorso anche alla terminologia albertiana, parte del cod. miscelaneo *It. 37abc* messo assieme nel XIX secolo dal bibliotecario Johann Andreas Schmeller. Composto da 74 carte, reca una traduzione incompleta, che si interrompe al primo capitolo del quinto libro, che occupa 54 carte, ed è seguita da disegni che illustrano *excerpta* vitruviani o parafrasi del *De architectura*, accompagnati da un glossario di termini tecnici. Il Cod. *It. 37b* reca una delle redazioni della *Lettera a Leone X*, mentre il Cod. *It. 37c* è costituito da un trattatello di epigrafia di Fra Giocondo²⁹.

Ingrid Rowland ha proposto di riconoscere Angelo Colocci nello scriba e nel postillatore-correctore di ambedue i codici, *It. 37* e *It. 37a*, oltre che dell'*It. 37b*, tutti della stessa mano, come immediatamente avevano notato i primi studiosi che nel XIX secolo avevano cominciato a occuparsi di quei manoscritti della Bibliotheca Regia Monacensis³⁰. Tuttavia, quella grafia è ancora oggetto di discussione e altre attribuzioni sono state avanzate: Fabio Calvo stesso (suggerito da Johann David Passavant e da Roberto Weiss), Andrea Fulvio (prospettato da Vincenzo Fontana e accolto da John Shearman), Ludovico degli Arri-

ghi (avanzato da Cecil Clough e da Gabriele Morolli sulla scorta di una lettera apocrifa di Raffaello del 1514; nonché da Nadia Cannata Salamone), Scipione Carteromaco (candidato da Corrado Bologna limitatamente alle postille e alle correzioni del Cod. *It. 37*; proposta meritevole di «plus de considération» secondo Adolfo Tura)³¹.

Pur tuttavia l'ipotesi di Ingrid Rowland resta, a mio vedere, ancora la più convincente ed è forse rafforzata – ma non dimostrata – dalla constatazione che Angelo Colocci studiava Vitruvio negli intorni del 1518 (o, meglio, dopo l'ottobre di quell'anno, come si è già visto), così come potrebbe esser stato da lui suggerito il nome di Publio Vittore citato nella *Lettera a Leone X*, nome assente nell'autografo di Castiglione (ora all'Archivio di Stato di Mantova, *Acquisto Castiglioni 2016, busta 2, carta 12*), e presente solo nel testimone di Monaco: «E benché io habbia cavato da molti auctori latini quello ch'io intendo di dimostrare, tra gli altri, nondimeno, ho principalmente seguitato P. Victore el qual, per esser stato degli ultimi, può dar più particular notitia delle ultime cose, non pretermittendo anchor le antiche et vedesi che concorda nel scriver le regioni con alcuni marmi antichi nelli quali medesimamente son descritte» (*M*, VI, 3)³².

Fabio Calvo poté accingersi all'opera di traduzione con assiduità solo dopo il primo dicembre 1518, data in cui aveva sottoscritto l'ultimazione della versione dal greco in latino delle *Epidemie* di Ippocrate, incominciata il 10 novembre 1516. Prima ancora, dal 3 aprile 1510 all'8 luglio 1515 Fabio Calvo era stato impegnato nella traduzione del *Cor-*

27 Espungo dal *corpus* degli autografi presenti nel Cod. *It. 37* tre segnalazioni di Shearman 2003, certamente non di Raffaello: si tratta dei numeri 2, 3 e 31 dell'elenco riprodotto in *Raphael in Early Modern Sources*.

28 Cfr. Di Teodoro, in stampa. Ogni autografo è discusso nel *Commentario*. A quelli già noti ne ho aggiunti altri cinque; il numero complessivo di trentasei ne tiene già conto, così come tien conto dei tre rifiutati.

29 Per i mss. vitruviani, la *Lettera a Leone X* e il trattatello di epigrafia si vedano: Fontana/Morachiello 1975; Ciapponi 1979; Di Teodoro 1994 [seconda ed. 2003]; 2003; 2008, 2009a; 2009b, 2010, 2011, 2013, 2015; 2020a; 2020b; 2021a; 2021b; 2021 in stampa; Shearman 2003. Per la provenienza dei codici vitruviani: Pagliara 1982 e 1984; Di Teodoro in stampa.

30 Cfr. Rowland 1991, 1994, 1998a, 1998b, 2004, 2009a.

31 Cfr.: Passavant 1839; Weiss 1959; Fontana, Morachiello 1975; Clough 1973; Morolli 1984; Shearman I, 2003; Bologna 2004; Cannata Salamone 2005; Tura 2008, p. 34 [se la data di ultimazione della traduzione fosse il 1519, come io ritengo e come prima di me hanno convintamente suggerito Frommel 1974 e Shearman 2003, la candidatura di Scipione Forteguerra [Carteromaco] cadrebbe, dal momento che l'umanista scomparve poco dopo Fra Giocondo, nell'ottobre 1515. Lo stesso Tura, p. 84, scrive che «Cependant, une comparaison avec les lettres autographes contenue dans les manuscrits E 30 inf. E G 109 inf. de la bibliothèque Ambrosienne ne permet pas une identification; il faut d'ailleurs avouer que la main latine de Scipione Forteguerra n'est pas aussi aisément identifiable que sa main grecque»].

32 Di Teodoro 2020, p. 59; Id., 2021, p. 53.

pus Hippocraticum lavorando anche alle opere di Galeno, Oribasio, Melezio ed Esiodo [quest'ultimo pronto per la stampa solo il primo gennaio 1519]³³.

Versosimilmente la traduzione, eseguita tenendo quale *exemplar* di riferimento per il testo latino l'edizione di Fra Giocondo, Venezia 1511 è da collocare nel 1519, come hanno da tempo proposto Christoph Liutpold Frommel e John Shearman (e io concordo). Il primo³⁴ ha sottolineato l'influenza che la traduzione del quinto libro del *De architectura* relativa ai teatri ha avuto sulla stesura, da parte di Raffaello, della *Lettera su Villa Madama*, il celebre documento redatto successivamente all'inizio di marzo 1519, nel momento, cioè, di trasfor-

mazione del progetto della Villa che si costruiva alle pendici di Monte Mario per il cardinale Giulio de' Medici (ma in realtà per papa Leone X) sin dall'autunno 1518. Proprio nella primavera del 1519 il grande cortile centrale, pensato inizialmente di forma rettangolare, veniva trasformato in un grande vaso circolare. Il secondo, John Shearman, invece, nota come la traduzione preceda gli interventi di Raffaello (si è visto: il Cod. *It.* 37 è una copia "messa al pulito") sottolineando l'interattività dello scriba e dell'Urbinate in taluni passaggi³⁵.

La collaborazione di Angelo Colocci all'impresa del Calvo e della sua *équipe* è, se non ancora dimostrabile, altamente probabile.

33 Cfr.: Pagliara 1976; Id. 2012; Gualdo 1993; Di Teodoro e Farinella 2017; Di Teodoro in stampa.

34 Cfr. Frommel 1974 [1976].

35 Cfr. Shearman 2003, p. 403. Le interazioni sono documentate nei saggi di Di Teodoro rammentati nella nota 29 e, soprattutto, si colgono nella nuova edizione critica della traduzione e nel suo commentario: Di Teodoro in stampa.

Riassunto

Il saggio riguarda gli interventi correttori e di commento presenti sull'esemplare vaticano del *De architectura* di Vitruvio del 1511 curato da Fra Giocondo [BAV, *R.I.III.298*], riconosciuto come appartenuto ad Angelo Colocci, che vengono messi in relazione [similitudini e contrapposizioni] con la traduzione di Fabio Calvo per Raffaello, 1519, che ebbe quale *exemplar* di riferimento proprio l'edizione giocondina [München, BSB, Cod. *It.* 37]. È l'occasione anche per riconsiderare, tra le altre, la questione degli epigrammi greci dell'ottavo libro, presenti, per la prima volta, proprio nell'edizione veneziana di Fra Giocondo, di cui [v. scheda relativa] si profila un rapporto con Angelo Poliziano, che quegli epigrammi aveva scoperto in un codice greco di Lorenzo de' Medici [destinatario di una silloge epigrafica di Giocondo] e di cui aveva scritto nei *Miscellaneorum Centuria Secunda* [rimasta inedita dopo la sua morte nel 1494]. Il saggio discute anche del possibile rapporto di Colocci con la cerchia di coloro che affiancavano il Calvo (ma non avendo parte alcuna nella traduzione) e con coloro che lavorarono alle modifiche che la *Lettera a Leone X* subì nel passare dalla redazione autografa di Castiglione, 1519 [Mantova, Archivio di Stato, *Acquisto Castiglioni 2016, busta 2, carta 12*], a quella della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, 1519-1520 [Cod. *It.* 37b].

Abstract

This essay focuses on the corrections and comments on the Vatican manuscript of Vitruvius' *De Architectura*, published in 1511. Likely belonging to Angelo Colocci, it was edited by Fra Giocondo [BAV, *R.I.III.298*]. Those corrections and comments are compared [similarities and contrasts] with the translation for Raphael by Fabio Calvo, 1519, who used Giocondo's edition as *exemplar* to refer to [München, BSB, Cod. *It.* 37]. This is the right occasion to reconsider the issue of the Greek epigrams of book VIII, first included in the Venetian edition of Fra Giocondo, from which emerges a relation with Angelo Poliziano [see the related catalogue record], who is the person who had found those epigrams inside a Greek codex belonging to Lorenzo de' Medici (the addressee of an epigraphic sylloge by Giocondo) and had written about them in the *Miscellaneorum Centuria Secunda* [remained unpublished following his death in 1494]. The essay also deals with the plausible relationship between Colocci and Calvo's circle [although not involved in the translation] and those involved in the changes of the *Letter to Leon X* during its transition from the autograph edition of Castiglione, 1519 [State Archives of Mantua, *Acquisto Castiglioni 2016, busta 2, carta 12*], to that of the Bayerische Staatsbibliothek of Munich, 1519-1520 [Cod. *It.* 37b].



Raphäele favente. Raffaello e la maiolica di Urbino*

di Claudio Giardini

Il mai abbastanza rimpianto studioso di storia ceramica don Corrado Leonardi, intervenendo al Convegno di Rovigo del 1980¹, faceva risalire al 1524-1525 l'iniziale conoscenza del duca Francesco Maria I Della Rovere con il giovane rodigino Francesco [Xanto] Avelli per via delle sue frequentazioni venete, essendo stata la città di Rovigo dagli anni intorno al 1511-1514 ricompresa all'interno del territorio della Repubblica di Venezia. Il duca urbinato appena nominato Capitano delle milizie (1523) e poi Governatore generale delle armi della Repubblica di Venezia (1524) di lì a poco si troverà coinvolto nelle fortificazioni antiturche della Serenissima ma anche nella Guerra tra l'imperatore Carlo V da una parte ed il re di Francia, Francesco I ed il papa Clemente VII dall'altra, per citare i maggiori contendenti: situazione che porterà nel maggio del 1527 al tremendo Sacco di Roma. Il pensiero di Corrado Leonardi tendeva ad evidenziare come i due potessero essersi incontrati durante le trattative per la condotta militare, magari dietro segnalazione di Gian Giacomo Leonardi², che al tempo era

una sorta di ambasciatore ducale in terra veneta. Quindi spettasse a Francesco Maria la scelta urbinata di Xanto ed a lui dovesse andare il merito di essere riuscito ad averlo fisicamente presente ed inserito nel novero delle "glorie maiolicare" del suo ducato.

Potrebbe sostenere in qualche modo questa ipotesi l'opera letteraria che l'Avelli, intorno al 1530, dedicherà al duca contenente una serie di sonetti agiografici e gratulatori, e non solo, da avvalorare in qualche modo il fatto³.

Tornava a grande vantaggio di Francesco Maria la conoscenza nei *milieux* sociali, della sua mediazione, soprattutto in un periodo in cui la maiolica ducale per il suo genere prezioso e sfavillante si stava consolidando quale produzione ambita dalle corti europee, dalla nobiltà e dal genere prelatizio di alto rango ed anche quale interessante consolidamento di una ricchezza economica per il Ducato roveresco.

Ma non sarà fuori luogo attribuire alla fama di Raffaello ed alla sua città natale il giusto peso nel trasferimento *tout court* dell'artista rodigino,

* Questo saggio costituisce una sintesi ma anche un aggiornamento di due scritti ultimamente da me prodotti in materia (Giardini 2014 e Giardini 2018). Per l'occasione di questa mostra ho voluto proporre una nuova chiave di lettura incrociando tra loro l'*Istoria delle Pitture in majolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini* di Giovan Battista Passeri e le *Notizie delle pitture in majolica fatte in Urbino* di Luigi Pungileoni, così come compaiono nell'edizione in silloge curata da G. Vanzolini (Tipografia Nobili, Pesaro 1879: rispettivamente pp. 1-101 e pp. 103-112).

1 Leonardi 1988, p. 34 nota 25.

2 Sulla figura del personaggio legatissimo al duca Francesco Maria e poi anche a suo figlio Guidubaldo II che lo nominerà conte di Montelabbate, v. Giardini 2018, pp. 91-92.

3 Cioci 1987. Si tratta di quarantaquattro sonetti [canti] in stile poetico di derivazione petrarchesca soprattutto dai *Trionfi*, composti da Xanto Avelli per il duca di Urbino Francesco Maria I poco oltre il 1530, e quindi dopo il Sacco di Roma del '27 e nello spirito della glorificazione della riappacificazione tra papa Clemente VII e Francesco Maria I della Rovere. Da queste composizioni traspare un'ottima e solida cultura poetica (v. anche Pedullà 2011, pp. 16-20).

seguendo anche la più recente storiografia che indica in date leggermente più precoci la discesa di Xanto da Rovigo al Montefeltro e alla Massa Trabaria.

Le scarse note biografiche dell'artista, che consentono di ricavare comunque una data di nascita intorno al 1490, segnalano un suo primo arrivo dalla natia Rovigo a Urbino intorno al 1522-24, dopo un breve passaggio ferrarese ed anche e soprattutto nelle botteghe faentine. Da Urbino si allontanerà per qualche tempo spostandosi a Rimini e Gubbio, ma intorno al 1528 vi farà ritorno prendendovi moglie⁴ e proponendosi nel contempo come pittore-ceramista disponibile per le diverse botteghe urbinati – all'epoca forse un paio o poco più – che ne coglieranno, sperimentandolo da subito, la versatilità e la felice mano figurativa non disgiunta dal fatto che un personaggio con la vena poetica come la sua non poteva passare inosservato nel clima culturale urbinato postraffaellesco, tornando peraltro utilissimo nella scelta di soggetti e di figure a tema biblico, poetico, letterario ed epico da riprendere o manipolare dalle stampe e dalle incisioni che numerose avevano cominciato a farsi scegliere dai maiolicari quali spunti pittorici per le proprie realizzazioni.

È noto per essere stato più volte ribadito negli studi scientifici che Raffaello non fu *pictor vasorum*, né tantomeno nella casa urbinata del padre Giovanni Santi poteva essere esistita un fornacetta o fornello di sorta.

Luigi Pungileoni (Urbino, 1762-1844), religioso dell'Ordine dei frati francescani minori conventuali, professore di Teologia Dogmatica all'Università di Urbino e socio onorario dell'Accademia ducale di Parma, storico dell'arte con una

interessante pubblicistica intorno alle glorie urbinati [Giovanni Santi, Raffaello, Timoteo Viti, Donato Bramante, Federico Brandani], tentava di proporre nel suo saggio *Notizie delle pitture in maiolica fatte in Urbino* del 1828⁵ una certa qual infondata possibilità di registrare il grande Raffaello nel novero dei maiolicari urbinati. Egli portava come testimonianza una lettera rinvenuta nell'archivio della cattedrale di San Prospero di Reggio Emilia che egli potrebbe aver visto, letto e trascritto, dato che in parte la riproduce⁶, quando, nel primo ventennio dell'Ottocento, lasciata la carica di consultore della Sacra Congregazione dei Riti a Roma con destinazione Reggio [Emilia], verrà ospitato, causa le soppressioni conventuali napoleoniche, nel Seminario della città come docente di eloquenza. Questa lettera non può essere comunque considerata un documento probante, posto che l'attribuzione alla mano di Raffaello nella decorazione in un piatto in maiolica da parte di un proprietario che intendeva venderlo non rappresenta certo il massimo della lettura fiduciaria attributiva di un'opera d'arte.

Nel 1862 il collezionista inglese John Charles Robinson esponeva in una mostra al South Kensington Museum⁷, dove era curatore, tra altre ceramiche, un piatto in maiolica con *Ritratto di Raffaello* ripreso dall'autoritratto databile al 1506, realizzato a Urbino ed in seguito passato agli Uffizi, ove è tutt'ora conservato (inv. n. 1706).

Il piatto, a quel tempo di proprietà del marchese Emanuele Tapparelli d'Azeglio, ambasciatore a Londra del Regno di Piemonte e Sardegna e poi anche del Regno d'Italia, nel catalogo pubblicato vedeva attribuita la paternità esecutiva al ceramista Francesco Durantino verso il 1540-

4 Cfr. i numerosi interventi presentati al Convegno londinese organizzato dalla Wallace Collection nel marzo 2007, *Xanto: pottery-painter: Poet, Man of the Italian Renaissance* i cui Atti sono stati pubblicati in "Faenza", XCIII, 2007; v. anche Giardini 2018 pp. 97-98.

5 Il saggio veniva pubblicato sul *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, 37, [1828], pp. 333-357, cui seguirà un'edizione a stampa, postuma, una trentina di anni dopo (1857) per una migliore circolazione libraria costituita con scritti di altri autori, a cura dell'editore pesarese Nobili (pp. 1-99) ed ancora in silloge nel 1879 a cura di Giuliani Vanzolini (pp. 104-112 e pp. 335-345).

6 «..la prego di mostrare al sig. Oliviero Marignani il piatto di Maiolica dipinto da Raffaele, come ancora la brocca [...] a fine detto sig. Marignani possa favorirmi di procurare la vendita di detto piatto a prezzo di 25 doppie.» [lettera di Anton Vitale Montani di Boretto a D. Giovanni Ponti del 15 giugno 1683 conservata nell'Archivio parrocchiale di S. Prospero di Reggio [Emilia] in Pungileoni 1879, p. 110 e pp. 342-343 nota 37.

7 A cavallo tra Otto e Novecento verrà rinominato Victoria and Albert Museum.



Fig.1) Ceramista del XIX secolo, Piatto in maiolica a soggetto *Ritratto di Raffaello* [Parigi, Museo di Cluny; da Darcel-Delange 1869, p. 214 tav. 73], 1830ca

45. Con questa assegnazione evidentemente si voleva andare a glorificare la figura di Raffaello attraverso le opere iniziali di un interessante *figulo* ducale, operoso primieramente (1537) nella bottega di Guido da Casteldurante (Durantino) e qualche anno dopo (1543) in quella di Guido di Merlino⁸. Il piatto inoltre evidenziava una retrosegnatura colta attribuita addirittura a Pietro Bembo: *Raphael Sanctius Joannis filius Urbinas pictor/eminetissimus veteraque a[e]mulus*⁹. Questa circostanza tendeva ad avvalorare in una certa storiografia la convinzione di una estrema vicinanza operativa alla maiolica rina-

scimentale del divin pittore¹⁰: situazione comunque opportunamente riequilibrata dalla conservatrice del Louvre Jeanne Giacomotti, che, in occasione della pubblicazione del grande lavoro sulle ceramiche dei musei francesi (1974), ignorerà completamente il piatto decretandone di fatto la falsità¹¹.

In epoca tardo barocca oramai sfociante nel rococò fino a giungere alla fine dell'Ottocento si doveva ancora registrare, assegnati *tout court* a Raffaello, una quarantina¹² di piatti maiolicati ad istoriato di produzione urbinata una volta appartenuti alle collezioni del Museo Kircheriano, lì pervenuti attraverso una donazione alla Compagnia dei Gesuiti che lo avevano allestito nelle stanze del Collegio Romano dalla Raccolta di Alfonso Donnini, un facoltoso nobile di Toscana, segretario del Senato capitolino, deceduto nel 1651.

In seguito, dopo alterne e poco chiare vicende, forse attraverso un lascito testamentario del card. Gaspare di Carpegna (Roma, 1625-1714) nelle cui raccolte erano in qualche modo pervenuti¹³, si ritroveranno in proprietà vaticane.

Dopo la morte del cardinale, infatti, su desiderio di papa Benedetto XIV – acconsentendo il nipote conte Francesco Maria di Carpegna – entreranno in proprietà del Vaticano e dalla fine dell'Ottocento si trovano conservati ai Musei Vaticani/Biblioteca Apostolica Vaticana, dopo un primo periodo trascorso nel Palazzo Apostolico a Castel Gandolfo (1743-1879), da cui se ne andranno per un avven-

8 Wilson 2004, pp. 111-144; Pesante 2012, p. 10.

9 Robinson 1863, p. 418 n. 5214, ma v. anche Maritano 2011, p. 57, nota 101; p. 112, nota 62.

10 Nel 1869 il piatto passerà dal marchese d'Azeglio attraverso un'asta [v. *Catalogue de Faiences Italiennes et autres...formant la Collection de M. le Marquis d'Azeglio*, Parigi/Hotel Drouot 16-17 marzo 1868 e Delange [e Darcel] 1869, p. 214, nota 123, fig. 73; Maritano 2011, p. 7, nota 101] al collezionista e mercante d'arte parigino C. Fayet che nel 1889 lo donerà al Museo di Cluny (Rackam 1940, n. 956 e Wilson 2010, p. 5 e nota 9; Giardini 2014, p. 69, nota 131).

11 Wilson 2004. Dialogando con don Corrado Leonardi quando fui di lui ospite nella sua casa in Urbania al tempo in cui dovevo stendere in poco tempo un saggio sulla maiolica ducale rinascimentale a corredo del catalogo della mostra sui della Rovere del 2004 curata dal soprintendente Dal Poggetto - surrogavo il prof. Bojani che aveva improvvisamente defezionato –, venendosi a parlare di questo piatto egli mi esternava una sua idea che fosse di matrice durantina verso il 1830-40 collegandolo al suo lavoro di tre anni addietro sulla fabbrica di maioliche dei conti Albani impiantata in Urbania (Leonardi 2001).

12 Dai vari inventari del Museo Kircheriano e da quelli successivi risultano inizialmente registrati in numero di 39, in seguito 38 poi ridotti a 33 ed infine stabilizzati in 34 (vedili riportati in Pesante 2019, pp. 28-29 e p. 56).

13 Benocci 1985, pp. 295-305.

tata vendita, per rientrarvi subito nel 1880¹⁴.

Raffaello certamente non fu un maiolicaro, nemmeno per esercizio di attività collaterali, ma da Raffaello partirono tutte le ispirazioni, ideali e pratiche, che permearono primieramente fasciose creazioni maiolicare in area romagnola già dei primi anni del Cinquecento, diventando, in seguito, appannaggio di maiolicari urbinati, soprattutto nel periodo di maggior fulgore, a partire dal 1525-30 e fino al 1580.

Si dovrà rendere omaggio di questo alla volontà di Guidubaldo II della Rovere, signore del Ducato, figlio di Francesco Maria I, il quale, ragionando per assurdo, se avesse potuto avrebbe certamente trattenuto in Urbino il “divino pittore” quale emblema di una corte versatamente culturale, contrariamente al suo ‘bisavolo’ Guidubaldo I, che potendolo, non lo fece.

Mi soffermerò qui giusto un battito di ciglia per rinverdire nella memoria storiografica il racconto della facezia ceramologica di Raffaello *boccalajo urbinato* propalata dal canonico Malvasia nella sua *Felsina Pittrice*, salvo poi pentirsene subitaneamente, ma *nescit vox missa reverti!* Facezia che per l’occasione della ricorrenza del cinquecentenario della sua morte è stata riportata e rinverdire in diversi studi sulle poetiche raffaellesche a servizio diretto o mediato delle maioliche ducali urbinati¹⁵.

Lo sgarbo malvasiano, consumato in verità con una certa perfidia¹⁶, potrebbe non essere

visto come una abnorme stortura, posto che i disegni raffaelleschi mai avrebbero sfondato nella sensibilità artistica della maggior parte dei maiolicari, forse con l’eccezione di Francesco Xanto Aveli e magari anche del migliore dei suoi allievi come Giulio da Urbino¹⁷. Saranno invece le stampe, le incisioni, le xilografie che da Marcantonio Raimondi a Enea Vico, Marco Dentte, Gian Giacomo Caraglio, Agostino Veneziano, Giulio Bonasone, Ugo da Carpi, Antonio da Trento fino al Maestro di B nel Dado a rendere nell’immediato più comprensibile la poetica del grande pittore. Tutti artisti che, se sopravvissuti, costretti a fuggire da Roma e a rifugiarsi nelle terre di provenienza per via dei lanzichenecchi di Carlo V, contribuiranno comunque con questa diaspora figurativa a fecondare anche il più sterile dei maiolicari.

La loro fuga da Roma, infatti, fu l’occasione, tragica nelle sue ragioni e positiva nelle sue conseguenze, di un ampio irradiazione della cultura artistica di cui erano portatori. Un materiale che, unitamente ai fogli sciolti ed alle edizioni colte corredate da stampe presenti nella *libreria* ducale, rappresenteranno una fonte pressoché inesauribile di soggetti da recuperare nella loro interezza ma assai più spesso in maniera parcelizzata alla stregua di ‘sinopie’ per piatti, quasi sempre da pompa, e per crespine, rinfrescato, versatoi, fiasche...

Sarà quindi da considerare la singolare manie-

14 Questo complesso di maioliche di estrema importanza nel campo della Storia dell’Arte Ceramica incapperà in intricate situazioni speculative dalla seconda metà del XVII alla fine del XIX secolo. Sulla storia della sua vendita e contro vendita, di decisioni e ripensamenti, ne è stata fatta una ricostruzione precisa e puntuale in studi scientifici e recentemente ne è stata allestita anche una mostra: v. Pesante 2015, pp. 113-144 mentre per la mostra scioglio la citazione di nota 12: L. Pesante, *I piatti di Castel Gandolfo. Maioliche Raffaellesche alla Corte dei Papi*, Catalogo Mostra, [Castel Gandolfo, Palazzo Apostolico, 9.10.2019-7.01.2020], Città del Vaticano 2019. Andrà ricordata anche una mostra a cura di G. Morello allestita nel 1993 con esposizione delle trentaquattro maioliche superstiti di questo complesso al Salone Sistino dei Musei Vaticani [*Istoriato. Libri a stampa e maioliche italiane del Cinquecento*, Salone Sistino e Vestibolo/Biblioteca Apostolica Vaticana, 12 giugno-26 settembre 1993]. Comunque dal 1 agosto 1999 risultano conservati ai Musei Vaticani.

15 Malvasia 1678, p. 471. Dall’incipit di Andrea Emiliani nel 2008 [Emiliani 2008, p. 245, tutta la querelle è riportata in Giardini 2014, pp. 66-80, e di ricalzo anche in Moretti 2014, p. 64 e p. 97 nota 14. Recentemente è stata ripresa da Ravanelli Guidotti 2015, pp. 125-126 ed anche da Busti, Cocchi 2020, p. 3. Sulle influenze di Raffaello nello sviluppo della maiolica rinascimentale urbinato della prima metà del Cinquecento se ne era occupato già Giuseppe Liverani quando si trovava alla guida del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza [Liverani 1968, pp. 59-77].

16 Chiamare Raffaello *boccalajo urbinato* che significava voler dire *vasaro* o peggio *pignattaro* e non considerarlo nemmeno al pari dei majolicari ovvero artefici di ceramiche sublimi era senza ombra di dubbio una voluta perfidia. [v. Giardini 2014, p. 68, nota 125.

17 Ne ha recuperata in maniera articolata ed esaustiva la figura artistica Giuliana Gardelli al tempo del convegno rodigese del 1980 [Gardelli 1988, pp. 160-164; v. anche Gresta 2002, pp. 245-256].



Fig.2) Orazio Fontana e bottega, grande piatto in maiolica decorata a grottesche a soggetto *Trionfo di Cesare*, 1565ca [Firenze, Museo Nazionale del Bargello]

ra della cifra stilistica raffaellesca un patrimonio quasi esclusivo della *koinè* maiolicara¹⁸ del Ducato di Urbino esercitando la sua figura, ad evidenza, pari intensità attrattiva *in primis* nei maiolicari della sua città natale, ma anche in maniera più blanda in quelli delle altre città del Ducato, quantomeno Gubbio e Casteldurante¹⁹. E quand'anche lo spirito dell'istoriato (le *fabulae pictae*), quarant'anni oltre la sua morte, inizierà ad affievolirsi, sarà premura di Orazio Fontana e della sua bottega, intorno al 1560, riproporre e rielaborare la tematica delle grottesche.

Anche se derivate da Orazio, esse erano state

rese note dalla incisioni dell'architetto francese Jacques Androuet de Cerceau grazie ai suoi viaggi e soggiorni in Italia degli anni 1530-1540²⁰.

Le antiche fonti raccontano di Raffaello, oramai *Praefectus marmorum et lapidum omnium*, il quale, approntati i disegni, incaricava dell'esecuzione di affrescare le grottesche il pittore Giovanni da Udine, uno dei pittori del cantiere che attendeva agli affreschi della Villa Farnesina in via della Lungara dal quale gradatamente si era fatto convincere a esplorare ed osservare le decorazioni parietali romane scoperte per caso sul finire del Quattrocento.

Queste decorazioni avevano preso ulteriormente corpo durante gli scavi intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento nella zona dove anticamente era ubicata la *Domus Aurea* neroniana, rimasta sul Colle Oppio fino ad allora "ingrottata"²¹. «...E quanto allo stucco²² ed alle grottesche fece capo di quell'opera Giovanni da Udine...», pittore con cui Raffaello aveva condiviso l'avventura in quelle grotte ove «restarono l'uno, e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza, e bontà di quell'opere, parendo loro gran cosa, ch'elle si fussero sì lungo tempo conservate»²³.

Tutto il gruppo degli artisti occupati alla Villa chigiana della Farnesina, infatti, a volte carponi, a volte in precario equilibrio su tavole rette da funi e alla luce baluginante delle torce riuscirà ad osservarle così formate in una stilizzazione assai fantasiosa di figure mostruose e animalesche, ma anche di tralci vegetali, tutti resi in partiture sim-

18 Morello 1993, pp. 237-239.

19 Sul tema v. Moretti 2014, pp.69-70.

20 La prima edizione del volume di Androuet de Cerceau [*Les Petites Grottesques*] contenente 40 acqueforti raffiguranti le grottesche di origini 'neroniane' fu stampata ad Orleans (Aureliae) nel 1550. Seguiranno due ristampe realizzate a Parigi (Lutetiae) nel 1562 e nel 1566 con le acqueforti che passeranno da 40 a 60. De Cerceau era infatti oltre che architetto anche un disegnatore ed un incisore. Per le sue ispirazioni architettoniche e decorative romane, v. Nan Rosenfeld 1989, pp. 131-134. Per tangenze grafiche tra disegni di Raffaello che da Cerceau potrebbe aver visto a Roma e in seguito utilizzati, *ibidem*, p. 141 e note 69 e 70: peraltro Myra Nan Rosenfeld cita a sostegno della sua ipotesi scritti di Peter Murray, Christoph Frommel e Arnold Nesslerath. Inoltre sull'influenza grafica verso Orazio Fontana delle acqueforti inserite a stampa nel volume del 1550, v. Poke, 2001, pp. 332-344.

21 Dacos 1966, p. 43: «'Grottesche' sta ad indicare le decorazioni copiate nelle grotte, cioè nelle rovine sotterranee in cui furono scoperti stucchi e pitture antichi». La studiosa di li a qualche anno, avendo ampliato i suoi studi sulle grottesche, produrrà a stampa un suo lavoro ancora più completo (v. Dacos 1969).

22 Sarà proprio Giovanni da Udine a riscoprire durante questi lavori il raffinato procedimento di lavorazione dello stucco usato in epoca romana.

23 cfr. Vasari, VI, 1881, p. 448 segg., *Vita di Giovanni da Udine*; v. anche Zuccari 1980, p. II.



Fig.3] Camillo Gatti nella bottega urbinata dei Fontana, grande piatto in maiolica decorata a raffaellesche a soggetto *Priamo riceve Elena*, 1550-1555 [Pavia, Musei Civici]

metriche che li impegnerà di conseguenza a far rivivere gli sfarzi degli antichi nelle ornamentazioni delle strutture architettoniche del tempo, in una sapiente rielaborazione per il sontuoso decoro della Villa del banchiere senese e per quello delle Logge e delle *Stanze Vaticane*²⁴.

La decorazione a grottesche si inserirà infatti

rapidamente in una tradizione sicura che si prolungherà subendo qualche modificazione fino alla fine del Cinquecento. Questa decorazione troverà intorno al 1560-65 in Orazio Fontana uno dei suoi massimi estimatori e convinti esecutori²⁵. Tant'è che questo decoro soppianderà letteralmente l'istoriato relegandolo ad appena

24 Dacos 1966, pp. 43-49. Andrà rimarcato come i maiolicari faentini avessero colto l'interesse per questo tipo di decoro ben trenta/quaranta anni prima [v. Ravanelli Guidotti 1998, pp. 284-305], ma soprattutto per i rapporti dei decori a grottesca tra la produzione senese e quella faentina di primo Cinquecento, v. Fiocco, Gherardi 2004, pp. 199-214.

25 Intorno a quel quinquennio, Orazio che nel 1565 era rientrato in Urbino dopo essere stato a servizio di Emanuele Filiberto di Savoia il quale a seguito della pace di Cateau Cambresis [1559] riprendeva possesso del suo ducato piemontese, forte anche di questa nuova esperienza sceglierà il decoro a grottesche per le maioliche di sua produzione staccandosi peraltro dalla bottega del padre e mettendosi in proprio.

una riserva circolare del cavetto di un piatto o sommergendolo nella quasi totalità delle pareti di una fiasca. Sarà da una più profonda armonia della raffigurazione, come per l'abilità del maiolicaro che questa decorazione troverà fortuna prendendo anche il nome di "raffaellesca"²⁶.

Da un punto di vista pratico riesce più facile inquadrare nella *raffaellesca* le tese dei piatti piene di putti e le figure rotonde che richiamano con più facilità lo stile di Raffaello Sanzio.

Stando ad alcune considerazioni di John Mallet sarebbe da attribuire al pittore, disegnatore, ceramista Camillo Gatti – maiolicaro di Casteldurante, ma formatosi nella bottega urbinata dei Fontana prima di trasferirsi nel 1561 a Ferrara²⁷ – un bel piatto istoriato raffigurante in toni chiaroscurali, quasi una *grisaille*, *Elena ricevuta da Priamo*, conservato al Victoria and Albert Museum²⁸, dalla tesa assai ben congegnata nelle figure dei putti circolarmente concatenati, che dalla quinta architettonica dello sfondato e dalle colonne tortili di richiamo salomonico e raffaellesco²⁹, evidenzia contatti con il pittore veneziano Battista Franco³⁰. Questi sarebbe l'artista i cui disegni il duca Guidubaldo II incaricò di mettere a disposizione dei ceramisti durantino-urbinati perché apprendessero «.. l'arte del pennello in le vasa...», tant'è che nel 1546 risulta documentato proprio come 'specializzato' nel

riportare in ceramica i disegni di Battista Franco³¹.

Andrà considerato con il giusto risalto come, dagli anni Venti di inizio secolo, possa essere stato portatore delle invenzioni raffaellesche proprio nei confronti di un Nicola da Urbino il rientro a Urbino con Francesco Maria I, che si riappropriava del suo Ducato (1522), dell'architetto Girolamo Genga (1522-1523), considerato addirittura allievo di Raffaello³², al quale nella mente del duca, e di più in quella della sua consorte Eleonora Gonzaga, si stava profilando l'idea dell'affidamento del recupero della Villa Imperiale di Pesaro³³.

Elisa Sani riporta come già nel 1991 Jean Michel Massing e Timothy Wilson avessero supposto dei legami artistici tra Genga e Nicola da Urbino proprio intorno ad un soggetto non troppo usuale in ceramica come la *Calunnia di Apelle*, verosimilmente ripreso dell'affresco di Luca Signorelli in Palazzo Petrucci a Siena, dove anche Girolamo Genga aveva lavorato³⁴. Nicola da Urbino realizza almeno due piatti con questo soggetto oggi conservati uno ad Oxford ed uno ad Amsterdam³⁵. Il soggetto doveva essere comunque caro al Genga se lo riproporrà nel progetto iconografico della *Stanza della Calunnia* di Villa Imperiale sul Colle San Bartolo, a Pesaro, con affidamento a Raffaellin del Colle (1528-1530), anch'egli un collaboratore dell'ultimo periodo

26 Alla grottesca così asciutta nelle trame delle figure che "sfogherà" una decina d'anni poco oltre la metà secolo in Urbino grazie ad Orazio, proseguirà di pari passo anche il decoro ammorbidito nelle raffigurazioni di putti, panoplie, strumenti musicali, festoni che saranno ugualmente appannaggio della sua bottega.

27 Clifford, Mallet 1976, pp. 386-410 e Mallet 1987, pp. 292-294: Camillo Gatti era figlio di una sorella di Guido Durantino e quindi suo nipote e cugino di Orazio.

28 Proveniente verosimilmente per acquisto nel 1973 dal collezionista e antiquario londinese Cyril Humphris (Sani 2010, p. 12, n. 26 e p. 28 nota 59). Inv. n. C31-1973; Ø cm 41; retrosegnato *IL RE TROIAN RICEVE HELLENA BELLA*, v. Mallet 1987.

29 Le colonne tortili al tempo trovavano ispirazione dal tempio di Salomone a Gerusalemme. Raffaello e la sua scuola ne recupereranno l'impostazione utilizzandole per il cartone (tempera su cartone) propedeutico ad una dei dieci arazzi, quello con la *Guarigione dello storpio* per la Cappella Sistina: il cartone fu predisposto tra il 1515-1516 mentre l'arazzo, realizzato da manifattura fiamminga, fu realizzato nel 1519. Giulio Romano, per altri Gianfrancesco Penni, ugualmente le ripeteranno nell'affresco con la *Donazione di Costantino* del Palazzo Apostolico (1520-1524), sempre comunque su disegno di Raffaello.

30 «..quel vostro divoto e discepolo, e mio compare e figliolo..», così si esprimeva Pietro Aretino su Camillo in una lettera a Battista Franco del 1550 (v. Finocchi Ghersi 2018, p. 163 segg.).

31 Vasari, IX, 1885, p. 581; Mallet 1987 p. 293 e Finocchi Ghersi 2018, p. 163. Franco rientrerà a Venezia nel 1552.

32 Gronau 1936, p. 113, doc. CVII ed anche Sani 2016, p. 60.

33 Bartolini 2018, p. 180.

34 Sani, *ivi*. Rispettivamente: *Nicola da Urbino and Signorelli's lost Calumny of Apelles* e *Girolamo Genga: designer for maiolica?* in Wilson 1991, pp. 150-156 e pp. 157-163.

35 Uno all'Ashmolean Museum e l'altro al Rijksmuseum (Wilson 1987, pp. 45-46, nn. 49 e 50, entrambi realizzati intorno al 1520; v. anche più avanti a nota 83).



Fig.4) Camillo Gatti nella bottega urbinata dei Fontana, serie di tre piatti in maiolica decorata a raffaellesche appartenenti al Servizio Troiano, 1550-1555 [Pesaro, Musei Civici]

della vita di Raffaello [1519-1520] e maiolicaro³⁶.

Il disegno per il piatto con *Priamo che riceve Elena*, di cui si accennava, quasi uno spolvero, si trova conservato al British Museum³⁷ di cui un secondo esemplare ridotto alla metà dell'altro, è conservato ai Musei Civici di Pavia, unitamente ad un piatto con analogo soggetto ed identica retroscrizione intrigantemente dorato e filettato nel contorno di superficie³⁸.

Sulla scorta di uno scritto degli anni Settanta del secolo scorso, Johanna Lessmann recuperava analogie tra il piatto del Victoria and Albert Museum con uno del Museo di Pesaro³⁹.

Riprendendo quanto scrivevo già nel 2014, all'osservazione della tesa esplicativa delle esaltanti 'raffaellesche', aggrederei al piatto pesarese segnalato dalla studiosa di Amburgo altri tre piatti anch'essi illustrativi di episodi della storia troiana conservati nel Museo Civico di Pesaro⁴⁰

36 Paolinelli 2008, pp. 299-308.

37 Inv. n. 1946-713-350.

38 Ø cm 41; inv. n. H 298. Disegno e piatto dal 1838 hanno condiviso la medesima sorte, v. Nepoti 1998, pp. 162-167 ed ancora Nepoti 1999, pp. 144-152 con bibliografia precedente. Il disegno nella sua configurazione ridotta a metà fu donato dal duca Melzi d'Eril al marchese Luigi Malaspina che nel 1838 lo legherà ai nascenti Musei Civici pavese: reca una scritta esplicativa del fatto *Il Duca Melzi ne fece dono a Sua Eccellenza il dotto Marchese Malaspina l'anno 1829*.

39 Lessmann 1976, 29 e tav VIII. La studiosa si riferiva ad un piatto con scena della guerra di Troia retrosegnato *ASCANIO CH'HA LA/ FIAMMA AL CAPO AVOLTA* (v. Giardini 1996, p. 69 n. 189 e Giardini 2014, pp. 19-20).

40 Cfr. Giardini 1996, p. 6 n. XVI. Tutti e quattro risultano dello stesso diametro, intorno ai 25 cm: p. 6: n. XVI [retrosegnato *DA ENEA DIOMEDE PANDAR/DIFESE*]; p. 8, n. XXII [retrosegnato *CORIBANTI A ENEA RAPIR/CREUSA*]; p. 69 n. 186 [anepigrafo]; n. 187 [retrosegnato *SPEZZAN LE PORTE DEL REGAL/PALAZZO*].

che potrebbero essere usciti dalla stessa bottega e dagli stessi pennelli del Gatti intorno al 1550-55⁴¹. Con molta correttezza, ma nel contempo anche con rammarico, Luigi Pungileoni nel suo studio già citato, criticava la seconda lui troppo scarsa attenzione posta verso la maiolica rinascimentale di Urbino da parte di Giovan Battista Passeri (Isola Farnese, 1694 - Pesaro, 1780) nella prima edizione veneziana della sua *Istoria* del 1758⁴².

Ad evidenza, il Passeri – giurista, letterato, naturalista, archeologo, abate curiale e del tribunale ecclesiastico, studioso di archivistica ed anche funzionario delle Legazioni pontificie di Urbino e Pesaro, Bologna, Ferrara – scriveva il suo lavoro avendo presente il territorio di Pesaro e dei luoghi circonvicini, non potendo certamente ricomprendere tra quel circondario anche Urbino, a meno di non voler sminuire provocatoriamente la ponderosa storia della città del duca Federico e di Raffaello. Quel testo l'abate Passeri l'aveva steso, quasi fosse una dissertazione accademica, mentre il padre Luigi Pungileoni proponeva il suo saggio basandosi sulle fonti con un corredo assai ampio di note sia per numero che per estensione.

Lo storico pesarese, comunque, nella sua onestà intellettuale, non aveva ommesso la gloriosa storia della maiolica rinascimentale urbinata, tant'è che una più attenta lettura mostra come egli si fosse invece soffermato sulla produzione maiolicara di Urbino, proponendola al cap. XII [*Ed a quelle d'Urbino*, pp. 45-48] – non tralasciando quelle di Gubbio al cap. XI [*Incidentalmente si*

da la sua lode a consimili manifatture di Gubbio, pp. 41-44] né quelle di Urbania al cap. XIII [*Ed a quelle di Urbania*, pp. 48-51]. Ne è prova che, con una pur leggera ironia, il padre francescano finge di accettare l'esclusiva pesarese sulla produzione ceramica rinascimentale unitamente a qualche altro centro, purché nel novero vi fosse stata ricompresa anche la città di Urbino, portando una citazione dalle annotazioni al *De Architectura* di Vitruvio nella prima edizione tradotta dal latino dall'architetto milanese Cesare Cesariano (Milano, 1475-1543), un teorico dell'architettura, vissuto a cavallo tra rinascimento e manierismo⁴³.

La citazione del Pungileoni veniva ripresa dal *Liber Septimus/De la Ruderatione*⁴⁴, *Capo Primo* ove al discorso di Vitruvio sull'uso dei colori all'interno della dissertazione sulle pavimentazioni, alla carta 112, Cesariano commenta: «...si como etiam ad noi hora si fano li vasi de terra egregiamente pincti & vitreati como si fano in la Romagna & in alcuni loci de la Marchia Anconitana»⁴⁵. Evidenzia in questo modo la sua conoscenza delle maioliche dei territori ex-borgiani che, comunque, al tempo della sua traduzione del *De Architectura* (1511-1521), potevano riferirsi più a Faenza e Pesaro che a Urbino o Casteldurante o Gubbio.

Nel proseguire, ricordando l'attivo ruolo di Guidubaldo II della Rovere nella protezione e nella promozione e sviluppo dell'arte ceramica così ben esplicitato da Passeri, il cruccio di Pungileoni rimane fissato sulla scarsa importanza attribuita ad Urbino. Una sua nota⁴⁶ segnalava alcuni

41 Finocchi Gherzi 2018, p. 165. Cosicché i piatti pesaresi risulterebbero in numero di quattro; peraltro anche Johanna Lessmann riteneva che nel Museo di Pesaro fossero diversi i piatti riconducibili allo stesso 'complesso troiano': «nel Museo Civico di Pesaro si trovano parecchi piatti con una decorazione assai simile, e sarebbero da prendere in considerazione trattando questo problema più ampiamente» [Lessmann ivi p. 29, nota 13]. Il rimando com'è ovvio non può essere che al cosiddetto *Servizio Troiano* inviato in dono dal duca Guidubaldo II della Rovere all'imperatore Carlo V e formato da così numerosi pezzi da poter comporre addirittura una *doppia credenza*.

42 *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini* inserita nel tomo quarto della "Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici", stampata a Venezia da Simone Occhi nel 1758 e curata da Angelo Maria Calogerà e Filippo Mandelli [pp. 1-114]. In verità la *Istoria* rappresenterà l'ultimo stralcio all'interno della "Storia dei fossili dell'agro pesarese" che, grazie al Calogerà, Passeri aveva iniziato a far uscire a partire dal 1754 e sarà anche la prima di cinque edizioni: seguiranno quella di Bologna nel 1775 e tre postume di Pesaro nel 1838 a cura di I. Montanari; di Pesaro nel 1857 a cura dell'editore A. Nobili e ancora di Pesaro, I, 1879 a cura di G. Vanzolini.

43 L'edizione di riferimento è quella del 1521 [*Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri dece traducti de latino in vulgare...*, Como 1521] pubblicata però, tra infinite polemiche, da altri [Mauro Bono, Aloisio Pirovano, Agostino Gallo, Benedetto Giovio, Giovanni da Ponte] ma invero era opera del Cesariano quantomeno fino a c. CLIX del Libro IX: v. Gatti 1991, pp. 132-133 e Rovetta 1996, pp. 243-247.

44 *Ruderazione*: «ne'pavimenti viene composta di cocci rotti, calcina, ed arena, e si pone sopra uno strato già prima fatto di pietre rozze. Onde il ruderare è lo stesso che terrazzare» [v. B. Orsini, *Dizionario universale di architettura e Dizionario vitruviano*, II, Perugia 1801, p. 98].

45 *Di Lucio Vitruvio Pollione* cit., c. CXIIv.

46 Passeri 1879, p. 335-336, nota 23.

manoscritti presenti nella biblioteca del cardinale Giuseppe Albani (Roma, 1750 - Pesaro, 1834) nel palazzo romano di famiglia, che egli molto probabilmente aveva potuto frequentare ed evidenziando nel contempo le inclinazioni culturali dell'Albani, il quale nell'anno stesso dell'uscita del testo pungileoniano veniva nominato da Papa Pio VIII [Castiglioni] Segretario di Stato (1829),⁴⁷ e poco dopo (1830) bibliotecario della Biblioteca Apostolica Vaticana [della S. Chiesa] e, quindi, nel 1831, Legato pontificio di Urbino e Pesaro⁴⁸.

Pungileoni si era così egregiamente dedicato al riordino della biblioteca romana del nobile casato da rinvenire tra le carte d'archivio un manoscritto del 1709 di Antonio Vannucci di Urbino, diviso in quattro tomi, con scritto in fronte *Antonii Vannutii Theatrum Urbinatense in quatuor partes distributum in foglio*, il cui titolo esatto viene dal Pungileoni stesso riportato poco più tardi nella *Vita di Raffaello*⁴⁹. In questi codici "urbinatensi" egli trova trascritta la oramai ben conosciuta petizione a Guidubaldo II del 27 aprile 1552 in cui diversi maiolicari pesaresi chiedevano «...che alcuna persona forastiera o terriera non possa per modo alcuno condurre vasi di terra alcuna di fuori della Città e Contà di Pesaro per vendere ne far vendere... eccettuando gl'historiati d'Urbino, et li bianchi di Faenza e d'Urbino...»⁵⁰. Da questa testimonianza archivistica Pungileoni evidenziava il pieno titolo dei maiolicari di Urbino, anche se attraverso un atto di 'concorrenti' pesaresi.

Non credo che Passeri volesse negare, né mi

risulta l'abbia fatto, la presenza di importanti maiolicari urbinati, produttori di istoriato. Veniva analizzato, infatti, il periodo 1522-1560, momento di massima produzione delle botteghe dei maiolicari come Nicola da Urbino, Guido Durantino [Fontana] e suo figlio Orazio, Francesco Xanto Avelli che non poteva passare inosservata ad alcun studioso, neanche ad un neofita di storia dell'arte ceramica come l'abate pesarese.

Ulteriori considerazioni vengono fatte sulla bontà delle maioliche rinascimentali che si producevano a Urbino anche in rapporto ai vasi etruschi⁵¹ o a quelli che si venivano rinvenendo negli scavi settecenteschi della Magna Grecia: «...per non parlare che dei vasi con somma bravura lavorati in Urbino, sono d'avviso che paragonati ai vetusti d'Etruria, o posti a confronto di quelli che tutto di si ritrovano nello scavamento di sepolte città della Magna Grecia, non farebbero misera comparsa...». Egli riconosce che solo col sorgere del XVI secolo inizierà una produzione maiolicara degna di questo nome con Giovanni di Donnino della Carduccia e Francesco della Carduccia [Pungileoni trascrive *Gardutiae* mentre gli atti riportano *de Cardutia*], forse fratelli, che egli incrocia e riscontra in alcuni documenti d'archivio e che pubblica in nota⁵².

Il documento si riferiva alla fornitura di maioliche [vasi], manufatti di una certa importanza per la gradevolezza estetica dei decori e delle forme, per il cardinale di Capaccio⁵³. I due maiolicari erano già intervenuti dieci anni prima, nel 1491, data interessante e significativa se rapportata alle

47 cfr. Durry 1927, pp. 83-59, 97-101 e 112-114 e Riberette, Kettler 2010, pp. 409-411.

48 cfr. Montanari 1834.

49 Pungileoni 1829, p. 6: "*Chorographia sive Theatrum Metropolitanum Urbinatense*", compilati da Antonio Vannucci di Urbino nel 1709 esistenti in Roma tra i codici di sua Eminenza Principe Giuseppe Albani. Non sarà inutile ricordare che lo stesso anno usciva tradotta in italiano da Francesco Longhena la *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino* di Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy [*Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Parigi 1824]. L'edizione italiana doveva uscire nel 1825 ma la distanza di quattro anni tra le due edizioni fu dovuta all'impegno patriottico del Longhena, subirà anche il carcere, per i moti liberali del 1821 [v. Marchetti 1962, p. 778: lettera di Agostino Bertani a Carlo Cattaneo del 7 novembre 1864]. Ancora su un recupero bibliografico rammenterò che nel 1822 Luigi Pungileoni aveva anche scritto la biografia di Giovanni Santi [Pungileoni 1822].

50 v. Biblioteca Oliveriana di Pesaro, Ms. Oliv. n. 389 Ex Lib. *Statutorum*, cc. 365r-366v ed anche Bonali, Gresta 1987, p. 208 [Ex Lib. I *Decretorum*, n. 308, c. 221r].

51 Non si dimentichi che il Passeri, tra diversi e molteplici interessi scientifici, fu un archeologo specializzato negli studi di etruscologia.

52 Per ulteriori e più esaustive annotazioni, Negroni 1994, p. 42.

53 Città campana, in latino *Caput aquae*.

coeve realizzazioni pesaresi della bottega dei Fedeli, nella predisposizione di mattonelle maiolicate in cromia bianco, blu, verde e giallo ocre per il pavimento della cappella devozionale privata del vescovo di Padova Pietro Barozzi ubicata all'ultimo piano dell'Episcopio patavino⁵⁴.

Nell'atto urbinato del 1501⁵⁵ il committente che si avvaleva della procura dei due prelati diocesani, compare indicato come *card. Caputaquen*⁵⁶, verosimilmente il cardinale Luigi d'Aragona (Napoli, 1474-Roma, 1519), principe di Gerace, creato cardinale da Alessandro VI nel 1494 (ma 1496), ed in seguito dal 1503 vescovo, tra diverse sedi, anche di Capaccio⁵⁷. Il cardinale, oltre ad essere nipote di Ferdinando (o Ferrante), re di Napoli, risultava imparentato anche con Isabella d'Este (Ferrara, 1474-Mantova, 1539) e Lucrezia Borgia (Subiaco, 1480 - Ferrara, 1519), che potrebbero, non essere estranee alla "scelta maiolicara urbinata" di quegli anni⁵⁸.

A ben leggere il contratto, incrociando il testo del Pungileoni con il documento pubblicato sul finire dell'Ottocento dallo storico Adamo Rossi, ne scaturisce una consistente fornitura di ben novantuno pezzi tra «...rinfrescatoï, confettiere, fruttiere, tazze grandi, piatti, saliere, tondini, scudelle, scudolini, piatteletti da insalata, boccali per olio, bacili grandi aventi al centro l'arma del porporato, boccali da acqua con piccolo leone

in sul coperchio, e più altri piatti di varie grandezze...»⁵⁹.

La testimonianza del Pungileoni, ripresa da quell'atto, propone di considerare una precoce, rimarcabile produzione ducale che inizia, invece, ad essere documentata solo nella parte finale della signoria di Guidubaldo I di Montefeltro, il quale non risulta aver partecipato così intensamente alle sorti della maiolica per il suo ducato come faranno invece il figlio adottivo Francesco Maria I della Rovere e ancor di più il nipote Guidubaldo II della Rovere. Il possibile spostamento della rogazione dell'atto al 1503 (potrebbe infatti risultare la data *MCCCCIII*) – anno in cui oltre non sarebbe possibile andare, causa la morte del vescovo Arrivabene il 18 marzo del 1504 – a mio parere, dovrebbe portare alla considerazione che il committente e destinatario del "Servizio" citato da Pungileoni non possa essere stato che il cardinal Ludovico Podocatero o Podocataro (Nicosia, 1429-Milano, 1504), oriundo di Nicosia⁶⁰, predecessore del D'Aragona fino al dicembre 1502-gennaio 1503 nella diocesi di Capaccio, che la resse per diciotto anni dal 1484 al 1502-1503 e fu creato cardinale da Alessandro VI nel concistoro del 28 settembre 1500, con pubblicazione il 2 ottobre e titolo diaconale di S. Agata in Suburra il 5 ottobre, risultando morto il 25 agosto 1504⁶¹. L'ordinativo a Francesco Della Carda potrebbe

54 Gardelli 1993a, pp. 29-35 ove la studiosa pubblica anche l'atto di pagamento «*per li lavori da maiorica*», ripreso da Urbani de Gheltof 1883, pp. 16-17.

55 Trascritto e pubblicato per intero da Rossi 1889, pp. 308-309: Archivio Notarile di Urbino, *Rogiti Federici Pauli de Monte Guiduccio*. Filza dal 1510 al 1525, n. 237, c. 224, da cui si evince anche trattarsi di *Magister Franciscus de Cardutia vassarius de Urbino...*, p. 308.

56 Adamo Rossi, bibliotecario della Biblioteca Augusta di Perugia dal 1857 al 1886, con la pubblicazione dei documenti d'archivio sopracitati andava ad integrare e completare la parziale pubblicazione del Pungileoni del 1828 [v. Rossi 1889, p. 308]. Egli comunque trascrive *Cardinalis Capurriquiensis* che, per quanto mi sia imposto di indagare, non m'è riuscito di corrispondere con alcunché, *ivi*.

57 Gams 1831, pp. 855-856.

58 cfr. Nisticò 2001, p. 42 ed anche Chastel 1986, tradotto in italiano da Garin 1987: l'autore riprende un manoscritto del 1517-18, ma steso nel 1521, peraltro in diverse copie, dal segretario del cardinale, Antonio de Beatis, [de Beatis 1521], primieramente pubblicato, dopo averne rinvenute tre copie manoscritte nella Biblioteca Nazionale di Napoli, da von Pastor 1905, con la fondamentale biografia posta in premessa. Testo reso famoso in campo storico-artistico per contenere la prima prova testimoniale dell'esistenza del ritratto di una "certa donna fiorentina" in cui la preponderante critica riconoscerebbe la Monna Lisa leonardiana, ovvero *la Gioconda*, osservata il 10 ottobre 1517 nella visita del cardinale a Leonardo nel Castello di Clos-Lucé a Cloux nei pressi di Amboise. Il diario è stato recentemente ripubblicato, con trasposizione dall'originale volgare pugliese, il canonico De Beatis era di Molfetta, da Bortolin, Tartari 2012. Può essere utile aver presente l'interessante commento dello storico dell'arte Gustavo Frizzoni, steso ad inizio del XX secolo: Frizzoni 1909, p. 633.

59 Rossi 1889, p. 309.

60 Wilson 2003 pp.152-153; Wilson 2004, p. 203 e p. 208 nota 6; Wilson 2007, p. 13 e p. 24, nota 16.

61 Cardella 1793, pp. 287-288: il cardinale Luigi D'Aragona, infatti, gli era subentrato nella diocesi di Capaccio il 20 gennaio 1503 [Ebner 1982, pp. 362-363 e Volpe 2004, pp. 139-147].

essere stato proprio l'occasione della presa di possesso della sede vescovile.

A completamento segnalo che gli atti pubblicati dal ricercatore perugino sono quattro, oltre a quello sull'ordinativo del cardinale di Capaccio qui già citato, si registrano: *2-Compagnia all'arte dei vasai di Adriano Bigazzini con Adriano di Cecco di Melchiorre, maestro derutese*; *3-Divisione di maestro Guido Fontana col figlio*⁶²; *4-Lettera dei priori di Perugia a quelli di Deruta*⁶³.

Il discorso del Pungileoni prosegue con la descrizione dettagliata di un piatto, in verità si tratta di una targa, raffigurante *S. Girolamo nel deserto*⁶⁴ ed una sigla intrecciata da alcune lettere – una A e una G⁶⁵ – apposta sul verso che lo studioso lega in qualche modo alla fioritura maiolicara cinquecentesca e che dice esistesse ai suoi tempi in casa dei Bonaventura. «...Evvi in esso rappresentato San Girolamo nel deserto sedente sur un sasso con libro aperto in mano e la croce di faccia. Il paese è montuoso con piante che mostrano d'aver largamente resistito alla furia del vento e fra questi dirupi balza e si spezza un torrente...»⁶⁶.

Notizia che non risulta essersi sedimentata negli studi, se si eccettua una citazione del veneziano Vincenzo Lazari nel secolo scorso e da una ancor più precisa del Fortnum che la cita nella sua presentazione quasi in *abstract* («... St. Jerome seated in a rocky landscape...») e ci informa essere

una maiolica a lustro («...in lustre colour...») appartenuta alla Soulages Collection prima di entrare al South Kensington Museum nel 1865 e qui inventariata col n. 520 con attribuzione al maiolicaro urbinato Orazio Fontana e lustrata a Gubbio da Mastro Giorgio intorno al 1545⁶⁷.

Egli deduce le sue informazioni dalla lunga ed articolata scheda del catalogo della collezione redatto dal Robinson nel dicembre 1856 ove viene proposta una datazione tra il 1540 ed il 1545 (ma oggi sarebbe meglio indicare tra il 1525-1530) e lo scioglimento della sigla AG, in *Giorgio Andreoli*⁶⁸.

Il piatto non trova l'interesse del "ricognitore" settecentesco urbinato Michelangelo Dolci il quale non lo inserisce nel suo inventario di casa Bonaventura del 1775 che, pur essendo riferito ai dipinti, segnala anche alcune ceramiche⁶⁹. Con tutta probabilità sarà quindi nel quarto decennio dell'Ottocento che Soulages o qualcuno dei suoi procuratori, dovette procedere a far acquistare il pezzo dai Bonaventura di Urbino.

I momenti di inizio del XVI secolo segnalati da Pungileoni sono socialmente scompensati dal *tourbillon* borgiano (1499-1503), che non favorirà certo lo sviluppo di poetiche artistiche, quantomeno per il filone maiolicaro, che ancora non poteva beneficiare neanche di spunti raffaelleschi. Esiste infatti per questo periodo la difficoltà di distinguere le produzioni di Urbino, Pesaro e Casteldurante. È storicamente noto poi che Raffaello tra i sedici

62 L'atto di separazione tra Orazio e Guido Fontana infatti rogato dal notaio Francesco Fazzini di Urbino [ASPU, n. 523, c. 310r], fu reso noto per intero nell'Ottocento da Adamo Rossi andando così ad integrare e completare la parziale pubblicazione del Pungileoni del 1828 (v. Rossi 1889, pp. 373-376; notizia segnalata anche da Giuliana Gardelli nel suo ponderoso volume dell'*Italika* [Gardelli 1999, p. 280].

63 Rossi 1889, p. 309 e pp. 373-376.

64 L'osservazione della targa imporrebbe di dire *S. Girolamo in preghiera*.

65 In verità l'osservazione del monogramma che il padre Pungileoni disegna e fa pubblicare evidenzia che le lettere potrebbero essere tre con l'aggiunta di una T (v. Pungileoni 1879, p. 336 nota 24)

66 Pungileoni, *ivi*.

67 Robinson dicembre 1856, p. 63 e Fortnum 1896 p. 280 e nella sezione "Marks and Monograms", p. 45. V. anche Rackam 1940, p. 242, n° 732°. Il South Kensington, com'è noto, a fine secolo prenderà il nome di Victoria and Albert Museum.

68 Robinson dicembre 1856, pp. 63-65, n. 119. Jules Soulages (1803-1857) di Tolosa, avvocato e grande collezionista, aveva acquistato e raccolto in circa dieci anni tra il 1830 ed il 1840 numerosissime opere d'arte, tra cui un buon numero di maioliche italiane. Il catalogo ne registra 133, che tra il 1857 ed il 1865 entrarono gradualmente al costituendo South Kensington Museum, poi Victoria and Albert Museum, realizzato grazie ad un folto numero di sottoscrittori, ben 75 tra cui Fortnum per 200 sterline, per un sostegno economico complessivo risultato di 24.800 sterline [*ivi*, pp. XI-XIII]. Comunque la sigla pubblicata dal Pungileoni difficilmente è rapportabile alla M° ed alla G° che usava Mastro Giorgio.

69 Dolci 1933/*Palazzo dei nobili signori Bonaventura*, pp. 320-325, specificatamente p. 322 n. 36: *Due paesetti di maiolica*; numero monografico con edizione integrale del testo originale curati da Luigi Serra.



Fig.5] Nicola da Urbino, targa in maiolica decorata a soggetto *Sacra famiglia*, 1525ca [Parigi, Collezione privata; da *Devozione privata* 2012, p. 11]

ed i venti anni trascorrerà il passaggio di boa del millennio (quando Cesare Borgia squasserà tutte le signorie della media costa adriatica determinando con forza i destini non solo militari ma anche commerciali e culturali di un intero territorio da Camerino a Fano, a Rimini, a Cesena, a Forlì, a Faenza, a Imola ad Arezzo⁷⁰), insieme al pittore

collaboratore “ereditato” dal padre, Evangelista da Piandimeleto, lontano da Urbino soprattutto in territorio umbro tra i ‘cantieri’ di Città di Castello e di Perugia⁷¹.

Saranno i pittori dell’entourage raffaellesco infatti, che a Urbino, mentre la fama di Raffaello iniziava a maturare, riusciranno a resistere; la pala Arrivabene [1504] e la presenza a Urbino del pittore Timoteo Viti, uno degli amici urbinati di Raffaello, a quella data ne sono una conferma.

Sarà il caso di ricordare che alcuni disegni di Raffaello, qualche anno più tardi, potrebbero essere stati portati a Urbino proprio dal Viti a seguito dell’esperienza romana con lui nel cantiere della cappella di Angelo Chigi a Santa Maria della Pace [1510-1511] e, quindi, utilizzati da maiolicari che iniziavano ad intraprendere l’avventura dell’istoriato⁷².

L’esempio più probante lo si riscontra nel sottile, e forse nemmeno tanto⁷³, legame tra Timoteo Viti e Nicola da Urbino che offre al maestro maiolicario un tramite formidabile con il *divin pittore*, non fosse altro che per l’interessante collezione di disegni che Timoteo si era portato dietro da Roma di cui s’è appena detto⁷⁴.

Ne propone ottima cartina di tornasole una targa in maiolica di collezione privata parigina raffigurante la *Sacra Famiglia* da assegnare a Nicola, ove evidenti paiono gli stilemi raffaelleschi che sottendono una ispirazione non mediata da incisioni o stampe, da doversi per forza pensare a suggerimenti vitiani⁷⁵.

70 Cesare Borgia diventato signore delle Romagne dissolverà seppure per un periodo assai breve tutta una serie di confini territoriali come il Ducato dei Da Varano a Camerino, quello urbinato dei Montefeltro, il Ducato pesarese degli Sforza, la libera città di Fano ed il suo contado, le signorie malatestiane di Rimini e Manfrediane di Faenza e Imola nonché quella di Caterina Riario Sforza di Forlì ed ancora la libera città di Cesena.

71 Cfr. Paolucci 2015, pp. 15-23.

72 v. Lugt 1921, pp. 459-460 e Mallet 2002, pp. 89-90 ed anche Procaccini 2019, pp. 190-197.

73 Una parte della storiografia artistica ha ipotizzato a mio avviso con una certa qual ragione che Nicola si possa essere formato intorno al primo decennio del Cinquecento nella bottega urbinata di Timoteo Viti: ne riassume il percorso Timothy Wilson nel suo saggio sull’artista maiolicario steso per il Catalogo della mostra di Ecouen del 2011 [Wilson 2011, pp. 159-160]. La ‘lezione raffaellesca’ potrebbe essere continuata anche attraverso i suoi allievi diretti con il passaggio urbinato di Giulio Romano sul finire del 1524 in viaggio per Mantova. Il pittore pare recasse con sé disegni di Raffaello a servizio dell’impaginato delle Logge Vaticane che verosimilmente potrebbero essere stati utilizzati lo stesso anno da Nicola per il Servizio donato dalla duchessa di Urbino, Eleonora Gonzaga, alla madre Isabella d’Este, duchessa di Mantova di cui sopravvivono ventiquattro pezzi [Palvarini Gobio Casali 2014, pp. 41-42].

74 Ne ravvisa la consistenza poetica anche Sani 2016, pp. 58-59.

75 Trovo interessante un attento esame intorno a questa targa attribuita con ragione a Nicola da Urbino verso gli anni Venti del XVI secolo, raffigurante la *Sacra Famiglia* e *S. Giovannino* che consente di capire quale fosse l’attenzione con cui il maiolicario guardasse direttamente a prototipi raffaelleschi [disegni] che attraverso di lui trasmigreranno nei maiolicari a seguire [v. Paolinelli 2012 con indicazioni bibliografiche di riferimento unitamente alla tracciabilità collezionistica nel mercato antiquariale].

Per una produzione maiolicara urbinata, considerata da tutti la patria dell'istoriato rinascimentale, si dovrà attendere, però, dopo la morte del montefeltresco Guidubaldo I (1508) e dopo i rintuzzati assalti medicei di marca papalina (1516-19), al tempo di Leone X, una stabilità collettiva e territoriale raggiunta con il ritorno di Francesco Maria I della Rovere alla guida del ducato (1522).

Una di queste testimonianze può essere attribuita ad un grande maiolicaro come Nicola da Urbino ed è possibile osservarla nel *Servizio Correr*: una “credenza” composta oggi da diciassette pezzi sopravvissuti⁷⁶ tra piatti e ciotole di diverso formato con motivazioni musicali e preponderanza di *Storie di Orfeo* o del soggetto di *Apollo e Marsia*, tratte da xilografie delle *Metamorfosi* ovidiane ed anche della *Hypnerotomachia Poliphili*, di proprietà del nobile veneziano Teodoro Correr (Venezia, 1750-1830), che questi volle donare alla sua città attraverso un lascito, in seguito conservati a Venezia nel Museo Civico che porta il suo nome. A volte è citato anche come *Servizio Ridolfi*⁷⁷, dall'arma di una delle famiglie più in vista dell'aristocrazia fiorentina rinascimentale che compare riprodotta e contornata sulla tesa in un piatto (conservato al Rijksmuseum di Amsterdam), con la *Calunnia d'Apelle*, cui per le affinità stilistiche riscontrate, alcuni hanno voluto accostare e “battezzare” tutto il complesso veneziano⁷⁸.

La scelta di una bottega urbinata da parte del

casato Ridolfi funzionerà da apripista, da cassa di risonanza per l'eccezionale promozione dei lavori delle botteghe maiolicare ducali. Nel prosieguo degli anni dalla corte medicea arriveranno infatti altri nobili estimatori come i Pucci ed i Salviati⁷⁹. La figura di Nicola di Gabriele Sbraghe – per lungo tempo confuso con Nicola Pellipario di Casteldurante, padre comunque del ceramista Guido durantino, capostipite della dinastia dei maiolicari urbinati Fontana – da almeno trent'anni è stata debitamente registrata recuperando anche alcune esatte intuizioni ottocentesche⁸⁰ che invece, ai suoi tempi, il padre Pungileoni, nonostante la discreta mole di documenti rinvenuti nelle sue ricerche nell'archivio urbinata, non era riuscito a individuare.

Il *Servizio Ridolfi* è una delle prime, se non la prima apparizione di Nicola da Urbino, che denota da subito la sua cifra stilistica così delicata nel disegno e nei colori blu, gialli, verdi e violetti, resi in tonalità abbassate, cioè, “fredde”. La datazione della realizzazione del *Servizio*, inizialmente posta intorno al 1515, trova miglior collocazione della critica al 1519-20⁸¹, assecondando così anche la plausibile ipotesi del Falke⁸².

Trae maggior sostanza dalle poetiche raffaellesche un interessante piatto, o meglio una coppa, verosimilmente realizzata da Nicola intorno al 1528 e derivante dal *Cortegiano* di Baldassar Castiglione. La curiosità per la fama del perso-

76 E' risaputo che una Credenza [o Servizio] di maiolica – e questo di Nicola ne è uno dei primi esempi – non dovesse essere inferiore ai 120-150 pezzi da richiedere quindi alla bottega ed anche al maiolicaro decoratore un notevole lasso di tempo per la sua realizzazione.

77 Non si hanno notizie sulla commessa di questo Servizio ma non andrebbe scartata l'ipotesi che l'occasione dovette essere stata quella della nomina di Niccolò Ridolfi ad appena sedici anni a cardinale diacono dei Santi martiri Vito e Modesto per volontà del papa, suo zio, Leone X (Medici) in data 1 luglio 1517. Non andrà dimenticato che pur giovanissimo avrà da subito la titolarità della Commenda dell'Abbazia di S. Croce di Fonte Avellana nel Ducato di Urbino. Cfr. anche Wilson 2011, pp. 156-195.

78 Acquisato nel 1826 a Lucca dal colonnello e archeologo Jean Emile Humbert per le collezioni reali olandesi: cfr. von Falke 1917, pp. 1-8 e Heukensfeldt Jansen 1961, n. 19. La *Calunnia* di Amsterdam peraltro pone in evidenza la presenza nella tesa di una interessante decorazione similgrottesca da richiamare nella cromia bleu cupo di base assonanze con le coeve riproduzioni faentine. Timothy Wilson segnala una ulteriore *Calunnia di Apelle* che data qualche anno avanti al Servizio Ridolfi [1522-1523] presente all'Ashmolean Museum di Oxford, donata a fine Ottocento dallo studioso e collezionista Charles Fortnum e già in collezione del conte James Alexandre Poursalès-Gorgier (Wilson 2011, p. 162). Massing invece la ritiene eseguita verso il 1520 (1991, p. 151: *around* 1520).

79 Il Servizio, di cui sopravvivono 37 pezzi in diverse collezioni, dovette essere ordinato a Xanto in onore di Antonio Pucci che nel settembre 1531 riceveva da papa Clemente VII la nomina a cardinale (v. Triolo 1988, pp. 228-229 e Pedullà 2011, pp. 16-20). Il nobile casato fiorentino dei Salviati intorno alla metà del Cinquecento si rivolgerà sia a botteghe urbinati che a quelle faentine per ottenere importanti Servizi maiolicati per il proprio casato.

80 Negroni 1985, pp. 13-24.

81 Mallet, 2007, p. 217 ed anche Wilson 2011, p. 157.

82 V. nota 44.



Fig.6) Nicola da Urbino, piatto in maiolica decorata ad istoriato a soggetto *Il cortigiano* appartenente al *Complesso di Castel Gandolfo*, 1528 ca [Città del Vaticano, Musei Vaticani; da *I piatti di Castel Gandolfo...*, 2018, p. 60]



Fig.7) Nicola da Urbino, piatto in maiolica decorata ad istoriato a soggetto *Re David (?) seduto in trono*, 1518-1520 [S. Pietroburgo, Museo dell' Ermitage]

naggio potrebbe aver portato l'illustre letterato a ricercare, quando era a Urbino, contatti con 'artigiani' che stavano iniziando a creare vere e proprie magnificenze con l'uso dell'argilla cotta ed invetriata. La scintilla si dovette attivare, terminato l'incarico 'diplomatico' per conto di Francesco Maria I [1514-1516], con il ritorno a Roma nel 1519 per conto del duca di Mantova, al momento della stesura della famosa epistola sul recupero archeologico dell'Urbe contenente le idee che Raffaello, *praefectus*, aveva inteso indirizzare a papa Leone X⁸³. Tutto quadra al meglio col passaggio urbinato nel 1524 di Giulio Romano, uno dei maggiori allievi di Raffaello⁸⁴, che era al seguito del Castiglione medesimo, posto che la

meta del viaggio per entrambi era Mantova⁸⁵.

Di questo contatto vi è un riscontro: un disegno impaginatorio delle Logge Vaticane può essere stato lasciato a Urbino proprio da Giulio⁸⁶. La coppa, denominata appunto *Il cortegiano*, è infatti opera straordinaria di Nicola da Urbino che, in allegoria, narra le virtù dell'uomo di corte durante il corso della sua vita ed è a lui attribuibile anche per via di una intensa sequenza di colonne con i bei plinti iscritti in evidenza, a ripetere le parole delle targhe apposte sulle colonne: maniera esecutiva tipica peraltro del suo modo di realizzare le architetture e che fa parte del complesso dei piatti di Castel Gandolfo di cui si è accennato in precedenza.

83 Sgarbi, Soletti 2020, pp. 25-26. Certo è che il Castiglione alla data del 23 marzo del 1524 è ancora a Roma: il colophon autografo del manoscritto della terza redazione del *Cortegiano* reca «Roma, in Borgo, ali 23 maggio 1524» [Sgarbi, Soletti 2020, *iv*]. I due partiti da Roma il 6 ottobre 1524 [Ferrari 1992, p. 69: «El conte Baldassarre heri partette da Roma per andare al suo viaggio de Spagna, fa la via da Urbino», lettera di Angelo Germanello, ambasciatore ducale, da Roma a Federico II Gonzaga, marchese di Mantova del 7 ottobre 1524 in ASMN, AG, b. 608, c. 564r] risulta siano passati in Urbino alla metà di ottobre di quell'anno per giungere a Mantova il 24 ottobre.

84 Posto che Baldassar Castiglione risulta presente a Roma nel 1524, sul finire del quale riceverà l'incarico di recarsi in Spagna in qualità di nunzio apostolico (v. nota precedente).

85 Baldassarre Castiglione aveva infatti segnalato al duca mantovano la bravura dell'allievo di Raffaello.

86 Wilson 2000, p. 183. Sembra che Nicola possa addirittura aver chiesto a Giulio Romano dei disegni suoi ma anche di Raffaello onde poterne fare uso nelle sue istorie maiolicate [Palvarini Gobio Casali 2014, pp. 41-42]. Ne ha tracciato ipotesi e certezze sulla possibilità di riscontri grafici tra Raffaello, i suoi allievi e Nicola al tempo del Convegno durantino del 1999 Mallet 2002, pp. 90-91.

Altre cinque ulteriori maioliche di Nicola⁸⁷, autografate in monogramma e in corsivo, come il piatto dell'Ermitage raffigurante un *Re seduto in trono* – per alcuni studiosi re David, per altri lo stesso duca rientrato in possesso del suo ducato – che sul retro reca la data 1521 e la sigla *NICOL* con le lettere capitali intrecciate a formare il nome *NICOLO*⁸⁸.

Ne delineò a suo tempo (1999) in maniera interessante e condivisibile l'aggancio a Raffaello lo studioso Francesco Cioci⁸⁹. Egli sosteneva la sua idea attraverso un'incisione di Marc'Antonio Raimondi ispirata dalla terza *Stanza Vaticana*, quella dell'*Incendio*⁹⁰, ove, nello zoccolo, sotto le quattro lunette affrescate intorno al 1514 da Raffaello, in parte e dagli allievi su suoi disegni (e precisamente: *l'Incendio di Borgo*; *la Battaglia di Ostia*; *l'Incoronazione di Carlo Magno*; *il Giuramento di Leone III*), è raffigurata una serie di re ed imperatori che nella resa pittorica sono proposti scorciati.

Proseguendo nel suo disegno storico-artistico sulla maiolica urbinata, Pungileoni introduceva il discorso su Francesco Xanto Avelli di cui aveva buona conoscenza per averlo sovente riscontrato nelle sue ricerche archivistiche. In nota aveva infatti trascritto diversi atti frutto di una intensa attività

di ricerca, sia perché Xanto [*Francesco di Xante*, come egli lo chiama]⁹¹ godeva già di chiara fama, come si evince dalle numerose citazioni fatte da Passeri e dal conservatore museale veneziano Vincenzo Lazari⁹². Al fine di esaltarne maggiormente, Pungileoni sottolinea la differenza che correrebbe tra l'Avelli e tal Cesare di Faenza [*Caesar Care Carii*] che egli rintraccia in un atto del 1536 «...Cesar Care Carii faventinus [...] promixit mastro Guidoni Merlini figulo urbinati stare pro eius famulo ad pingendum vasa...», operante presso la bottega del maiolicaro urbinato Guido di Merlino⁹³ ubicata a Urbino nella contrada di San Polo (S. Paolo), nei pressi di Porta S. Maria, la stessa in cui si accaseranno Guido Durantino e i suoi figli (i Fontana).

Guido di Merlino (Guido di Benedetto Merlini), interessante figura di maiolicaro urbinato, attivo dal 1523 al 1551, è dedito all'istoriato con una consistente bottega, seconda sola a quella di Guido Durantino e dei Fontana, ed è autore, verso la metà del secolo (1545-1550), dell'interessante *Servizio Petrobelli*, così nominato per lo stemma della nobile famiglia patavina che vi compare, recentemente indagato⁹⁴. Sul suo bel piatto del Louvre, già nella collezione Campana, raffigurante *Giuditta ed Oloferne*, in retrosegna in bleu

87 Ne traccia un ottimo profilo elencandole ed illustrandole il Catalogo del British alla scheda n. 148 (Thornton, Wilson 2009, pp. 243-245).

88 Ø cm 25,5. Pervenuto all'Ermitage nel 1885 per acquisto dalla Collezione Basilewsky; precedentemente si trovava nella collezione di mons. Antonio Cajani, religioso di origini gualdesi, presidente del Tribunale della Sacra Rota e collezionista di ceramiche (Kube 1976, n. 58; Ivanova, 2013, p. 118). Alla sua morte (1874) la collezione venne lasciata in dono al Papa che a sua volta la restituiva nella disponibilità del Collegio dei Canonici di Gualdo Tadino, città natale del Cajani (Anselmi 1885, p. 355). Questi passaggi dovettero determinare molto probabilmente una parziale smembramento della collezione di maioliche con acquisto da parte di antiquari romani che la proporranno al nobile russo.

89 Cioci 2002, pp. 67-79: lo studioso osthense, scomparso nel 2016, aveva presentato il suo puntuale e ben articolato intervento al Congresso di Urbina del 1999 i cui Atti verranno pubblicati nel 2002.

90 Bartsch, XIV, p. 332, n. 442. Timothy Wilson ritiene questa maiolica di Nicola da Urbino il primo lavoro del maiolicaro urbinato verso interessi raffaelleschi (Wilson 1987, p. 49: «The earliest example of Nicola's use of Raphael compositions in the 1521 plate in Leningrad»). Personalmente sono convinto che Nicola abbia subito il 'fascino' della fama e quindi delle opere di Raffaello già qualche anno prima quando realizzerà il Servizio Ridolfi (1519ca) all'attenta osservazione delle pose e dei visi raffigurati. Scarterei infine l'attribuzione per palese incongruità ad una incisione in controparte dell'olandese Claes Allaert (1508-1560) con soggetto *Saturno seduto*, proposta a suo tempo dal direttore dell'Ermitage (Kube 1976, s. p., n. 58); le scritte in latino infatti riecheggiano momenti importati della religione cattolica come i salmi veterotestamentari (XXI, 22, 9) ed evangelici (Lc 23, 42).

91 In alcune maioliche realizzate intorno al 1532 l'Avelli fa riferimento a se stesso come *Xantini* cominciando però a contrarlo in *Xanto*, nel recupero storico del fiume caro ai troiani, quale omaggio al duca che tendeva a farsi riconoscere virgilianamente come discendente dalla stirpe di Enea, auspicandosi di rinverdirne le glorie.

92 Lazari 1859, pp. 61-62.

93 Estrapolato da un atto del notaio urbinato Francesco Fazzini del 1° gennaio 1536 (Pungileoni 1879, p. 104 e p. 336 nota 26. V. inoltre Chaffers 1874, p. 8: lo studioso segnala una maiolica di Cesare Cari con un marchio, due C intrecciate, ed una data 1549 attribuita a *Urbino or Faenza/Cesare Cari?*; notizia ripresa da Fortnum 1896, p. 71 n. 227 della sezione Marks and Monograms.

94 Ravanelli Guidotti 2006, pp. 9-11.

sono scritti i versi petrarcheschi *Vedi qui ben tra tante spade et lanze / Amor, e 'l sommo et una vedovetta / Col bel parlar, et sue pulite guanze / Vince Olopherne et lei tornar soletta / Con un'ancilla, et con l'orribil teschio / Dio ringratiando a mezza nocte i[n] fretta ne[l] 1551 fato in Botega de guido merlino*⁹⁵.

John Mallet e Timothy Wilson esprimono qualche perplessità di attribuzione a Guido, stigmatizzando la possibilità che in *Botega* possa voler significare non la mano del maestro, ma quella di un qualche pittore “errante” o “a cottimo” al confronto con un piatto raffigurante una *Battaglia tra Romani e Sanniti* non datato, conservato a Knightshayes Court, una volta nella Collezione del Rev. do Thomas Berney andata poi dispersa nel 1946⁹⁶.

L'atto trascritto in nota evidenzia comunque la fortuna oramai arrisa alle botteghe maiolicare d'Urbino che da almeno tre lustri avevano iniziato a beneficiare, attraverso le sempre più consistenti protezioni ducali, di notevole fama, quasi fossero “figli” o “nipoti” di Raffaello e da essere richiesti in diverse parti della penisola, come succedeva a Guido di Merlino, che contrattava nel 1558 una intera fornitura di vasi («...suprascripta vasa qualitatis...»), forse vasi da farmacia, con tali Vincenzo, Carlo e Ambrogio Pendolo di Palermo⁹⁷.

La scoperta di un'anfora, di una fornace per ceramiche in località Gaifa di Urbino, che Pungileoni, equivocando, collocava nei pressi del fiume Foglia (*Isauro*), ai confini tra i territori di Urbino e di Pesaro, offriva la prova della precocità urbinata. In verità Passeri, nel capitolo XII della sua *Istoria* dedicato alle ceramiche di Urbino, aveva trattato abbastanza anche delle fornaci collocate, per via dell'argilla del fiume Metauro, a valle, verso Fermi-

gnano, ma lo studioso urbinata intendeva ribadire questa precocità con documenti d'archivio.

A contrappeso urbinata delle glorie pesaresi decantate dal Passeri, egli proponeva il caso dei Fontana. Egli mescola i nomi di Guido Durantino, capostipite della stirpe maiolicara dei Fontana, con altri artisti durantini come l'Amantini, Giorgio Picchi, Ottaviano [Dolci] di Bernardino e l'Episcopi, ponendoli a sostegno della gloria urbinata di Guido e porta come prova numerosi atti notarili cinquecenteschi, ove i maiolicari Fontana sono citati.

Mentre Passeri, aiutato da una vastissima collezione di opere d'arte e di *antiquaria*, è buon lettore di testi che studia, annota e cita, Pungileoni è, invece, un ricercatore di documenti. Appare evidente che il frate urbinata scriva il suo breve saggio, con un consistente carico di note, tenendo sott'occhio il testo di Passeri, presumibilmente l'edizione bolognese del 1775, tant'è che, posta l'indicazione della prima edizione, quella veneziana del 1758, la seconda del 1775, stampata a Bologna, appare citata un paio di volte.

Ripartendo dalla tesi passeriana che voleva Mastro Giorgio sommo esecutore del rosso vermiglio, Pungileoni propone invece Orazio Fontana come precoce produttore della invetriatura, utilizzando la testimonianza di Giovanni Maria Crescimbeni.

L'invetriatura si realizza con un procedimento ceramico in cui sulla terracotta dipinta si applicava una vernice a base di silicio e di piombo che in seconda cottura si trasformava, vetrificandosi, risultando gradevolmente lucida e compatta: era questo il sistema che a detta del Vasari utilizzava dal 1440 Luca della Robbia e di cui aveva abbondantemente parlato Passeri. Molto probabilmente Pungileoni con *invetriatura* intendeva invece

95 L'intera sestina è ripresa dal Trionfo d'Amore [III, 52-57] di Francesco Petrarca. Cfr. Fortnum 1896 p. 68 n. 214 della sezione *Marks and Monograms* e De Mauri 199, p. 250 che sbaglia la data indicando 1550 ed aggiunge arbitrariamente in Urbino e soprattutto Giacomotti 1974, p. 341, n. 1040 [entrato al Louvre nel 1861 con inventario Darcel n. 357 mentre in seguito prenderà il n. OA 1884]. Sull'interazione culturale tra Xanto ed i poemi petrarcheschi, v. Holcroft 1988, pp. 225-2384.

96 Rackam 1932, p. 208 segg.; Jackson-Stops 1985, p. 572, n° 510 [scheda di T. Wilson,] e Mallet 1996, p. 54 e p. 61 nota 65. I pezzi della collezione Berney andarono dispersi ad una asta Sotheby's del 18 giugno 1946 [Sotheby's, *Berney Sale*, 18 June, London 1946].

97 L'atto riporta «1558 [ma 1538] decem. 4. Magister Guidi Benedicti Merlini figulus de Urbino [...] promixit [...] Vincentio, Carolo et Ambrosio Pendolo de Palerono praesentibus [...] dare omnia suprascripta vasa qualitatis, modi continentiae et picturae suprascripta...». Pungileoni trascrive *Palerono* ma non sempre le sue trascrizioni sono esattissime mentre il refuso della data indicata invece è di Vanzolini, che la trascrive male: 1558 in luogo di 1538; data peraltro correttamente indicata da Montanari nell'edizione del 1838 [Passeri 1838, p. 106. V. anche Wilson 2003, p. 208, nota 6.

riferirsi al procedimento della seconda cottura del biscotto che smaltato, “ossidato” e decorato si trasforma in maiolica policroma.

Sulla base di altri documenti e testamenti, Pungileoni sosteneva comunque il ruolo decisivo che avrebbe esercitato la bottega dei Fontana nella messa a punto di questa tecnica.

La predilezione dello studioso si incentrava soprattutto su Orazio, *vasorum pictor celeberrimus*, ed alle sue opere. Di lui lo colpiscono la resa e la cura del paesaggio: «...niuno fu più diligente nel dipingere su la superficie della creta vaghi paesi, rusticani abituri, avanzi di vecchia architettura, rigoglio di foglie e intreccio di rami...»⁹⁸, oltre a ricordare come egli potesse usufruire, grazie a Guidubaldo II, della disponibilità dei disegni di Taddeo Zuccari⁹⁹.

In questo spirito si inserisce l’oggetto della lettera che ha colpito padre Pungileoni il quale pone all’attenzione del lettore la presenza di alcuni figli urbinati per ribadire come l’arte vasara a Urbino, forgiata su poetiche raffaellesche seppure spesso mediate, fosse ben coltivata¹⁰⁰. Riesce a puntualizzare con buona consapevolezza la poetica artistica di questa bottega, conscio della cultura figurativa del Rinascimento dell’ambiente urbinato in cui armonia, dolcezza, proporzione, equilibrio, mediati attraverso l’invenzione e la diffusione della stampa a caratteri mobili, determinarono la nascita di una nuova epoca della comunicazione che trovò epigoni eccezionali nel Ducato D’Urbino, ed nella Urbino stessa, proprio nei Fontana.

La storiografia artistica ceramica ottonovecentesca ha portato a conoscenza anche di altre importanti figure coeve componenti una *koinè ceramica* costituitasi tra Guido Durantino, da una parte [capo bottega], e Nicola da Urbino e Xanto Avelli dall’altra [pittori maiolicari “erranti”], intorno

al 1528-1532, che permetterà il travaso di poetiche diverse, ma accomunate fra loro, tra quelle durantine, eugubine ed urbinati, che plasmeranno anche il giovane Orazio [Fontana] nel ricorso a modi fabulistici, ma anche più attenti a *melange* di stili¹⁰¹.

Appena affrancatosi, quindi, verosimilmente dal 1530, Xanto inizierà una produzione esaltante che durerà fino al 1542, spinta anche da motivi di rivalse nei confronti dei precedenti titolari di bottega, troppo economicamente avari nei suoi confronti. Notevoli sono infatti le opere tarde, a volte ridotte di sigla, e addirittura non firmate o realizzate in collaborazione o per deficienza visiva, dovuta alla senilità.

Ne fa testo un’opera tarda, oggi conservata nella collezione di maioliche della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia e precedentemente in quella Sprovieri, raffigurante *Il Parnaso*¹⁰² ove il



Fig.8) Francesco Xanto Avelli, piatto in maiolica decorata ad istoriato a soggetto *Il Parnaso*, 1542 [Perugia, Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia]

98 *Ivi*.

99 Tra l’altro pare dimenticati dall’artista nella bottega urbinata dei Fontana. Taddeo cercherà di recuperarli da Roma attraverso l’aiuto del letterato Annibal Caro che si era costituito mediatore con la duchessa Vittoria Farnese della Rovere (v. Caro 1575, p. 330/Lettera del 15 gennaio 1563).

100 Ne riprendeva i suggerimenti il Liburdi ai primi del Novecento: «...il padre Pungileoni ch’ebbe la fortuna di consultarlo e cavarne alcune particolarità sui Fontana.» [Liburdi 1918, p. 58].

101 Giardini 2018, pp. 97-102 con bibliografia precedente.

102 Wilson, Sani, I, 2006, pp. 106-109, n. 34; ma v. anche Wilson 1996, n. 93 e Paolinelli 2009, p. 256, n. 13 ed anche Mazzotti 2015, p. 244, n. 49.

maiolicario riesce ad esprimere sul soggetto raffaellesco un uso di cromie dalla forte personalità. In questa coppa Xanto non subisce infatti passivamente l'ispirazione raffaellesca, assai evidente nella riproduzione incisa da Marc'Antonio Raimondi verso il 1520¹⁰³, ma dà maggior autonomia al soggetto che si accingeva a raffigurare andando a modificare la costruzione dell'affresco raffaellesco della *Stanze Vaticane*, forse ispirato da una prima versione grafica di Raffaello, di cui evidentemente poteva disporre la bottega urbinata.

Ad evidenza, comunque, era gioco forza che l'affresco dovesse sottostare alla realtà architettonica parietale della *Stanza della Segnatura*, mentre il piatto, rispetto all'affresco ed alla incisione, risulta assai contratto nelle figure espungendo sia i poeti – Dante compreso – posti a sinistra che quelli posti a destra, andando ad utilizzare soltanto il contesto di Apollo e delle Muse.

L'Avelli campisce interamente la parte bassa del piatto 'rinverdendo' il prato collinare che nell'affresco risulta tagliato dal finestrone, ove colloca Apollo e le nove Muse in un ampio paesaggio: il verso riporta ad esplicitare ancor meglio la scena raffigurata *1542 / Il Sacro Apollo, e, le / Sorelle nove*. Non compare la firma cui Xanto, tra il 1530 ed il 1540, ci aveva abituati [F.X.R].

Gaetano Ballardini commentava al suo tempo come, verso la fine del 1540, Xanto Avelli avesse cominciato a denotare una stanchezza poetica nelle sue bellissime e ficcanti iscrizioni dei rovesci, fino a ridursi a firmare con una semplice X. «...La segnatura, più piena da principio, viene semplificandosi con gli anni, fino a ridursi sovente ad una semplice X...»¹⁰⁴, fino a non apporre neanche più quella, forse per difficoltà dovute all'età.

Una miniserie di realizzazioni databili a quegli anni (1541-1542) in cui compare la X consente di

avvalorare la paternità al rodigino di questo piatto¹⁰⁵ ove si bilanciano il rafforzamento delle cromie a sfumature ben evidenziate da una mano che fa scorrere pennelli e colori con una resa affabulatoria e fantastica da vero maestro¹⁰⁶.

Un soggetto analogo riprodotto in un frammento di piatto raffigurante *Apollo e le Muse sul Parnaso* conservato al Museo del Louvre¹⁰⁷ e attribuito a Nicola da Urbino, verso il 1530, consente di stabilire anche un legame tra Xanto e Nicola, per via del medesimo soggetto, ma anche e di più per la scritta retrosegnata [*El monto de parnasio con le nove muse et Apollo*] che l'accomuna a quello di questo piatto. Il legame va peraltro istaurato tra entrambi i ceramisti, che dovettero guardare a incisioni e a disegni provenienti da ispirazioni raffaellesche.

Interessante poi la firma appartenente alla sequenza usata da Nicola quale segno grafico di individuazione della sua paternità esecutiva [NICOLA]. Da rimarcare che, nel frammento pur composto (l'opera del Louvre è un fondo di piatto), le Muse ritratte sono sette, quattro a destra più tre a sinistra, in luogo delle canoniche nove, come peraltro l'esecutore segnala nella iscrizione sul retro.

Trovo pertinente infine, a chiusura di questo saggio, ma nel proposito di valorizzare l'interesse della mostra aggiungere alle due maioliche esposte¹⁰⁸, un'altra testimonianza di cui purtroppo, dalla fine del 1938, si sono perse le tracce, proveniente dalle collezioni artistiche della marchesa jesina Cristina Colocci Honorati (1854-1938).

La nobildonna, collezionista di ceramiche e stampe, nel 1875 aveva sposato il marchese Enrico Honorati, del quale, nel 1903, rimarrà vedova senza figli¹⁰⁹. Da quel momento, oltre ad attività culturali, letterarie e umanitarie soprattutto legate al conflitto mondiale del 1915-18, si caricherà per

103 Bartsch 1803-1821, XIV, pp. 200-201, n. 247.

104 Ballardini 1938, p. 14.

105 Rackham 1977, p. 107, n. 868 e Wilson, Sani 2007, pp. 106-108 e nota 3.

106 Giardini 2018, p. 104.

107 Vi entrerà nel 1856 quale dono del collezionista Charles Sauvageot [Giacomotti 1974, p. 254, n. 829 e recentemente Barbe 2016, pp. 47-48].

108 Esigue in verità per riuscire a dare una maggiore e più articolata comprensione dell'influenza raffaellesca sui maiolicari della sua città natale ma anche per connotazione territoriale essendo entrambe di botteghe faentine!

109 v. Vian 1976, p. 538, nota 1.



Fig.9) Francesco Xanto Avelli, piatto in maiolica decorata ad istoriato a soggetto *Il Rapimento di Elena*, 1532 [ubicazione sconosciuta; già Jesi, Collezione Cristina Colocci Honorati; da *Corpus della maiolica* 1938, fig. V]

scelta del padre Antonio della cura del patrimonio di famiglia. Alla sua morte, avvenuta nel 1938 per mancanza di discendenti diretti, i suoi beni confluirono tra quelli dei Colocci Vespucci per parentela col fratello Adriano, il quale al proprio cognome aveva aggiunto quello della loro madre Enrichetta Vespucci¹¹⁰.

Alla morte di Adriano, nel 1941, tutte le sostanze

di famiglia si unificarono in Maria Cristina Colocci Vespucci, sua figlia, che verrà a mancare una ventina di anni fa (2002).

In realtà Adriano, dopo nozze sterili con Clotilde Morozzi, deceduta nel 1913, aveva avuto tre figli da seconde nozze con Silvia Grilli: Attone il più grande e due gemelli Amerigo e Maria Cristina¹¹¹.

Nel 1985 la marchesa Maria Cristina Colocci Ve-

110 cfr. G.U.R., II, LXVII/244 del 20 ottobre 1926, p. 3336 e Galeazzi 2013, pp. 51-65.

111 cfr. S. Anselmi 1982, pp. 236-238. Maria Cristina sarà l'unica a sopravvivere fino ai nostri giorni [cfr. Honorati 1988, p. 160 e Massa 1989, pp. 1-20 (in particolare p. 13 e p.19 note 170- 171)]. Inoltre Massa 1992, pp. 96-100 ed ancora Massa 2002, p. 46 e Montesi 2013, pp. 11-21.

spucci, figlia di Adriano e nipote di Cristina Honorati, unica rimasta dei tre fratelli, donerà al Comune di Jesi la parte di proprietà del Palazzo di famiglia al fine di costituirvi un Museo, mentre sua zia Cristina Colocci Honorati aveva iniziato già dal 1938 a donare per lascito testamentario al Comune jesino la sua collezione di stampe ed incisioni¹¹².

La maiolica in questione riguarda un grande piatto istoriato (Ø cm 48) raffigurante il *Rapimento di Elena*, da una incisione di Marco Dente da Ravenna¹¹³, a sua volta ripresa da una stampa di Marcantonio Raimondi¹¹⁴ verosimilmente derivante da una ispirazione grafica di Raffaello¹¹⁵.

Il verso di questa maiolica per firma e data dichiara apertamente la mano di Francesco Xanto Avelli, nel 1532, e per via dello stemma in esso riportato viene accomunato ad una piccola serie superstita di altre quattro maioliche, più un frammento appartenenti ad un complesso più ampio¹¹⁶.

Sul verso si legge la scritta *MDXXXII / Quest'è il pastor che mal mirò il bel volto / d'Helena greca, & quel famoso rauto / pel qual fu 'l mondo sotto sopra volto / Nel IX Libro di Ovidio Methamor: / Fra:Xanto, Avelli/da Rovigo, i/Urbino*¹¹⁷. Funge da schema poetico il *Triumphus Cupidinis* [*Trionfo d'Amore*] di Francesco Petrarca: *...poi ven colei ch'ha 'l titol d'esser bella / seco è 'l pastor che male il suo bel volto / mirò si fiso, ond' uscir gran tempeste, / e funne il mondo sottosopra volto...*¹¹⁸, piuttosto che il IX libro delle *Metamorfosi*, da Xanto erroneamente indicato come fonte letteraria,

tant'è che in altri piatti con lo stesso soggetto, ad evidenza posteriori, sul retro si trova la pressoché identica iscrizione del piatto Colocci Honorati, ma epurata dall'artista dell'indicazione poetica ovidiana.

La qualità di questa scena, pur nell'osservazione fotografica a stampa del 1938, dai toni decisamente rossicci, consente di cogliere il concitamento e lo sbattimento dell'azione nella sua rapidità – si tratta pur sempre di rappresentare una scena di rapimento e fuga – ove le cromie giocano un ruolo descrittivo notevole.

Il gradimento del duca Francesco Maria I affinché dalle botteghe maiolicare del suo Stato urbane uscissero servizi in cui fossero presenti scene a soggetto epico della guerra greco-troiana, cosicché si propagandasse per le corti italiane ed europee la memoria della sua discendenza dinastica, è ribadito da numerose altre versioni di ambito xantiano e di analogo soggetto¹¹⁹. Al tempo del corposo lavoro ballardiniano del 1938, la marchesa Colocci potrebbe esserne già stata in possesso per sostanze familiari proprie o del marito, o magari avere essa stessa acquistato il piatto da vendite antiquariali, del cui fatto presumibilmente Gaetano Ballardini poteva essere venuto a conoscenza alla pubblicazione del *Corpus* che sappiamo uscì a stampa in due momenti: nel 1934 [*Corpus della Maiolica italiana, 1. Le maioliche fino al 1530*] e nel 1938 [*Corpus della Maiolica italiana, 2. Le maioliche dal 1531 al 1535*].

112 v. Cerboni Baiardi 2002, pp.11-35. La collezione grafica perverrà al Comune di Jesi tremendamente "sfrondata": da 5.000 pezzi ad appena 1800 incisioni e 687 disegni [SIUSA, ad vocem *Colocci Vespucci Honorati Cristina*].

113 Marco Dente la riprodusse verso il 1516-18 in diversi esemplari a bulino nello stesso verso della stampa di Marcantonio Raimondi [Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti Rodinò 1985, p. 236].

114 Bartsch, XIV, p. 170 n. 209, conservata all'Albertina [Wien, Graphische Sammlung Albertina, mm. 296x424, n. 1970/425]. Per la derivazione da Raffaello, v. Hess 2002, pp. 166-169.

115 Vasari fa sapere infatti che il *Ratto di Elena* inciso da Marcantonio Raimondi derivava da una opera di Raffaello: «il bellissimo ratto d'Elena, pur disegnato da Raffaello.» [Vasari, VI, 1881, p. 411].

116 Le maioliche citate sono pertinenti al Servizio Leonardi [Giardini 2014, pp. 95-97 e note 219 e 220 e soprattutto., pp. 91-106].

117 Ballardini 1938, pp. 20-21 n. 41 e fig. V, 41, 258R [v. nota 1] e Triolo 1988, pp. 292-293.

118 Cap. I, vv. 135-138.

119 Ne riassume la consistenza numerica, la derivazione poetica mediata dalle stampe e la copiosa storiografia Ravanelli Guidotti 2015, p. 128 e pp. 151-152 nota 41. Per i collegamenti stilistici e la loro comprensione d'insieme si può riandare anche a *Accessioni 1946*, p. 97-98 ed anche Hess 2002, pp. 166-169]. Sulla forte spinta ducale intorno all'epopea troiana che portò a produrre una infinità di riproduzioni di questo soggetto determinandone la fortuna mi sento di aggiungere anche la targa-mattonella [*fliese*] del Museo Herzog Anton Ulrich di Braunschweig databile tra il 1525 ed il 1530 e attribuita alla cerchia di [*umkreis des*] Nicola da Urbino [v. Lessmann 1979, p.165, n.135].



Fig.10) Francesco Xanto Avelli, piatto in maiolica decorata ad istoriato a soggetto *Il Rapimento di Elena*; già Jesi, Collezione Cristina Colocci Honorati [ante restauro: recto e verso; 1938] [Museo Civico di Jesi, Archivio Colocci]

La contessa, o suoi agenti, verosimilmente, si dovettero inserire per far rendere pubblico il piatto nell'edizione del 1938, con l'intento di valorizzarlo ulteriormente, come puntualmente avverrà¹²⁰. Ballardini, oltre che direttore del museo faentino, era anche il redattore della rivista "Faenza", ove puntualmente annotava, tra donazioni ed acquisti, gli ingressi ceramici nel patrimonio museale. Nell'annunciare, nel dopoguerra, l'ingresso per acquisto di un piatto istoriato con *Ratto di Elena* del *...periodo d'oro delle botteghe metaurensi...* – tutt'oggi nelle collezioni museali faentine – lo correla con piatti di analogo soggetto tra cui anche quello jesino [...nel grande piatto già Colocci-Honorati], rivelando così di essere a conoscenza che esso, a distanza di otto anni (1938-1946), non era più nelle Collezioni Colocci-Honorati-[Vespucci] di Jesi¹²¹.

Il complesso cui la maiolica iesina appartiene fa annotare come la pubblicazione da parte di Gaetano Ballardini della riproduzione fotografica del piatto jesino Colocci-Honorati, nel secondo volume del *Corpus* del 1938, coincida con la data di

morte della marchesa [14 novembre 1938]. Da allora o poco dopo, del piatto si perderanno le tracce, della qual cosa infatti mostra di essere a conoscenza lo stesso studioso faentino otto anni più tardi¹²². Esso non appare, infatti, nelle collezioni di Maria Cristina Colocci Vespucci, ove erano trasigrate per eredità le sostanze di Cristina Colocci Honorati e del fratello Adriano Colocci Vespucci, che, una trentina d'anni fa, furono legate al Comune di Jesi, avviandone la dispersione tra il 1938 ed il 1985.

L'unica testimonianza del piatto Leonardi conservata al Museo jesino, ove esso comunque non risulterebbe mai pervenuto, sono due foto in bianco e nero, *recto* e *verso*, forse degli anni Trenta, e quindi coeve al periodo della foto ballardiniana, e comunque in uso a quegli anni e per circa un ventennio a scopo inventariale e documentario. Si tratta di foto di formato medio (cm 18x22), tipiche di quegli anni con fondo bianco e con il piatto scontornato¹²³. Le due foto, recanti sul retro scritte a matita con indicazioni tecniche e trascrizione della scritta xantiana, non ne indi-

120 Ballardini 1938, pp. 20-21, n. 41 e fig V [41, 258R].

121 Cfr. *Accessioni 1946*, p. 97.

122 *Ivi*.

123 La matrice delle foto deriva da un "vetrino" conservato nel fondo Colocci del museo jesino [v. successiva nota 125]. Il «già Colocci



Fig.11] Francesco Xanto Avelli, piatto in maiolica decorata ad istoriato a soggetto *Il Rapimento di Elena*; già Jesi, Collezione Cristina Colocci Honorati [post restauro con aggiunta di cornice, 1938] [Museo Civico di Jesi, Archivio Colocci]

cano però la provenienza, a significare che esse dovettero essere scritte a Casa Colocci e quindi non necessitavano di tale segnalazione.

Questa osservazione, che individua le due istantanee attuate a poca distanza di mesi, fa pensare alla possibilità che la marchesa avesse intenzione di porre in vendita [o donare?] il piatto in suo possesso: un collegamento con la Pinacoteca jesina è la presenza delle due foto e di un “vetrino” del recto e verso del piatto¹²⁴, loro evidente matrice.

Ballardini stesso dichiarava nei crediti fotografici che la foto a colori era stata fornita dalla marchesa¹²⁵.

Rispetto alla riproduzione fotografica a colori della maiolica Colocci Honorati pubblicata da Ballardini, nell’archivio museale di Palazzo Pianetti di Jesi, il piatto doveva essere abbastanza rovinato da diverse scrostature di colore, delle picchettature che invece non compaiono affatto nella foto dove il piatto appare restaurato e munito di una cornice baccellata e centinata di color ocra¹²⁶.

Honorati» riferito al piatto in questione scritto da Ballardini sulla “Faenza” del 1946 a mio avviso poteva significare che lo studioso faentino sapeva che non era più in Collezione Colocci Honorati ma che non fosse neanche passato in quella della Pinacoteca civica jesina, altrimenti l’avrebbe segnalato. E comunque non era a conoscenza dove esso fosse andato a finire.

124 Museo Civico di Jesi, AC, Fototeca, sct. 6. Il cosiddetto “vetrino” era una lastra fotografica in vetro in uso nei musei da cui si traevano foto in b/n per documentare visivamente le opere conservate. È stato utilizzato fin verso gli anni settanta del secolo scorso poi sostituito dalla pellicola.

125 Ballardini 1938, n.n. ma ultima («Riproduzioni di maioliche appartenenti alle loro collezioni vennero offerte dai Signori...»).

126 *Ivi*, Tav. V.

Riassunto

Il saggio costituisce una sintesi ed un aggiornamento di due scritti precedenti [C. Giardini, *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*, Il lavoro editoriale, Ancona 2014 e C. Giardini, *Maioliche del Servizio Leonardì. Conferme ed aggiunte* in C. Giardini, C. Paolinelli, [a cura], *La ceramica sullo scaffale*, SAT, Vallefoglia, 2018]. Per l’occasione della mostra jesina è stata proposta, seguendo le tracce dello spirito raffaellesco aleggiante nella sua città natale all’indomani della scomparsa del grande artista e fin poco oltre la metà del XVI secolo, una lettura che incrocia tra loro *l’Istoria delle Pitture in majolica fatte in Pesaro e ne’ luoghi circonvicini* di Giovan Battista Passeri e le *Notizie delle pitture in majolica fatte in Urbino* di Luigi Pungileoni, come esse compaiono nell’edizione in silloge curata sul finire dell’Ottocento da G. Vanzolini.

Abstract

The essay is a synthesis and an update of two previous writings [C. Giardini, *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*, Il lavoro editoriale, Ancona 2014 and C. Giardini, *Maioliche del Servizio Leonardì. Conferme ed aggiunte* in C. Giardini, C. Paolinelli, [edited by], *La ceramica sullo scaffale*, SAT, Vallefoglia, 2018]. For the occasion of the exhibition in Jesi, following in the footsteps of the Raphaellesque spirit hovering in his hometown after the death of the great artist and until just beyond the middle of the 16th century, a reading that interweaves the *Istoria delle Pitture in majolica fatte in Pesaro e ne’ luoghi circonvicini* by Giovan Battista Passeri and the *Notizie delle pitture in majolica fatte in Urbino* by Luigi Pungileoni, as they appear in the collection edited at the end of the nineteenth century by G. Vanzolini.



Perseo, le Muse e la poesia: un ciclo di favole ovidiane nell'orto letterario di Angelo Colocci

di Vincenzo Farinella

Quando il giovanissimo Taddeo Zuccari arriva a Roma, nel 1543, quello che più lo colpisce e lo rincuora, tra le aspre difficoltà e le cocenti delusioni patite nel tentativo di farsi una strada nel competitivo ambiente artistico dell'Urbe, sono le facciate monocrome di Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze: disegna sì i marmi antichi, nei cortili dei palazzi patrizi e nel giardino del Belvedere in Vaticano, dove, nella Cappella Sistina, studia con impegno anche le ultime invenzioni michelangiolesche pubblicate nel *Giudizio Universale*, si confronta entusiasta con le storie profane di Raffaello e dei suoi collaboratori nella loggia di Psiche alla Farnesina, ma ciò che veramente lo sbalordisce sono le facciate dei numerosi palazzi romani che erano stati affrescati "all'antica" dalla ditta Polidoro-Maturino (ma già in questi anni la figura del pittore toscano aveva cominciato ad appannarsi e quasi tutti i meriti venivano ormai riportati sull'artista lombardo, entrato intorno al 1515-1516 nella bottega di Raffaello e ben presto capace di diventare il dominatore incontrastato nel genere delle facciate dipinte). Se scorriamo la serie affascinante e notissima dei disegni tracciati con affettuosa dedizione dal fratello Federico, probabilmente in vista della decorazione (poi non realizzata) di un ambiente della palazzina di via Gregoriana¹,

le facciate di Polidoro ricorrono continuamente come modelli, per culminare nella scena memorabile del ragazzo che, febbricitante, sulle rive di un fiume, cade vittima di un'allucinazione, sembrandogli "le pietre e giare [ghiaie] di quello tutte dipinte e instorate, simile alle facciate et opere di Polidoro, che egli aveva viste in Roma, quale somamente gli piacevano", raccolte quindi come reliquie e portate in un sacco fino alla casa dei genitori a Sant'Angelo in Vado. Il trionfo di Taddeo, tornato a Roma nel 1548, non poteva che tradursi, in un momento di vero e proprio *revival* polidoresco, nella decorazione delle facciate di un importante palazzo romano, quello di Jacopo Mattei, sotto gli occhi ammirati dell'*élite* artistica presente in città²: e il ritratto di Polidoro con lo studio per la decorazione pittorica di una facciata tra le mani, assimilato a Marte, troneggiava nell'ambiente progettato da Federico, messo alla pari con gli altri "imperatori" della pittura cinquecentesca (Raffaello, Michelangelo e lo stesso Taddeo) (Fig. 2)³.

Oggi che quasi nulla sopravvive di questo vero e proprio museo all'aria aperta dipanato sulle facciate dei palazzi (come in un imprevedibile antefatto rinascimentale della Street Art contemporanea), che rendeva così appassionante passeggiare per Roma con un taccuino di disegni tra

1 Acidini Luchinat I, 1998, pp. 10-17; II, 1999, pp. 225-226.

2 Farinella 1986, pp. 43-60; Acidini Luchinat, 1998, I, pp. 18-20.

3 Franklin 2018, pp. 40-41.



Fig.2) Federico Zuccari [copia da], *Polidoro da Caravaggio come Marte*, c. 1600, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

le mani, è davvero difficile comprendere appieno l'importanza che il Polidoro romano ha avuto per canonizzare la "maniera moderna" cinquecentesca, e cioè la lingua franca della pittura per tutto il secolo in Italia e fuori d'Italia. Basta sfogliare le recenti monografie sull'artista⁴ o il volume di Ravelli sulle copie tratte dalle facciate di Polidoro⁵ per rendersi conto che, probabilmente, nessun altro artista del Cinquecento, nemmeno i "divini" Raffaello e Michelangelo, ha goduto di una fortuna così vasta e persistente, come notato nel 1550 da Vasari ["Laonde si è veduto di continuo et ancor si vede per Roma tutti i disegnatori essere più vòlti alle cose di Polidoro e Maturino che a tutte l'altre pitture moderne"]⁶, almeno per gran parte del Seicento, finché l'inevitabile esposizione all'aria aperta non ha a poco a poco corrosato e definitivamente sgretolato questo straordinario patrimonio di invenzioni moderne: un repertorio dove, mediante la suggestione del finto marmo (evocato sia dalla tecnica dello "sgraffito" sia dalla pittura a *grisaille*), pareva che i celebrati marmi antichi (i rilievi mitologici dei sarcofagi e delle are, quelli storici degli archi trionfali e delle colonne coclidi) si fossero risvegliati per tornare improvvisamente alla vita, reintegrati e incassati nelle fronti delle più ambiziose case di Roma. Se nei cortili, nei giardini e negli orti dei cardinali e dei nobili romani si potevano ammirare i resti frammentari e sbriciolati di un mondo perduto⁷, lungo le strade dell'Urbe le facciate di Polidoro proclamavano a gran voce che il sogno che Raffaello aveva perseguito, e che era rimasto incompiuto per la sua morte⁸, ora si era finalmente avverato: la Roma antica dei Cesari era davvero rinata e si era nuovamente impossessata della città moderna.

Nel 1970 Roberto Longhi, pubblicando uno dei vertici della pittura sacra di Polidoro (il *Trasporto di Cristo* oggi a Capodimonte, "apice non di un artista soltanto ma di un secolo intero"), dopo aver

4 Marabottini 1969; Gnann 1997; Leone de Castris 2001; Franklin 2018.

5 Ravelli 1978.

6 Vasari 1976, IV. Testo, p. 459.

7 Wren Christian 2010, in particolare le pp. 179-181, 280-286 nr. 8 e 308-313 nr. 15 sulle raccolte antiquarie dei Del Bufalo e di Angelo Colocci.

8 Farinella 2021 in c. d. s..

esaltato la rovente passionalità dell'artista, quella sua originalissima fusione di "verità estemporanea e genio decorante" ["Non conosco, in tutto il Cinquecento, Santi più insueti di codesti. Che cosa egli avesse in corpo, non so dire. Il suo spirito tragedico lo spingeva a folate di passione anche culturale. E molti disegni ce lo dimostrano, schierando davanti a noi creazioni sorprendenti, piene di emozione atta a travolgere i limiti di un secolo e a parlare linguaggi 'ancora non nati'"], prendeva le distanze proprio dal genere delle facciate, che avevano consacrato per secoli la fama dell'artista, imponendolo come uno dei geni assoluti della pittura moderna, ma lamentando l'aspetto effimero di queste decorazioni, non destinate a durare nel tempo, capaci anzi, per loro stessa natura, di diventare qualcosa di "archeologico", da recuperare con fatica per frammenti o confrontando e rimettendo in fila, pazientemente, le innumerevoli copie grafiche presenti in quasi tutti i Gabinetti Disegni e Stampe del mondo:

«Ma proprio sul 'genere', vogliamo chiamarlo così, di siffatte rappresentazioni all'esterno dei palazzi romani occorrerà meditare più a fondo. Anzitutto, è il fine stesso di quel 'dècor' che a me pare socialmente condannabile. Perché rivestire il tutto senza una ragion sufficiente? [...] Ricordo che quando ero ventunenne, la mia prima camera d'affitto fu proprio a Palazzo Milesi; e già allora lamentavo in cuor mio che Polidoro avesse sperperato il proprio genio in codeste mascherature che gli costarono anni di ricerche e di studio, per concludersi in finzioni effimere, destinate a durare sì e no quanto la vita del proprietario ordinatore. Un problema, come si è accennato, che costeggia la sociologia e che ancora mi lascia perplesso: non riuscendo a intendere come possa un artista, il quale mira a tramandare la sua opera ai posteri, limitarne la durata a "l'espace d'un matin"»⁹.

Proprio i resti della decorazione dell'edificio oggi solitamente legato al nome della famiglia Del Bufalo, ma che con ogni probabilità si affacciava in origine, secondo la convincente ricostruzione di Silvia Ginzburg¹⁰, sul giardino popolato di pezzi antichi ["maxima vetustorum monumentorum copia"] di Angelo Colocci, e cioè i celebri *Horti Colocciani* (situati nel rione Trevi, presso la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, dove si vedevano i resti dell'acquedotto dell'Acqua Vergine), costituiscono la principale testimonianza diretta (pur offuscata da ridipinture, restauri e cadute di colore) della pittura di facciate che ha consacrato il nome di Polidoro nell'empireo dell'arte cinquecentesca¹¹. Sono proprio questi lacerti, salvati dalla demolizione del casino nel 1885 e visibili oggi dopo un recente restauro (2006-2012) in una sala del Museo di Roma in Palazzo Braschi, a permetterci ancora di toccare con mano la travolgente qualità raggiunta dall'artista lombardo in questo genere di pittura, per statuto così perituro: la stessa veemente passionalità desunta dai marmi antichi più vibranti di vita, la medesima sorprendente compresenza di flagranti dettagli di vero e improvvise citazioni colte calati in estrose invenzioni compositive, che apprezziamo nei pochi dipinti su tavola e nei tanti meravigliosi disegni, emergono anche, pur diminuiti dal tempo "edace", da questi memorabili frammenti, capaci di farci rimpiangere tutto quello, ed è davvero tantissimo, che è andato perduto.

La storia prescelta dal committente, il dottissimo Angelo Colocci, è quella dell'eroe greco Perseo, la fonte principale ovviamente sono i libri IV e V delle *Metamorfosi* di Ovidio (presenti nella biblioteca dell'umanista con l'edizione aldina del 1502, postillata nel 1510 da Giovan Giacomo Calandra per Isabella d'Este)¹². Partiamo dalla prima scena conservata (Fig. 1), sulla facciata principale del

9 Longhi 1976, p. 112.

10 Ginzburg 2017, pp. 407-419.

11 Colucci, Masini, Miracola 2013. Molto ridipinti e quasi "imbalsamati" dai restauri sono invece i frammenti di una facciata di un palazzo in piazza Madama oggi conservati alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini: cfr. Franklin 2018, pp. 49-51 ["their condition is still much compromised by later retouching and they appear oddly mummified as images"].

12 Ginzburg 2017, p. 409.

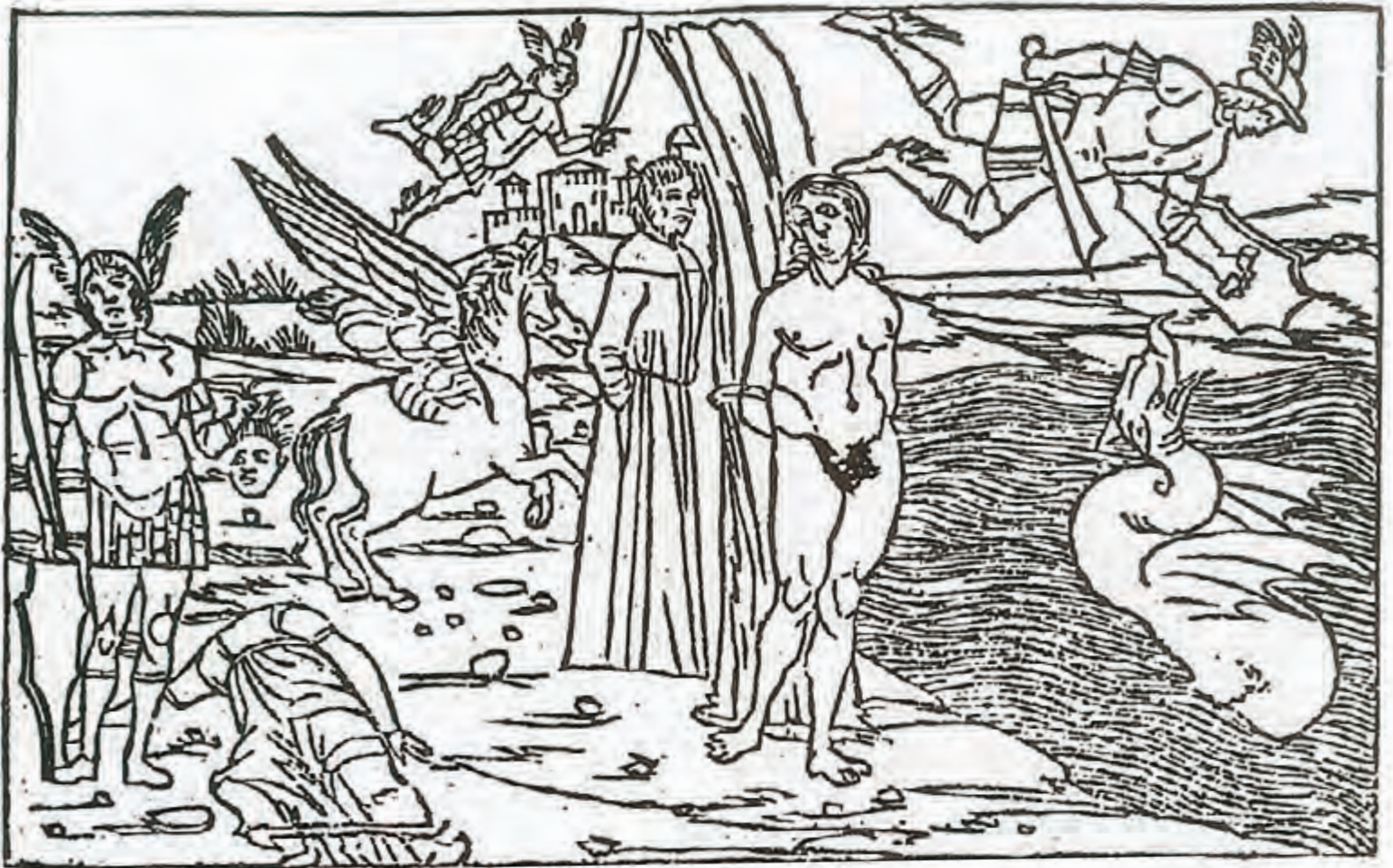


Fig.3] Ovidio *Metamorphoseos Vulgare*, Venezia [per Zaane Rosso] 1497, Fol. XXXIV verso, xilografia con Perseo che decapita Medusa e Perseo che libera Andromeda.

casino che si affacciava sul meraviglioso giardino popolato di sculture classiche, reso piacevole dalle acque stillanti delle fonti, dagli alberi ombrosi, dai sentieri verdeggianti dove passeggiare discutendo di arte, di epigrafia e di letteratura, antiche e moderne: la *Liberazione di Andromeda*, un affresco emozionante, un ottimo punto di partenza per comprendere la qualità e il successo delle facciate monocrome perdute realizzate negli anni venti del Cinquecento dalla ditta Polidoro-Maturino¹³. Il nudo morbido e seducente della principessa etiope, incatenato alla roccia, sembra quasi scaldato internamente da un flusso di sanguigna vitalità, mentre la testa si volta di scatto per guardare, terrorizzata, il duello dell'eroe con la fiera emersa dagli abissi marini: un mostro metamorfico, come quelli affrescati nelle "grotte" ne-

roniane, con la testa e il collo da serpente, la coda di pesce, le ali piumose da uccello e le zampe dotate di bizzarre terminazioni vegetali. I capelli della fanciulla sventolano agitati da un soffio di vento che tuttavia non è naturale, non è la *levis aura* che le agitava i capelli descritto da Ovidio (IV, 673): il mantello di Perseo, gonfiato dall'aria, si muove infatti in direzione opposta. Siamo quindi di fronte non ad un effetto naturalistico, ma a un segnale di coinvolgimento emotivo, per rimarcare l'appassionata interiorità della figura. Il duello tra l'eroe che piomba dal cielo con i sandali alati e la spada ricurva donatagli da Mercurio e il serpente di mare che emerge dal ribollire dell'acqua è sospinto sul margine destro della scena, mentre uno spazio molto ampio è occupato dalla natura: il rimbombare delle onde spumose del mare,

¹³ Leone de Castris 2001, p. 144 riferisce a Maturino in toto la *Liberazione di Andromeda* e in piccola parte il *Sacrificio di Perseo* e le *Muse sull'Elicona* [cfr. anche Leone de Castris 1988, pp. 24-26, cat. III a.2 / III a.3]: attribuzioni che non condivido.

il frusciare delle fronde e l'annodarsi delle radici sulle rocce degli scogli, il tronco bruscamente tagliato con i rami contorti. Le figure dei genitori di Andromeda sono confinate invece sul margine sinistro, sfruttando la cesura della finestra, utilizzata come una pausa emotiva nella scena, per concentrare l'attenzione sul nudo femminile, punto focale della composizione, e allontanare dal centro drammatico i personaggi accessori del vecchio re Cefeo e dell'insolente regina Cassiopea, troppo fiduciosa nella propria bellezza, al punto da ritenersi più affascinante delle Nereidi: i vecchi genitori che Ovidio descrive invece piangenti e inutilmente avvinti al corpo della vergine figlia (IV, 694), il primo spaventato, la seconda ammutolita.

Il punto di partenza per questo affresco è stato indubbiamente offerto dalla xilografia dell'Ovidio *Metamorphoseos vulgare* di Giovanni Bonsignori (Venezia, 1497) (Fig. 3)¹⁴: da questa fortunata illustrazione, continuamente replicata e variata nelle edizioni ovidiane della prima metà del Cinquecento¹⁵, Polidoro riprende la centralità della figura nuda di Andromeda, la lotta di Perseo, che piomba in volo dall'alto, con il mostro marino fatto scivolare nella porzione destra della scena, e probabilmente anche la figura del padre Cefeo nascosta dietro alla quinta rocciosa. Ma l'illustrazione veneta di fine Quattrocento viene ora riletta alla luce della nuova misura eroica della "maniera moderna", con un processo di trasformazione che rende quasi inavvertibile la fonte visiva di partenza. È dalla figura di Andromeda (sottolineata dal nome scritto sotto ai suoi

piedi: "ANDROM[...]") che prende avvio anche il racconto ovidiano (IV, 672-677): un'immagine talmente bella da rendere attonito Perseo, che potrebbe essere scambiata per una scultura, se non fosse per il vento che le increspa i capelli e il tiepido pianto che sgorga dagli occhi. Nella descrizione di Ovidio i versi evocano un corpo umano che assomiglia a una scultura; Polidoro dipinge invece una scultura monocroma che sembra un essere vivente, ricordandosi della *Galatea* raffaellesca. In questa scena, molto diversa dai rilievi mitologici dei sarcofagi antichi e anche dal suo modello moderno (l'illustrazione del 1497), penetra l'aria, la luce, il vento, le emozioni, nello scenario naturale di un'immaginaria Etiopia primitiva e selvaggia, reinventata sul paesaggio mediterraneo¹⁶: una concezione pittorica che Polidoro potrebbe aver desunto dai dipinti romani di puro paesaggio ammirati nelle "grotte" neroniane¹⁷ o da altri affreschi antichi oggi non più conservati¹⁸. Il gioco delle finestrelle, in questa scena e in quella seguente, che cadono all'interno della composizione interrompendo la scena, ma con naturalezza, senza cioè oscurare o troncare nulla di fondamentale, sembra anch'esso un motivo antiquario: ricorda infatti come le finestrelle rettangolari aperte nel fusto della Colonna Traiana, per gettare luce nella scala elicoidale interna, cadevano senza bruschi contrasti nel flusso del fregio figurato (un fregio molto amato da Polidoro, come dimostrano i disegni, le rievocazioni nelle sue opere e le notizie tramandate dalle fonti letterarie)¹⁹.

14 Come notato da Gnan 1997, p. 115; sull'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497 (che contò sei riedizioni fino al 1523) cfr. Pesavento 2018, pp. 107-111.

15 Huber-Rebenich – Luetkemeyer – Walter 2014, pp. 58-59.

16 Questa scena non ha goduto di una grande fortuna, forse proprio per lo spazio concesso al paesaggio, inconsueto nelle facciate di Polidoro (Franklin 2018, p. 52), come dimostra il fatto che si conosce una sola copia grafica seicentesca (Ravelli 1978, p. 327, cat. 566) e un'incisione settecentesca di Volpato.

17 Per le due possibili firme di Polidoro nella Domus Aurea cfr. N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden 1969, p. 156 [per la firma "CA/RAVAGIO" sulla Volta gialla]; N. Dacos - C. Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987, p. 35 [un'altra firma "CARAVAGIO" si leggerebbe anche "oltre la Volta delle civette"] e da ultimo D. Franklin, *Polidoro* cit., p. 16; Domenichino sosteneva di aver apposto la propria firma accanto a quelle di Polidoro e Giovanni da Udine sulla Volta Dorata (cfr. P. Leone de Castris, *Polidoro* cit., p. 15).

18 Come, ad esempio, qualcosa di simile alla scena ovidiana con Perseo e Andromeda conservata al Metropolitan Museum di New York, proveniente dalla villa di Agrippa Postumo a Boscotrecase, con Andromeda legata alle rocce, Perseo in volo e il mostro marino immersi in un vastissimo paesaggio naturale: cfr. F. Ghedini, *Ovidio e le arti figurative*, in *Ovidio 2000, Amori*, pp. 67-68.

19 Agosti – Farinella 1984, pp. 413-414.



ΑΠΟ ΤΗ ΠΥΛΗΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΑΚΡΟΠΟΛΕΩΣ



La scena con il *Sacrificio agli dèi* (Fig. 4), dove, contrariamente a quanto spesso si dice, non si coglie ancora alcuna allusione alle prossime nozze dei due protagonisti²⁰, è concepita come un vero rilievo di sarcofago classico, costruita come una sequenza compatta, senza cesure, di figure e di are romane: un modello moderno, in questo caso, è stato offerto dal cartone raffaellesco e dal dipendente arazzo fiammingo del *Sacrificio di Lистра*, con l'ara antica posta di spigolo al centro, offerta in primissimo piano alla vista e alla cultura degli antiquari²¹. Un modello antico è invece costituito dal rilievo di sacrificio di Marco Aurelio oggi ai Conservatori, con la testa del toro che emerge, grandiosa e frontale, tra le figure degli officianti²². Anche in questo caso, però, appare evidente la magica capacità pigmalionica di Polidoro nel risvegliare alla vita le figure, dipinte in monocromo come se fossero di marmo: Perseo a destra, con il profilo perduto e i capelli mossi dal vento e dal fruscio delle ali in cima all'elmo, Andromeda, ancora nuda, con l'espressione del volto accorata e il piccolo seno adolescenziale che campeggia di profilo, il muso grandioso della vacca di Minerva (come recita il nome scritto sotto "[...] MINERVAE [...]") che sembra alitare sulle fiamme dell'altare, il possente vittimario con il fascio littorio e la scure che si volta per guardare la coppia dei novelli fidanzati, il vecchio barbuto (un sacerdote o il padre regale che presenzia alla scena?) che *velato capite* sta per compiere il sacrificio. Ma ciò che più colpisce, e che ha colpito gli artisti che tra Cinque e Seicento hanno disegnato questa scena²³, è la galleria di are antiche allineate in sequenza, quella centrale di fronte, le due laterali di spigolo — tre veri pezzi archeo-

20 Cfr. ad esempio Franklin 2018, pp. 51 e 53, fig. 2.19, dove la scena viene ancora denominata "The Marriage of Perseus and Andromeda"; la necessità di questa correzione iconografica era già stata sottolineata da Marabottini 1969, p. 109.

21 Rodolfo 2020, pp. 258-259, cat. V.23.

22 Bober – Rubinstein 1986, pp. 223-224, cat. 191.

23 Ravelli 1978, pp. 332-335, cat. 581-584.

Fig.4) Polidoro da Caravaggio (e Maturino da Firenze), *Sacrificio agli déi*, c. 1520-1521, dal Casino Colocci-Del Bufalo, Roma, Palazzo Braschi, Museo di Roma

logici da collezione — ricoperte di bassorilievi: le sfingi angolari con le ali spiegate, la scena di trionfo al centro che sembra desunta dal rilievo aureliano dei Conservatori²⁴, le testine di arieti e di satiri che, pur private del corpo, sembrano ancora calde di vita. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un dettaglio antiquario capace di rileggere con fedeltà, e allo stesso tempo con libertà, la fonte letteraria di partenza. Ovidio, infatti, ricorda i tre altari (non marmorei, ma “di terra”) dedicati a Mercurio, cui viene sacrificato un vitello, a Giove, che riceve un toro, e a Minerva, una vacca: nella scena il vitello e la vacca sono stati invertiti di posizione, probabilmente per accogliere senza traumi apparenti l’ampia cesura imposta dalla finestrella.

La scena del banchetto nella reggia, con lo scontro furibondo provocato da Fineo, lo zio e promesso sposo di Andromeda irritato per il tradimento del patto nuziale, è invece di nuovo una scena aperta, dinamica, esplosiva, agitata da un pathos che si incarna nelle due figure speculari del giovane muscoloso che irrompe da sinistra e di Perseo che, allontanandosi dalla mischia e avvicinandosi alla grande colonna di pietra sulla destra, vedendo che “il valore cedeva alla massa” degli assalitori (V, 177), si volta di scatto brandendo la testa di Medusa (il centro narrativo della composizione, purtroppo caduto nella lacuna che ha squarciato l’affresco in questo punto). La testa anguicrinata pietrifica tutte le figure che stanno entrando nella sala: Fineo è probabilmente il primo a sinistra, quello che brandisce “una lancia di frassino con la punta di bronzo”, oppure la figura inginocchiata al centro, ispirata al *Persiano inginocchiato* scoperto nel 1514 e oggi in Vaticano²⁵, che tenta di sfuggire allo sguardo di Medusa proteggendosi con lo scudo. Polidoro ha ideato in questo caso una mischia di fanti

che lottano senza pietà, dominata dal clangore degli scudi (nuovamente esibiti come in un manuale antiquario) e bloccata istantaneamente dalla metamorfosi in pietra, dove il modello, oltre ai sarcofagi di battaglia e alla figura di Perseo in armatura romana affrescata nella volta peruziana della sala di Galatea, è costituito dalla grande *Battaglia di Costantino*, scaturita dalla mente di Raffaello e messa in opera tra il 1520 e il 1521 dal pennello di Giulio Romano. Questa scena presente sulla facciata del casino Colocci-Del Bufalo, la più ammirata e disegnata dell’intera decorazione²⁶, deve essere rimasta nella mente di Annibale Carracci, quando, ottant’anni più tardi, si trovò ad affrescare lo stesso episodio nella Galleria Farnese (ispirandosi probabilmente all’incisione in controparte di Cherubino Alberti)²⁷: ora tuttavia a colori, potendo così giocare virtuosisticamente sulle metamorfosi in atto, sulla carne che diventa marmo davanti agli occhi stupiti dello spettatore²⁸.

Nella scena del *Parnaso* (con le nove Muse e tre poeti antichi sull’Elicona) (Fig. 5), invece, Polidoro scansa quello che era il modello più ovvio, e cioè la scena ideata dal maestro per la Stanza della Segnatura, tramandata anche dalla stampa di Marcantonio ispirata ad un perduto disegno preparatorio raffaellesco, per ispirarsi più puntualmente ai quei sarcofagi con le Muse che avevano offerto a Raffaello una serie di spunti antiquari per ricreare gli strumenti musicali classici (in particolare quello del Museo Nazionale delle Terme, da cui viene ripreso il protagonismo assoluto delle figure femminili fissate in pose icastiche, liberate dalle nicchie architettoniche che le contenevano)²⁹: la figurina al centro del cavallo alato Pegaso, nato dal sangue della decapitata Medusa, che con un colpo di zoccolo fa scaturire la fonte Ippocrene (“la Fonte del cavallo” sacra

24 Bober – Rubinstein 1986, pp. 199-200 cat. 167.

25 Ginzburg 2017, p. 416; sull’influsso esercitato da questo gruppo di sculture pergamene su Raffaello cfr. Farinella 2021, in c.d.s..

26 Ben tredici copie cinque e seicentesche, totali o parziali, sono catalogate in Ravelli 1978, pp. 327-332, catt. 567-579.

27 *Cherubino Alberti* 2007, pp. 143, 207 e 220, cat. 111.

28 Beldon 1988, pp. 250-260.

29 Bober – Rubinstein 1986, pp. 78-79, cat. 37.

alle Muse] dalle falde dell’Elicono, è un dettaglio narrativo fondamentale, pur essendo posto in secondo piano, quasi oscurato dal muro di figure possenti, di fronte, di profilo e di spalle, che occupano grandiose tutta la scena³⁰. Solo nelle due figure di Muse sedute in primo piano si coglie un accenno al celeberrimo affresco vaticano, e in particolare alla musa Calliope sottilmente desunta da Raffaello dalla *Cleopatra* del Belvedere: una scultura che, in un’altra versione [quella al Museo Archeologico di Firenze, dal 2012 agli Uffizi], ricompariva anche tra le opere antiche raccolte nel giardino Colocci, costituendo anzi un momento focale di quell’allestimento antiquario che faceva dialogare arte antica e moderna all’insegna del sogno umanistico di una Roma “instaurata”³¹.

Anche questo affresco, che conclude il ciclo, appare fedelmente ispirato dal poema ovidiano, là dove, dopo aver narrato l’ultima impresa di Perseo (la pietrificazione a Serifo del re Polidette), si racconta il viaggio di Atena sull’Elicono e l’incontro con le Muse, giunta alle sue orecchie divine “la fama della nuova fonte, aperta dal duro zoccolo del cavallo alato che nacque dal sangue di Medusa” (V, 256-257):

«Dopo avere ammirato a lungo le onde nate dallo zoccolo, si guarda intorno, e vede i boschi antichi e le grotte e i prati adorni di innumerevoli fiori, e chiama felici le figlie di Mnemosine, sia per le loro occupazioni che per il luogo»³².

Proprio questi versi delle *Metamorfosi* (V, 264-268), con l’immagine di un giardino verdeggiante fecondato dalle acque della fonte sacra e popolato dalle Muse, evocati dall’affresco di Polidoro, dovevano riecheggiare nel giardino di Angelo Colocci, popolato di statue e rilievi classici³³, rinfrescato dalle acque stillanti delle fontane e risuonante delle parole dei poeti e dei letterati moderni. E probabilmente non è un caso che Vasari, ricordando questi affreschi ed elogiandoli come “storie bellissime”, citi come unico fondamentale soggetto quello “del fonte di Parnaso”³⁴.

Se la *Cariatide* degradatissima, posta in origine ad aprire il registro mediano, con la braccia sollevate e il panneggio svolazzante [ispirato dalle figure femminili danzanti presenti nel rilievo delle *Danzatrici Borghese* oggi al Louvre, già ammirato da Raffaello]³⁵, ricorda quelle ideate dal maestro per lo zoccolo della Stanza di Eliodoro, la ninfa sul registro superiore, che impugna lo stelo di una pianta acquatica e ha vicino una ruota, che si volge di scatto, con il profilo in penombra [probabilmente una personificazione della *Fortuna*]³⁶, è morbida e tenera come cera che si strugge, le gambe fasciate da un panno che pare gonfiarsi e lievitare, i seni strizzati dal braccio sinistro, il ventre ampio e fecondo: di nuovo una figura virtualmente di marmo, privata del colore della vita, eppure capace di suggerire tutte le tenerezze ed il calore di un corpo femminile materno e accogliente.

30 Un possibile precedente iconografico è costituito dall’affresco peruginesco, attribuito a Gerino da Pistoia, che faceva parte del ciclo con Apollo e le Muse in una sala della Villa della Magliana: in questo caso, alle spalle di Apollo musico chiaramente ispirato dalla scena raffaellesca della Segnatura, compaiono a destra la decapitazione di Medusa, con Pegaso che sorge dal sangue della figura mostruosa, a sinistra invece il momento in cui Pegaso con un colpo di zoccolo fa scaturire la sacra sorgente: cfr. Cavallaro 2005, pp. 52-54; sulla cronologia di questo ciclo di affreschi [1511-1513] cfr. anche Farinella 2014, p. 359, nota 68.

31 Sulla *Cleopatra-Arianna-Ninfa* del Colocci, probabilmente restaurata da Lorenzetto, cfr. Ginzburg 2017, pp. 412-413 e 415.

32 Ovidio 2000, p. 209.

33 Wrede 1983.

34 Vasari 1976, IV. Testo, p. 461; Ginzburg 2017, p. 409.

35 Bober – Rubinstein 1986, p. 95, cat. 59A-B; per l’influsso di questo rilievo anche sulla scena del *Giardino delle Esperidi* cfr. Ginzburg 2017, p. 415.

36 Dovrebbe essere la *Fortuna Redux*, come indicato dalla scritta sottostante [“C. FORT. REDUCIS / SALVOS VENIRE”], ripresa da un altare severiano dedicato a questa divinità, già a S. Maria della Neve e oggi ai Musei Capitolini: cfr. Kultzen 1960, p. 108; Christian 2010, pp. 283-284; secondo Ginzburg 2017, p. 410, questa figura potrebbe rievocare la presenza di un tempio della Fortuna che sorgeva proprio nell’area dove abitava Colocci.



Fig.5] Polidoro da Caravaggio (e Maturino da Firenze), *Il Parnaso (con le Muse, i poeti e Pegaso sull'Elicono)*, c. 1520-1521, dal Casino Colocci-Del Bufalo, Roma, Palazzo Braschi, Museo di Roma





Fig.6) Heinrich Füssli, *Danae e la pioggia d'oro* [copia dell'affresco di Polidoro e Maturino nel Casino Colocci-Del Bufalo], c. 1775-1777, Londra, British Museum, inv. 1885-3-14-277.

Per comprendere pienamente il senso di questo ciclo ovidiano bisogna però tenere conto anche delle scene che, forse troppo consunte, non sono state ritenute degne di essere salvate, a fine Ottocento, quando il casino fu abbattuto: scene che dovevano trovarsi probabilmente su un'altra facciata di questo piccolo edificio, contigua a quella principale [come suggerito dal fatto che in uno dei disegni tratti da questi affreschi risultano presenti figure tratte da scene di entrambe le facciate: quella del sacrificio e quella con Danae]³⁷, e che per fortuna possiamo almeno in parte ricostruire grazie alle copie grafiche e alle incisioni di Cherubino Alberti.

Il ciclo ovidiano di storie di Perseo si apriva con

la sorprendente origine dell'eroe figlio di Giove ["che Danae concepì dalla pioggia d'oro": *Met.*, IV. 611]: una scena ancora visibile a fine Settecento, quando fu disegnata da Heinrich Füssli (Fig. 6)³⁸, che mostrava Danae imprigionata con la vecchia nutrice nella torre e sorvegliata da atletici armigeri e da feroci mastini a guardia delle porte, eppure fecondata dalla pioggia divina, con le braccia sollevate in segno di lieto accoglimento della miracolosa epifania dell'amante. La prima impresa eroica di Perseo raffigurata sulle facciate del casino di Angelo Colocci era quindi lo scontro con il gigantesco Atlante, in terra d'Esperia: il figlio di Giapeto, che "superava ogni uomo nell'immensità del corpo", era il geloso proprietario di un frutte-

37 Ravelli 1978, pp. 332-334, cat. 581.

38 Ivi, pp. 338-339, cat. 593.



Fig.7) Jan Saenredam, *Scipione ferito* (da un disegno di Goltzius tratto dall'affresco di Polidoro e Maturino), Londra, British Museum

to “chiuso dietro solidi monti”, dove “sugli alberi, fronde raggianti di oro nitido coprivano rami d’oro e frutti d’oro”, affidato in custodia “a un enorme dragone”. Si tratta del celebre giardino delle Esperidi, che verrà saccheggiato da un altro figlio di Giove, e cioè Ercole nel corso della sua ultima fatica: proprio a causa di questa profezia – che un discendente del sommo dio dell’Olimpo avrebbe un giorno spogliato l’albero dei suoi frutti d’oro – Atlante “teneva fuori del suo territorio tutti gli estranei”. Per questo il gigante cercò di scacciare bruscamente anche Perseo, invece di accoglierlo con la consueta ospitalità classica: e l’eroe, “che resisteva alternando parole energiche e cortesi”, costretto dalla forza invincibile di Atlante, reagì estraendo “il volto squallido della Gorgone”:

«In tutta la sua grandezza, Atlante si trasformò in monte; la barba e i capelli diventarono selve, le spalle e le mani sono balze, e quello che era il capo, diventa la cima. Le ossa diventano pietre e poi, cresciuto in tutte le parti, crebbe ad altezza immensa [così voi dèi voleste], e riposò su di lui tutto il cielo, con tante stelle»³⁹.

La trasformazione di Atlante era il soggetto di un altro affresco di Polidoro, diviso in due scene collocate in origine sotto alla scena con Danae: mentre le Esperidi si prendono cura dello straordinario giardino raccogliendo i frutti divini, osservate di nascosto da Perseo, in una scena di pace bucolica dominata dalle acque di una fonte e da una natura lussureggiante, l’eroe riappare improvvisamente, scavalcato il drago addor-

39 Ovidio 2000, p. 183.



Fig.8-9) Cherubino Alberti, *Perseo pietrifica Atlante e Il giardino delle Esperidi* [dagli affreschi di Polidoro e Maturino nel Casino Colocci-Del Bufalo] 1628, New York, Metropolitan Museum of Art

mentato, brandendo la testa orribile di Medusa, e pietrifica il corpo smisurato del gigante. Queste scene perdute sono documentate da numerosi disegni⁴⁰ e da due incisioni in controparte di Cherubino Alberti (Figg. 10-11)⁴¹.

Se il rapporto di questo ciclo di storie ovidiane con la committenza di Angelo Colocci e con il suo memorabile orto letterario sembra ormai un dato acquisito, dopo lo studio della Ginzburg [che ha saputo rilanciare con nuovi argomenti una tesi già sostenuta dalla bibliografia degli inizi del Novecento, poi abbandonata dopo l'autore-

vole saggio di Kultzen del 1960]⁴², la cronologia degli affreschi, nel percorso di Polidoro, risulta ancora in discussione: l'ipotesi tradizionale, puntando sugli anni centrali del terzo decennio del Cinquecento⁴³, è stata anche in questo caso messa in discussione da Silvia Ginzburg, che ha proposto invece, su basi stilistiche, una cronologia più anticipata [circa 1521-1522]⁴⁴. Una significativa conferma della precocità di quest'opera polidoresca può provenire anche da un riesame degli eventi che hanno scandito la biografia dell'umanista marchigiano: le fonti ricordano

40 Oltre ai dieci disegni (quattro totali e sei parziali) catalogati da Ravelli 1978, pp. 340-346, catt. 601-610, andrà ricordato anche il foglio, attribuito a Cherubino Alberti e raffigurante una porzione della scena con il giardino delle Esperidi, passato da Pandolfini l'11 giugno del 2014.

41 *Cherubino Alberti* 2007, pp. 140-141, 207 e 219, catt. 108-109.

42 Kultzen, 1960, pp. 99-120.

43 Gnann 1997, pp. 113-115; Leone de Castris 2001, pp. 141 e 495, cat. F6.

44 Ginzburg 2017, pp. 413-416: "nei pezzi già Del Bufalo il fare largo, la vigoria e libertà della condotta pittorica, il modo di far risaltare nelle teste con brevi tratti neri i massimi scuri a imitare ombre scavate nel marmo, segni tutti dello studio accanito della volta [sistina di Michelangelo], non sembrano smentire una datazione precoce, all'apertura del terzo decennio, sulla quale puntano altri elementi più propriamente compositivi".



infatti le parole di Colocci, in una lettera a Giovan Benedetto Santi di Jesi del 1536, capaci di evocare nostalgicamente il periodo d'oro dei suoi anni romani, quelli quando era ancora vivo papa Leone X ["lo sono stato trenta anni molto felice in questa corte: da la morte di Lione in qua sempre infelice"]⁴⁵, e poi il periodo di sfortuna e tristezza patito a partire dagli anni di Adriano VI (1522-1523) e dall'indesiderato governatorato di Ascoli Piceno [dal 23 febbraio 1523]⁴⁶. Quindi, se davvero, come sembra logico, si dovrà porre l'allestimento degli *Horti Colocciani*, con il suo giardino, l'apparato scultoreo e le decorazioni ad affresco, entro questa data – la morte di Leone X, avvenuta nel dicembre del 1521 – che segna la fine dell'*aurea aetas* leonina, allora la

decorazione del casino Colocci-Del Bufalo diventa una delle prime facciate romane realizzate dalla ditta Polidoro-Maturino a partire dal momento della morte di Raffaello [aprile 1520]. Questa nuova datazione [circa 1520-1521] mette in parallelo il ciclo di storie ovidiane, che si estendeva come si è visto su due facciate del casino affacciate sull'orto letterario e antiquario del Colocci, con altre facciate romane realizzate precocemente dai due artisti, all'indomani della scomparsa dell'Urbinate: ad esempio quella dei Buonauguri [databile al 1520-1522]⁴⁷, o quella del Collegio Capranica, dove i riferimenti a Leone X consentono di fissare un sicuro termine *ante quem* al dicembre del 1521⁴⁸, oppure quella vicino a Castel Sant'Angelo ["Romae extra portam,

45 Mangani 2018, p. 24 [la lettera è citata da Lancellotti 1772, p. 30].

46 Fanelli 1982.

47 Leone de Castris 2001, pp. 136 e 502-503, cat. F38; Ginzburg 2017, p. 415.

48 Leone de Castris, 2001, pp. 131, 135 e 495, cat. F7; Franklin 2018, p. 42.

iuxta castrum Sancti Angeli”], che conosciamo attraverso alcune copie grafiche⁴⁹, l’incisione di Bonasone e quella di Saenredam, basata su un disegno di Goltzius⁵⁰ (Fig. 7), ancora visibile alla fine del Settecento (come dimostra un’acquatinta di Johann Gottlieb Prestel datata 1782), dove era raffigurata la scena di Scipione ferito, con la puntuale citazione da un rilievo della Colonna Traiana (XL/103) calata in una sintassi decorativa ancora memore dei monocromi raffaelleschi posti sotto il *Parnaso* nella stanza della Segnatura⁵¹.

Gli affreschi eseguiti da Polidoro e Maturino tra il 1520 e il 1521 sulle facciate di questo casino, affacciato sull’orto letterario di Angelo Colocci, capace di rievocare i fasti dei mitici *Horti Sallustiani*, dovendo idealmente ispirare e proteggere, al pari delle prestigiose sculture antiche sparse nelle stanze dell’edificio e in tutto il giardino, i lieti convegni poetici e le argute discussioni antiquarie rievocati nostalgicamente, dopo la frattura del Sacco, in una lettera scritta nel 1528 da Jacopo Sadoletto all’umanista di Jesi:

«Oh, se io ripenso al tempo passato quando molti eravamo soliti trovarci insieme, e l’età nostra era assai più pronta e disposta all’ilarità che non oggi, quante volte mi tornano a mente quei convegni, quei conviti che solevamo spesso tenere, quando, o negli orti tuoi suburbani, o ne’ miei quirinali, o al circo Massimo, o alla riva del Tevere al tempio d’Ercole, o altrove, tenevamo riunioni d’uomini dottissimi, rispetabili non meno per la propria virtù che per la comune riputazione: dove, dopo i famigliari banchetti, conditi meno di ghiottonerie che d’arguzie, si recitavano poesie, si declamavano orazioni, con grande soddisfazione di tutti noi, perché rivelavano altezza d’ingegno, condita però di festività e di grazia»⁵².

Quando ormai l’orto letterario del Colocci, con il casino affrescato e il giardino di sculture antiche, era passato da tempo in proprietà della famiglia Del Bufalo, proprio Taddeo Zuccari — il pittore che, come si è visto, in gioventù aveva tributato un appassionato omaggio alle facciate polidoresche (Fig. 1) — fu convocato a dipingere sulla volta di una loggetta un *Parnaso con Apollo e le Muse* (oggi alla Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Barberini)⁵³ (Fig. 10), quasi a voler ribadire la centralità del tema, che esaltava l’ispirazione poetica, e la continuità con l’originario programma ideato dal grande umanista marchigiano.

49 Ravelli 1978, pp. 238-239, catt. 325-326.

50 Leone de Castris 2001, pp. 112 e 503, cat. F43-44; Franklin 2018, p. 56.

51 Ravelli 1978, p. 238, cat. 325; Agosti-Farinella 1984, p. 414.

52 Gnoli 1938, pp. 146-147; Wren Christian 2010, p. 311 [4].

53 Ginzburg 2017, p. 410. Ringrazio Eleonora Vegnuti, che sta realizzando una tesi magistrale sul tema della decorazione del casino Colocci-Del Bufalo, per avere discusso con me questo saggio.



Fig.10) Taddeo Zuccari, *Il Parnaso con Apollo e le Muse*, c. 1559, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

Riassunto

Un riesame della decorazione del cosiddetto Casino Del Bufalo, realizzata da Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze probabilmente agli inizi del terzo decennio del Cinquecento, consente di confermare l'ipotesi, già avanzata dalla critica e recentemente riproposta, che il vero committente di quel ciclo, dedicato alle storie di Perseo tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, sia stata non la famiglia Del Bufalo, ma l'umanista Angelo Colocci e che gli affreschi fossero stati progettati in dialogo con le sculture antiche che decoravano il suo celebre orto letterario.

Abstract

A re-examination of the decoration of the so-called Casino Del Bufalo, made by Polidoro da Caravaggio and Maturino da Firenze probably at the beginning of the third decade of the sixteenth century, confirms the hypothesis - already advanced by the critics and recently re-proposed - that the Del Bufalo family was not the final recipient of that cycle, dedicated to the stories of Perseus from Ovid's *Metamorphoses*. The cycle was intended for the humanist Angelo Colocci, and the frescoes were designed in line with the ancient sculptures that decorated his famous literary garden.



Gli *Horti Colotiani*

di Giorgio Mangani

1. Loggiati, Horti e Vigne

Dalla fine del Quattrocento molte famiglie aristocratiche romane e componenti della classe dirigente curiale cominciarono ad acquistare ed allestire delle ville suburbane dotate di orti e giardini, definite genericamente *vigne*.

Anche Colocci, che si era stabilito a Roma alla fine del Quattrocento nel quartiere di Parione frequentato da librai, mercanti e banchieri, acquistò nel 1513 una proprietà al Pincio, sul colle del Quirinale, un'area nella quale aveva fatto molti investimenti, che si affiancò ad un'altra abitazione che aveva nei pressi della Colonna Traiana¹.

Non lontano dalla villa sul Quirinale aveva abitato Pomponio Leto, suo predecessore alla presidenza dell'Accademia Romana, e anche quella proprietà, intorno al 1533, fu acquistata e restaurata a spese di Colocci per tornare ad essere la sede delle riunioni accademiche, che in precedenza è molto probabile fossero ospitate nella villa di Colocci.

L'interesse per queste ville aveva un suo significato politico in quanto favoriva il prestigio dei proprietari, un requisito determinante negli instabili equilibri della Curia papale, i quali vi riunivano spesso comitive di amici e clienti, offrendo simposi celebrativi della loro *sodalitas*.

La *vigna* suburbana, infatti, riprendendo alcuni

significati della *villa* antica, stava sostituendo nella sostanza la funzione giuridica e sociale svolta dai loggiati e dai vicinati urbani che, nel medioevo, avevano rappresentato le aree di influenza dei clan nobiliari romani nei quartieri da loro controllati.

Il loggiato era, infatti, il luogo dove spesso venivano rogati gli atti dei notai e, rappresentava lo spazio aperto rispetto al palazzo nobile, ma posto nel vicinato, cioè ancora soggetto alla influenza, protettorato e potere feudale esercitato dai clan nella città: un luogo intermedio tra il *dentro* e il *fuori*, utilizzato infatti come sede dell'arbitrato tra parti private.

Era stato per questa ragione che i papi, forse sin dai tempi di Niccolò V ma con una forte accelerazione sotto Sisto IV, avevano cominciato una politica di smantellamento di questo genere di spazi di pertinenza e influenza delle famiglie romane di rango, con la chiara strategia di consolidare il loro controllo del territorio.

Risultato architettonico di questa operazione fu l'inglobamento dei loggiati dentro i nuovi palazzi romani, che si dotarono così di *corti* interne, puntando sulle cosiddette "facciate rinascimentali" per celebrare il loro potere e le antiche tradizioni familiari; una scelta che li trasformò in "palazzi parlanti", come avvenne con la moda di dipingere le facciate nella quale si distinsero Polidoro da

¹ Gli investimenti si rivolsero al Quirinale, all'area di Santa Maria del Popolo e al Campo Marzio [Fanelli 1979a, pp. 111-134]. Kathleen Wren Christian [2010, II, pp. 308-313] pensa che alcune collezioni fossero conservate nella casa, con altro orto, che Colocci risulta avesse nel rione Colonna, vicino alla Colonna Traiana, cui si fa cenno in un testamento del 1527.



Scala di Melzi nel rapporto

GRAFFITO ESISTEN

nel giardino di E. Colonna il

Fig.2) Ricostruzione della facciata del Casino Colocci-Del Bufalo di Roma, in una incisione di E. Maccari e G. Iannoni (1876).



di 29. 36. 11 a. M. m.

TE IN ROMA

Marchese del Bufalo

(v. tav. 6)

Proprietà di Enrico Maccari sn. e ms.

Caravaggio e Maturino, i quali presero a decorarli con le storie mitologiche o antiche che ogni famiglia aveva sfruttato in modalità piuttosto creative e inventate per autocelebrarsi. In ogni caso il potere giuridico e consuetudinario dei vicinati finiva per essere sostituito da uno più retorico e, appunto, “di facciata”.

Questa strategia fu edilizia e al tempo stesso urbanistica, visto che molti nuovi palazzi andarono a collocarsi lungo le nuove direttrici stradali volute dai papi, come la via *Alessandrina* o la via *Giulia*, creando un dialogo tra le facciate e il nuovo centro politico vaticano, con la chiara intenzione di oscurare il ruolo del Campidoglio, sede dell'antico potere repubblicano².

Non casualmente tra i primi architetti a favorire questa trasformazione fu Bramante, evidentemente interpretando e guidando il disegno politico-urbanistico pontificio.

Le *vigne*, con i loro *horti*, quindi, finirono per sostituire, in contesti più appartati e di periferia, la funzione già esercitata da logge e vicinati, ripristinando in maniera discreta lo spazio per la celebrazione del *dominus*, che vi organizzava simposi e ricevimenti, segni della sua *liberalitas* verso clienti e satelliti, cioè, dietro la retorica cortigiana, della sua autorità.

Anche questo atteggiamento non era affatto nuovo ed imitava i grandi banchetti offerti al popolo, alla fine dell'età repubblicana antica, da Cesare, Pompeo e da molti altri magnati, utilizzando i loro *horti* romani, impiegati come segni di *liberalitas*, ma percepiti, in realtà, dall'aristocrazia senatoria repubblicana, come pericolose minacce di protagonismo autoritario, che incrinavano la solidità della oligarchia romana, la quale, infatti, sarebbe ben presto andata in crisi.

Questo genere di *horti* urbani era stato visto, infatti, a Roma, con molta perplessità perché trasferiva dentro le mura urbane comportamenti ed usi culturali e giuridici che erano stati confinati, sino a quel momento, nelle ville extraurbane, luogo dell'*otium*, e che apparivano come scandalosi nel perimetro urbano, dominato dalla *domus* e

dalle regole connesse al decoro della classe senatoria, una comunità di pari. Essi furono infatti definiti “rus in urbe”, ma era una espressione decisamente ironica e polemica.

2. La vigna di Colocci

La villa che Colocci si fece costruire si trovava nell'area tradizionalmente considerata degli *Horti Sallustiani*, appartenuti al grande storico antico. Era collocata nei pressi della fonte dell'*Aqua Virgo*, il principale acquedotto romano antico, così chiamato perché, si diceva, era stato indicato ai soldati romani da una giovinetta; una storia all'origine della quale sembra ci fosse lo stesso Colocci.

Richiamando in qualche maniera la storia della scoperta, egli vi pose una scultura con una *Ninfa dormiente* (v. scheda 17) ed un epigramma che ammoniva il visitatore di non interrompere quel sacro sonno [«Huius nympha loci, sacri custodia fontis / Dormio, dum blandae sentio murmura quae / Parce meum quisquis tangis cava marmora somnum / Rumpere, sive bibas, sive lavere, tace»].

La ninfa rappresentava infatti l'ispirazione poetica che si praticava nel giardino umanistico, dove Colocci raccoglieva i propri amici e probabilmente gli Accademici Romani per simposi nei quali si declamavano composizioni in versi latini e volgari e trattazioni sui temi di suo interesse come la musica, la cosmologia, la metrologia, la lingua, l'astrologia.

La villa aveva a disposizione un Casino probabilmente completato intorno agli anni Venti del Cinquecento, data alla quale si attribuisce il ciclo decorativo dedicato alle *Storie di Perseo e Andromeda*, dipinto da Polidoro da Caravaggio, e la sua vita culturale ebbe il massimo fulgore negli anni precedenti il Sacco di Roma del 1527, quando le collezioni e la biblioteca di Colocci subirono notevoli danni e sottrazioni. Il Casino, il suo loggiato, e il giardino erano infatti i luoghi nei

² Burroughs 1990; Burroughs 2002.

quali erano conservate molte delle collezioni collociane³.

Identificare i pezzi di queste collezioni è reso difficile dalla documentata esistenza di diverse abitazioni romane dello Jesino e dal probabile passaggio di proprietà di diversi pezzi, e dello stesso Casino, alla morte di Colocci.

Quando Ulisse Aldrovandi vide la casa di Colocci, non è ben chiaro quale fosse, a metà del Cinquecento, ormai passata alla proprietà del nipote Giacomo, vi registrava la presenza di numerose lapidi murate, tra le quali parte dei *Fasti consolari* romani [l'elenco dei consoli romani], una *Nereide in groppa a un ippocampo*, diverse *Vittorie*. La casa all'Acqua Vergine ospitava, oltre alla *Ninfa*, un *Ragazzo con un'oca*, sculture di Giove, Ammone, Proteo, Asclepio, Hygea, un'altare funerario dedicato a Claudius Cossutius che riportava tra le decorazioni un *piede* romano, tema di studio di Colocci e il *Menologium Rusticum* detto *Colotianum*, un antico calendario agricolo connesso alla posizione delle costellazioni (vedi scheda 16)⁴.

È molto probabile tuttavia che alcune delle opere che, nel suo catalogo del collezionismo romano antecedente al Sacco del 1527, Wren Christian⁵ registra come di proprietà dei Del Bufalo, che abitavano nella proprietà confinante, come la stessa *Ninfa dormiente* e una scultura di *Atlante*, fossero stati originariamente di Colocci, in quanto sono intimamente correlati al ciclo decorativo del Casino, che, come è stato recentemente sostenuto da Silvia Ginzburg⁶, fu fatto costruire dallo Jesino, delineandone il ciclo decorativo di *Perseo e Andromeda* in stretta correlazione con le sculture della *Ninfa* e dell'*Atlante*, prima che tutto il com-

plesso diventasse proprietà dei del Bufalo⁷.

Come succedeva per le altre ville suburbane, anche quella di Colocci era un veicolo celebrativo del proprietario, ma, trattandosi di un alto funzionario di Curia, i significati che vi si coltivavano non erano connessi alla dignità della famiglia o del personaggio, troppo riservato per concedersi questo genere di ambizioni.

Il senso dei messaggi che venivano messi in circolazione negli *Horti Colotiani* era connesso invece agli argomenti per i quali lo Jesino era noto nell'ambiente curiale e al suo ruolo di leader della potente Accademia Romana, fondata da Pomponio Leto una generazione precedente.

I due principali filoni di interesse coltivati nei suoi *Horti* erano infatti la rappresentazione dei grandi temi di studio di Colocci e dell'Accademia, e possono essere sintetizzati, da una parte, nella scultura della *Ninfa*, simbolo della produzione poetica offerta nei simposi che vi venivano ospitati, che trovava un riferimento specifico nel quadrante della facciata del Casino affrescato con la *Fonte delle Muse* (detta *Ippocrene*, cioè prodotta dal cavallo Pegaso), affollata di poeti.

L'altro argomento era legato alla cosmologia ed al ruolo esercitato dagli astri e dalle costellazioni nell'influenzare i comportamenti umani ed era sceneggiato nelle *Storie di Perseo e Andromeda* dipinte sulla facciata del Casino (*Perseo libera Andromeda*, *Sacrificio di Andromeda*, *Perseo pietrifica Fineo con i suoi soldati*, *Le Muse alla fonte Ippocrene con i poeti*, la *Fortuna* e la *Cariatide*; sulla parte laterale dell'edificio erano: *Danae nella torre riceve Giove come pioggia d'oro*, *Il giardino delle Esperidi*, *Perseo pietrifica*

3 Dal giardino al museo 2013; Ginzburg 2017. Il Casino era collocato nella attuale via del Tritone e fu demolito nel 1885 (Dal giardino al museo 2013, pp. 33-44).

4 Fanelli 1979a, pp 111-134.

5 Christian 2010, II, pp. 280-286, 308-313.

6 Ginzburg 2017. Silvia Ginzburg ha reinterpretato i documenti, studiati da Kultzen 1960, proponendo di considerare più plausibile l'acquisto da parte dei Del Bufalo del Casino Colocci, nel 1531, che era stato infatti molto danneggiato durante il Sacco di Roma del 1527.

7 Henning Wrede [1983; 1984; 1986] aveva già notato la relazione che doveva esistere tra la scultura dell'Atlante e il ciclo del Casino. Considerando, tuttavia, il Casino come di proprietà dei del Bufalo, come esso era generalmente noto, aveva interpretato la costellazione di Perseo, collegata al Toro, come un simbolo di quella famiglia, che aveva il bucranio nel suo stemma araldico. Il carattere però poco evidente della costellazione sul globo di Atlante aveva indotto K. Wren Christian (2010, p. 284) a pensare che quella interpretazione fosse poco attendibile. Nella nuova scenografia da me proposta, che considera il ruolo svolto da Colocci nella progettazione originaria del ciclo decorativo del Casino, la relazione Perseo/Toro assume un significato più organico.



Fig.3] Particolari della facciata del Casino Colocci-Del Bufalo di Roma, in una incisione di E. Maccari e G. Iannoni (1876), con la sequenza [da sinistra a destra]: sopra, Perseo libera Andromeda, Sacrificio, sotto, Perseo pietrifica Fineo e i suoi soldati, La fonte delle Muse].



Fig.4) *Perseo pietrifica Fineo e i suoi soldati*, affresco staccato di Polidoro da Caravaggio e Maturino del Casino Colocci-Del Bufalo, Roma, Museo di Roma.

Atlante, Marte e Venere) ispirate alle *Metamorfosi* di Ovidio che Manuzio aveva pubblicato nel 1502 e Colocci ovviamente possedeva.

Questa narrazione mitologica aveva, però, come accadeva per la *Fonte delle Muse*, una altrettanto imponente scultura che fungeva da veicolo introduttivo ed ispiratore del ciclo: quella di *Atlante*, poi diventato famoso con l'epiteto di *Farnese* perché fu acquistato nel 1562 da quella famiglia, che è molto probabile facesse parte della collezione Colocci sin dagli anni Venti.

L'*Atlante* era una scultura del I-II secolo d.C. – priva di un pezzo della testa e delle braccia, che furono poi aggiunte più tardi nel corso di un restauro fatto da Guglielmo della Porta – probabile copia di un originale ellenistico, rinvenuta alle Terme di Caracalla, come ricordava Pirro Ligorio che lo identificava, seguendo ancora le idee di Colocci, come un «Hercule inginocchiato con un ginocchio in terra»⁸. Lo studio delle costellazioni rappresentate lungo l'eclittica che compare sul globo sorretto dalla figura è coerente con le informazioni astronomiche trasmesseci dall'opera di Ipparco, astronomo greco del II secolo a.C.

Abbiamo numerose evidenze che provano che l'*Atlante* era già nel giardino di Colocci nel primo ventennio del secolo XVI. Altrettanto importante però, in questa ricostruzione, è la perfetta corrispondenza che corre tra le costellazioni presenti sul globo sostenuto dall'eroe mitologico ed il ciclo decorativo del Casino: il sistema delle costellazioni di Perseo, infatti, è l'unico ad esservi rappresentato per intero, cioè registrando la presenza di Perseo, Andromeda, Cefeo, Pegaso e Cassiopea.

La figura dell'*Atlante* è molto simile a un disegno di Baldassarre Peruzzi, molto vicino a Colocci ed al circolo vitruviano romano che lo Jesino aveva animato, e sembra avere ispirato l'incisione per il frontespizio di un'opera astrologica: il *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo de Fanti, edita a Venezia nel 1527. Una illustrazione della edizione di Vitruvio curata da fra Giocondo, altro amico di

Colocci e sodale di studi metrologici, edita a Venezia nel 1511, offre due metà del globo celeste con le relative costellazioni e sembra aver utilizzato ancora il globo dell'*Atlante* come fonte⁹.

La consuetudine dei due architetti con Colocci spinge a pensare che abbiano utilizzato entrambi come fonte il globo celeste sorretto dell'eroe mitologico conservato nel giardino colocciano.

La presenza dell'*Atlante* antico nella collezione Colocci deve aver ispirato anche la decorazione del Casino e la narrazione delle *Storie di Perseo e Andromeda* che acquistano un significato strettamente connesso alla funzione di quel luogo, che ospitava gli incontri degli Accademici Romani, e del circolo umanistico colocciano. Colocci era l'erede di Pomponio Leto ed era stato allievo di Giovanni Pontano a Napoli; aveva quindi probabilmente orchestrato in maniera integrata, attraverso significati sovrapposti alla storia mitologica, una celebrazione dei suoi due maestri.

2.1. La Ninfa dormiente

Nel caso della *Ninfa*, lo stato di sonno che essa rappresentava, connesso alla presenza della fonte dell'*Aqua Virgo*, che richiamava la giovane donna che l'aveva scoperta, rinviava allo stato di ispirazione poetica che la tradizione antica aveva collegato alla *Fonte delle Muse* dipinta sulla facciata del Casino.

Vi era però anche un altro motivo più ambizioso che giustificava la sua presenza e il monito dell'epigramma che l'accompagnava.

La *sodalitas* dei poeti che si riunivano negli *Horti Colotiani* era infatti interessata a valorizzare, invece delle origini aristocratiche della famiglia (come succedeva invece negli altri palazzi *istoriati* da Polidoro e Maturino), piuttosto il potere della poesia, la sua capacità di essere più efficace e durevole dei grandi monumenti antichi.

La *domus* di Augusto e gli altri palazzi del Palatino erano scomparsi sotto terra, ma la sua gran-

8 "Nella casa di M. Stephano del Bufalo gentilhuomo Romano, già tolta dalle rovine della stupenda fabrica detta le Terme Antoniane nella parte di Roma dette piscina publica, queste e un Hercule inginocchiato con un ginocchio in terra", Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms XIII. B. 3. 112, cfr. Lippincott 2017; Valerio 1987; Valerio 1993; Valerio 2005-2006.

9 Lippincott 2017.



Fig.5] La *Ninfa dormiente* della collezione Colocci, da J.J. Boissard, *Romanae urbis topographia et antiquitates*, Francoforte, 1597-1602, fig. 25.

dezza continuava ad essere percepibile nei versi di Virgilio che aveva descritto il palazzo nelle forme della reggia del re Latino. La vita della poesia era più longeva del marmo ed offriva maggiore affidabilità nel garantire ai potenti l'immortalità: era il principio oraziano dell' "opus aere perennius" che portava acqua al mulino dei poeti.

Il principio era ulteriormente sottolineato dalla contrapposizione insistita nel ciclo decorativo tra *metamorfosi* e *pietrificazione*, tra potere dinamico dell'acqua/vita e la sua interruzione per effetto della forza immobilizzante di Medusa, usato ad arte da Perseo.

L'interesse per la *Ninfa dormiente* era anche stato una caratteristica dell'ambiente di Leto. Era stato Giannantonio Campano, intimo di Leto, intorno al 1459-60, a comporre per primo dei versi

epigrammatici, simili a quelli che campeggiavano nel giardino di Colocci, dedicati a questo *topos*, che divenne una moda dei primi giardini umanistici romani¹⁰. A fine XV secolo una scultura con la ninfa e relativo epigramma era stata collocata nel giardino del cardinale Domenico della Rovere ed un'altra simile si trovava nel palazzo abitato da Alessandro VI prima di diventare papa, quello della Cancelleria vecchia.

Colocci risulta anche proprietario di un codice, il Vat. Lat. 1610 della Biblioteca Vaticana, che è la principale testimonianza (antecedente al 1471) dell'epigramma che accompagnava la scultura del cardinale della Rovere¹¹.

La ninfa degli *Horti Colotiani* era, dunque, il contrassegno di una tradizione e dell'appartenenza a un club.

¹⁰ Agnoletto 2019; Christian 2008; Christian 2010, I, pp. 134-142; MacDougall 1994.

¹¹ Espluga 2013.

2.2. L'Atlante

Sull'altro versante, quello cosmologico e astrologico, altro tema coltivato da Colocci nei suoi studi, il ciclo di Perseo e Andromeda poneva al centro dell'attenzione il *Natale di Roma*, la festa restaurata dall'Accademia Romana una generazione prima, presentata come un evento favorito dal disegno delle stelle che sembrava marcare la data del 21 aprile.

Le costellazioni connesse a Perseo, infatti, secondo la tradizione astrologica antica, costituivano i *paranatellonta* del Toro, cioè erano quegli asterismi che contribuivano a filtrare o accentuare, a seconda della loro posizione celeste, il potere delle costellazioni principali collocate sullo Zodiaco. La costellazione di Perseo montava, cioè raggiungeva il suo culmine di potenziale, alla confluenza dell'Ariete nel Toro, esattamente il 21 aprile, cioè la data del Natale di Roma, imprimendo alla fondazione romulea un significato cosmologico. Il successo militare e politico di Roma sembrava così favorito dalle stelle ed associato al comportamento valoroso e vincente dell'eroe mitologico Perseo.

La celebrazione del Natale di Roma assumeva, quindi, un significato identitario per i componenti dell'Accademia Romana che si incontravano ai simposi di Colocci e fungeva da omaggio verso il grande maestro di studi antiquari che l'aveva fondata: Pomponio Leto.

Colocci sceneggiava, tuttavia, questo evento fondativo (per Roma e per l'Accademia) in un contesto che utilizzava il lessico del proprio maestro Giovanni Gioviano Pontano, teorico dell'azione semideterministica delle stelle sull'agire umano.

Pontano aveva descritto il suo pensiero a proposito dell'influenza esercitata dagli astri sul comportamento umano in alcune opere ben note a Colocci, per le quali egli aveva anche contribuito alla revisione dei testi in vista della edizione stampata da Aldo Manuzio nei primi anni del Cinquecento, come per esempio il *De rebus coelesti-*

bus, noto anche come *Urania*, che trattava anche della storia mitologico-astronomica di Perseo e Andromeda, e che Colocci possedeva in una versione autografa di Pontano stesso¹².

L'idea di Pontano era che le costellazioni influissero in maniera tendenziale sul comportamento umano, sicché chi si lasciava andare alla inerzia di quelle forze, rinunciando ad agire con l'aiuto della volontà e della ragione, finiva per assecondarle. Chi, invece, fosse stato capace di opporvisi e persino di cavalcarle con astuzia e prontezza di spirito sarebbe stato nelle condizioni di esercitare la pienezza del "libero arbitrio" cristiano.

Alla fine, la filosofia astrologica di Pontano assomigliava molto al proverbio "la fortuna aiuta gli audaci".

Le storie di Perseo affrescate sulla facciata del Casino si rivelano, così, una perfetta rappresentazione del pensiero pontaniano, evidenziando il *furor* con il quale Perseo persegue la sua volontà, aiutato da Medusa, un dono di Atena, che pietrifica chi la guarda; un atto che sottolinea in sé la funzione immobilizzatrice del fato, se interpretato nei termini deterministici della astrologia volgare.

Le due condizioni, quella della volontà e ragione che cavalcano gli eventi, e quella che obbedisce alla inerzia dei processi predeterminati, sono chiaramente rappresentate dalle figure della *Fortuna* e della *Cariatide*, poste come "pietre d'angolo" del Casino. Significativamente la *Fortuna* è posta a un livello superiore della *Cariatide*, per sottolineare la sua funzione decisiva, la quale ultima invece rappresenta, seguendo la narrazione vitruviana, lo stato di immobilismo e di servitù di chi non riesce ad esercitare adeguatamente l'autodeterminazione, come era successo ai Carii che avevano accettato di sottomettersi ai Persiani senza combattere, diventando un monito morale che aveva dato vita allo stile architettonico delle cariatidi.

L'interpretazione delle altre sequenze della storia di Perseo dipinte sul Casino non fa che replicare questo stesso modello interpretativo, come

¹² Il cap. XIV del *De rebus coelestibus* era anche stato dedicato da Pontano a Colocci; cfr. Mangani 2018, cap. 2; Tateo 1972.



la “liberazione” di Andromeda dalle catene e l’utilizzo tempestivo della testa di Medusa per pietrificare i soldati di Fineo, promesso sposo di Andromeda, dimostrazione dell’abilità di Perseo nel cavalcare gli eventi e sfruttare il favore divino al momento giusto.

3. Il significato politico del ciclo decorativo del Casino Colocci

È molto probabile che il Casino Colocci sia stato affrescato dopo la fine del pontificato di Leone X, il periodo che lo Jesino considerava come il più felice della sua vita nella Curia papale¹³.

Sotto Adriano VI (che fu papa dal 1522 al 1523), successore di Leone, le cose presero una brutta piega per gli alti funzionari pontifici e per i cultori dell’antiquaria come Colocci. Il papa olandese revocò molti, lucrosi incarichi e inaugurò una stagione ben poco favorevole alla coltivazione degli interessi umanistici, considerati sostanzialmente eretici e filopagani, generando un diffuso malcontento.

Colocci si vide revocare parte dei suoi emolumenti, che rivendicava di avere acquistato in precedenza a caro prezzo, come era stato costume diffuso con i due papi precedenti.

Ad aggravare la situazione gli arrivò l’ordine di andare a fare il Governatore di Ascoli Piceno, nel 1523, che lo costrinse a passare lunghi periodi in quella città che considerò sempre inospitale, dal pessimo clima e affollata da abitanti riottosi e ingovernabili¹⁴.

Si capisce come il pontificato di Leone X po-

¹³ “Io sono stato trenta anni molto felice in questa corte: da la morte di Leone in qua sempre infelice”, lettera di Colocci a Giovanni Benedetti Santi di Jesi (17 maggio 1536), in Lancellotti 1772, p. 30.

¹⁴ Colocci scrisse anche otto epigrammi contro il papa Adriano VI; cercò di farsi rimpatriare velocemente, evitò il più possibile di andare ad Ascoli Piceno, comportamento che creò tensioni con la Tesoreria pontificia che non voleva pagargli per quel motivo lo stipendio di Governatore e si risolse a farlo solo dopo un ricorso legale di Colocci al Legato della Marca Anconitana (cfr. Fanelli 1979a, pp. 30-44).

Fig.6) *La Fortuna*, affresco staccato di Polidoro da Caravaggio e Maturino del Casino Colocci-Del Bufalo, Roma, Museo di Roma.

tesse diventare ben presto un periodo dorato rispetto alla età di Giulio II, infestata dalle continue guerre e conflitti interni, ed al ritorno al medioevo di Adriano VI.

Testimonianza di questa opinione diffusasi nella Curia e negli ambienti aristocratici romani è il pensiero del nobile Marcantonio Altieri, allievo di Leto, vicinissimo all'Accademia Romana (di una famiglia che poi si imparentò con i del Bufalo), che era stato il portavoce della nobiltà romana ai tempi della rivolta contro Giulio II del 1511, la cosiddetta *Pax Romana*, interrottasi solo con la morte del papa. Altieri aveva definito infatti la stagione di Giulio II un periodo nel quale i Romani non avevano potuto godere «pur un hora de quiete»¹⁵.

Considerata in confronto con quella giuliana, la stagione di Leone X diventava così una specie di «aurea aetas», celebrata come una fase di pace e di serenità: la cosiddetta *Pax Leonina*.

Questa interpretazione era diventata un *refrein* delle celebrazioni ufficiali di Leone X e in questi termini era stata magnificata nel 1520 in una solenne omelia in San Pietro da un domenicano piacentino, professore di teologia allo *Studium Urbis* di Roma, Tommaso Radini Tedeschi¹⁶, arrivato a Roma nel 1514.

Radini Tedeschi aveva grande competenza astrologica ed aveva scritto libri nei quali aveva cercato di trovare, come Pontano, una mediazione e possibile convivenza tra l'astrologia antica e la morale cristiana, utilizzando i simboli astrologici come modelli morali.

Nel suo *Sideralis abyssus* (Pavia, 1511) aveva collegato, in particolare, la costellazione di Perseo

con la *Giustizia*, quella di Andromeda con la *Synesis/Gnome*, cioè la *Saggezza* come era definita nell'*Etica nicomachea* di Aristotele.

Il passo verso l'identificazione del papato di Giulio II con la *Giustizia* (armata) e di quello di Leone con la *Saggezza* della *Pax Leonina*, celebrata da Radini in San Pietro, era facile ed è molto probabile che Radini Tedeschi abbia potuto influenzare direttamente o indirettamente il ciclo del Casino¹⁷.

D'altra parte è piuttosto difficile pensare che due cultori di studi astrologici come Radini e Colocci possano non essersi incontrati nell'ambiente ristretto della Curia pontificia, dove Radini era diventato, proprio nel 1521, cioè negli anni della realizzazione del ciclo, Maestro del Sacro Palazzo.

Un dettaglio conferma come Raffaello (e forse Colocci con lui, come si vede in quella parte dell'affresco del Casino dedicato alla *Fonte delle Muse*), abbia tenuto conto di una informazione che, per testimonianza di Biondo Flavio, sembra sia stata introdotta nell'ambiente umanistico romano del tempo proprio da Radini Tedeschi.

Scrivendo una nota biografica del suo confratello domenicano nel *De viris illustribus ordinis praedicatorum* (Bologna, 1517), Biondo ci informa, infatti, che Radini avrebbe avuto il merito di aver fatto conoscere nell'ambiente romano del suo tempo che le Muse, secondo la tradizione classica, avevano l'abitudine di incontrarsi con Apollo presso la loro fonte, collocata sul monte Parnaso¹⁸.

In realtà l'informazione non era corretta; le Muse

15 Marcantonio Altieri (1450-1532), lasciò per testamento istruzioni alla famiglia di sostenere economicamente l'Accademia Romana. Il riferimento al periodo movimentato dalle continue guerre di Giulio II è contenuto nei suoi *Baccanali* (in particolare nell'*Avviso dello stato della città di Roma nell'infirmità di Giulio II*, Codice Vat. Barb. Lat. 4989 della Biblioteca Apostolica Vaticana, cfr. Kolsky 1987). L'impetuosità era diventata precocemente una percepita caratteristica di papa Giulio II, un tema cui dedicò un pamphlet politico anche Erasmo nel 1517.

16 Il carattere pacifico del pontificato di Leone X venne celebrato anche in occasione delle feste di San Marco che offrivano lo spunto per le composizioni poetiche apposte sulla statua di Pasquino. Nel 1513 il tema delle composizioni e del travestimento della scultura fu Apollo per richiamare la *Pax Leonina*. Nel 1514 lo stesso argomento era stato ribadito attraverso la celebrazione della conseguente rinascita dei commerci, utilizzando la figura di Mercurio.

17 Gli argomenti di Radini coincidevano con le idee della classe nobiliare romana rappresentata da Altieri (cfr. la nota 15).

18 "Ut dixeris ex Parnassi Monte sese proripuisse Musas, ut semper cum Apolline ei praseto sint ad quaecumque edenda per ipsum. Quippe eius inventiones, eius libri hoc testari possunt. Intuere siquidem *Calipsychiam* ab eo digestam. Intuere *Sydereum Abyssum*". Sembra che sostenesse che le Muse si incontrassero con Apollo presso il Monte Parnaso. Che sia stata senza dubbio una sua scoperta lo attestano le sue opere a stampa come la *Calipsychia*, argomento confermato nel suo *Sidereus abyssus* (Biondo Flavio, *De viris illustribus ordinis praedicatorum*, Bologna, 1517, p. 147).

antiche tenevano i loro incontri, per tradizione, presso la fonte *Ippocrene*, collocata sul monte Elicona [quella del Parnaso era la grotta di Pan e delle ninfe chiamata *Corycia*, ma era una confusione frequente fra i primi umanisti sin dai tempi di Ciriaco d'Ancona, che aveva spesso confuso le Muse con le Ninfe].

La Fonte delle Muse al Parnaso, con la presenza di Apollo e dei poeti, era il tema di uno dei quattro dipinti di Raffaello della *Stanza della Segnatura* vaticana: dimostrazione che le idee di Radini Tedeschi erano state recepite nell'ambiente.

La decorazione del Casino sovrappone, quindi, l'interpretazione politica delle due età di Giulio II e di Leone X, chiave di confronto con quella di Adriano VI – ovviamente comprensibile solo in un ristretto ambiente e in un linguaggio cifrato – con quella poetica e cosmologico-astrologica. La prima introdotta dalla scultura della *Ninfa*, la seconda da quella di *Atlante*.

La facciata del Casino finiva inoltre per agganciare le storie alla vita culturale contemporanea degli *Horti Colotiani*, dotati di un'altra ben nota fonte d'acqua: l'*Aqua Virgo*. Il cavallo di Perseo, Pegaso, aveva infatti creato miracolosamente la fonte delle Muse con un colpo di zoccolo, come si vede nel quadrante destro della facciata del Casino.

4. Ercole e Atlante

La presenza di Atlante nella collezione Colocci e la sua funzione strategica nell'influenzare e ispirare i motivi del ciclo decorativo del Casino, offre un supporto credo decisivo alla identificazione con Colocci del personaggio barbuto che tiene in mano il cosmo, di fronte a Tolomeo, che sostiene il globo terrestre nello stesso modo, collocato da Raffaello nella *Scuola di Atene*. Nel

mio libro del 2018 avevo fondato questa tesi soprattutto sulla fama dei suoi mai completati studi cosmologici e sulla familiarità nata fra i due, che porterà poco dopo alla collaborazione per la riedizione di Vitruvio della quale hanno già ampiamente scritto Ingrid Rowland e Francesco Paolo Di Teodoro¹⁹.

La figura di Atlante era ulteriormente richiamata nelle decorazioni del Casino su un altro lato dell'edificio, dove veniva rappresentato nel momento di essere pietrificato da Perseo, vicino a un altro episodio quello del *Giardino delle Esperidi*, teatro dell'incontro tra i due eroi, in un altro tempo mitico, in occasione del quale Ercole aveva sostituito Atlante nel sorreggere il mondo.

Anche questa parte del ciclo decorativo, di cui è rimasto solo un disegno tratto a sua volta da una incisione ispirata all'affresco, oggi scomparso²⁰, offre una chiave interpretativa utile a comprendere le idee di Colocci e la sua probabile identificazione con il personaggio che tiene il mondo in mano nella *Scuola di Atene*.

Nell'ambiente di Colocci, Ercole era considerato l'allievo di Atlante nelle scienze astronomiche e cosmologiche, che, per i cultori del Pitagorismo quali erano i componenti del suo ambiente, significava anche l'origine del sapere musicale e poetico.

Ne faceva cenno Andrea Fulvio, allievo di Leto e amico di Colocci, in un passo del suo *Antiquitates*. "La verità di questa favola, scriveva Fulvio, è che Ercole hebbe oltre le forze esterne del corpo grandissimo ingegno et particolarmente delle cose naturali si diletto, havendo notizia dell'astrologia et del corso dei cieli, che da Atlante principal maestro di quei tempi haveva appresa, la quale dopo la morte di quello essercitò"²¹.

Per questo collegamento Ercole era stato considerato un maestro di sapienza cui veniva attribuita l'introduzione alla cultura e al sapere presso

19 Rowland 1991; Rowland 1994; Di Teodoro 2003b; Di Teodoro 2009a. L'identificazione di Colocci nel personaggio barbuto, probabilmente Strabone [come sostiene credibilmente Joost Gaugier 1998], con il mondo in mano, della *Scuola di Atene* è in Mangani 2018, pp. 101-111.

20 Cherubino Alberti [1553-1615], *Atlante pietrificato da Perseo*, copia di una incisione tratta dall'affresco di Polidoro da Caravaggio sul Casino Colocci [Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Uffizi, Inv. 9297S].

21 A. Fulvio, *Antiquitates*, Roma, 1588, pp. 312-313.



Fig.7) *La Cariatide*, affresco staccato di Polidoro da Caravaggio e Maturino del Casino Colocci-Del Bufalo, Roma, Museo di Roma.

i primi abitatori dell'antico Lazio, dove sarebbe arrivato nel corso dei suoi avventurosi viaggi.

Questo culto di Ercole portatore del sapere musicale e poetico [definito *Hercules musagetes*] era stato introdotto a Roma grazie ai seguaci del Pitagorismo come il console Fulvio Nobiliore

e il poeta Ennio, nel II secolo a.C., ed era identificato dall'epiteto *Hercules Musarum*²².

Segnale dell'interesse degli Accademici Romani per questa tradizione è l'abitudine a incontrarsi frequentemente, negli anni Venti, presso il tempio di Ercole sul Lungotevere, cui fa cenno, in una lettera a Colocci, il suo amico Jacopo Sadoletto, scritta con nostalgia, dopo il Sacco del 1527, da Carpentras²³.

A Roma Ercole era anche l'eroe dei *Bovattieri*, la classe patrizia romana arricchitasi con l'allevamento bovino, tradizionalmente repubblicana e poco incline ad accettare la nuova aristocrazia curiale papale imposta con il ritorno dei papi da Avignone, molti dei quali seguivano e sostenevano l'attività dell'Accademia Romana.

Grazie a questa particolare sensibilità per il culto di Ercole, l'ambiente umanistico colocciano aveva favorito una interpretazione ambigua della scultura di Atlante, più incline a identificarlo con Ercole o comunque a sottolineare la relazione dialettica tra maestro e discepolo e il comune collegamento con i temi cosmologici.

Questa preferenza a interpretare la scultura come Ercole sembra testimoniata da un olandese, Venandus Pighius, segretario del cardinale Cervini, a sua volta amico di Colocci, suo esecutore testamentario e sodale di studi su Varrone, il quale, visitando il giardino di Colocci dopo che era ormai passato alla proprietà dei del Bufalo, identificava la scultura appunto come Ercole²⁴.

Un altro seguace e ammiratore di Colocci, Fulvio Orsini, bibliotecario e segretario del cardinale Alessandro Farnese, fu il tramite per l'acquisto della scultura nel 1562, poi collocata al Palazzo Farnese di Roma, ispirando, secondo unanime consenso degli studiosi, i dipinti di Annibale Carracci del palazzo, che seguono, in coerenza con la tradizione colocciana, probabilmente per la mediazione dello stesso Orsini, la stessa interpre-

22 De Stefano 2014.

23 J. Sadoletus, *Epistolarum libri sexdecim*, Lyon 1550, p. 244.

24 Pighius menzionava la scultura [che aveva probabilmente visto alla fine degli anni Quaranta, forse quando Colocci era ancora vivo o subito dopo la sua morte, mentre si trovava a Roma come segretario di Cervini] nel suo *Hercules prodicius, seu principis iuventutis vita et peregrinatio*, Anversa, 1587, p. 360.



Fig.8) Particolare dal *Parnaso* di Raffaello, Stanza della Segnatura, Palazzi Vaticani.

tazione che ne aveva dato Colocci [che, come si è visto, prosegue con Pirro Ligorio⁸]. Carracci propone infatti la figura come Ercole in due diversi contesti del palazzo, una delle quali è chiaramente ispirata dalla scultura che era ormai nella galleria di antichità dei Farnese.

Che Colocci stesso fosse identificato dai suoi seguaci e ammiratori con questa figura che rappresentava il sapere cosmologico-astrologico, l'attività didattica dell'Accademia e il legame profondo esistente tra le leggi regolative del mondo

fisico, quelle del linguaggio, della poesia e della musica è testimoniato dai versi che gli dedica un suo conterraneo, Francesco Panfilo di San Severino Marche, maestro di scuola che aveva studiato con Ludovico Lazzarelli, un cliente e familiare dei Colocci sin da quando Angelo era ancora un ragazzo²⁵. Nel suo *Picenum*, pubblicato postumo nel 1575, ma probabilmente composto quando Colocci era ancora vivo, Panfilo ricorda Colocci come "Amico delle Muse" (*Aonidon philos*), presentandolo come Ercole che ha appena vinto

25 Lazzarelli divenne protetto e cliente dello zio di Colocci, Francesco, quando questi si trovava a Napoli come Governatore di Ascoli Satriano per conto degli Aragonesi. La sua operetta *Bombyx* [*Ludovici Lazzarelli septempedani Bombyx ad Angelum Colotium Honestae Indolis Puerum*, Roma, 1498, Eucareo e Marcello Silber], ispirata a significati ermetici, fu pubblicata nel 1498, probabilmente a spese della famiglia Colocci, e dedicata al giovane Angelo, che forse collaborò alla sua sistemazione per la stampa, un lavoro che poi divenne una attività frequente dello Jesino. [v. scheda 14].

il gigante Anteo e si sta preparando a tenere il mondo sulle sue spalle²⁶.

Questa attenzione per Ercole di Colocci, condivisa nell'ambiente umanistico romano, era probabilmente un ulteriore omaggio per il maestro Pontano, che si era identificato anche lui con l'eroe antico, definendosi "amato delle Muse", cioè seguendo l'interpretazione pitagorica coltivata anche da Colocci, persino nel proprio epitaffio²⁷. Pontano aveva anche scritto un'opera dedicata al Giardino delle Esperidi [*De hortis Hesperidum*, Venezia, Aldo Manuzio,

1505] dal quale sosteneva erano stati portati in Campania, da Ercole, gli agrumi che avevano reso famosa quella regione²⁸.

Che lo stesso Colocci considerasse questo epiteto, "amico delle Muse", come una espressione che evocava la propria identità culturale (e politica, per l'origine greca che tramandava) è testimoniato dall'epitaffio che egli volle dedicare al suo amico Giovanni Lascaris, dotto bizantino che aveva ispirato le sue teorie a proposito dell'origine greca del Volgare italiano, nel quale anche lui è definito "dilectus Musis"²⁹.

26 "Angelus hac digna fuit Urbe Colotius ortus; / Angelus Aonidum maximus ille philos. / Vertitur in varias formas, totidemque figuras / Carpathiis Proteus, quod Deus egit aquis. / Polypus aequoreis non tot tibi sumit in undis / Quot facies apto tempore cautus agit. / Vinceret Anthaeum ludo, nitidaque palestra / Aurea quique humeris jam tulit astra suis"; *In questa degna città nacque Angelo Colocci, Angelo, il più grande amico delle Muse; Proteo, cui Dio affidò le acque dell'Egeo, cambia il suo aspetto in diverse forme e figure; Polipo non ha osato portarti tra le onde marine quando il mare è più calmo. Avrebbe infatti vinto anche Anteo nella famosa contesa, lui che già tiene sulle sue spalle gli astri dorati* [F. Panfilo, *Picenum*, Macerata 1575, p. 32, v. scheda 5].

27 "Sum enim Iovianus Pontanus, / Quem amaverunt bonae Musae" [da P. Giovio, *Elogia virorum litteris illustrium*, Basilea, 1577, p. 61].

28 Iacono 2015.

29 "Dilectus Musis, et rebus natus agendis, / Quem gravida Imperiis protulit alte domus; / Tot freta dum curris, totque invia regna pererras, / Ausonia tandem Lascaris urbe facies. / Sed situs in patria es, Graio licet orbe remotus; / Nulla est virtuti terra aliena tuae" [cit. in Ubaldini 1969, p. 83].

Riassunto

Gli *Horti Colotiani* furono il luogo d'incontro del cenacolo di amici, poeti e studiosi, che Colocci invitava per proporre discussioni nella sua villa al Pincio.

Tra le sculture delle sue collezioni che vi erano collocate, la *Ninfa dormiente* appare perfettamente integrata con le composizioni poetiche che si praticavano nel giardino e con il ciclo decorativo della facciata del Casino che vi era stato costruito, attribuibile agli anni Venti del Cinquecento, affrescato da Polidoro da Caravaggio e Maturino con le *Storie di Perseo e Andromeda*.

L'argomento, già trattato dal maestro di Colocci, Giovanni Pontano, mescola la rievocazione di un capitolo delle *Metamorfosi* di Ovidio con la rappresentazione del pensiero pontaniano sul determinismo astrologico rappresentato dalle costellazioni di Perseo, che raggiungono la loro massima influenza il 21 aprile, data del Natale di Roma, ricorrenza celebrativa che era stata solennemente ripristinata da Pomponio Leto e dall'Accademia Romana, presieduta a quel tempo da Colocci.

Abstract

The *Horti Colotiani* were the meeting place, in his Pincian Villa, of Colocci's friends, poets and scholars, who were invited there to attend symposiums and tell their speeches.

Among the sculptures of Colocci's collection hosted in the garden the *Sleeping nymph* was perfectly integrated to the poetic compositions were told there and to the decorative cycle painted by Polidoro from Caravaggio and Maturino, in the twenties of the Sixteenth century, with the *Histories of Perseus and Andromeda*.

The topic, already treated by Giovanni Pontano, Colocci's master, mixes Ovid's *Metamorphoses'* evocation with Pontano's astrological determinism, represented by Perseus's constellations which reach their greatest power on April 21, the Roman birthday, an ancient feast restored by Pomponius Laeuts and the Roman Academy, then led by Colocci himself.



Con Colocci e Raffaello nella Scuola di Atene Tecnologie immersive per un viaggio virtuale

di Paolo Clini, Renato Angeloni, Mirco D'Alessio
(Università Politecnica delle Marche)

1. Introduzione

Le potenzialità offerte dalle moderne tecnologie per la fruizione del CH sono messe in evidenza nel presente contributo attraverso la soluzione di realtà virtuale immersiva (*Immersive Virtual Reality*, IVR) realizzata per l'allestimento della mostra *Raffaello e Colocci. Bellezza e scienza nella costruzione del mito della Roma antica*, ospitata a Palazzo Pianetti di Jesi nella ricorrenza delle celebrazioni raffaellesche per il cinquecentenario dalla morte dell'artista. Oggetto di studio la *Scuola di Atene*, capolavoro del genio urbinato i cui personaggi e l'architettura in cui si muovono sono forse la più compiuta forma di rappresentazione della concezione antropocentrica rinascimentale. Le figure, lo spazio e le geometrie, enfatizzate dalla vista prospettica, si ergono a simbolo dell'ordine del creato dominato dall'uomo grazie al suo intelletto; le forme dell'architettura sono in particolare quelle della classicità tardo antica e nella loro composizione richiamano il progetto originario del Bramante per la *Basilica di San Pietro*. Nell'esperienza di seguito presentata, la "traduzione" tridimensionale di questo spazio è così punto di partenza per un'innovativa soluzione narrativa in grado di svelarne i dettagli attraverso gli strumenti della rappresentazione digitale, di penetrare la superficie affrescata e offrire la possibilità di addentrarsi in questo tempio della mente umana

guidati dal suo stesso autore e dall'umanista che probabilmente ne ispirò la composizione, Raffaello Sanzio e Angelo Colocci.

Dopo una breve analisi delle possibilità offerte da un approccio tecnologico alla fruizione del Cultural Heritage, il presente contributo approfondisce quindi le tre fasi in cui il lavoro sulla *Scuola di Atene* è stato strutturato: l'analisi e lo studio dell'opera, la ricostruzione tridimensionale della scena e la strutturazione dei contenuti in un'applicazione per la sua narrazione virtuale immersiva.

2. Un approccio tecnologico per la fruizione del Patrimonio Culturale

Per Cultural Heritage si è soliti indicare l'insieme di beni che, per particolare rilievo storico, culturale o estetico, risultano di un certo interesse pubblico e connotano la comunità cui appartengono. Un bene culturale è dunque per sua stessa definizione di "interesse pubblico" e adeguata a questa sua natura deve essere la possibilità di fruirla. Per raggiungere tale ambizioso obiettivo, il primo passo da compiere è il superamento della concezione della relazione tra bene culturale e utente come rapporto statico. Risolto infatti nell'istituzione museale di concezione tardo settecentesca il bisogno di sistematizzazione razionale del Cultural Heritage, emergono oggi nuove esigenze: lo stimolo di una percezione dinamica e interattiva del Cultural Heritage e l'attivazione di processi di apprendimento continuo per l'u-

tente sono solo alcune delle sfide che spostano ora l'attenzione dall'oggetto a chi lo osserva. La semplice presenza del bene culturale nella sua fisicità non è così più sufficiente per strutturarne un'esperienza realmente efficace, occorre potersi rapportare a questo, conoscerne i contenuti, le tecniche realizzative, il significato espressivo ed estetico. Seguendo questa concezione, dal punto di vista formativo, l'opera arriva così a realizzarsi in maniera compiuta solo nel momento in cui raggiunge con successo i suoi destinatari, ossia quando l'atto comunicativo in essa implicito viene completato.

In questo scenario l'utilizzo della tecnologia può giocare un ruolo fondamentale come strumento per il passaggio dalla pura contemplazione passiva a nuove modalità di fruizione attiva e dinamica. Il potenziale utente che fruisce del bene culturale è infatti lo stesso che nella vita quotidiana trova nello schermo di un pc, di un tablet o di smartphone una finestra privilegiata di accesso al mondo; strumenti che con le loro modalità di espressione possono ugualmente diventare il mezzo per una democratizzazione definitiva del Cultural Heritage, rendendo finalmente il bene culturale un elemento proprio della quotidianità dell'individuo.

Non ci si deve però limitare a rendere "tecnologica" la fruizione, occorre sfruttare in maniera consapevole quelle che sono le molteplici potenzialità di questi strumenti, evitando, come spesso accade, di puntare più all'intrattenimento che all'educazione, due componenti che devono invece equilibrarsi. L'*edutainment* (*education and entertainment*), l'imparare giocando, deve così essere l'approccio ricercato per invitare l'utente appunto a mettersi in gioco tramite operazioni culturali e multimediali in grado di sollecitare continue connessioni.

Numerose istituzioni museali propongono oggi app contenenti sezioni dedicate ai capolavori conservati nelle proprie gallerie o che offrono la possibilità di visite virtuali, esperienze che dimostrano come l'uso di nuovi media migliori il modo in cui la cultura viene vissuta, favorendone la diffusione ad un pubblico più vasto e ad un li-

vello anche qualitativamente superiore. Alla base di tali esperienze ci sono diverse soluzioni tecnologiche, tutte in grado di supportare una fruizione centrata sull'utente e di rendere accessibile il bene culturale senza limiti di spazio o tempo, migliorandone la percezione sovrapponendo informazioni virtuali alla visione dell'oggetto reale (*Augmented Reality*), combinando reale e virtuale (*Mixed Reality*) o creando un ambiente ed un'interazione del tutto virtuale (*Virtual Reality*).

3. La narrazione virtuale nella 'Scuola di Atene'

Caso studio: La Scuola di Atene

In tale ambito si sviluppa il lavoro qui presentato, avente come caso di applicazione *La Scuola di Atene*. Realizzata alla fine del 1509 su incarico di Papa Giulio II, tale opera è uno dei più celebri capolavori di Raffaello e, unitamente agli altri affreschi della *Stanza della Segnatura*, rappresenta le tre massime categorie dello spirito umano, simboleggiando la conquista del Sapere e del Mondo, configurandosi come unione delle fondamenta universali dei pensieri poetici, filosofici, civili e teologici [fig. 1].

Molti studi sono stati condotti sulla sua composizione pittorica, sui personaggi e sui significati dell'opera, ma poche indagini sono state svolte sull'imponente architettura che fa da sfondo al grande simposio dei pensatori.

Alcune ipotesi sui modelli considerati da Raffaello per la progettazione dello spazio, accostano *la Scuola di Atene* al progetto di Bramante per la *Basilica di San Pietro* e per le *Logge Vaticane* [Létarouilly 1882]. Altre considerano le competenze architettoniche di Raffaello tali da non rendere necessari ulteriori spunti o indicazioni [Frommel et al. 1984], portando a supporto di questa tesi la strutturazione spiccatamente plastica dell'architettura e gli oggetti marcati delle trabeazioni, aspetti tipici degli edifici raffaelleschi. Ulteriori studi [Oberhuber 1982] sostengono contrariamente l'impossibilità di definire in maniera chiara e univoca la tipologia dell'edificio, data la presenza dei gradini in primo piano che accostereb-

bero la scena ad un tempio aperto su tutti i lati, come l'arco quadrifronte di Giano a Roma, piuttosto che una basilica.

Raffaello affresca un'architettura massiccia, con paraste serrate, nicchie con statue classiche che arrivano fin sotto la trabeazione e blocchi di marmo ornati con altorilievi sia sullo zoccolo sia sulla fascia superiore. L'aula centrale è dominata dai filosofi Platone e Aristotele, che indicano rispettivamente il Cielo e la Terra, e attorno ai quali si sviluppa la moltitudine dei personaggi che popolano la Scuola. Su di loro Raffaello apre una sorta di arco di trionfo, enucleandoli e distinguendoli gerarchicamente quale fulcro della composizione. Oltre l'aula principale, è percettibile un altro spazio, forse intersezione tra due bracci della

basilica, sormontato da una cupola con aperture sul tamburo. Superata la fuga prospettica degli archi e le volte a botte cassettonate, è visibile un *point de vue* simile a quello che attirava lo sguardo dell'osservatore che dalla finestra nord della *Stanza della Segnatura* guardava al *Cortile del Belvedere*.

Metodo ricostruzione del modello

La prospettiva è la rappresentazione che congiunge pittura e architettura e proprio lo spazio costruito ne emerge quale principale soggetto delle sperimentazioni artistiche rinascimentali [Camerota 2018], configurandosi quale elemento centrale delle composizioni pittoriche. Le regole e gli schemi geometrici che sottendono alla co-



Fig.1) Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, 1509-1511 circa, Musei Vaticani, Città del Vaticano

struzione prospettica permettono di ridisegnare gli spazi e generarne nuove percezioni. Gli studi di prospettiva inversa e le conseguenti ricostruzioni sono giunti infatti ad una piena comprensione di vari progetti da un punto di vista architettonico [Sgrosso 2001]. Una problematica stringente in tale operazione è però legata all'inevitabile interpretazione soggettiva: la restituzione delle architetture rappresentate è infatti prodotto di un'operazione critica, traduzione in spazio virtuale, ad oggi ipotesi di modellatori ed esperti d'arte [Carrozzino et al. 2014]. La letteratura propone alcuni casi studio che validano la filiera della restituzione prospettica e ricostruzione virtuale di opere in cui grandi artisti fanno uso di scenografie architettoniche [Boscaro et al. 2018] [Rossi et al. 2018].

Alla base di questo processo di digitalizzazione è stato dunque eseguito un lavoro specifico di studio dell'affresco ed in particolare dell'architettura in esso rappresentata, al fine di convertire lo spazio di rappresentazione 2D, ossia l'opera originale, in uno spazio 3D virtuale. Al fine di applicare correttamente tale metodologia di ricostruzione all'architettura della Scuola di Atene, è risultato fondamentale comprendere in che modo Raffaello ne abbia concepito il progetto scenico, architettonico e prospettico. L'artista urbinato non intende rappresentare un'architettura reale, ma una ideale capace di «ingannare l'occhio, appagare l'intelletto e muovere il cuore», come scrisse Francesco Algarotti a fine '700, quindi siamo di fronte ad uno spazio ideale, costruito al solo scopo di creare una quinta scenica perfetta ed allegorica per la scena rappresentata. Considerato questo come punto fermo possiamo ora analizzare cosa risulta fondamentale per realizzarne una nuova ed efficace modalità di visualizzazione tridimensionale, una visualizzazione immersiva, come quella offerta da una app di realtà virtuale necessita di un ambiente compiuto "finito" e "credibile", necessario a non disorientare l'utente che si ritroverà immerso in esso. Per tale ragione con il termine "finito" s'intende un'architettura compiuta e completa, ciò

si scontra con ciò che l'affresco rappresenta, poiché essendo una rappresentazione bidimensionale ed avendo un unico punto di vista, sono presenti parti non rappresentate o non visibili, che invece in una rappresentazione 3D risulterebbero visibili. D'altra parte, con il termine "credibile" s'intende un'architettura non scenica ma reale, ciò si traduce nell'indagare un'idea progettuale realistica, che abbia alla base gli ideali compositivi pensati e rappresentati da Raffaello, ma allo stesso tempo siano realistici e staticamente corretti da un punto di vista architettonico. Ciò risulta fondamentale al fine di creare un'esperienza efficace, emozionale, corretta e non disturbante dell'ambiente 3D. Tale premessa ci suggerisce quindi la necessità di tradurre lo spazio ideale e bidimensionale dell'affresco in uno tridimensionale il più realistico possibile, ma allo stesso tempo, nel caso in cui l'utente si trovasse nel medesimo punto di vista prospettico dell'affresco, che la vista d'insieme debba risultare il più simile possibile a quella originale. Prima di passare all'effettiva creazione dell'ambiente virtuale è dunque necessario indagare questa idea progettuale, partendo dall'affresco tramite un processo d'indagine che può essere schematizzato in 3 fasi principali: la prima consiste nell'indagare lo schema prospettico del dipinto al fine di ottenere uno schema compositivo spaziale e proporzionale, da tale studio è stato così ottenuto l'ingombro dei macro-elementi architettonici e la loro disposizione spaziale; la seconda fase consiste nella regolarizzazione degli elementi di dettagli come colonne capitelli, rimuovendo, se necessario, gli artifici nella rappresentazione volti a dilatare o restringere lo spazio; la terza fase riguarda il completamento dello spazio architettonico, nello specifico l'inserimento di tutti quegli elementi e soluzioni non visibili nell'affresco ma necessari per avere un'architettura completa. Lo studio dell'affresco, eseguito seguendo la tecnica di rappresentazione prospettica presumibilmente utilizzata da Raffaello, come in [Spagnesi, Fondelli, Mandelli 1984] ha portato all'individuazione di un sistema geometrico basato

sulla figura di un triangolo isoscele, avente base pari all'altezza, essa determina lo spazio cubico sopra la linea dell'orizzonte e definisce l'impianto prospettico. Da questo schema si è dedotto in seguito il reticolo a maglie quadrate utilizzato per il dimensionamento delle singole parti sceniche. Tale triangolo racchiude infatti in sé tutte le informazioni necessarie per riportare le grandezze principali: la posizione dei punti di misura, l'ampiezza del cono ottico, la distanza del punto di vista [fig. 2].

Si è così ottenuto un sistema a griglia piana caratterizzato da nodi su cui cadono i punti più rilevanti della struttura prospettica, conferendo la possibilità di sviluppare uno schema spaziale e ottenere una maglia tridimensionale il cui modulo è alla base delle proporzioni architettoniche [fig. 3].

Da questo schema è stata ottenuta la prima restituzione architettonica parziale, derivante dal solo studio geometrico dell'affresco e caratterizzata ancora dalla presenza di illusioni ottiche ed incongruenze architettoniche, una prima planimetria che costituisce una rappresentazione esatta di ciò che risulta visibile nell'affresco. Giunti a questo risultato il passo successivo è vol-

to alla ricerca e realizzazione di uno sviluppo planimetrico corretto, quindi privo di irregolarità ed artifici prospettici. Le più evidenti risultano essere due la disposizione irregolare delle paraste decorative che inquadrano le nicchie al cui interno sono presenti le statue decorative e la rappresentazione generale dello spazio centrale caratterizzato dall'imposta dell'alto tamburo. Riguardo la prima caratteristica non è difficile comprendere il motivo della loro presenza, imputabile all'utilizzo di una prospettiva non perfettamente scientifica ed all'errore di graficismo. Esso rende difficoltosa l'interpretazione dell'affresco a causa dello spessore fisico del tratto, il che impedisce l'individuazione dell'esatta posizione di un determinato punto. Ciò si è tradotto nell'impossibilità di individuare in modo univoco le dimensioni delle paraste e la loro distanza reciproca. Per superare queste difficoltà è stato eseguito un primo tentativo valutando le proporzioni canoniche degli ordini architettonici vitruviani, ma questo avrebbe comportato una modifica sostanziale delle dimensioni dei macro-elementi, causando una generale perdita di proporzione. Per ottenere un susseguirsi regolare delle paraste è stata quindi utilizzata una semplice media delle diver-

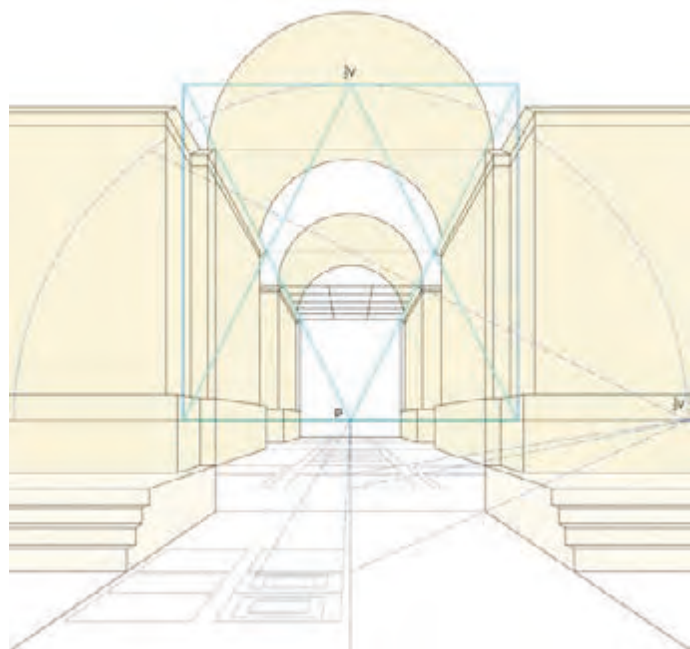


Fig.2) Schema quadrato - triangolo utilizzato per la costruzione prospettica dell'affresco

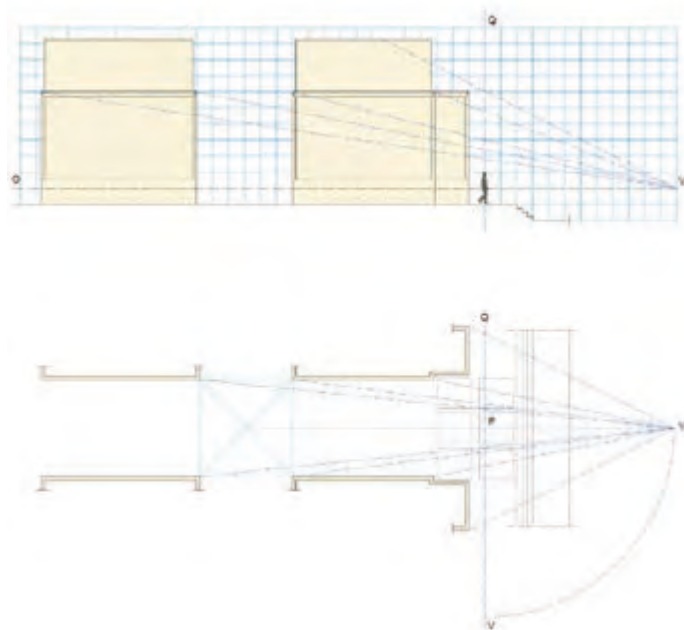


Fig.3) Sviluppo spaziale della maglia quadrata utilizzata per definire le proporzioni degli elementi architettonici, alzato e pianta

se misure ricavate dal disegno. Sempre in relazione all'interpretazione grafica, in considerazione dell'accuratezza visiva del tratto pittorico, è stata riscontrata una notevole difficoltà nell'esatta interpretazione delle caratteristiche decorative: piedistallo, base di parasta, capitello e trabeazione. In questo caso sull'affresco è stato individuato, per ogni decorazione architettonica, un elemento campione, generalmente il migliore dal punto di vista della chiarezza rappresentativa, che è stato quindi scomposto nelle sue singole parti come, toro, gola rovescia, scozia, ovulo, echino, abaco, collarino etc., ed in seguito ne è stata ricercata una concordanza con le descrizioni presenti in trattatistica e le opere realizzate probabilmente note a Raffaello. Come è facilmente intuibile non sono state riscontrate corrispondenze dirette, ma questo confronto ci ha consentito di conferire un ordine proporzionale alla ricostruzione, ricercando il modello più simile per successione compositiva degli elementi, e di modificarlo, rendendolo corrispondente con la rappresentazione dell'artista urbinato. Riguardo la correzione degli artifici prospettici risulta peculiare la risoluzione dello spazio centrale dell'architettura, caratterizzato dall'incrocio della navata centrale con le navate laterali. Questo spazio risulta essere sicuramente uno degli elementi di più difficile interpretazione poiché presenta una mancanza di concordanza architettonica tra i livelli in alzato dell'edificio. Partendo dal basso, infatti, è possibile osservare nell'affresco come le navate si innestino tra loro in modo perpendicolare, questa disposizione spaziale e geometrica non è confermata staticamente dal livello superiore, ossia dalle vele d'imposta dell'alto tamburo, che per essere corrette dovrebbero presentare una conformazione triangolare ed invece presentano una larga conformazione trapezoidale. Questa geometria è molto simile alle vele del progetto Bramantesco della basilica di San Pietro, in costruzione negli anni in cui Raffaello si stava dedicando agli affreschi della Stanza della segnatura. Questa rappresentazione ibrida molto probabilmente non deriva da un errore o svista da parte

del Pittore, la conferma la si riscontra in uno dei cartoni preparatori, nello specifico quello custodito oggi nella Pinacoteca Ambrosiana, inv. 126, in esso sono presenti dei tratti a matita sanguigna recanti uno schema planimetrico dell'architettura della Scuola d'Atene. In questa rappresentazione è possibile vedere come l'innesto tra le due navate sia stata schematizzata correttamente ossia inserendo un elemento smussato e non ad angolo retto. Ciò suggerisce che in fase preparatoria e progettuale l'architettura era stata pensata e concepita in modo geometricamente corretto, e solo in fase di realizzazione finale modificata per finalità compositive puramente visive. Seguendo questo ragionamento e ribadendo la necessità e volontà nel rappresentare un'architettura completa e realistica è stata dunque ricorretto questo dettaglio, andando ad inserire un raccordo inclinato di 45° tra le navate, creando così un'imposta corretta per le vele. Giunti a questo punto si è

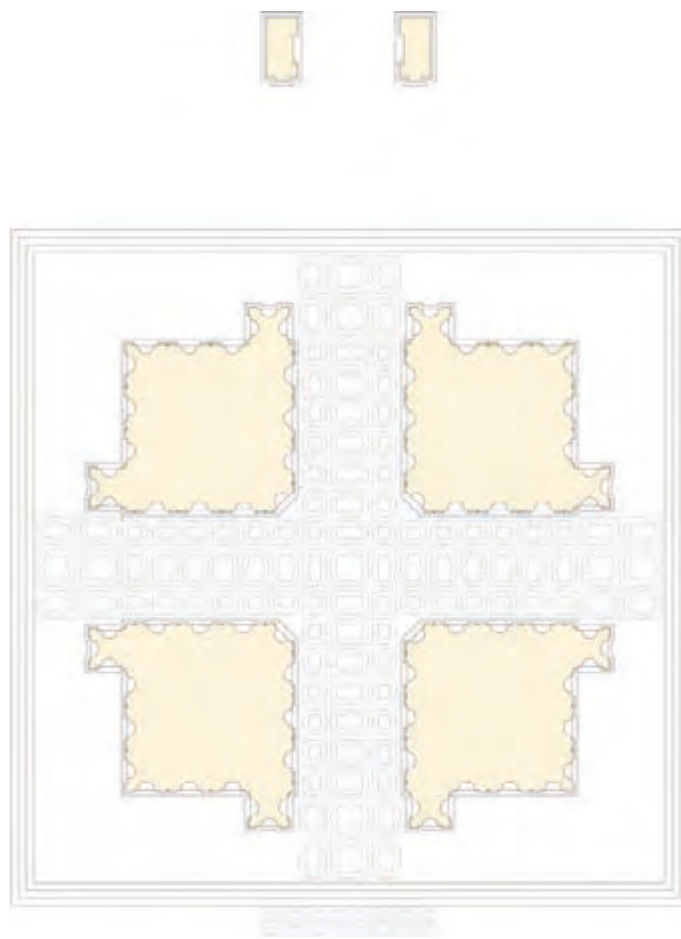


Fig.4) Interpretazione ricostruttiva dell'architettura raffigurata nella Scuola di Atene di Raffaello, vista planimetrica

proceduto allo studio necessario alla creazione di un'architettura completa anche nelle parti non visibili nell'affresco, si è dunque operata un'attenta analisi delle fonti che ispirarono Raffaello nella definizione dei caratteri architettonici: il suo studio dell'antico, evidente nell'uso di volte cassettonate tipiche dell'architettura romana (Phanteon e Basilica di Massenzio) e il suo interesse per i temi contemporanei. Si è dunque proposto un impianto a croce greca con cupola al centro, molto vicino al progetto bramantesco per San Pietro a Roma. La connessione con le architetture bramantesche è servita anche a definire le caratteristiche del tamburo della cupola centrale, con l'inserimento di una serliana, come nello schema utilizzato per l'arcone del coro della chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma. Per quanto riguarda le parti coperte dai personaggi è stato utilizzato il criterio dell'analogia, prendendo in esame gli

elementi di prospetto maggiormente visibili.

Così facendo sono state ottenute tutte le informazioni necessarie alla realizzazione del modello digitale ed in particolare la pianta ottenuta è stata quindi utilizzata come base per la realizzazione dello spazio architettonico virtuale (fig. 4).

Dal punto di vista metodologico la ricerca di realismo gioca un ruolo centrale nello sviluppo della pipeline di lavoro. Per avere un risultato quanto più corretto ed efficace è stato seguito il 5-step Render Workflow (Sannino 2012): 1) Verifica del modello; 2) Bilanciamento delle luci; 3) Creazione dei materiali; 4) Rendering Finale; 5) Correzione del colore. Ogni fase risulta essere vincolo e punto di partenza per la successiva (fig. 5).

La prima fase ha riguardato la modellazione geometrica tridimensionale della Scuola di Atene, eseguita tramite il software open source Blender 2.80, secondo un approccio parametrico, utiliz-

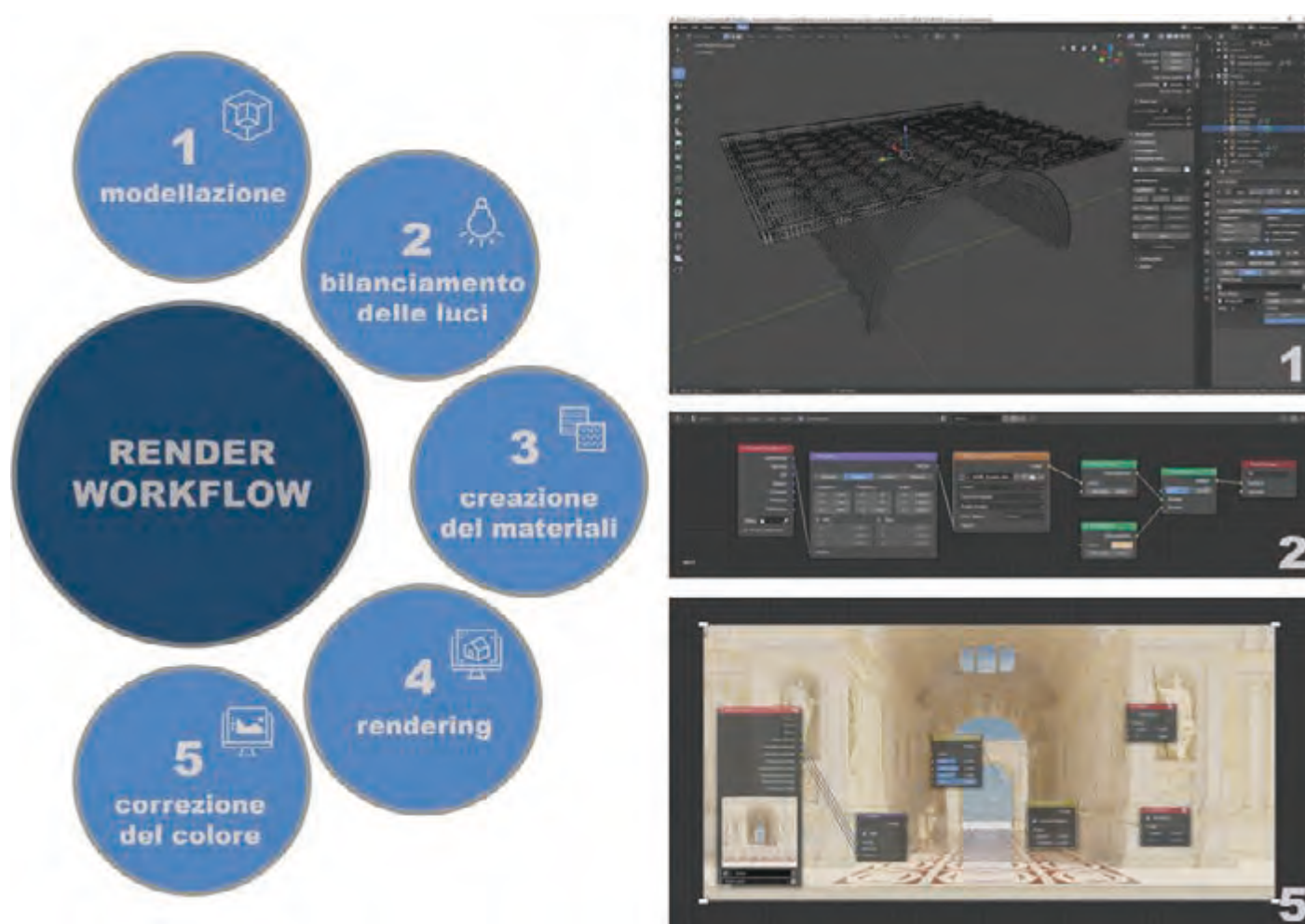


Fig.5) Workflow seguito per l'elaborazione del modello virtuale a partire dall'ipotesi ricostruttiva elaborata

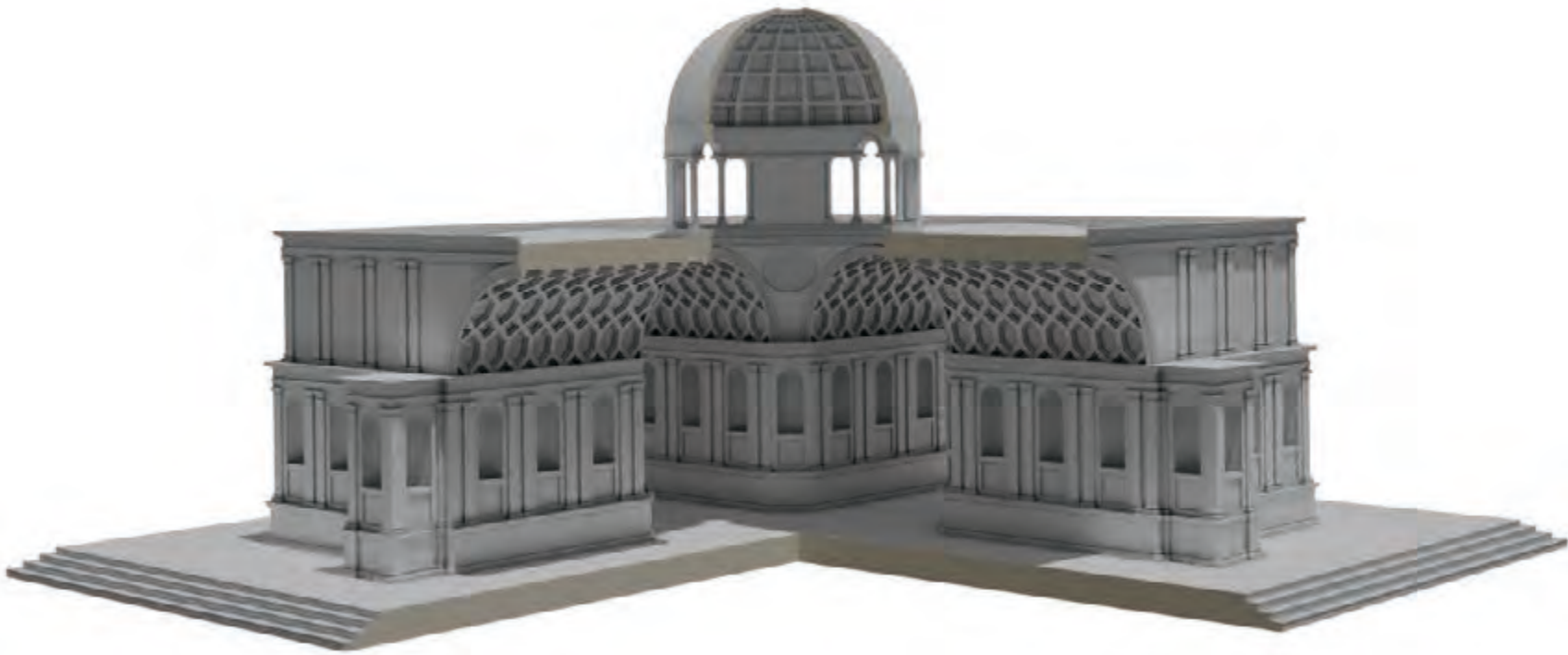


Fig.6) Interpretazione ricostruttiva dell'architettura raffigurata nella Scuola di Atene di Raffaello, vista prospettica della ricostruzione tridimensionale



Fig.7) Elaborazione dei materiali della pavimentazione e di un capitello nel software Substance Painter

zando le curve di *Bezier* al fine di ottenere un modello ottimizzabile e versatile [fig. 6].

Secondo e terzo punto della pipeline sono stati gestiti tramite *Physically Based Rendering* (PBR) per il trattamento dei materiali e dell'illuminazione. Questo sistema consente infatti di simulare il comportamento fisico di una superficie al contatto con la luce, aspetto da cui deriva l'effetto realistico ricercato. I PBR assets funzionano in modo ottimale in presenza di un sistema d'illuminazione HDRI e materiali definiti grazie ad un insieme di mappe: *Diffuse map*, *Ambient occlusion*, *Normal map*, *Roughness map*, *Height map* e *Metallic map*. Esse contengono tutte le informazioni ne-

cessarie alla caratterizzazione fisica del modello e sono create tramite software procedurali specifici: nel presente contributo *Substance designer* e *Substance Painter* [fig. 7].

Per quanto riguarda il quarto punto, la renderezza è stata eseguita all'interno di Blender 2.80, utilizzando il motore di render *Cycles*.

Completato l'impianto architettonico sono stati inseriti statue, bassorilievi e personaggi. Riguardo i primi due elementi, per conferire maggior omogeneità con l'ambiente scenico, sono state generate tutte le mappe precedentemente descritte unendole con le caratteristiche cromatiche dell'affresco originale. Per quanto riguarda



Fig.8) Vista renderizzata del modello della Scuola di Atene con inserimento dei cinquantotto filosofi raffigurati da Raffaello

i personaggi presenti nella scena essi sono stati invece inseriti con l'utilizzo della semplice *Diffuse map*, conferendo le informazioni cromatiche dell'opera originale. L'ultimo passo relativo alla scena virtuale, la correzione del colore, è stato infine eseguito con lo scopo di ottenere una resa visiva più cinematografica ed accattivante amplificando l'emozionalità dell'esperienza (fig. 8).

App VR

Al fine di garantire una fruizione ottimale della ricostruzione virtuale così elaborata, tra le diverse soluzioni disponibili, la scelta è ricaduta sulla realtà virtuale immersiva (*Immersive Virtual Reality, IVR*), una tecnologia che si caratterizza per un'im-

sione completa in uno spazio virtuale altro rispetto a quello reale. Con la IVR si perde infatti il contatto con l'ambiente reale, celato alla vista da quello virtuale in cui l'utente viene e con cui può interagire. A tal fine i dispositivi tecnologici impiegabili possono essere vari, ma sono sempre previsti un dispositivo per la rappresentazione dell'ambiente virtuale ed uno che permetta di trasmettere ad esso le intenzioni dell'utente, con la tendenza ad utilizzare quelli in grado di rendere tale interazione il quanto più coinvolgente e naturale possibile (Jiménez Fernández-Palacios et al. 2017 ; Clini et al. 2018). Tra i supporti più diffusi troviamo così visori (*Head-Mounted-Display, HMD*) per la visualizza-



Fig.9) Ripresa cinematografica su greenscreen dei personaggi di Raffaello e Angelo Colocci finalizzata al loro successivo inserimento nell'ambiente virtuale ricostruito della Scuola di Atene



Fig.10) Renderizzazione delle animazioni all'interno del software Blender

zione dello spazio digitale e joysticks per l'interazione con gli elementi in esso presenti.

Tale scelta ha permesso di definire in maniera dettagliata l'esperienza utente attesa: indossato il visore, l'utente viene a trovarsi in uno spazio onirico dal quale si genera gradualmente una rappresentazione virtuale della *Stanza della Segnatura*. Le voci fuoricampo di Raffaello e Colocci introducono il tema trattato nel corso dell'esperienza, e lo sguardo del visitatore viene così accompagnato verso il grande affresco della *Scuola di Atene*. Mentre l'architettura in essa rappresentata gradualmente prende forma attorno a lui, compaiono i due personaggi di Raffaello e Colocci, i quali svelano di trovarsi all'interno dell'edificio raffigurato nella celebre opera, nello specifico al di sotto della grande cupola di cui si intravede parte del tamburo sullo sfondo della rappresentazione. Qui Raffaello spiega l'importanza dell'architettura come simbolo della concezione rinascimentale dell'Universo e il suo ruolo fondamentale nella composizione dell'opera. Da questo ambiente inedito, il visitatore viene condotto di fronte alla celebre scalinata, dove sono inizialmente presenti i soli personaggi di Platone e Aristotele. Ai piedi della gradinata, Raffaello e Colocci introducono quindi gli altri personaggi che pian piano compaiono sulla scena, svelando anche la corrispondenza tra ciascun filosofo del passato e l'illustre personaggio rinascimentale usato come riferimento figurativo. Al termine di tale narrazione Raffaello e Colocci si rivelano anch'essi come personaggi dell'affresco, posizionandosi nel punto in cui sono ritratti.

Individuata la tipologia di esperienza attesa ed il suo storytelling, si è dunque passati alla definizione degli aspetti tecnici ed allo sviluppo da un punto di vista informatico dell'applicazione. Il primo step è stato l'individuazione della tipologia di dispositivo VR più adatto a valorizzarne la fruizione, questo è stato dunque individuato nell'*Oculus Quest 2*, un dispositivo *stand-alone*, ossia un visore per la VR in grado di funzionare senza l'ausilio della potenza di calcolo di un computer esterno, una soluzione che limita la potenza computazio-

nale ma al contempo semplifica la gestione e riduce i costi hardware, permettendo, a parità di budget, la possibilità di un aumento delle postazioni VR. Scelto il dispositivo per cui sviluppare l'app si è passati alla progettazione e realizzazione della struttura software realizzata in *Unity*, un motore grafico multiplatforma specifico per lo sviluppo di videogiochi, visualizzazioni architettoniche ed altri contenuti interattivi. Lo schema di sviluppo seguito in *Unity* ha previsto una scena di partenza di selezione della lingua, italiano o inglese, ed una seconda scena di riproduzione dell'esperienza virtuale dell'affresco tramite un video a 360 gradi. La scelta di sviluppare l'app intorno alla creazione di tale contenuto multimediale è stata dettata da diverse motivazioni: ottenere un'esperienza VR realistica da un punto di vista grafico, ma ottimizzata dal punto di vista computazionale, in linea con le caratteristiche hardware del visore scelto; ottimizzare il processo di inserimento dei personaggi di Colocci e Raffaello nella scena virtuale, realizzato attraverso riprese cinematografiche precedentemente realizzate su *greenscreen* (fig.9); garantire un approccio *user-friendly* in grado di offrire da un lato un'esperienza immersiva e coinvolgente, dall'altro di non richiedere particolare familiarità con lo strumento tecnologico utilizzato ed essere dunque accessibile anche ad un pubblico che si avvicinasse per la prima volta a soluzioni VR. Riguardo la realizzazione di tale video tre fasi sono state le principali fasi di lavoro, la renderizzazione animata, il montaggio e la postproduzione. La prima è stata eseguita con il software *Blender* e ha visto l'inserimento del girato cinematografico con i due attori interpretanti Raffaello e Colocci all'interno della ricostruzione virtuale della *Scuola di Atene* e la successiva renderizzazione delle diverse animazioni previste (fig.10). Si è così ottenuta per ogni scena una singola clip e si è passati alla fase di montaggio, eseguito all'interno del software di editing video *Adobe Premiere Pro*. Qui le diverse scene sono state unite in unico video ponendo attenzione agli effetti di transizione le scene principali e calibrando correttamente l'apparizione dei diversi personaggi. Nella terza fase ed ultima fase



Fig.11] Frame tratti dalle scene dall'esperienza virtuale immersiva proposta nell'ambito della mostra

si sono infine aggiunti gli ultimi effetti cromatici necessari, utilizzando il software *Adobe After Effects*.

Il risultato finale ottenuto dall'integrazione del video ottenuto nell'app precedentemente sviluppata è un'esperienza VR immediata, ma coinvolgente dal punto di vista dell'esperienza utente e al contempo efficace ai fini divulgativi previsti per la mostra [fig.11].

4. Conclusioni e sviluppi futuri

Nel cinquecentenario della sua morte il mondo ha celebrato Raffaello, uno dei più grandi artisti di sempre e universalmente riconosciuto come massimo interprete di armonia e bellezza, intese non solo in senso estetico ma come espressioni di creatività, connessione e conoscenza. Con *la Scuola di Atene*, egli si è fatto portavoce ideale di una cultura che domina il tempo, unendo passato e presente nella costruzione di un futuro fondato sulla sapienza degli antichi, nella reinterpretazione offerta da lui e altri geni suoi contemporanei.

L'utilizzo della IVR ha permesso di ampliare la comunicazione di tale capolavoro, offrendo nuove chiavi di lettura ed una narrazione di forte impatto emotivo. Un'esperienza che ha permesso di validare una filiera applicabile a ulteriori rappresentazioni dello stesso tipo: dal loro studio prospettico alla ricostruzione tridimensionale, fino allo sviluppo di un'applicazione dedicata per la fruizione immersiva. Il lavoro svolto è stato infatti similmente replicato per *lo Sposalizio della Vergine*, altra opera di Raffaello dove l'architettura è sfondo e al contempo protagonista della composizione pittorica.

L'auspicio è dunque quello di creare un nuovo repertorio digitale per affreschi e dipinti in grado di offrire un'esperienza immersiva degli ambienti in essi rappresentati. Raffigurati nelle opere originali su supporti bidimensionali, oggi essi possono trovare pieno compimento in ricostruzioni virtuali tridimensionali grazie a soluzioni tecnologiche, come quelle attivate nella filiera descritta, in grado di offrirne nuove interpretazioni.

Riassunto

L'utilizzo di tecnologie digitali, in particolare quelle legate agli strumenti della Realtà Virtuale (*Virtual Reality*, VR), permette la valorizzazione del Patrimonio Culturale (*Cultural Heritage*, CH) offrendone possibilità di riproduzione e narrazione che travalicano i confini di spazio e tempo, intrecciando documentazione, virtualità e comunicazione nella generazione di nuovi contenuti e chiavi di lettura.

Il presente contributo approfondisce tale tema attraverso un'applicazione di VR sviluppata nell'ambito della mostra *Raffaello e Colocci. Bellezza e scienza nella costruzione del mito della Roma antica* e dedicata alla *Scuola di Atene*, rappresentazione iconica dell'incontro tra culture diverse e consacrazione assoluta del Genio rinascimentale. Partendo da un'attenta analisi della costruzione prospettica dell'affresco e interpretandone in maniera critica alcuni aspetti per definire un'architettura pienamente compiuta, si è innanzitutto operata una ricostruzione tridimensionale dello spazio raffigurato. La narrazione di questa traduzione virtuale dell'opera è stata quindi affidata al suo stesso autore e all'umanista che probabilmente ispirò tale rappresentazione, Raffaello Sanzio e Angelo Colocci, inseriti nella scena grazie ad un girato cinematografico.

Indossato il visore per la VR, il visitatore può così penetrare la superficie affrescata e addentrarvi guidato dai due illustri personaggi a guardare oltre la rappresentazione pittorica.

Abstract

Thanks to digital technologies as Virtual Reality [VR], the valorisation of Cultural Heritage [CH] is experiencing possibilities of reproduction and narration that overcome the boundaries of space and time, weaving together documentation, virtuality and communication to generate new contents and interpretations.

This paper analyses this topic referring to the VR application for the exhibition *Raffaello and Colocci. Beauty and science in the construction of the myth of ancient Rome*, an immersive experience of the School of Athens, the iconic representation of the meeting of different cultures and absolute consecration of the Renaissance Genius. Starting from a thorough analysis of the perspective construction of this fresco and interpreting in a critical way some aspects to arrive at the definition of a fully completed architecture, a three-dimensional reconstruction of the space depicted was carried out. The narration is left to Raphael and Colocci, the author and the humanist that inspired the scene composition, respectively, both are inserted thanks to a green screen video footage.

Wearing the VR headset, the visitor enters the frescoed wall and goes through this temple of the human mind guided by these illustrious characters to see beyond the representation.

Ringraziamenti

Si ringrazia il Prof. Francesco Di Teodoro per il fondamentale supporto nell'analisi dell'architettura raffigurata nell'affresco della *Scuola di Atene* e nella definizione dell'ipotesi ricostruttiva proposta nel presente contributo.

Appendice

Scheda dell'installazione

Titolo: Passeggiando nella Scuola di Atene: un viaggio immersivo con Raffaello e Colocci.

Data di realizzazione: 2021

Tipologia: Installazione immersiva di realtà virtuale

Durata della visita: 6'30"

Interpreti: Enrico Marconi nelle vesti di Raffaello Sanzio e Fabrizio Bartolucci in quelle di Angelo Colocci

Regia: Lucia Palozzi, Associazione Teatro Giovani Teatro Pirata

Sceneggiatura: Giorgio Mangani e Lucia Palozzi

Riprese video: Alessio Pacci

Costumi: Sartoria Tulma di Massimo Eleonori

Trucco: Margherita Cesarano

Responsabile scientifico: Paolo Clini, Università Politecnica delle Marche

Sviluppo applicazione e coordinamento: Renato Angeloni e Mirco D'Alessio, Università Politecnica delle Marche

Ricostruzione virtuale della Scuola di Atene: Mirco D'Alessio

Editing video: Mirco D'Alessio

Software per la modellazione 3D e la renderizzazione: Blender 2.80

Software di sviluppo APP: Unity 3D

Software per il montaggio video: Adobe Premiere

Risoluzione video: 8192x4096

Supporto VR: Oculus Quest 2

Angelo Colocci e Raffaello Sanzio: la Stanza della Segnatura

«Mensura commune est vocabulum et urne et podismi.
Alterum nam ab altero dependent, sicut in quadrantuli et in vaste cesio».

Le diverse misure dei liquidi e di distanza (il piede romano) hanno fra loro una intima relazione reciproca, esattamente come avviene nella struttura quadrata del cosmo infinito.

(Angelo Colocci, Codice Vaticano Latino 3904, f. 316 verso della Biblioteca Vaticana)

Le celebrazioni raffaellesche del 2020, protrattesi sino al 2021, offrono l'occasione per illustrare l'opera di Angelo Colocci (Jesi, 1474 - Roma, 1549), studioso di antica e nobile famiglia jesina che, dopo gli studi a Napoli, divenne a Roma alto funzionario della Curia papale, poi Vescovo di Nocera (1537-1545), ed ebbe rapporti con Raffaello.

Personaggio riservato, ma molto noto nell'Urbe come presidente dell'Accademia Romana, Colocci fu collezionista di antichità, bibliofilo, studioso di cosmologia e di Vitruvio.

Egli coltivava il pitagorismo e la figura simbolica del "quadrato", considerata la chiave dell'universo. Lo stesso tema che ispira la forma e la decorazione della *Stanza della Segnatura* vaticana, lo studio privato del papa Giulio II affrescato da Raffaello con quattro memorabili dipinti: la *Scuola di Atene*, la *Disputa del Sacramento*, il *Parnaso* e la *Giustizia*.

L'insistenza sui temi pitagorici della *Stanza* ha indotto alcuni studiosi a considerare la possibilità che i dipinti possano essere collegati con i quattro principali luoghi simbolo del rinnovamento urbano di Roma intrapreso in quegli anni da Bramante: la ricostruzione della Basilica di San Pietro, il nuovo Palazzo dei Tribunali, il Belvedere e la Biblioteca Vaticana, come se si trattasse di una nuova fondazione della città, analoga a quella compiuta da Romolo, nota come *Roma quadrata*.

La Stanza assumerebbe così un secondo significato topografico e cosmologico, trasformando l'appartamento privato papale in una sorta di centro del mondo con l'impiego di un lessico molto vitruviano, affine agli interessi coltivati da Colocci, il quale, pertanto, sembra rivelarsi come uno dei possibili consulenti del ciclo decorativo.

1. Albero genealogico della famiglia Colocci

da: Gentiluccio Rocchi, *Genealogie di varie famiglie nobili e moderne che vissero e vivono in questa città di Jesi*
Manoscritto cartaceo, 1728
cm 54x38
Jesi, Biblioteca Planettiana, Mss. 1
(inv. 54546)



2. Ritratto di Angelo Colocci

di Ignoto

Prima metà del sec. XVIII

Olio su tela; 49 x 64 cm

Bologna, Biblioteca Universitaria

Collezione Monti (inv. n. 173)

Provenienza: Eredità Monti 1754

Iscrizioni: ANGELVS COLOTIVS

Il *Ritratto di Angelo Colocci*, tradizionalmente attribuito ad un ignoto artista del sec. XVIII, faceva parte di quella «Pinacoteca, ossia raccolta de ritratti di Uomini Illustri in Lettere, ed altri [...] consegnata al signor Ambasciatore di Bologna in Roma» – dal Card. Filippo Maria Monti (Bologna 1675 - Roma 1754) – “acciò che si prendi la cura di mandarla all’Istituto delle Scienze e dell’Arti, aperto in Bologna, per essere ivi di adornamento alle stanze della Biblioteca ivi esistente».

Su suggerimento del pontefice Benedetto XIV, cui era legato da antica amicizia, il cardinal Monti volle legare la sua prestigiosa collezione di 403 dipinti e la sua ricchissima biblioteca di oltre dodicimila volumi all’istituzione bolognese con lascito testamentario eseguito nel 1754. L’opera è entrata a far parte del primo nucleo di quella Quadreria dell’Università degli Studi di Bologna che con il tempo – soprattutto nel corso del Settecento – si è andata arricchendo di ulteriori testimonianze pittoriche, grazie alla munificenza di illustri famiglie nobili bolognesi come gli Hercolani [1776], i Malvezzi Campeggi, i Bolognetti, i Caprara e i Dolfi e oggi si trova esposta nelle sale della Biblioteca Universitaria e del Rettorato, al Museo di Palazzo Poggi e al Museo Europeo degli Studenti.

La galleria di ritratti di uomini illustri, cardinali, teologi, scienziati e letterati, in generale espressione del gusto del tempo che riconosceva in questa tipologia pittorica il valore di *exempla*, di modelli etici, morali, culturali e di comportamento cui conformarsi nel presente e da tramandare ai posteri, acquista nella dimensione culturale dell’illustre prelato una ulteriore specifica valenza.

Le motivazioni che avevano infatti spinto il cardinale a comporre questa particolare ‘iconoteca’ vanno ricerca-

te nel suo desiderio di appassionato bibliofilo di corredare le biografie del volume *Elogia S.R.E. Cardinalium pie-tate Doctrina Legationibus ac rebus pro ecclesia gestis illustrium a Pontificatu Alexandri III. ad Benedictum XIII. apposita eorum imaginibus quae in Pinacotheca Philippi cardinalis de Montibus spectantur* con un adeguato apparato illustrativo, così come egli esplicitamente dichiara nel frontespizio. Aveva pertanto affidato ad una qualificata schiera di anonimi artisti la riproduzione su tela dei ritratti, attingendo per la loro realizzazione al vasto repertorio di modelli calcografici e incisorii riprodotti nelle opere della sua biblioteca, traendone poi le immagini da riprodurre nel volume. L’ambizioso progetto così concepito, per questioni di tempo non è stato condotto a termine, ma il volume è stato egualmente dato alle stampe a Roma nel 1751, seppur privo delle oltre duecento immagini incise, previste in origine. Sebbene ad una valutazione complessiva dei dipinti del lascito Monti si possa rilevare quella discontinuità stilistica imputabile all’eterogeneità degli artisti coinvolti nell’impresa, questo esemplare, nel rispetto formale dei canoni della ritrattistica dell’epoca, ripropone di Angelo Colocci una immagine severa, a mezzo busto, contro uno sfondo scuro uniforme, privo di qualsiasi connotazione ambientale che possa contribuire a definirne il ruolo, le caratteristiche morali, sociali o culturali, affidandone invece l’identificazione esclusivamente all’iscrizione. L’opera si qualifica per una piena adesione a quei concetti di fermezza, austerità e decoro – teorizzati dalla trattatistica – sapientemente coniugati con una particolare attenzione alla introspezione psicologica, che traspare dallo sguardo sicuro, arguto e deciso, che si addice al personaggio. Diversamente dalla tradizione icono-

grafica tramandata in ambito jesino, il dipinto bolognese rappresenta una rara testimonianza di un’altra tipologia di modello, probabilmente definito e diffuso in ambito romano là dove la memoria di Colocci restava nel Settecento ancora vivida, non solo per il rinnovato interesse che questa figura andava riscuotendo fin dal secolo precedente presso eruditi e studiosi di varie discipline, ma soprattutto per quel vasto ed eterogeneo repertorio di fonti (letterarie, pittoriche, calcografiche, a stampa ecc.) – oggi poco note o sconosciute – a cui poter attingere al fine di restituire dell’illustre vescovo un’immagine ‘idealmente fedele’ al modello.

Una di queste fonti potrebbe essere rappresentata da uno dei tanti ritratti appartenenti alla collezione di Paolo Giovio conservata nella sua villa sul lago di Como – sebbene non si abbiano in tal senso riscontri documentari – o anche dall’affresco della *Scuola di Atene* di Raffaello, in cui compare un personaggio raffigurato con la barba e in atto di sorreggere il cosmo, i cui tratti fisiognomici presentano assonanze con questo ritratto.

Sorprende infine constatare come, a distanza di poco meno di un secolo, un altro bolognese, Antonio Hercolani, abbia ripreso il progetto editoriale del cardinal Monti pubblicando nel volume *Biografie e ritratti di uomini illustri di tutto lo Stato Pontificio* [1839] la *Biografia di Angelo Colocci*, corredata da un ritratto realizzato da Luigi Mancini, questa volta esemplato sui modelli jesini.

[Marina Massa]

Bibliografia: Fanelli 1979a, tav.; Urieli 1988, p. 164; Gandolfi 2005, pp. 102-116; Gandolfi 2007, pp. 6-8; Gandolfi 2011, pp.11-38; Mangani, 2018, p. 121, nota 132.



ANGELVS COLOTIVS

3. Coppa raffigurante *Il Parnaso*

Faenza, 1531

Ceramista faentino della prima metà del XVI secolo

Maiolica istoriata, Ø cm 25,6

Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche (inv. n. 24936)

La raffigurazione in questo piatto, già nella collezione Beit [Ravanelli Guidotti 1998, p. 354], riporta anche il taglio dell'alloggiamento di alcuni finestroni che si era reso obbligatorio a Raffaello ed ai suoi allievi-assistenti nella realizzazione dell'affresco nell'architettura della *Stanza della Segnatura* in Vaticano. Ripreso pedissequamente anche da Marcantonio Raimondi in una sua stampa [Bartsch 1803-1831, XIV, pp. 200-201], che diventerà uno dei paradigmi più utilizzati dai maiolicari rinascimentali, avvalorata nel contempo anche la presenza nella bottega raffaellesca di una testimonianza grafica del maestro.

Si tratterebbe di una denuncia evidente dell'attaccamento alla fonte da parte del ceramista che, nell'adattamento alla configurazione del piatto, preferirà non campirlo tutto con il verde chiaro muschioso della roccia, come avrebbe potuto ben fare, ma piuttosto deciderà di privarsi, rispetto all'originale, della raffigurazione di alcune figure parnasiane inserite dal "divin pittore" [Dante ed una figura seduta sulla destra e i poeti laureati sulla sinistra]. Lo dovette confortare la consapevolezza di poter evidenziare comunque la derivazione da così alta fonte.

Vi è poi una ulteriore modifica, ma solo rispetto all'incisione, che viene a perdere due puttini alati, i quali dai cinque del Raimondi scendono a tre nella maiolica. In alto, infatti, quasi sorretto dal putto-angioletto centrale che sbuca dalle foglie di un albero di alloro – mentre Saffo, che dicono Platone identificasse nella decima musa, nel boschetto di Afrodite, lo volle tramutato in un melo [«qui fresca l'acqua mormora

tra i rami dei meli»] – si trova riprodotto lo stemma del casato Salviati, una delle famiglie fiorentine tra le più importanti del XV e XVI secolo.

Dalle testimonianze fino a noi giunte si rileva come i Salviati fossero committenti assidui per dotarsi di "credenze" in maiolica sia di botteghe faentine che urbinati. È noto il *Servi-*

zio Guicciardini Salviati, realizzato in smalto berettino nel 1525 ed attribuito al Maestro della coppa Bergantini, di cui si conoscono almeno tre pezzi, verosimilmente un omaggio della Magistratura Civica della città Manfrediana ai coniugi Francesco Guicciardini e Maria di Alamanno Salviati, che la elessero a loro residenza pre-



diletta in occasione della nomina da parte di papa Clemente VII di Francesco a Presidente e Vice-legato della Romagna; carica mantenuta dal 1524 al 1526 [Ballardini 1940, pp. 3-9; Ravanelli Guidotti 1998, p. 354; Thornton, Wilson 2009, pp. 128-132, n. 80].

Di lì a sei anni i Salviati, confermando la loro predilezione per la maiolica, soprattutto quella sontuosa delle “credenze” [che li porterà a commissionare a Faenza, a Urbino e a Montelupo vasellame istoriato e vario nelle forme per il loro casato], torneranno a farsi ancora vivi con l’ambiente maiolicario faentino dei Bergantini per richiedere un Servizio di cui sopravvivono diverse unità, tra cui questa coppa [Ravanelli Guidotti 1998, p. 354].

I maiolicari faentini non potevano usufruire come quelli urbinati di sollecitazioni da parte della corte rovesca, che era disponibile a mettere loro a disposizione, dalla *libreria* ducale, edizioni a stampa o raccolte di album di disegni o incisioni. Faenza, invece, perduta la Signoria manfrediana ai primi del XVI secolo, faceva fatica ad avere spinte culturali e poetiche pittoriche dalla lontana corte pontificia, se non in maniera saltuaria. È verosimile quindi ipotizzare che il soggetto da raffigurare, unitamente alla “sinopia” su cui basarsi, potesse essere fornito o indicato alle botteghe ceramiche a volte, quando non espresso dal bagaglio intellettuale dell’artista, dal committente medesimo.

Il maiolicario pittore riesce a conferire a questo consesso poetico parnasiano delle nove Muse guidate da Apollo uno spirito evocativo e fabulistico che traduce utilizzando le lumeggiature sulle vesti e sugli incarnati dei visi, unitamente alla delicata cromia verde e azzurra, ma anche alla sinuosità delle figure, rimarcata dalle vesti

indossate, quasi a voler sopperire al movimento delle acque scaturenti della sorgente che l’affresco mostra, mentre invece l’incisione ignora ed il maiolicario nasconde, dipingendo solo il solco sorgivo asciutto.

Intorno alla metà del Cinquecento i Salviati faranno ancora apporre il loro stemma su un Servizio in maiolica fatto eseguire dalla bottega urbinata di Guido Durantino intorno al 1558-1560, a detta degli studiosi per l’occasione delle nozze tra Jacopo di Alemanno Salviati e Isabella Salviati, sua cugina [Brody 2000, p. 40; Wilson, Paolinelli, 2019, p.133]. Questo giustificerebbe la presenza di un solo stemma senza inquartamento dell’arma del coniuge, essendo la stessa.

Il Servizio, di cui ad oggi si conoscono circa quaranta pezzi accomunabili proprio attraverso lo stemma, si distingue per essere incentrato su una raffigurazione di paesaggio che lo studioso Michel Brody attribuisce ad una matrice alpina per via della presenza nel 1558 di Jacopo in territorio padovano, dal quale potrebbe essere rimasto colpito da segnalargli il desiderio di vederlo riprodotto nella credenza matrimoniale, ipotesi peraltro plausibile e da non scartare. Non scarterei comunque neanche la presenza nel Ducato urbinato di citazioni incisorie utilizzate per paesaggi [paesi] nello sfondato con case dalla struttura architettonica fortemente a spiovente, tipica del nord Europa, come quella servita da ispirazione al piatto con il *Ritorno del figliol prodigo* di Mastro Giorgio del 1525, conservato al Metropolitan Museum di New York, di Collezione Lehman, ma già nella Collezione inglese di sir Henry Thomas a Deepdene House, che mostra in maniera apodittica la sua derivazione dall’incisione eponima di Dürer del 1496 [«der verlorene sohn unter den schweinen; il figliol

perduto tra i maiali»] che fa intuire, più in generale, il gradimento e la scelta che si stavano attivando nel Ducato intorno alle stampe nordiche tedesche [Andreoli 2009, p. 121, note 57 e 58; Rasmussen 1989, pp. 196-198].

¹¹fr. 2, vv. 5-6, traduzione di Salvatore Quasimodo [Quasimodo 1944, p. 231]. La citazione di Saffo decima Musa è attribuita Platone nell’*Epigramma XVI*: «Alcuni dicono che le Muse siano nove. Come sbagliano! c’è infatti anche Saffo di Lesbo, la decima».

[Claudio Giardini]

Bibliografia: Van De Put, Rackham 1916, n. 715 pl. XIII; Ballardini 1938, p. 19, n. 2; Ravanelli Guidotti 1990, pp. 278-281, n. 143; Ravanelli Guidotti 1998, pp. 356-357, n. 87; Mazzotti 2012, pp. 186-187, n. 9.

4. Coppa raffigurante la Scuola di Atene

Faenza, 1524

Maestro della coppa Bergantini

Maiolica istoriata, Ø cm 25,2

Arezzo, Museo Nazionale di Arte Medievale e Moderna, Raccolta Fraternità dei Laici
[inv. 14762]

L'autore di questo interessante pezzo potrebbe non appartenere direttamente alla famiglia faentina dei Bergantini, attiva in Faenza dal 1503 al 1558, cui la storiografia ceramica ha da tempo assegnato l'esecuzione di questa maiolica, denominandolo "Maestro della coppa Bergantini" per assonanze con una coppa di Pietro Bergantini datata 1529 [Liverani 1939, pp. 3-7].

Gli stilemi ceramici sono infatti riconducibili ad un maiolicaro "errante", certamente operante intorno al primo quarto del XVI secolo nella bottega dei fratelli maiolicari Bergantini di Faenza, Pietro e Paolo, ma presente anche in botteghe di Forlì per via di una maiolica retrosegnata a lui attribuibile conservata al Victoria and Albert Museum di Londra [Fiocco, Gherardi 2004, pp. 12-13].

L'ispirazione all'autore, che alcuni studiosi vorrebbero derivata da un disegno di Luca Signorelli del 1512, come ebbe a segnalare l'Argnani alla fine dell'Ottocento [Argnani 1898, p. 221, tav. XXXVIII; Del Vita 1915, pp. 1-5], fu meglio rideterminata nel 1940 da Bernard Rackham, che avvalorava tale possibilità basandola sull'esistenza di rapporti artistici e la conoscenza di lavori pittorici tra i due in Umbria, verosimilmente a Orvieto [Rackham 1977, pp. 99-110; Fuchs 1993, p. 168, n. 42].

In seguito Carmen Ravanelli Guidotti, in occasione della mostra urbinata del 1983, all'osservazione del gruppo di figure (soprattutto quelle poste al lato destro del cartone raffaellesco con identico soggetto conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, utilizzato a supporto degli affreschi della *Stanza della Segnatura* in Vaticano, verosimilmente il gruppo

di pensatori, matematici e geometri, intorno ad Archimede, v. Rocca 2019, p. 60) ne avvicinava lo schema figurativo alla produzione grafica di Raffaello [Ravanelli Guidotti 1983, p. 462], delineata intorno al 1510, che, in stesura dell'affresco, non è improbabile possa aver subito anche qualche variante.

Il riferimento a disegni, di Signorelli o Raffaello che fossero, piuttosto che a una stampa o a una incisione lo esplicita in maniera chiara la spiccata predilezione del maiolicaro rinascimentale per la fonte grafica.

L'autore della coppa esprime, con felice uso dei pennelli, l'importanza della compagine scientifica in essa



ritratta nell'intensità della produzione speculativa e didattica.

Gli studiosi inglesi che si sono interessati al problema, dal Fortnum [1873] a Rackham [1940] a Rackam/Mallet [1977], preferiranno chiamarlo *Green Painter* per via dell'uso di tonalità cromatiche verde chiaro e giallo delicato che era solito usare.

La citazione inglese mi porta a segnalare l'esistenza di una diversa ipotesi proposta da Alberto Piccini sull'identificazione di questo "cottimista dei Bergantini" che spazia le carte con la storiografia ceramica corrente, ma in cui non mi addenterò per intrinseca difficoltà nella sua esegesi [Ravanelli Guidotti 1983, p. 462]. Gli studi canonici, infatti, su questo interessante pittore ceramista dalla personalità stilistica molto marcata, tanto da renderlo identificabile con buona precisione per via dell'uso particolare dello smalto 'berettino' e delle grottesche sulla tesa, hanno portato a costituire un interessante corpus di opere posizionate nell'arco di un decennio [1524-1535], che Ravanelli Guidotti, una ventina di anni fa, sulla scorta di studi precedenti, soprattutto da parte del direttore e del conservatore del Museo di Faenza, Ballardini [1934 e 1938] e Liverani [1939], elencava con una distinta di ben quattordici maioliche conservate in musei italiani e stranieri [Ravanelli Guidotti 1998, pp. 353-354].

La coppa qui presentata, entrata al Museo Statale di Arezzo nel 1952, dopo un soggiorno di circa un ventennio dal 1934 al Museo Civico aretino, è la più antica per cronologia [1524], anche se la data inscritta sul verso è in verità da ricavarsi per come è stata composta: una serie di numeri e geroglifici da leggersi in sequenza circolare.

La scheda a catalogo della mostra su Raffaello alla Venaria Reale del 2015

ha segnalato presente alla Corcoran Gallery of Art di Washington un secondo piatto datato ugualmente 1524, raffigurante *Alessandro e Diogene* riconducibile al Maestro della Coppa Bergantini².

² Mazzotti 2015, p. 246; Watson 1986, pp. 48-49, n. 10.

[Claudio Giardini]

Bibliografia: Ravanelli Guidotti 1983, p. 463 n. 132; Fuchs 1993, p. 168 n. 42; Ravanelli Guidotti 1998, pp. 26-27.

La Stanza della Segnatura, la 'Scuola di Atene'

«Et quia magnum labor impendebatur a Vitruvio in columnarum proportionibus cepi columnas examinare».

E poiché un grande studio era stato dedicato da Vitruvio alle proporzioni delle colonne, cominciai anche io a studiare le colonne antiche.

(Angelo Colocci, Codice Vaticano Latino 3904, f. 227 verso, Biblioteca Vaticana)

La *Scuola di Atene* è il più famoso dei quattro dipinti della *Stanza della Segnatura* e rappresenta l'evoluzione del pensiero greco classico che sale verso i vertici di Platone e Aristotele.

Tutti i filosofi antichi vengono rappresentati all'interno di un grande edificio basilicale e hanno il volto dei seguaci di quei maestri più in vista nella Roma del tempo.

Alcuni di essi che appaiono nella fascia mediana del dipinto sembrano avere pertinenza con la sua genesi, perché tra loro compare anche l'autoritratto di Raffaello. Vicino al pittore un personaggio barbuto con il cosmo in mano potrebbe essere lo stesso Colocci. Egli era noto nella corte pontificia, infatti, come studioso di cosmologia e astrologia, temi sui quali andava raccogliendo appunti e abbozzi per un trattato, *De opifrice mundi* (cioè la "fabbrica del mondo"), che non riuscì però mai a completare.

L'interesse per la cosmologia era comunque strettamente legato allo studio dell'architettura antica. Vitruvio autore del *De architectura*, l'unico trattato riguardante l'*ars aedificatoria* pervenutoci dall'antichità, aveva teorizzato che le proporzioni degli edifici dovevano riprodurre le armonie del cosmo, giustificando la passione dei primi antiquari, come Colocci, che ricercavano nelle proporzioni delle colonne dei templi i principi dell'ordine universale.

Questi temi erano coltivati anche da fra Giocondo, grande amico di Colocci, affiancato a Raffaello nella fabbrica di San Pietro dopo la morte di Bramante, e curatore, nel 1511, della prima edizione illustrata del *De architectura*.

Dimostrazione della continuità di interesse per questo argomento è la prima pubblicazione del trattato vitruviano promossa a Roma dall'Accademia Romana (l'istituzione presieduta nel XVI secolo da Colocci), nel 1487/88, durante la presidenza di Pomponio Leto, per la cura di Sulpizio da Veroli, suo allievo.

5. FRANCISCI PAMPHILI, / PRAESTANTISS(IMI) POETAE / SANCTOSEVERINATIS, / PICENUM; / *Hoc est de agri Piceni, quae Anconitana vulgò / Marchia nominatur; & Nobilitate, / & Laudibus, Opus;*

di Francesco Panfilo,
Macerata, Sebastiano Martellini, 1575
In ottavo
Jesi, Biblioteca Planettiana (Inv. 3633)

Francesco Panfilo (San Severino Marche 1480 ca - 1537-42, il vero cognome era Barletta, mutato in Panfilo per velleità umanistiche), nato e vissuto a San Severino Marche, l'antica *Septempeda*, fu per diversi anni maestro delle scuole locali, dal 1509 circa, con intervalli, fino al 1533, ricoprendo anche cariche municipali.

Di famiglia umile, sembra che avesse avuto come maestro e iniziatore alle tecniche della composizione poetica, di cui si diletta, un altro famoso sanseverinate: Ludovico Lazzarelli (v. scheda 14), poeta e astrologo di una generazione precedente.

Quest'opera, cui Panfilo lavorò per molti anni, trae la sua origine da una tradizione medievale: quella delle *Laudi* (o *Lamenti*) delle città, genere poetico didascalico rivolto a raccontare in forma di elogio le storie e le caratteristiche geografiche dei siti urbani (un genere percepito analogo alla cartografia).

L'opera, in tre libri, racconta la storia del Piceno fino al pontificato di Giulio II, offre la descrizione di numerose città e castelli, per poi dedicare la trattazione alla storia di Camerino, ducato del quale faceva parte la città, con la celebrazione delle virtù terapeutiche delle locali acque termali di San Ginesio.

Il lavoro rimase manoscritto per molto tempo presso il duca Guidubaldo II di Urbino, cui era stato offerto dal figlio di Panfilo, Ganimede, anch'egli versificatore diletante, nella speranza che potesse essere pubblicato con il suo sostegno. Fu però stampato solo più tardi, nel 1575, per iniziativa di Giammatteo Durastante, ambasciatore del duca Guidubaldo presso la repubblica di Venezia. Fu poi ripubblicato nel 1792 nelle *Antichità Picene* di Giuseppe Colucci.

Molti caratteri dell'opera ci portano a un ambiente molto vicino ad Angelo

Colocci, cui Panfilo dedica un ritratto celebrativo in versi.

Innanzitutto il tema storico-geografico dell'opera era uno degli interessi specifici di Colocci e alla descrizione del clima, con calcolo della longitudine e latitudine e descrizione dei confini è dedicato il *Piceni libellum* del figlio Ganimede posto in apertura.

Due poesie latine, inoltre, introducono alla trattazione, la seconda delle quali "ad lectorem et auctorem" è di Francesco Arsilli (1470-1540), medico nato a Senigallia e trasferitosi a Roma negli anni di Colocci. Arsilli aveva partecipato con lo Jesino alle declamazioni poetiche promosse dal prelado lussemburghese Hans Goritz, che furono in parte raccolte in una antologia, *Coryciana*, dal soprannome del prelado [*Corycius*], edita nel 1524 forse proprio con il sostegno economico del medico senigalliese. Lo stesso Arsilli ha lasciato una composizione, *De poetis urbanis*, nella quale venivano citati molti di questi poeti, la produzione dei quali rappresentava una sorta di *comitas* e *sodalitas* molto simile a quella che lo stesso Colocci raccoglieva nei suoi *Horti* romani. Arsilli, inoltre, era un sostenitore delle acque termali celebrate nell'ultima parte del *Picenum*.

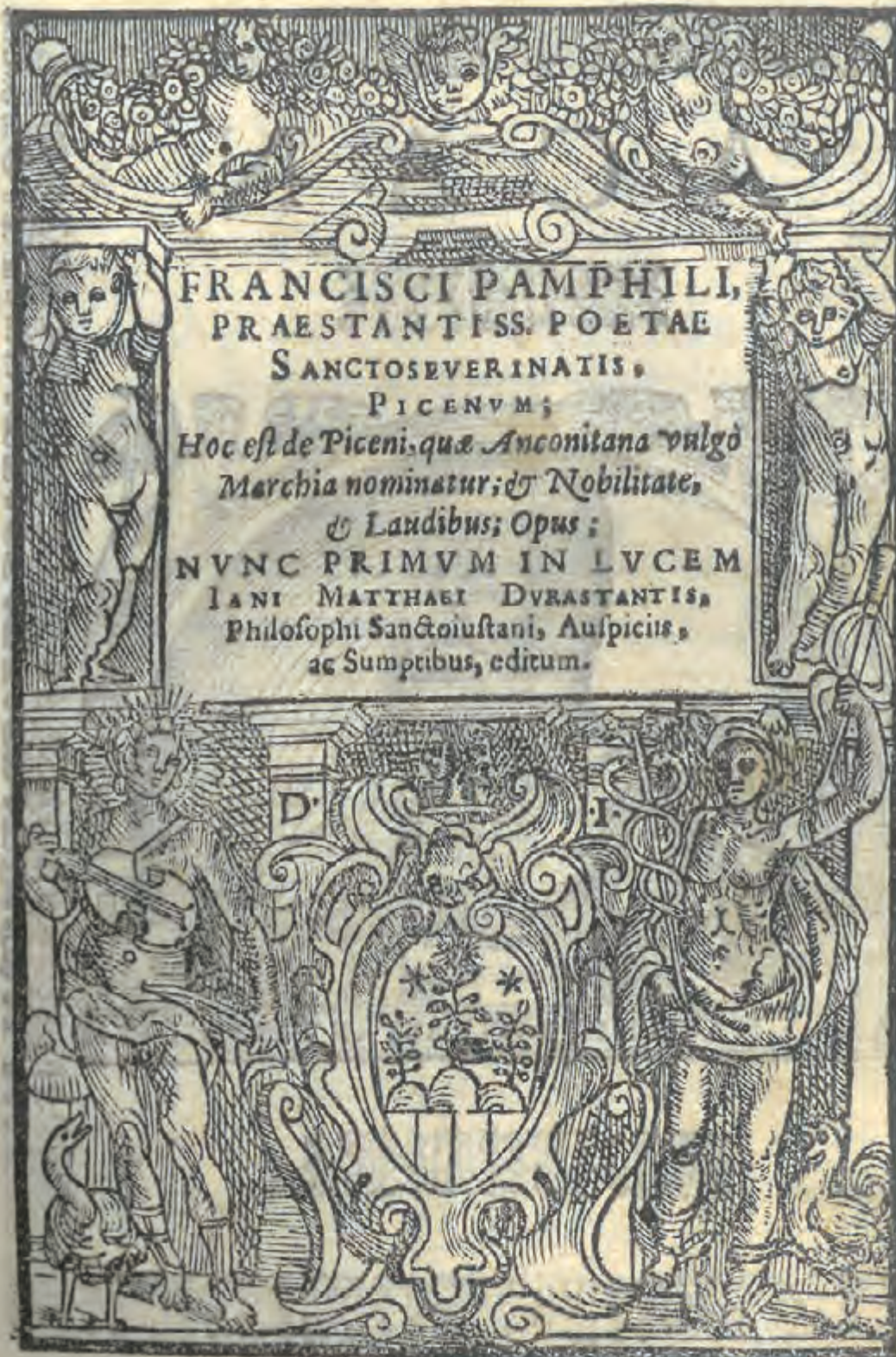
Che Lazzarelli sia stato maestro di versificazione di Panfilo nei suoi anni giovanili ci porta ancora più vicino a Colocci. Lazzarelli, infatti, fu legato a Pomponio Leto e a Pontano a Napoli negli anni in cui il giovane Angelo era arrivato al seguito dello zio Francesco, divenuto funzionario degli Aragonesi. Sembra che Lazzarelli fosse diventato un protetto dello zio di Angelo, anche lui versato negli studi astrologici e scientifici, il quale avrebbe anche sostenuto l'edizione del *Bombyx*, poemetto di tema astrologico che fu infatti dedicato al nipote, descritto allora come *puer*.

Si comprende meglio, quindi, l'attenzione e la considerazione che Panfilo dedica più tardi a Colocci, ormai diventato presidente dell'Accademia Romana e funzionario di Curia, presentato nelle vesti di un Ercole, amico delle Muse, che vince Anteo e si appresta a caricarsi sulle spalle il mondo al posto di Atlante ["Vinceret Anthaeum ludo, nitidaque palestra / Aurea quique humeris iam tulit astra suis", *Avrebbe vinto Anteo nella famosa contesa, lui che già tiene sulle sue spalle gli astri dorati come Ercole, che aveva vinto Anteo*, Francesco Panfilo, *Picenum*, Macerata, 1575, p. 32].

L'immagine era evidentemente riferita alla presenza di una scultura di Atlante (poi noto come Farnese, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli) nel giardino romano di Colocci, al culto di *Hercules Musarum celebrato* nel suo ambiente neopitagorico, e forse costituiva una citazione della presenza dello studio nella *Scuola di Atene* di Raffaello, ritratto nelle vesti di un cosmografo che tiene il mondo in mano, collocato di fronte al geografo antico Claudio Tolomeo, che sorregge invece il globo terrestre.

[Giorgio Mangani]

Bibliografia: Canaletti Gaudenti 1940; Lancellotti 1772, p. 55; Ubaldini 1969, pp. 101-102.



FRANCISCI PAMPHILI,
PRAESTANTISS. POETAE
SANTOSEVERINATIS.

PICENVM;

*Hoc est de Piceni, quæ Anconitana vulgò
Marchia nominatur; & Nobilitate,
& Laudibus; Opus;*

NUNC PRIMUM IN LVCEM
IANI MATTHÆI DVRASTANTIS,
Philosophi Sanctoiustani, Auspiciis,
ac Sumptibus, editum.

6. M. VITRVVIVS / PER / IOCVNDVM SO/LITO CASTIGA/TIOR FACTVS / CVM FIGVRIS / ET TABVLA / VT IAM LEGI ET / INTELLIGI POS/SIT ... *Impressum Venetiis magis q(ua) unquam alio tempore emen/datum: sumptu miraq(ue) diligentia Ioannis de Tridino alias Ta/cuino. Ano Domini.M.D.XI. DIEXXII. Maii / Regnante inclyto Duce Leonardo Lauredano*

Edizione del *De architectura* di Vitruvio di fra Giocondo da Verona
Venezia, Giovanni Tacuino, 1511

In folio

Roma, Biblioteca Vallicelliana [coll. S.BOR H.VII 86.3]

Note: esemplare postillato con note di possesso di Giovanni Antonio Milesio

L'edizione vitruviana di Fra Giovanni Giocondo da Verona [ca 1434-1515] è la prima pubblicata nel Cinquecento dopo le tre stampe del secolo precedente: l'*editio princeps* del 1487-1488, curata da Giovanni Antonio Sulpicio da Veroli, membro dell'Accademia Romana di Pomponio Leto, l'*editio florentina* del 1496 e l'*editio veneta* del 1497. Ma non solo: l'edizione giocondina pubblicata a Venezia nel 1511 – che avrebbe avuto altre due stampe fiorentine, in formato più maneggevole, ma non accurate: 1513 e 1522 – è la prima illustrata con 137 xilografie, che sono allo stesso tempo interpretazioni e commenti al testo. Quest'ultimo, rispetto ai precedenti, è ricco di congetture e restituzioni frutto della collazione di più testimoni cercati durante le peregrinazioni del francescano umanista e architetto in Italia e in Francia, da Napoli a Parigi. Tra i mss. a cui Giocondo ha fatto ricorso ve ne sono di quelli delle famiglie H e G, ignoti ai precedenti editori, nei piani alti dello stemma di Jean-Pierre Chausserie-Laprée che nel 1969 ha integrato quello proposto nel 1962 da Pierre Ruffel e Jean Soubiran [Ciapponi 1984].

L'attività di studioso di epigrafi mise Giocondo in contatto con Lorenzo il Magnifico – al quale il frate dedicò una copia delle sue raccolte epigrafiche – e con gli umanisti che attorno a lui gravitavano. Tra essi Angelo Poliziano, che ricorda la silloge di Giocondo nella prima Centuria dei suoi *Miscellanea*, opera edita nel 1489 [Pagliara 2001]. È verosimile, allora, che lo stesso Poliziano, al corrente dei suoi studi vitruviani, avesse potuto informare Giocondo di un'importante scoperta: quella dei tre epigrammi greci dell'ottavo libro del *De architectura*. L'Ambrogini li aveva scovati in un codice adespoto

e anepigrafo che Lorenzo de' Medici aveva fatto venire dalla Grecia [Firenze, Bibl. Med. Laur., Plut. 56. 1] e ne preparava l'edizione, assieme ad altri suoi lavori filologici, nella seconda Centuria, rimasta inedita alla sua morte nel 1494 [Branca 1962; Poliziano 1978, pp. 46-48]. Non è un caso, dunque, che proprio l'edizione vitruviana del 1511, c. 79v, rechi i testi integrali dei tre epigrammi, mentre le stampe quattrocentesche e la gran parte dei testimoni manoscritti ne sono privi.

Ma il Vitruvio giocondino non è solo il risultato di un eccellente filologo. Esso brilla, infatti, per l'intreccio tra filologia, sapienza architettonica e conoscenza dell'architettura antica. Come lo stesso Giocondo scrive nella dedicatoria a papa Giulio II, i suoi studi avevano marciato lungo due direzioni: la *collatio* dei testimoni e il vaglio dei resti antichi, cosicché «duplici studio intentus veterum scilicet ruinarum monumentis, & situ vetustatis redolentibus libris».

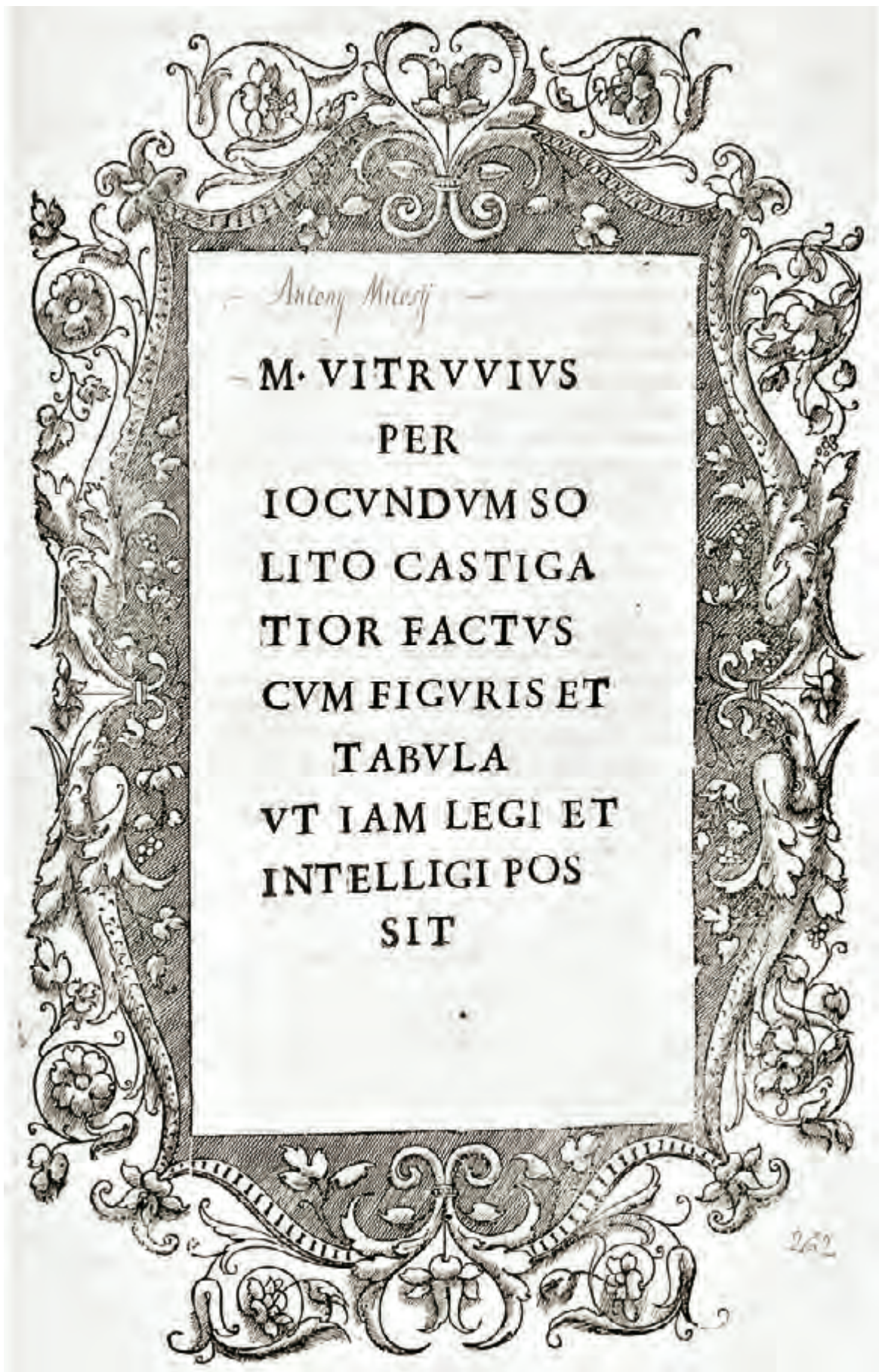
Nella *douce France* dove stette dal 1495-1498 al 1506, fu impegnato come architetto [a lui si deve il primo ponte in pietra di Parigi, il Pont Notre-Dame, demolito nel XIX secolo: Fontana 1988; Pagliara 2001] dandosi, allo stesso tempo, e alacramente, alla ricerca di manoscritti di opere classiche. A Parigi leggeva e commentava il *De architectura* per una cerchia di giovani studiosi. Tra i suoi allievi l'umanista Guillaume Budé, di cui ancora resta un esemplare dell'*editio veneta* vitruviana annotato a seguito dell'insegnamento giocondino [Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. V. 318]. Dal 1514 all'anno della morte Giocondo affiancò Raffaello nella conduzione della Fabbrica di San Pietro. Nella lettera allo zio Simone Ciarla del primo luglio 1514 così scriveva l'Urbina-

te: «Mi ha dato [*il Papa*] un comp[agn]o frate doctissimo e vecchio de più d'octant'anni, el Papa vede che 'l puol vivere pocho; ha risoluto S. Santità darmelo per compagno ch'è huomo di gran riputatione, sapientissimo, acciò ch'io possa imparare se ha alcun bello secreto in architectura, acciò io diventa perfettissimo in quest'arte: hà nome fra Giocondo; et onni dì il Papa ce manda a chiamare e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica» [Pungileoni 1829, pp. 158-160; Shearman I, 2003, pp. 180-184; Di Teodoro, in stampa].

L'edizione vitruviana del 1511 ha costituito l'esemplare di riferimento per la traduzione che Fabio Calvo ravenate eseguì su richiesta di Raffaello [Monaco, BSB, Cod. It. 37]. Per la completa attività di Giocondo: Fontana 1988; Gros, Pagliara 2014; Gros 2015.

[Francesco Paolo Di Teodoro]

Bibliografia: Branca 1962; Poliziano 1978, pp. 46-48; Branca 1983; Ciapponi 1984; Di Teodoro in stampa; Fontana 1988; Gros 2015; Gros, Pagliara 2014; Pagliara 2001; Pungileoni 1829; Shearman 2003.



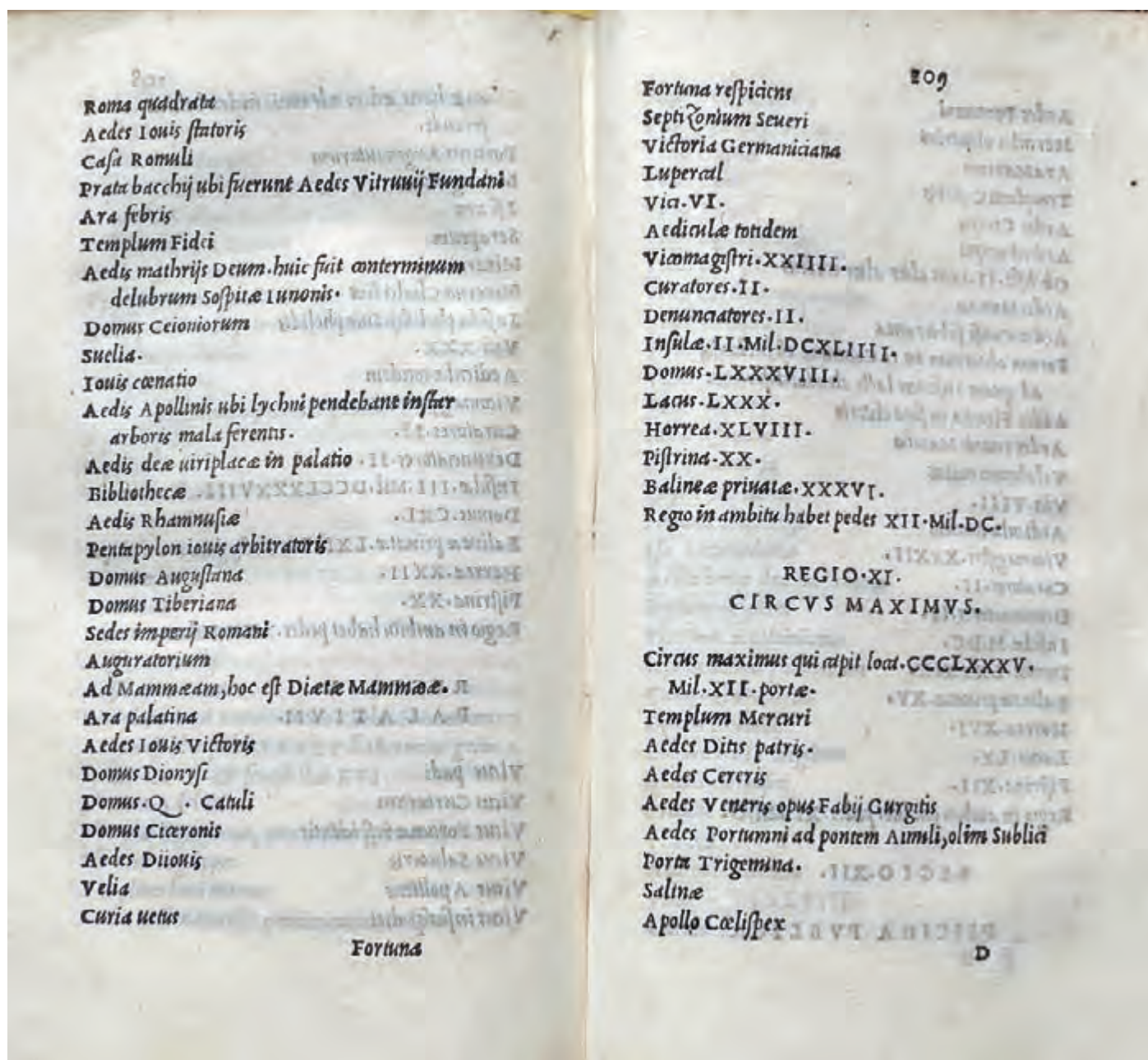
Antony Milesij

M. VITRUVIUS
PER
IOCVNDVM SO
LITO CASTIGA
TIOR FACTVS
CVM FIGVRIS ET
TABVLA
VT IAM LEGI ET
INTELLIGI POS
SIT

262

7. POMPONIVS MELA / IVLIVS SOLINVS / ITINERARIVM ANTONINI AVG. / VIBIVS SEQVESTER / P. VICTOR *de regionibus urbis Romae* / Dionysius Afer *de Situ orbis Prisciano Interprete* ... VENETIIS IN AEDIBVS / ALDI, ET ANDREAE / SOCERI MENSE / OCTOBRI M. / D. XVIII.

Ancona, Biblioteca Comunale "Luciano Benincasa" [14 E 116]
In ottavo



8. ROMA RISTAVRATA / et Italia Illvstrata / di Biondo da Forlì. / Tradotte in buona / lingua volgare per Lucio Fauno, / nuovamente da molti / errori corrette & ristampate. / in Vinegia / Appresso Domenico Giglio / 1558.

Firenze, Collezione privata
In ottavo

Conclusa e pubblicata nel 1446, la *Roma instaurata* di Flavio Biondo [1392-1463] fu stampata nel 1470/71 nell'Urbe. La sua influenza fu notevole tanto che nel Cinquecento, e restando entro il 1520 [anno della scomparsa di Raffaello], vide la luce più volte: nel 1503, 1510 e 1511. L'opera venne tradotta in volgare da Lucio Fauno che la pubblicò nel 1542. A tale fortunata edizione veneziana, per le cure di Michele Tramezzino, ne seguirono presto altre tre: 1544, 1548 e 1558 [quest'ultima, edita da Domenico Giglio, è in mostra].

L'opera di Biondo si colloca in un clima di interesse per la topografia della Roma antica, per la storia dell'Urbe, dei suoi usi e dei suoi costumi. Il rimpianto per la gloria passata, reso più pungente dalle condizioni in cui versava la città, era riecheggiato tra le rovine – le «*Sanctae vetustates*» di Fra Giocondo – nelle commosse parole della lettera che Francesco Petrarca aveva scritto a Cola di Rienzo subito dopo la rivolta politica del 19-20 maggio 1347 e, nel Quattrocento, era nel sentire comune, ma soprattutto, in quello dei «*litterati*».

Le motivazioni di Flavio Biondo sono ben chiare nella dedicatoria dell'opera a papa Eugenio IV e precludono alla *Lettera a Leone X*: «*Molte cose mi spingono, Santissimo Padre, a forzarmi di rinfrescare ne la memoria de gli huomini la notitia de li antichi edificii, anzi de le ruine, c'hora si veggono ne la città di Roma, già capo e signora del mondo; ma quel che più mi ci spinge è l'essere stata ne i secoli a dietro tanta la ignorantia de le bone lettere, che che non solo sono poche le cose che se ne sanno de gli edificii antichi, e da li ignorantissimi e da i dotti, ma egli sono molte, e quasi tutte quelle che con false e barbare voci sono state sporcate e guaste, intanto che Roma, che fu già matre de i*



belli ingegni e d'ogni bella virtù & un specchio d'ogni eccellentia e quasi un seminario e radice di tutte le belle cose, che per tutto il mondo erano, egli pare, dico, che sia per divenirne in breve tenebrosa e di niuna notitia e che sia per far maggior perdita del grido celebre e grande ch'ella hebbe; che non habbia già per lo a dietro fatto né la potentia e né l'altre sue meravigliose cose. E questa nostra impresa l'ha maggiormente stabilita l'esservi voi, Padre Santo, ritornato; il che è stato così utile e necessario per conservation di lei, che diece altri anni che ne foste stato absente [essendo ella già per la sua antichità e per le tante passate afflittioni mezza ruinata] di certo che la ne sarebbe del tutto ita per terra: perciò che non solo giovate a' Romani col far ivi residentia [...] ma rifacete e riconciate in molti luochi, con gran dispense, molti edificii già ruinati e persi; egli è certo questo vostro uno atto bellissimo e da magnanimo Prencipe, e tanto più lodevole e glorioso che non furon già a' tempo che fiorì Roma le grandezze de i meravigliosi edificii di quel tempo, quanto è la miseria e povertà di questo secolo inferiore à le tante ricchezze di quelli antichi» [cito dall'edizione del 1542].

È con il grande progetto di Raffaello di rilevare la città di Roma – presentandola, però, non allo stato di rudere, ma come era al tempo della sua maggior gloria – e con la nota *Lettera a Leone X* che lo descrive e lo motiva, costituendo la dedicatoria di un'opera composta dalla cosiddetta “pianta di Roma antica” accompagnata da disegni in pianta, prospetto e sezione degli edifici esemplari, e notizie storico-antiquarie, che ha il suo sommo vertice l'interesse per l'Antico. Come noto, il progetto non venne concluso per l'improvvisa morte di Raffaello [6 aprile 1520]. Di esso

una pallida eco resta in due opere di collaboratori dell'Urbinate, entrambe edite nel 1527: l'*Antiquae Urbis Romae cum regionibus Symulachrum* di Fabio Calvo e le *Antiquitates Urbis* di Andrea Fulvio, quest'ultima presente nella biblioteca di Colocci: BAV, R.I.II.947 [Bernardi 2008, p. 76].

Non è improbabile che alle modifiche che la Lettera subì, nel passare dall'autografo di Castiglione [Mantova, Archivio di Stato, *Acquisto Castiglioni 2016, busta 2, carta 12*] alla redazione del Cod. It. 37b della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, frutto successivo del lavoro di Raffaello e della sua cerchia, abbia avuto parte anche Angelo Colocci. Non è un caso, infatti, che solo nella redazione di Monaco si faccia riferimento a Publio Vittore: «E benché io habbia cavato da molti auctori latini quello ch'io intendo di dimostrare, tra gli altri, nondimeno, ho principalmente seguitato P. Victore el qual, per esser stato degli ultimi, può dar più particular notitia delle ultime cose, non pretermittendo anchor le antiche et vedesi che concorda nel scriver le regioni con alcuni marmi antichi nelli quali medesimamente son descritte» [M, VI, 3]; Di Teodoro 2020; 2021, laddove l'autografo castiglionesco recita: «e benché io habbia cavato da molti authori latini quello che intendo dimostrare, pure, tra li altri, precipuamente ho seguitato *** el quale, per esser stato delli ultimi, pò dar più particular noticia de le ultime cose, non pretermittendo anchor le più antiche» [Ma, VI, 3]; Di Teodoro 2020; 2021. Angelo Colocci possedeva copie sia della *Roma instaurata* sia della *Roma Triumphans* [Bernardi 2016, p. 66 e nn. 233 e 234].

Il catalogo regionario che circolava sotto il nome di Publio Vittore/Publius Victor [in mostra l'edizione aldina del 1518], utile per dare ordi-

ne al rilievo di Raffaello e della sua bottega [nel ms. di Mantova, F3b, 2 si legge esplicitamente: «E fatto primamente uno universale di tutta Roma, dipoi divise le reggioni, appresso fatto li aedificii più nobili separatamente»] è un'interpolazione di Pomponio Leto [maestro di Colocci] e pubblicato da Giano Aulo Parrasio nel 1503 circa. È interessante notare che Angelo Colocci aveva incluso nel Cod. Vat.lat.3323 [una raccolta di soggetti eterogenei: Bernardi 2008, p. 35] un estratto del catalogo alle cc. 312r-314v [Rowland 1994, p. 88, n. 43; stranamente non registrato nell'eccellente lavoro di Bernardi, p. 35]. L'estratto era seguito da stralci del *De mundo* di Apuleio [cc. 321r-333r], da un *Situs et descriptio orbis terrarum* [cc. 336r-348r] – opera di Aethicus Ister –, da un *De mensura orbis terrae* [cc. 349r-370r], nonché da scritti di agrimensura e geometria. Si tratta, a ben vedere, di soggetti tra loro non estranei, inerendo sia alla descrizione dell'orbe terrestre sia a quella “quantitativa” della città di Roma: non solo il *De regionibus urbis* di Publio Vittore ha per soggetto i monumenti della Roma augustea ripartiti secondo le 14 *Regiones* augustee, ma anche le cc. 373r-375r riguardano l'Urbe [*De montibus Romae; De portis Romae; De viis Romae*]. Argomenti certo di interesse per l'impresa di Raffaello e per la *Lettera a Leone X*. Un esemplare del catalogo regionario di Publio Vittore, nell'edizione aldina del 1518 [la stessa in mostra] era tra i libri di Angelo Colocci, adesso alla Biblioteca Vaticana: Ald. III. 75 [Bernardi 2016, p. 75, n.267].

[Francesco Paolo Di Teodoro]

Bibliografia: Rowland 1994; Bernardi 2008; Bernardi 2016; Di Teodoro 2020 e 2021.

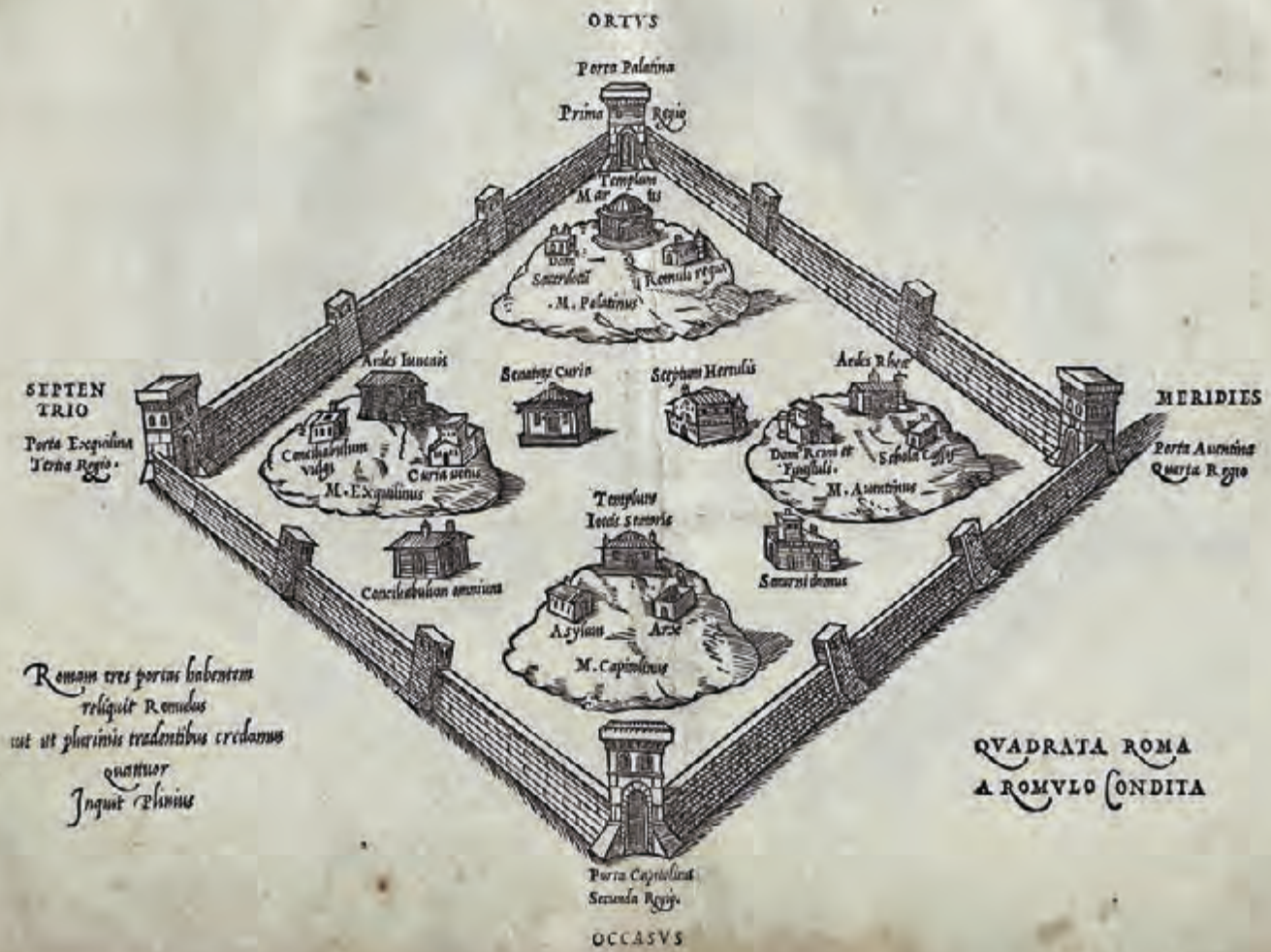
9. ANTIQUAE VRBIS / ROMAE / CUM REGIONIBUS / SIMULACHRUM

di Marco Fabio Calvo

Roma 1532

In folio; Raccolta delle sole tavole

Ancona, Biblioteca Comunale Benincasa [CES. 37]



L'universo di Angelo Colocci

Il collezionista, lo studioso di cosmologia e metrologia

«Ad aquam Virginem siti maxima vetustorum monumentorum copia instructissimi, quae primis illis temporibus, quibus antiquitatis studium caput extollere coepit, unus Angelus Colotius sanctissimus doctissimusque vir eo in loco summa cum diligentia hinc inde collegit, magnam mihi inscriptionum multitudinem suppeditarunt».

Nella sua residenza all'Acqua Vergine, nei primi tempi in cui lo studio dell'antichità tornò a risollevarsi il capo, solo quel dottissimo e religiosissimo uomo che fu Angelo Colocci raccolse, provenienti dai più diversi luoghi, gran quantità di monumenti antichi, e mi aiutò a trovare un gran numero di iscrizioni.

(Onofrio Panvinio, *Fastorum libri V*, Venezia, Valgrisi, 1558, P. I, t. VII, p. 367)

Colocci disponeva a Roma di diverse residenze. Aveva una casa nel quartiere di Parione, una villa nei pressi della Colonna Traiana e un'altra villa al Pincio, oltre a diverse proprietà fondiariere romane.

In queste residenze aveva collocato le sue raccolte di iscrizioni antiche, di antichità e la famosa biblioteca, che era probabilmente al Pincio, parzialmente ricostruita, per quanto possibile, in questa sezione della mostra.

Gli interessi di Colocci erano rivolti alla cosmologia, alla geografia, all'astrologia e alla metrologia, che egli chiamava *podismo* per il ruolo centrale attribuito alla misura del *piede romano* come fondamento (ovviamente in chiave vitruviana) delle armonie cosmiche.

Gran parte dei suoi studi furono rivolti a ricostruire le unità di misura usate nel mondo antico, argomento che voleva raccogliere in un trattato, il *De mensuris, numeris, et ponderibus*, che non finì mai, come capitava spesso ai suoi progetti di ricerca *monstre*.

Riuscì però a identificare la misura del piede romano (che fu poi chiamato "colocciano" in suo onore) grazie al ritrovamento di una stele funeraria del I sec. d.C., che riproduceva alcuni strumenti di misurazione, entrata a far parte delle sue collezioni, presente in mostra.

Insieme alla stele, questa sezione presenta anche un altro documento che compendia gli interessi antiquari ed astrologici dello Jesino: il *Menologium rusticum*, un calendario dei lavori rurali da svolgere per sfruttare la massima influenza benefica delle costellazioni zodiacali.

10. IN HOC OPERAE / HEAC CONTINE / TUR / GEOGRAPHIA CL. PTOLOMAEI A plurimis viris utriusq(ue) linguae doctiss(imis) / emendata & cum Archetypo graeco ab ipsis collata.

di Claudius Ptolemaeus

Roma, Bernardino Vitali ed Evangelista Tosino, 1507

In folio

Roma, Biblioteca Vallicelliana [Coll. S. BORR. P VI 146]

Nel 1478 l'editore tedesco Arnold Buckinck, che aveva rilevato l'impresa tipografica attiva a Roma del suo connazionale Conrad Sweynheym, pubblicò una edizione della *Geografia* di Tolomeo curata da Domizio Calderini, autorevole componente dell'Accademia Romana ai tempi di Leto, professore allo *Studium Urbis*, protetto dal cardinale bizantino Basilio Bessarione, che lo fece diventare Segretario Apostolico.

Vi erano state in precedenza altre due edizioni di questa opera: la *principes* stampata a Vicenza nel 1475 ed una bolognese del 1477, revisionata dall'umanista Filippo Beroaldo; ma la prima traduzione dal greco era stata condotta nell'ambiente fiorentino da Jacopo di Angelo da Scarperia.

Il codice usato era stato portato in Italia dal bizantino Emanuele Crisolora, che aveva cominciato a tradurlo per poi passare il testimone al suo allievo Jacopo.

Le prime traduzioni erano comunque piuttosto scorrette e questa lacuna mosse Calderini, spinto da Bessarione, a produrre una versione più attendibile, collazionando altri codici come quello già appartenuto al filosofo greco Giorgio Gemisto Pletone che di Bessarione era stato maestro.

L'interesse per Tolomeo si era quindi sviluppato precocemente nell'ambiente della prima Accademia Romana, della quale Bessarione era protettore, ma non si esaurì con il lavoro di Calderini. Nel 1507 viene infatti stampata questa nuova edizione romana della *Geografia* di Tolomeo dallo stampatore Evangelista Tosino, che si definiva "Romanae Academiae bibliopola", cioè stampatore ufficiale dell'accademia presieduta a quel tempo da Colocci e dello *Studium Urbis*.

Troviamo tra i collaboratori alla revisione dell'opera altri studiosi legati a Colocci come Scipione Forteguerra, Cornelio Benigno e Marco Beneventano, il quale aveva cominciato a lavorare a questa edizione quando si trovava ancora a Napoli. Nella lettera introduttiva premessa al volume, Beneventano coglieva l'occasione per ringraziare per l'aiuto prestatolo l'umanista Giovanni Cotta, legato all'Accademia napoletana di Giovanni Pontano, frequentata anche da Colocci nei suoi giovanili anni.

Un altro autorevole esponente dell'Accademia Romana, Tommaso Inghirami, bibliotecario pontificio, era citato negli apparati introduttivi come responsabile della gestione del volume: a lui spettava decidere a chi sarebbe potuto essere venduto il libro e a quale prezzo; segnale che era stato stampato a spese del pontefice Giulio II.

L'edizione registra modifiche di piccolo conto tra 1507 e 1508 e, in alcune di esse, fu probabilmente inserito un mappamondo in due fogli prodotto da un pittore e cosmografo originario di Utrecht, monaco benedettino che si trovava a Roma nel 1508 [*Universalior Cogniti Orbis Tabula, ex recentibus confecta observationibus*]: Johannes Ruysch.

Alcuni documenti vaticani ci informano che Ruysch fu pagato nel 1508, forse due volte, per aver collaborato alla decorazione delle "camere superiori" del papa Giulio II e nella sua biblioteca privata.

Poiché si trattava di uno specialista di cosmografia, alcuni studiosi hanno considerato la possibilità che questa decorazione fosse un ciclo cosmografico, come era peraltro tradizione dei *cubicula* dei principi regnanti sin dal medio evo. Le stanze private del papa sarebbero state quindi decorate, secondo questa ipotesi, prima da Ruysch e succes-

sivamente ridipinte da Raffaello con il ciclo della *Stanza della Segnatura*, per un cambiamento di programma.

La presenza a Roma del pittore benedettino potrebbe aver anche offerto l'occasione per stampare quel ciclo cartografico, aggiornato con le recenti scoperte americane, come corredo della edizione di Tolomeo in stampa sostenuta dal pontefice. Entrambe le operazioni avrebbero avuto un senso celebrativo connesso alla bolla papale del 1506 [*Ea pro bono pacis*] con la quale Giulio II aveva ratificato il trattato di Tordesillas del 1494, che sanciva, dopo diverse contestazioni, la suddivisione del mondo coloniale tra le aree di influenza di Spagna e Portogallo, attribuendogli la funzione di arbitro tra le potenze terrene.

Poiché il soffitto della *Stanza della Segnatura* presenta temi astronomici e i quattro dipinti alle pareti sono stati interpretati come riferimenti cifrati alle quattro direttrici urbanistiche della *renovatio* romana di Bramante [Tafuri 1984, Temple 2011, Mangani 2018], si può pensare che il progetto iconografico sia stato modificato in corso d'opera conservandone in forma diversa i riferimenti geografici e cosmografici. In questo caso, la presenza ne *La scuola di Atene* di Strabone con il cosmo e di Tolomeo con il globo terrestre in mano [il primo dei quali ho proposto di identificare con Colocci] possono ben essere una citazione del ciclo precedente di Ruysch [Pierguidi 2010].

La stanza sembra fosse stata corredata anche di due globi posti al centro della stanza, dei quali faceva cenno una lettera di Isabella d'Este del 1505, che avrebbero completato il progetto iconografico originario. Johannes Ruysch [1460-1533], monaco benedettino originario di Utrecht,

era arrivato a Roma nel 1507 proveniente dal convento di San Martino di Colonia, dove aveva studiato. Rivendicava di aver partecipato a spedizioni geografiche con gli Inglesi, i Portoghesi e con Caboto, ma era anche versato in decorazioni zoomorfe e fitomorfe.

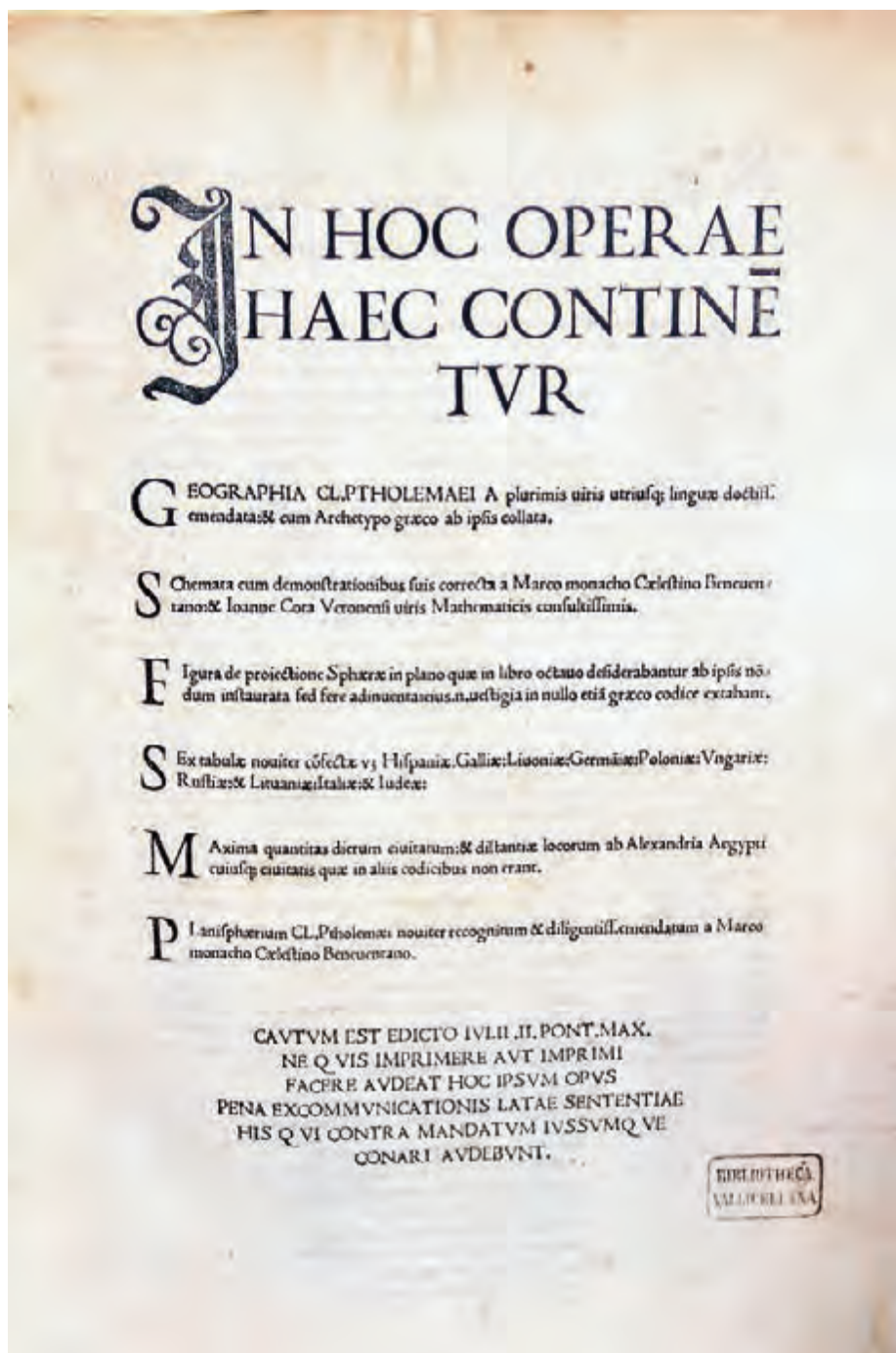
Stampò tra 1507 e 1508 il suo mappamondo che rivendicava l'aggiornamento delle recenti scoperte americane, ma che sembra in realtà fare tesoro soprattutto delle informazioni offerte da un'altro mappamondo del 1506: quello di Matteo Contarini e Francesco Rosselli, che doveva corredare un'altra edizione di Tolomeo veneziana intrapresa da un altro cartografo, Paolo Canal, interrottasi per la prematura morte dell'autore.

La mappa è il primo mappamondo moderno ad essere stato aggiunto ad una edizione del geografo antico. È in proiezione conica, in due fogli separati dal meridiano zero che attraversa le isole Canarie, lasciando la parte destra alla rappresentazione delle nuove scoperte.

I curatori delle due edizioni romana e veneziana erano probabilmente in contatto fra loro perché Marco Beneventano, che scrive un commento all'edizione romana, vi fa riferimento. Recenti studi di Gregory C. McIntosh [2015] hanno cercato di valutare il livello e la tipologia delle informazioni cui questo documento poteva avere avuto accesso, mettendo in evidenza come esso sia stato probabilmente il punto di confluenza di due tradizioni cartografiche diverse, una detta "reale", cioè legata alla corona spagnola, ed un'altra chiamata "lusitano-germanica" che aveva mescolato informazioni di origine tedesca e portoghese.

Analizzando alcuni errori che compaiono nei documenti di entrambe queste filiere produttive, McIntosh ha potuto scoprire che le due tradizioni, con i loro separati repertori di informazioni, confluirono in questo documento.

Il motivo di questa convergenza di informazioni, tradizionalmente tenute segrete dalle Cancellerie reali spagnola e portoghese, fu probabilmente la ratifica del trattato di Tordesillas del 1506 compiuto da Giulio II con la citata bolla *Ea pro bono pacis*, che prevedibilmente determinò la necessità di defini-



re concordemente e sulla base di documenti cartografici condivisi la portata delle reciproche influenze territoriali.

Il mappamondo di Ruysch farebbe inoltre parte della stessa filiera, di origine spagnola, cui sembrano appartenere altri due mappamondi manoscritti dei primi anni del Cinquecento, tra i primi a registrare le scoperte americane, che si sono conservati a Pesaro e a Fano

[il mappamondo di Pesaro e quello di Vesconte Maggiolo conservato a Fano], che infatti stavano diventando località soggette ai Della Rovere, la famiglia di Giulio II.

[Giorgio Mangani]

Bibliografia: Kempers 1996; McIntosh 2015; Meurer 2002; Meurer 2005; Meurer 2007; Onzia 2013-14; Pierguidi 2010.

11. La biblioteca e le collezioni di Colocci

[Lettore touch screen]

Già negli anni in cui Colocci svolgeva attivamente le sue funzioni di funzionario di Curia e di presidente dell'Accademia Romana, dedicandosi agli studi di cosmologia, metrologia, lingua e antiquaria, le due residenze romane, quella nel quartiere di Parione e la villa al Pincio, oltre a una seconda villa con orti nel quartiere Colonna, erano note per le collezioni di antichità, la raccolta di epigrafi e la ricca biblioteca.

Della collezione di sculture e di antichità, collocata negli *Horti* del Pincio, dava già un cenno nel 1527 Andrea Fulvio [*De urbis antiquitatibus libri V*, Roma, 1545], mentre una descrizione più dettagliata veniva offerta da Ulisse Androvandi in visita a Roma a metà del Cinquecento [*Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono*, Venezia, 1558] in una delle case di Colocci, quando, ormai scomparso lo studioso, essa era passata alla proprietà del nipote Giacomo.

Le sculture, tra le quali campeggiava la *Ninfa dormiente*, immaginata a custodia della vicina fonte d'acqua, chiamata appunto "Acqua Vergine", erano collocate probabilmente all'aperto e nel loggiato di un *Casino*, nel quale Colocci ospitava simposi e incontri letterari e scientifici nel corso dei quali venivano declamate composizioni. Faceva probabilmente parte della collezione la scultura che poi prese il nome di *Atlante Farnese*, ancora priva di braccia e viso che furono inserite più tardi nel corso di un restauro, chiamata in questo modo perché acquisita dai Farnese per il tramite di Fulvio Orsini, e che probabilmente era nel frattempo passata, come anche altri pezzi della collezione e lo stesso *Casino*, nella disponibilità della famiglia Del Bufalo, che aveva la proprietà di una villa vicina, con giardini confinanti. Risulta infatti che fu un Paolo Del Bufalo a cedere l'*Atlante* nel 1562.

Tra i pezzi della collezione Colocci,

ricostruita da Kathleen Wren Christian [2010, II, pp. 308-313], una *Nereide che monta un Ippocampo*, la stele funeraria di Cossutius Claudius con riproduzione degli strumenti di lavoro dell'edilizia, che riportava la misura del *piede romano* identificata da Colocci [che poi prese il nome di colocciano], Il *Menologium Rusticum* chiamato *Colotianum* [vedi scheda 16], un antico calendario agricolo.

La collezione epigrafica ammontava, si dice, a oltre duecento iscrizioni di cui diede notizia Pirro Ligorio nella seconda metà del Cinquecento, che utilizzò molti documenti di Colocci per la ricostruzione della storia urbanistica di Roma [Fanelli 1979, pp. 126-134], e fu utilizzata come fonte per molte ricerche e sillogi come *Gli Epigrammata antiquae urbis* [Roma 1521, v. scheda 13], pubblicata probabilmente con il sostegno economico di Colocci stesso, e quella messa a punto da Martin Smet [1527-1578], un olandese segretario del cardinale Alberto Pio da Carpi, poi edita tardivamente per la cura di Giusto Lipsio e Janus Dousa da Plantin nel 1588 con il titolo *Inscriptionum antiquarum quae passim per Europam liber*. Smet fu probabilmente il tramite per il passaggio di alcune lapidi alla collezione del cardinale di Carpi, mentre altre andarono ad arricchire le raccolte della famiglia romana dei Della Valle, che aveva annoverato personalità molto vicine a Pomponio Leto come l'avvocato concistoriale Lelio della Valle, che lo aveva difeso nel 1468 nel processo intentatogli per paganesimo.

La raccolta libraria aveva un carattere misto. Conservava infatti numerosi codici manoscritti che riportavano anche passi di opere, appunti, elenchi e tavole, stesure provvisorie degli studi di Colocci, copiati personalmente da lui con la sua scrittura piuttosto veloce e di difficile decifrazio-

ne, oppure da copisti al suo servizio. Fra questi documenti vi erano opere di grande valore poi diventate molto famose come il cosiddetto *Virgilio Mediceo*, uno dei codici più antichi delle opere di Virgilio, della seconda metà del V secolo [vedi scheda 12], una delle versioni più antiche del *Corpus Agrimensorum Romanorum*, risalente al IV-V secolo d.C., che raccoglieva i testi dei *Gromatici Veteres*, gli studiosi delle tecniche antiche di misurazione geografica come Frontino, Agennio Urbico, Siculo Flacco, Iginio il gromatico, Giulio Nipso, ecc. oggi noto come *Codex Arcerianus* [conservato presso la Biblioteca di Wolfenbüttel]. Tra i codici, diverse raccolte di versi epigrammatici dedicati ad opere d'arte, nello stile dell'*Anthologia Graeca* [Vat. Lat. 3352 e 3353, Ottob. Lat. 2860], che era stata edita per la cura del suo amico Giovanni Lascaris a Venezia nel 1494, conservata tra le opere a stampa.

Colocci possedeva anche una raccolta di trattati medievali di aritmetica già di proprietà di Fra Giocondo, suo amico, raccolte di composizioni di poeti contemporanei in lingua italiana alle quali lavorava per farne delle edizioni, come quelle di Antonio Tebaldeo, Elisio Calenzio, Fausto Maddaleni, Francesco Giustolo.

Tra i codici manoscritti, Colocci possedeva una delle prime copie del *De vulgari eloquentia* di Dante, opera sconosciuta fino a quel momento, fonte strategica dei suoi studi sul Volgare e per la sua teoria della "lingua cortigiana romana", contrapposta a quella di Pietro Bembo. Il testo era stato portato probabilmente a Roma da Gian Giorgio Trissino nel 1513-14, oggi identificato con il codice *Trivulziano 1088* [Biblioteca Trivulziana, Milano], e copiato per Colocci, che fu, come oggi è emerso con generale consenso degli studiosi di storia della lingua italiana, il portavoce di una teoria lin-

guistica, contrapposta a quella toscaneggiante di Pietro Bembo, messa a punto in realtà dallo Jesino.

Tra i manoscritti colocciani anche diverse opere, alcune autografe, tra le altre, in buona parte di tema astrologico di Giovanni Pontano: il *De rebus coelestibus* (limitatamente ai libri IX e XIV, Vat. Lat. 2839), il *De stellis* (Vat. Lat. 2837), il *De fortuna* (Vat. Lat. 2841). Maestro napoletano di Colocci, Pontano pubblicò in forma postuma, ai primi del Cinquecento, diverse sue opere da Aldo Manuzio, grazie al lavoro di revisione dei suoi testi svolto dallo stesso Colocci e da un altro esponente dell'accademia pontaniana, Antonio Summonte.

La parte a stampa doveva essere altrettanto cospicua, con opere dedicate a filosofia, medicina, teologia, astrologia, giurisprudenza, architettura, filologia, poesia antica.

Tra gli autori greci, per i quali seguiva la produzione veneziana di Aldo Manuzio, ritroviamo fra gli altri: Aristofane, Esopo, Plutarco.

Il fascino delle rovine dell'antica Roma, la passione per gli epigrammi latini, gli interessi per l'agrimensura e l'urbanistica, l'attenzione verso la poesia classica e medioevale lo portarono a collezionare testi di autori latini e non come Catullo, Tibullo, Propertio e Contumella, le *Metamorfosi* di Ovidio, *Historiae Romanae decades*, I, III, IV di Tito Livio, Svetonio e *Le Tragedie* di Seneca, il *De divinis institutionis*, *de ira Dei*, *De officio Dei vel de formatione hominis* di Lattanzio, l'*Epigrammata* di Avieno, il *Rhetoricae compendium* di Cassiodoro. Non mancano gli autori contemporanei come il volume di Lorenzo Valla *De romani sermonis elegantia libri*, quello del poeta Pacifico Massimi da Ascoli intitolato *Pacifici Maximi poetae Asculani Opera* e del poeta e linguista Pietro Crinito, *Libri de poetis latinis* [al secolo Pietro Baldi del Riccio].

I libri venivano spesso postillati come i *Commentarii Urbani* di Raffaele Maffei detto il Volaterrano, del quale Colocci ha sottolineato a margine i nomi delle città marchigiane citate, cancellando nervosamente il nome di Jesi male stampato e riscrivendolo a lato in modo corretto.

Il *Libellus florum* di Noccolò Burzio, teorico musicale rinascimentale, conferma come Colocci fosse interessato dalla musica ed alla poesia e metri-

ca medievali, argomento del *Aurea expositio hymnorum vna cum textu* di Jacobus Alora. Come anche all'astronomia: aveva le *Tabulae* di Alfonso X di Castiglia. La metrologia, lo studio dei sistemi metrici e monetari, suo interesse principale per tutta la vita, è testimoniato dal *De sestertio pecunis ponderibus et mensuris antiquis libri duo* di Leonardo de Porti e dalla *Tariffa de pexi e mesure* di Bartolomeo di Fasi, quest'ultima in volgare.

Marco Bernardi, dopo gli studi di Rossella Bianchi, si è dedicato a rintracciare le opere di Colocci nella Biblioteca Vaticana, dove la collezione conflui a diverse riprese, ed ha identificato finora 46 autografi, una novantina di codici e una settantina di opere a stampa con buona probabilità provenienti dalla biblioteca colocciana, sulla base della presenza di postille o di altri segni identificativi. Il patrimonio librario doveva essere tuttavia molto più ampio perché subì gravi perdite nel 1527, in occasione del Sacco di Roma, delle quali Colocci si dolse per il resto dei suoi giorni. La devastazione portata dai Lanzichenecchi doveva essere stata prevista perché lo studioso tentò di nascondere alcune delle opere più preziose in casse ed armadi celati in parte nella villa al Pincio e in parte affidate ad amici, ma con scarso effetto. Il danno fu enorme e lo costrinse in seguito a cercare di recuperare o ricquistare, ove possibile, parte delle opere perdute.

Il trasferimento alla Biblioteca Vaticana avvenne comunque in tre tempi, che testimoniano come gli eredi, i nipoti, avessero cercato di trovare un compratore dei libri e delle opere d'arte, le quali ultime passarono in parte ai vicini di casa Del Bufalo.

Un primo quantitativo di quarantanne codici e di un'opera a stampa fu acquisito sotto Paolo III, in base alla selezione fatta da Guglielmo Sirlento per il bibliotecario vaticano Marcello Cervini (poi papa Marcello II per pochissimi giorni), entrambi amici di Colocci (Cervini fu anche uno dei suoi esecutori testamentari). Una seconda tranche fu incamerata nel 1558, ma era rimasta nella Guardaroba pontificia sin dalla morte di Colocci, evidentemente in attesa di un compratore che non si trovò. Nel 1602, infine, entrarono a far parte della Biblioteca Vaticana altre opere che erano state probabilmente acquistate in precedenza da Fulvio

Orsini, bibliotecario e segretario del cardinale Alessandro Farnese, che aveva conosciuto e stimato Colocci sin da ragazzo. A lui si era rivolta la famiglia per cercare di pubblicare una scelta postuma delle composizioni poetiche di Colocci (De Nohlac 1887, pp. 249-258).

Altri nuclei della biblioteca passati a Giacomo e Ippolito, nipoti di Colocci, che ereditarono alla sua morte le case romane e i beni conservativi, furono trasferiti probabilmente a Jesi e sono probabilmente disseminati tra le opere della Biblioteca Planettiana.

Altre opere appartenute molto probabilmente a Colocci sono emerse, infine, in un fondo librario antico conservato a Montecarotto (Ancona) di proprietà di Giovanni Benedetto Colocci, datato al 1590 circa. Tra queste opere risulta l'edizione di un trattato di aritmetica del 1514 ed una edizione sonciniana degli *Statuti di Jesi* del 1516 redatti dal nonno di Colocci Angelo senior (Curti 2010).

Colocci aveva l'abitudine di redigere liste di vocaboli, elenchi di argomenti, cataloghi di fonti, personaggi e temi a scopo di lavoro e non mancò di fare elenchi autografi di opere che si sono conservati (BAV, Arch. Bibl. 15, cc. 44r-63r; Vat. Lat. 14065, cc. 50r-63r, cfr. Bianchi 1999, pp. 277-282). Alcuni studiosi hanno ritenuto che potesse trattarsi di elenchi delle opere di sua proprietà, ma altri ritengono che possa trattarsi di fonti bibliografiche che Colocci andava cercando per i suoi studi, il che rende questi documenti di difficile interpretazione. Tra questi riferimenti alla biblioteca colocciana vi sono anche le descrizioni dei contenitori che egli utilizzava per conservare i libri, che sembra fossero armadi o forzieri, come il *forziere amicorum* nel quale forse aveva raccolto le opere affidate agli amici durante il Sacco di Roma, oppure la *capsa d'intabulati* che conservava probabilmente opere che, secondo il suo costume, erano state dotate di indici e tavole di lavoro (Bianchi 1999).

[Giorgio Mangani, Stella Maria Mimmotti]

Bibliografia: Bernardi 2008; Bernardi 2009; Bernardi 2013; Bernardi, Bologna, Pulsoni 2008; Bianchi 1999; Christian 2010, II, pp. 308-313; Curti 2010; De Nohlac 1887; Mammotti 2002.

12. Virgilio, Opera

Roma [?], circa 494 d.C.

Membranaceo; mm 210x155; cc. II [cart.], V, 221, V', II' [cart.].

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana [Plut. 39.1]

Noto come *Vergilius Mediceus* e siglato 'M' nelle edizioni critiche, il manoscritto è uno dei sette *codices antiquiores* dell'opera virgiliana e quello che la contiene nella sua forma più completa; mancano, infatti, unicamente parte delle *Bucoliche*, mutile fino al v. 47 del sesto libro per la caduta di un fascicolo, e piccolissime sezioni delle altre due opere. È, in compenso, *codex unicus* per i primi novantuno versi del secondo libro delle *Georgiche* e per i versi 757-782 del terzo libro dell'*Eneide*.

Vergato in capitale libraria da più copisti [sono state riconosciute almeno due mani principali], era originariamente diviso in due tomi, il primo dei quali terminava al foglio ora numerato 115. Il codice è datato pressoché concordemente dagli studiosi alla fine del sec. V, seppur con alcune oscillazioni. Al f. 8r, al termine delle *Bucoliche*, è presente infatti una sottoscrizione apposta dal *patricius et consul ordinarius* Turcio Rufio Aproniano Asterio, che dichiara di aver letto, emendato e interpunto il codice del *frater* [ove per *frater* va inteso un personaggio di pari rango] Macario, evidentemente possessore del codice. La sottoscrizione, per la particolare posizione che occupa nel manoscritto, per le modalità compositive e per le caratteristiche paleografiche, è da sempre stata oggetto di ampio dibattito critico, che ha visto contrapporsi da un lato i sostenitori della autografia asteriana, dall'altro quanti ne suppongono invece la derivazione dall'antigrafo. Per i primi, la datazione che risulterebbe dalla *subscriptio* costituisce un elemento cronologico puntuale, riferentesi ad una attività [quella di correzione da parte di Asterio, per l'appunto, che fu console nel 494 d.C.] ascrivibile ad un momento sostanzialmente coevo o di poco successivo alla scrittura del

codice: il 494 sarebbe dunque da ritenersi un *terminus ante quem* per la confezione del manoscritto. Per i secondi, al contrario, la sottoscrizione sarebbe stata ricopiata dall'*exemplar* e costituirebbe pertanto un *terminus post quem*: questi ultimi spostano dunque la datazione del codice agli ultimi anni del V secolo o agli inizi del VI. Sui margini del manoscritto sono presenti glosse e scoli vergati da più mani, di epoche differenti, i più antichi dei quali sono stati attribuiti allo stesso Asterio.

Le vicende e gli spostamenti del codice nei primi secoli sono solo supposti. Da Roma, in un momento e attraverso percorsi non precisabili, raggiunse Bobbio, dove fu conservato fino al 1461, come attestato da un inventario della biblioteca nel quale è registrato con il numero 160. Tale numero, seppur ormai quasi totalmente sbiadito, si riscontra anche sul manoscritto, nel margine superiore del f. 2r, ove comincia il testo [l'attuale f. 1 è una aggiunta successiva: v. *infra*]; prova, quest'ultima, che al suo arrivo a Bobbio esso era già mutilo della parte iniziale. Pochi anni più tardi il codice ritornò a Roma, verosimilmente portatovi nel 1467 dall'abate bobbiese Gregorio da Crema, chiamato in quell'anno ad assumere la carica di abate nella chiesa di San Paolo fuori le Mura. Nel 1470 Pomponio Leto lo utilizzò per il suo commento a Virgilio, estraendovi alcuni scoli; la sua trascrizione è ancora utile per l'interpretazione di quelle annotazioni che hanno nel tempo subito rifilature o sbiadimento dell'inchiostro e risultano oggi solo parzialmente leggibili. A Roma lo consultò anche Giovanni Andrea de' Bussi, che curava in quegli anni la seconda edizione a stampa di Virgilio; non sembra però che il Bussi lo abbia utilizzato per colazionare il testo. Successivamente il

codice fece parte della biblioteca del vescovo Angelo Colocci, sebbene la sinteticità che contraddistingue le voci degli elenchi non permetta una identificazione certa con alcuno degli *item* virgiliani registrati negli inventari della sua biblioteca. I libri migliori del Colocci, e tra essi il Virgilio, dopo la sua morte (1459) passarono alla Biblioteca Vaticana su disposizione di papa Paolo III. Il manoscritto appartenne successivamente al cardinale Innocenzo del Monte, al quale lo aveva donato suo zio papa Giulio III; da lui venne dato in pegno al cardinal Rodolfo Pio da Carpi tra il 1560 e il 1564, che lo lasciò per volere testamentario alla Vaticana; il Del Monte riuscì però a riaverlo da papa Pio V il codice e a lui, senza successo, lo chiese Cosimo I de' Medici, granduca di Toscana dal 1569, che in quegli anni si adoperava per l'ampliamento della sua biblioteca.

Agli anni romani sono ascrivibili l'aggiunta dell'attuale f. 1 da parte di Achille Stazio, segretario pontificio, che vi trascrisse sul verso un epigramma, e la sottrazione del foglio 157, ora conservato all'interno del ms. Vat. Lat. 3225, dapprima attribuita a Pietro Bembo e in anni più recenti imputata ad Aldo Manuzio il Giovane sulla base di quanto affermato da Ercole Ciofano in una epistola a Pier Vettori datata 13 novembre 1581.

Fu probabilmente dopo la morte del Cardinal Del Monte, nel 1577, che i suoi eredi lo vendettero a Francesco I de' Medici, successore di Cosimo, granduca dal 1574. Certo è che il codice era arrivato a Firenze entro il 1579, come si evince dal dettato di una lettera di Fulvio Orsini a Gianvincenzo Pinelli del 16 maggio dello stesso anno, nel cui *post scriptum*, ove si parla di libri in maiuscola, il codice viene menzionato insieme al "Virgilio et Terentio Vaticanum" come

ARMA VIRUMQUE CANOTROINI QUI PRIMUS NOSTROS
ITALIAM ET OTROFUGUS INUININ IVENIT LITONAZ
MULTUM ILLI TERNIS INCIANTUS ET ALTIOR
UISU DE RUAS NEUIMONEM ILLI QDIO IRODIANMI
MULLI QDIO QDIO ILLI INSSUS DUMI QDIO IRODIANMI
IN FERNI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
ALBANI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
MOSNA ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
QUID ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
IN SIGNI ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
IN PULI ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
VRBS ANTI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
KARTHAGO ITALIA INCONTINATI BIRINA QDIO LONGI
HOSTI ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
QUANTUM ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
POST HABITACOLI ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
HIC CURRUS ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
SI QUANTUM ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
PROGNI ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
AUDIANT ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
HINC PULI ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
UENTORUM ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
ID ME ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
PRIMA QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
NEC DUM ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
IUDICI ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
ET GENI ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI
HIS ACCENSUS ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI QDIO ILLI

Codice Plut. 39.1 della Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, c. 48r

“Virgilio della libreria di Firenze”. Donato in un momento imprecisato da Francesco I (morto nel 1589) alla biblioteca Laurenziana, il codice venne assegnato genericamente al Pluteo 39, Pluteo 39, ove erano collocati molti altri manoscritti virgiliani, come risulta dall’inventario redatto da Giovanni Rondinelli e Baccio Valori del 1589; ricevette poi il numero di posizione “29”, con il quale lo descrive ancora nel 1739 Montfaucon nella sua *Bibliotheca Bibliothecarum*, e solo più tardi l’attuale numero di posizione “1”. Non è certo che il manoscritto sia però stato fisicamente alloggiato nel pluteo, così come non è certo che sia stato rilegato con la legatura medicea in marocchino rosso impresso, dotata di catena, analoga a quelle realizzate per gli altri manoscritti sistemati sui plutei; il Bandini infatti, in un documento conservato nell’Archivio Storico della biblioteca, lo menziona come custodito in una cassetta lignea.

Durante la direzione di Angelo Maria Bandini il restauratore Giuseppe Della Santa, che lavorò in Laurenziana dal 1771 al 1781, fu incaricato di ‘restaurare’ il Virgilio integrando le parti mancanti: il lavoro, che riproduceva fedelmente sia la scrittura sia le fattezze materiali del codice, fu eseguito con una tale perizia che a stento si poteva distinguere il nuovo dall’originale. Proprio questa incredibile similitudine finì però per preoccupare Francesco Siminetti, funzionario granducale, che richiese che le integrazioni fossero adeguatamente riconoscibili. I risarcimenti operati da Della Santa non vennero perciò rilegati nel manoscritto e sono tuttora conservati in un fascicolo separato. Il codice venne requisito dalle truppe di Bonaparte il 6 maggio 1799 e portato a Parigi, dove venne realizzata una nuova legatura con l’iniziale

napoleonica sormontata da corona imperiale. A Parigi venne conservato nella Biblioteca Reale, della quale si notano tuttora i timbri in rosso ai ff. 1v e 221v; venne poi restituito nel maggio 1816. La legatura napoleonica venne rimossa dal codice in occasione della realizzazione del facsimile, pubblicato il 21 aprile 1931 dalla Libreria dello Stato in concomitanza con il bimillenario Virgiliano. Il codice rimase privo di legatura per molto tempo e quella precedente, che era stata riconsegnata insieme al manoscritto e conservata almeno fino al 1853, era nel frattempo andata perduta.

Nel 1968, grazie all’Istituto di Patologia del Libro, il manoscritto venne nuovamente rilegato e, dopo alcune valutazioni, reinserito nella legatura napoleonica affinché gli fosse restituita l’ultima connotazione storica ricevuta, senza che venissero operate alterazioni sulla medesima o sui fogli; vennero però realizzati capitelli in seta blu e rosa, analoghi a quelli presenti su un’altra legatura napoleonica, quella del Virgilio ambrosiano appartenuto al Petrarca e opera dello stesso legatore, P. Lefevre.

Nel 1741 Pier Francesco Foggini aveva già realizzato una riproduzione facsimilare del Virgilio Mediceo e per essa erano stati forgiati appositamente caratteri che rispecchiavano la scrittura del codice, del quale però non era stata riprodotta l’impaginazione. Il facsimile realizzato nel 1931 dal Poligrafico, esposto in questa mostra, rispecchia invece l’originale in ogni sua caratteristica, riproducendo perfettamente il supporto scrittoriale, le dimensioni, l’impaginazione del testo e lo stato conservativo. Diversa è invece la legatura: per il facsimile si scelse di realizzarne una in stile rinascimentale, in assi ricoperate di cuoio marrone, con impressioni

a secco e borchie decorate con gli emblemi sabaudi e simboli di ispirazione fascista.

Della imponente bibliografia relativa al manoscritto si segnala in calce solo una selezione significativa.

[Silvia Scipioni]

Bibliografia: Bandini 1775, coll. 281-299; Jahn 1851, pp. 348-351; Ribbeck 1866, p. 223; Hoffmann 1889, pp. III e *passim*; Ihm [1890], 622 e *passim*; Sabbadini 1929, pp. 103-119; Rostagno 1931, pp. 5-73; Mercati 1936, pp. 525-545; Lowe 1938, p. [6] tav. [1], p. [7] nr. 296; Pratesi 1946, pp. 396-410; Casciano 1983, pp. 654 e n. 4, 656-668; Pecere 1984, pp. 132-133; Munk Olsen 1985, pp. 698-699; Papponetti 1987, pp. 323-326, 335-340; Pintaudi, Tesi, Fantoni 1990, pp. 115, 167-211, 336, 395-397; Cameron 1998, pp. 28-39; Venier 2001, pp. 6, 30-31, 52-57, 67-70, 79, 85-86, 119; Ammannati 2007, pp. 227-239; Abbamonte, Stok 2008, pp. 148 e *passim*; Arduini 2008, pp. 323-327; Pecere 2015, pp. 177-186; Bernardi 2016, pp. 2 n. 732; opac.bmlonline.it, *ad vocem*.

13. EPIGRAMMATA / ANTIQUAE URBIS

Roma, Jacopo Mazzocchi, 1521

In quarto

Jesi, Biblioteca Planettiana [Inv. PLAN D VI 11]

Primo libro dedicato alle iscrizioni antiche presenti nella città di Roma e uno dei primi in assoluto indirizzati allo studio delle epigrafi, l'*Epigrammata Antiquae Urbis* ha suscitato un enorme successo internazionale sin dall'inizio. Oggi oltre trecento esemplari sopravvivono di questo bellissimo esempio dell'editoria rinascimentale sparsi per tutto il mondo, molti impreziositi da annotazioni aggiunte dai loro possessori. Il libro uscì anonimo, forse per enfatizzare la natura collaborativa dell'immensa impresa di individuazione, trascrizione e sistemazione dei materiali primi, ma il nome di Angelo Colocci è stato associato al progetto da sempre, e il più recente studio approfondito di questo impressionante libro ribadisce la sua probabile partecipazione alla redazione [Espluga, in *The Epigrammata Antiquae Urbis* 2020, pp. 19-40].

Lo stampatore bergamasco Jacopo Mazzocchi era il tipografo più adatto per intraprendere un progetto tanto complesso, che richiedeva un'ingegnosa presentazione di epigrafi apparse su archi, tavole, tombe, edifici (tra i quali spicca il Pantheon), are antiche accuratamente scolpite e fedelmente riprodotte nelle xilografie del testo; monumenti spesso frammentari, esibiti anche nella loro frammentarietà. Il Mazzocchi aveva già dimostrato l'ampia gamma delle sue competenze di una proficua attività ai livelli più ufficiali della città papale. Dal 1515 collaborava, assieme ad Andrea Fulvio e Marco Fabio Calvo, con Raffaello nel suo ruolo di ispettore delle antichità.

Jacopo Mazzochi compare per la prima volta a Roma nel 1505 nel ruolo di editore del *De fluminibus, fontibus, lacubus, nemoribus, gentibus, quorum apud poetas mentio fit*, dell'autore tardoantico Vibio Sequestre.



Questo curioso compendio di sette liste alfabetiche di nomi geografici (appunto di fiumi, fonti, laghi, foreste, paludi, monti, e genti) usati dai poeti antichi fu stampato da Johannes Besicken, tedesco attivo nell'Urbe dal 1493.

Già allora il Mazzocchi appare nella dedica del libro (a Giacomo Gallo) come "Romanae Academiae bibliopola", stampatore e libraio ufficiale dello *Studium Urbis*, l'Università. Certamente l'ubicazione della tipografia "in Vico Pellegrini" (l'odierna Via del Pellegrino) era utile alle frequentazioni universitarie in quanto vicina a Piazza Navona. Dal 1509 in poi il Mazzocchi appare come stampatore in proprio, con una fitta attività di pubblicazioni ufficiali per conto del papa e della Curia; sue sono le scomuniche lanciate da Giulio II contro i Veneziani (*Monitorium contra Venetos*, 27 aprile 1509) e Alfonso d'Este (1510), e la bolla *Exsurge Domine* emessa da Leone X contro Lutero. Era anche lo stampatore della collezione annuale delle *pasquinate*, serie iniziata con i *Carmina apposita Pasquillo* ("Poesie affisse a Pasquino") del 1509. I suoi contributi allo sviluppo degli studi antiquari furono notevoli: il *Calendarium Romanum*, pubblicazione anonima basata sulla silloge epigrafica di Fra Giocondo da Verona, viene solitamente attribuito alla sua tipografia, e certamente fu lo stampatore dell'*Opusculum de mirabilibus antiquae et novae Romae* di Francesco Albertini (1510), guida preziosa all'Urbe di Giulio II, e le *Illustrium imagines* di Andrea Fulvio, riccamente illustrato.

Gli *Epigrammata* rappresentano un trionfo della sua tipografia. L'epigrafia era un vecchio interesse del Mazzocchi, collezionista anch'egli di iscrizioni sin dall'arrivo nell'Urbe (Rhodes 1972, p. 242). È probabile, però, che non sia lui l'autore dell'immensa sil-

loge. Fra i nomi proposti per i suoi collaboratori figurano Mario Maffei, dedicatario del libro, Mariangelo Accursio, Andrea Fulvio, e, non ultimo, Angelo Colocci. Per l'impresa editoriale Mazzocchi aveva ottenuto un privilegio da Leone X nel 1517, scaduto però nell'aprile del 1527, poco prima dell'uscita del libro.

Le iscrizioni sono organizzate secondo il luogo dove si trovano, e i luoghi sono ordinati in una sequenza modellata su un testo antico: il catalogo regionario attribuito da Mazzocchi e dai suoi contemporanei all'autore Publius Victor (vedi scheda 7). Lo stesso ordine governava opere di simile argomento come il *De mirabilibus* dell'Albertini (1510) e la *Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulachrum* di Fabio Calvo (del 1527, ristampato nel 1532, v. scheda 9). Così la serie degli *Epigrammata* comincia, dopo un utile elenco delle abbreviazioni usate dai Romani nelle epigrafi e i loro significati (non sempre uguali a quelli accettati oggi), con le porte di Roma, da Porta Maggiore, illustrata con una splendida xilografia, a Porta Portese. Seguono i ponti, gli archi trionfali (illustrati quelli di Costantino e Settimio Severo), i templi (il Pantheon *in primis*), i Fori, le colonne di Traiano e Marco Aurelio, le piramidi, gli obelischi (rara per l'epoca la distinzione fatta fra gli uni e gli altri), acquadotti, moli (cioè Castel S. Angelo, la *moles Hadriani*), portici ed epistili, terme, tavole, decreti, e privilegi.

La maggior parte delle iscrizioni sono epitaffi, ordinati secondo i rioni dell'Urbe dei Sette Colli, dalla Rupe Tarpea fino a Trastevere e al Borgo Vaticano. Il giro della città finisce con l'elenco delle iscrizioni trovate lungo le vie consolari che portano fuori Roma, dalla Cassia alla Flaminia.

Una sezione finale contiene epitaffi colti da fonti testuali come la silloge

compilata da Fra Giocondo: spesso, invece, «ubi sit ignoratur». L'apparato di errata corrige, denso e lungo, dimostra la serietà dell'impresa.

Il giro fra i rioni procede secondo la reale topografia di Roma, non solo il paesaggio ondulato di colli e valli, ma soprattutto attraverso il paesaggio sociale degli umanisti di questo Rinascimento ottimista del primo Cinquecento. Li seguiamo lungo le loro passeggiate abituali da amico in amico, monumento in monumento. L'organizzazione che può sembrare casuale a prima vista si rivela profondamente radicata in un terreno concreto, romano. Ci fermiamo nella casa di Angelo Colocci a Parione, dove leggiamo le iscrizioni ivi raccolte, e repentinamente appaiono delle cose esposte invece nei suoi *Horti* dall'altra parte della città – indicazione, forse, della sua partecipazione diretta alla stesura del testo, che sembra più una conversazione dal vivo che non un semplice elenco.

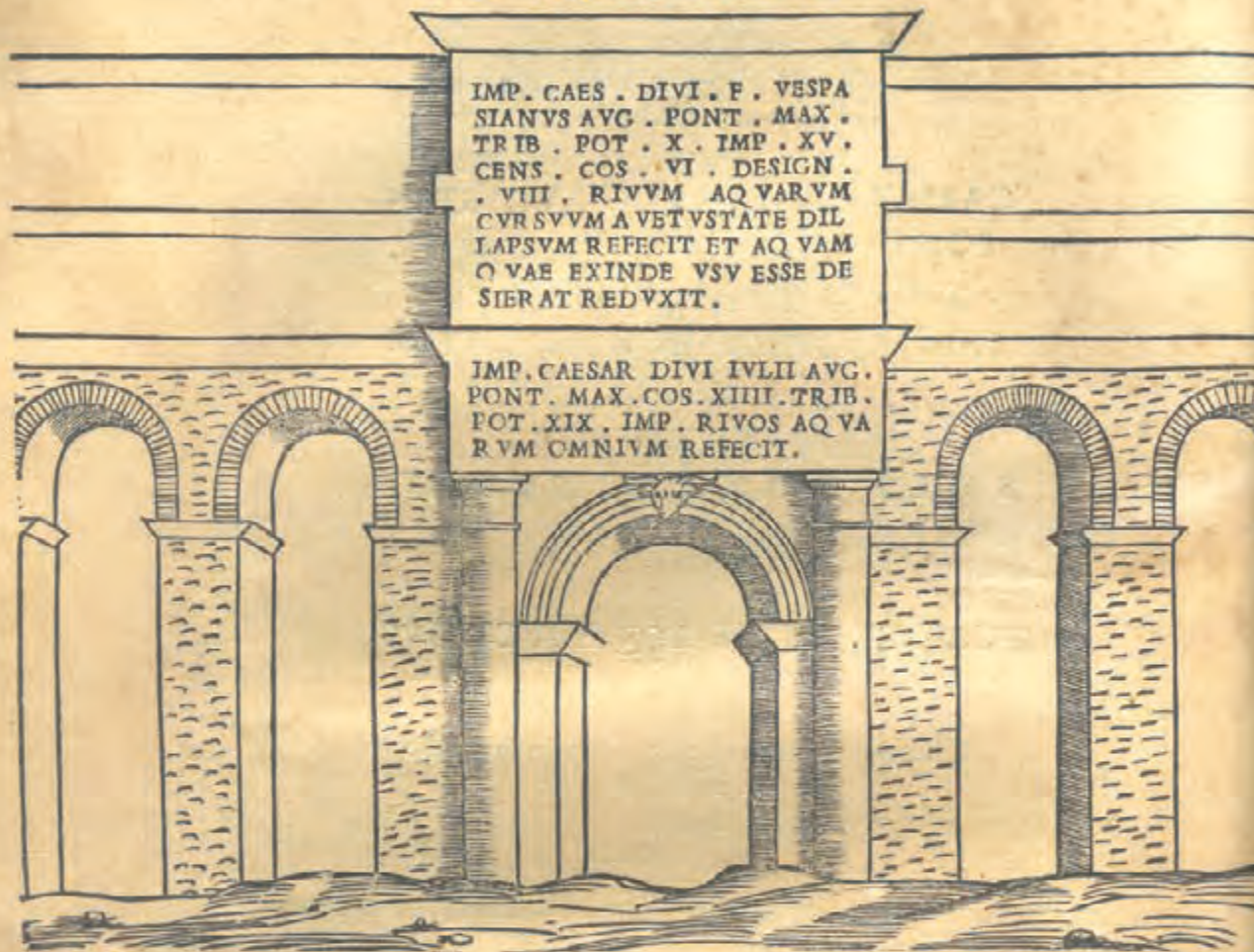
Il Sacco di Roma avvenne sei anni dopo la pubblicazione di questo libro. Molte delle cose descritte nelle sue pagine andarono distrutte, insieme ai rapporti umani sui quali il testo accende una luce.

Di Giacomo Mazzocchi non abbiamo più nessuna notizia dopo il 1527. Forse anche lui cadde vittima dei Lanzichenecchi, assieme ad una certa idea della cultura umanistica universale.

[Ingrid D. Rowland]

Bibliografia: Albanese 2008; Carbonell, Germain 2020, pp. 19-40; *The Epigrammata Antiquae Urbis* 2020; Rhodes 1972.

DE AQUÆDUCTIBVS



IMP. CAES. DIVI. F. VESPA
SIANVS AVG. PONT. MAX.
TRIB. POT. X. IMP. XV.
CENS. COS. VI. DESIGN.
. VIII. RIVVM AQ VAVM
CVRSVVM A VETVSTATE DIL
LAPSVM REFEKIT ET AQ VAM
QVAE EXINDE VSV ESSE DE
SIERAT REDVXIT.

IMP. CAESAR DIVI IVLII AVG.
PONT. MAX. COS. XIII. TRIB.
POT. XIX. IMP. RIVOS AQ VA
RVM OMNIVM REFEKIT.

☞ In Aquæ Virginis ductu in hortulis. A. Colotii.

TI. CLAVDIVS DRVSI. F. CAESAR AVGVSTVS
GERMANICVS PONTIFEX. MAXIM. TRIB. POTEST. V.
IMP. XI. P. P. COS. DESIGN. IIII. ARCVS
AQVAE DVCTVS VIRGINIS DISTVRBATUS PER
C. CAESAREM A FVNDAMENTIS NOVOS FECIT
AC RESTITVIT.

14. LUDOVICI LAZZARELLI SEPTEMPE / DANI BOMBYX AD ANGELUM COLOTIUM / HONESTAE INDOLIS PVERVM.

Roma [1498], Eucareo e Marcello Silber
In quarto
Jesi, Biblioteca Planettiana (Inv. 77339)

Note: esemplare riccamente annotato e postillato.

Ludovico Lazzarelli [San Severino Marche, 1447-1500] fu poeta, alchimista, cabalista, esperto in ebraico; un rappresentante tipico della prima fase dell'Umanesimo ficiniano neoplatonizzante, che cercava di rintracciare una continuità tra la tradizione classica e il pensiero cristiano.

Figlio di un medico morto precocemente, Ludovico si trasferì a Teramo, in Abruzzo, dove studiò con Gian Antonio Campano il greco, l'ebraico, la matematica e l'astrologia e la poesia con Elisio Calenzio. Poi a Venezia perfezionò la conoscenza delle lingue antiche con Giorgio Merula.

Nel 1468, ancora in Veneto, le sue doti di abile compositore poetico furono premiate con l'incoronazione a "poeta laureato" per mano dell'imperatore Federico III, di passaggio a Pordenone.

La scoperta di alcune incisioni del genere dei Tarocchi di Mantegna lo stimolò alla composizione di un trattato mitologico-astrologico, il *De gentilium deorum imaginibus*, rivolto a rappresentare i significati morali attribuiti ai personaggi dei miti antichi, che risulta dedicato a Federico da Montefeltro, ma forse era nato alla corte di Ferrara, un ambiente con vivaci interessi del genere, come farebbe pensare una dedica a Borso d'Este, poi abrasa, emersa successivamente.

L'opera, nello stile delle composizioni didattiche antiche, descrive le sfere celesti ed ha un carme conclusivo dedicato alla musica intesa come prodotto del movimento delle sfere. Successivamente Ludovico fu a Camerino come precettore del nipote del duca Giulio Cesare Varano, Fabrizio. Qui compose i *Fasti Christianae Religionis*, dedicato al calendario liturgico cristiano raccontato nello stile dei *Fasti* romani.

A Roma conobbe e frequentò assi-

duamente l'ambiente dell'Accademia Romana di Pomponio Leto per poi passare a Napoli in quello dell'Accademia di Pontano, negli stessi anni nei quali vi si trasferivano Francesco Colocci e il nipote Angelo, in esilio.

In questo periodo Lazzarelli divenne familiare e cliente di Francesco Colocci, allora Governatore di Ascoli Satriano per gli Aragonesi, che sostenne probabilmente l'edizione del *Bombyx*, che è infatti dedicato al nipote Angelo, definito *puer*, il quale, nel 1498, era forse abbastanza adulto da curare l'allestimento dell'opera per la stampa, come sostiene Augusto Campana. In questo caso si tratterebbe della prima esperienza di *editor* di un poeta contemporaneo compiuta da Colocci; un'attività che Colocci continuò a svolgere per molti anni anche a Roma.

Il tema del componimento è ancora una volta didascalico, offrendo informazioni sulla coltivazione del baco da seta, ma ha un significato allegorico che induce a considerare la metamorfosi del baco come simbolo della trasformazione interiore prodotta dalla fede cristiana.

Il modello usato è la *fabula* di Aristeo nella *IV Georgica* di Virgilio, ma la fonte utilizzata per descrivere i significati ermetici trattati sono le *Homiliae in Hexaemeron* di Basilio di Cesarea [IV sec. d.C.], miste alle idee di Pico e di Ficino, tutti temi che tornano frequentemente anche in altre opere di Lazzarelli come l'*Inno a Prometeo* e il *Crater Hermetis*.

Del tema simbolico e morale della seta tornarono ad occuparsi altri due poeti amici di Colocci: Pierfrancesco Giustolo [*De sere seu setivomis animalibus opusculum*, Roma 1510] e Marco Girolamo Vida [*Bombycorum libri II*, Roma 1527].

Il *Bombyx* uscì probabilmente nel 1498, secondo Augusto Campana [in

Atti del convegno 1970, pp. 257-272], presso l'editore romano Silber in due edizioni di poco diverse; fu poi riedito nel 1518 a Basilea, a cura di Beato Renano, presso Froben, e di nuovo a Jesi, presso Pietro Paolo Bonelli, nel 1765, a cura di Gian Francesco Lancellotti [opera conservata presso la Biblioteca Planettiana di Jesi], con l'aggiunta di una biografia del Lazzarelli. Lancellotti, nel 1772, avrebbe poi curato anche l'edizione delle poesie italiane e latine di Colocci [Lancellotti 1772].

[Giorgio Mangani]

Bibliografia: Arbizzoni in DBI on line s.v.; Bigliardi 1997; Lazzarelli 2009.

LVDOVICI LAZARELLI SEPTEMPE
DANI BOMBYX AD AN. COLOTIVM
HONESTAE INDOLIS PVER VM.

Commoda carminib⁹ castae tutela Mineruæ
Est mihi materies fecundo corpore Bōbyx
Arcū opus eloquio: nō arcū sensibus: & qd
Tempore uix longo studiosa mente legatur
Diui hominis Christi cum mystica facta figuret.
Nunc mihi tu studia & mores refer optima Pallas
Quos illi inspiras/summi sapientia patris
Nate deus/quem mente colo/quem carmine canto
Nempe palingenesis later hic uelamine ducto:
Nec non coniugium uerbis/partusq; Deorum.
Ve rerum natura omnis tua fertur imago.
Omne tibi rerum nomen: facis omnia solus.
Omnia & in te unum referuntur imagine uera.
At tu sydereo certa puer indole cælo
Illature caput: modo si crescentibus annis
Aspiret fortuna: libens hos accipe lusus
Coloti: lege sollicito mea carmina uisus
Conde animis: ut quom matura increuerit ætas
Mitten tūq; nuces ad summi regna tonantis
Extollant sensus leuium hæc spectacula rerum.

Occiduo Zephyrus cum perfians lenis ab orbe
Depulerit gelidæ torpentia tædia brumæ:
Et florum uario distinxerit arua colore:
Tunc Bombycum aderit tempus: submittere uirgo
Iam poteris blando tunc oua fouenda calori
Pectoris: ante tamen sol occupet ipse iuuenicum
Occidat ante suis redimita canicula flammis.
At neq; signorum facies/nec sydera cæli
Sunt tibi nota satis, certum mage suscipe signum
Ve primum medio de cortice mittere gemmas
Obliqua thysbeo de sanguine cæperit arbos
Cæperit & tunicis promittere pabula ruptis:
Tunc erit apta dies: sed nec tibi tempora lunæ
Spernenda: illa quidem totius nuntia cæli
Temperat Hæc uetos/ hæc tēperat æquoris undas:
Imperium hæc humoris habet: sunt cuncta sub illa
Quæcumq; in terris uegetant: ergo illa sequenda
Quom primum coitu sese dimouerit: & quom
Cæperit absentis conuersa resumere fratris
Lumina: conde sinu numerosi semina fetus.
Tertia confortis sobolem lux suggeret ouis.
Adde suas frondes ut nati pabula carpant.
Contemplare tamen mores: pariterq; colorem
Si niger est: epulisq; uacant in fronde coacti
Optima spes fuerit: nec re frustabitur: at si

a ii

15. Stele funeraria dei liberti Aebutii con strumenti di misurazione

Roma, I secolo d.C.

Travertino; cm 120x62

Corpus Inscriptionum Latinorum [CIL], VI 10588

Roma, Musei Capitolini (inv. MC 0212)

Iscrizione: M AEBVTIVS M L / MACEDO PATER / M AEBVTIVS M L / CALLISTRATVS F
V M AEBVTIVS M L EROS / V IVLIA L L BERENICE \ F / IVLIA L L HESVCHIVM / POMPONIA L L SELENE / CLODIA O L ANTIOCIS
MARCUS AEBUTIUS MARCI LIBERTUS MACEDO PATER / MARCUS AEBUTIUS MARCI LIBERTUS CALLISTRATUS FILIUS /
VIVUS MARCUS AEBUTIUS MARCI LIBERTUS EROS / VIVA IULIA L LIBERTA BERENICE FILIA / IULIA L LIBERTA HESYCHIVM /
POMPONIA L LIBERTA SELENE / CLODIA GAIAE LIBERTA ANTIOCIS

Note: i due lati esterni del pedimento sono alquanto danneggiati, come le gambe del compasso scolpito in bassorelievo.

Questo monumento scolpito in travertino, con le sue iscrizioni incise da una mano non molto esperta, commemora un'intera famiglia di *liberti*, schiavi liberati, apparentemente provenienti dall'Est dell'impero romano, dove la lingua franca era il greco.

La famiglia del loro *patronus*, Marcus Aebutius, era una *gens* romana antichissima e distinta, con rami patrizi e plebei [Broughton 1951-52, vol. 1, pp. 10, 15, 16, 34, 54, 60, 380, 381, 395, 396]. I maschi qui commemorati, seguendo il costume, hanno aggiunto il nome dell'ex-padrone davanti ai loro nomi, spesso anch'essi imposti dal padrone, come nel caso del padre della famiglia, nominato "Macedo", "il Macedone". Il fatto che il primo defunto sia menzionato come "pater" vuol dire che sono stati i figli, o forse il figlio ancora vivente, Eros, e la figlia vivente Berenice, a pagare la spesa del monumento.

I figli maschi, Callistrato e Eros, forse portano nomi scelti dai genitori. Fra le quattro femmine, le prime due forse hanno preso il nome della *mater familias* dello stesso casato padronale di *Marcus Aebutius*, Giulia (cioè la famiglia imperiale), quando furono liberate.

I loro nomi propri sono greci: Berenice, e Hesygium ["Quiete"]: la terminazione neutra di "Hesygium" è un vezzeggiativo. Le due ultime femmine portano altri nomi di *dominae*, Pomponia per Selene ["Luna"], e una donna della gens Clodia, la

quale liberò Antiochis ["Antiochina", un altro nome presumibilmente imposto a questa persona originaria di Antiochia, sull'Oronte, nell'odierna Turchia].

Invece di rappresentarsi come la liberta di Clodia, Antiochis ha usato la formula comune usata per i liberti liberati da donne: "Gaiiae liberta", dove Gaia viene rappresentata con una lettera "C" a rovescio.

Così possiamo leggere:

MARCUS AEBUTIUS LIBERTO DI MARCO, "IL MACEDONE", PADRE / MARCUS AEBUTIUS CALLISTRATUS LIBERTO DI MARCO FIGLIO / VIVO MARCUS AEBUTIUS LIBERTO DI MARCO EROS / VIVA IULIA LIBERTA BERENICE FIGLIA / IULIA LIBERTA HESYCHIVM / POMPONIA LIBERTA SELENE / CLODIA LIBERTA DI GAIA "L'ANTIOCHINA"

Il rapporto fra le ultime donne e i defunti non è chiaro nelle iscrizioni (forse sono le mogli dei tre maschi); molti liberti nel mondo romano pagavano infatti un piccolo contributo per mantenere una tomba in comune.

Con una certa frequenza, gli antichi Romani scelsero di abbellire le loro tombe con immagini degli strumenti dei loro mestieri: scrittori, chirurghi, macellai, pescivendoli, fornai, falegnami, costruttori, e architetti [Zimmer 1982].

I committenti di questa piccola tom-





ba a frontone, scolpito in travertino nella forma abbreviata di un'edicola, commemorano la loro attività nello spazio triangolare del timpano.

Il corredo presentato in bassorilievo su questo monumento, fra i più belli in assoluto del suo genere, appartiene a vari mestieri, come quello dei falegnami, scalpellini e architetti: in cima, il pendolo di un *perpendicularum*, un filo a piombo, scende dall'apice del triangolo. Sulla destra un *circinus rectus*, un compasso a gambe dritte, alquanto tozzo, poi una *libella cum perpendicularum*, una livella fatta da squadra e perpendicolo, una *norma*, la squadra (quella che Vitruvio chiama *ancon*, "angolo", alla greca), e in fondo un *modus* o *regula*, regolo lungo quanto un *pede* romano. Le modeste dimensioni del monumento e la materia "povera" (travertino invece che marmo) suggeriscono che si tratta di lavoratori manuali, come falegnami o scarpellini, invece che di architetti.

Angelo Colocci fu il primo a capire

un fatto fondamentale: tutti questi regoli scolpiti sulle tombe sono delineati con grande precisione; difatti, tutti gli esemplari finora conosciuti misurano un *pede* romano, di solito suddiviso in *unciae*, con differenze minime fra di loro.

Sin dalla fine del Quattrocento, quando arrivò a Roma, l'umanista prese a collezionare ogni tipo di oggetto antico che potesse illuminare lo studio dei pesi e delle misure antiche, e possedeva egli stesso più di un esemplare di regolo in bassorilievo.

La rappresentazione del piede che riteneva più affidabile per esattezza era quella scolpita su un monumento in suo possesso, un altare funerario dedicato allo scarpellino *Gnaeus Cossutius Claudius* e alla moglie *Cossutia Arescoua* dal figlio *Gnaeus Cossutius Agathangelus*, conservato anch'esso nella collezione capitolina [CIL VI, 16534; cfr. *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy* 2014, pp. 116-117].

Quel monumento, come questo

cippo dei liberti *Aebutii*, trovato anticamente nella Villa Mattei sul Monte Celio, sono passati poi nella collezione di papa Benedetto XIV, anch'egli appassionato dei pesi e misure antichi. Il papa, a sua volta, donò la collezione ai Musei Capitolini nel 1743, che hanno destinato una sala a questo tema affascinante.

Oggi il monumento degli *Aebutii*, per l'interesse del soggetto, la qualità della scultura, e lo stato abbastanza buono di conservazione, è il pezzo meglio conosciuto del gruppo.

[Ingrid D. Rowland]

Bibliografia: Corpus Inscriptionum Latinarum, VI, 10588; Broughton 1951-52; Bruto, Vannicola 1990; Jones 1912, p. 75, n. 6, tav. 15; *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy* 2014, pp. 116-117; Zimner 1982.

16. Menologium Rusticum Colotianum

Roma, I secolo d.C.

Marmo; cm 66,4x 41,3x38,7

Corpus Inscriptionum Latinarum [CIL], VI, 2305

Napoli, Museo Archeologico Nazionale [inv. 2362]

Questo semicubo di marmo (a rigore un parallelepipedo) era uno di due simili, noti a Roma nel Cinquecento. L'altro, che incorporava in cima un orologio solare, apparteneva al nobile romano Andrea Della Valle.

Il foro nel lato superiore suggerisce la presenza di un altro pezzo fissato sopra da un perno di bronzo – forse anche in questo caso c'è da ipotizzare un orologio in marmo.

Il nome *Menologium Rusticum Colotianum* non risale ai tempi del Rinascimento; fu coniato dal grande storico tedesco Theodor Mommsen nell'Ottocento, nel primo volume del grande progetto del *Corpus Inscriptionum Latinarum* [pp. 280-282, ripubblicato in *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Vol. VI, pp. 638-639].

Menologium, "conto dei mesi", era un termine [greco latinizzato] usato per il calendario, a cui il Mommsen aggiunse "rusticum" perché, come ben sapeva, il calendario civico romano era uno strumento concordato, sempre soggetto ad interventi politici, mentre la successione delle stagioni e le attività agricole connesse obbedivano solo alla ferrea legge della natura.

Diversi autori antichi, come Varrone, Plinio il Vecchio e Columella, composero i propri calendari agricoli con riferimenti ai lavori da svolgere. Varrone [*De re rustica*, I, 36], raccomanda l'esposizione in villa di un calendario di questo tipo [Pontissa 2010, p. 85]. Questo calendario, però, pare provenire da un ambiente tutt'altro che rustico: fu trovato vicino al Palatino, e solo dopo fu portato nel giardino di Angelo Colocci [Mommsen, *Corpus Inscriptionum Latinarum* 1893, vol. 1², p. 282.].

Fedele all'anno agricolo, il *Menologium* è diviso in tre colonne su ogni lato, ciascuna sormontata da un quadretto scolpito in bassorilievo con il

segno dello Zodiaco appartenente al mese. Sotto, in serie di 16 o 18 righe, sono iscritti prima il nome del mese, seguito dal numero dei giorni, se le *nonae* [il primo quarto di luna] cadono il 5 o il 7 del mese, la durata in ore di giorno e notte, la posizione del sole nello Zodiaco, il nume tutelare del mese, i lavori da svolgere nei campi, e le feste principali. Particolare attenzione è rivolta alla cura delle viti, del frumento, degli alberi fruttiferi, delle fave, delle olive. Dicembre è il mese adatto alla caccia.

Nel 1936, confrontando questa sequenza di lavori sul campo con le pratiche contemporanee osservate a Roma, Annie Leigh Broughton suggerì che il calendario rifletteva un clima più simile a quello del Nord Italia; ora, invece, sappiamo che le temperature della terra sono state fluttuanti da sempre, per cui possiamo usare i dati del *Menologium* per investigare anche i cambiamenti climatici del passato.

La presenza dei mesi di luglio e agosto, che portano i nomi di Giulio Cesare e di Augusto, impone di per sé una datazione dell'oggetto al periodo imperiale. Sulla base della forma delle lettere e l'inclusione di feste in onore di Iside nei mesi di aprile e novembre, Attilio Degrassi, studioso esperto di calendari antichi, assocerebbe la creazione del monumento alla legalizzazione del culto egiziano da parte di Caligola [37-41 d.C., cfr. Degrassi 1963, pp. 284-290].

Il documento non è segnalato fra le iscrizioni possedute dal Colocci negli *Epigrammata Antiquae Urbis* di Jacopo Mazzocchi, pubblicate nel 1521, il che fa pensare che fosse stato scoperto negli anni seguenti.

Dopo la morte del Colocci, nel 1549, il *Menologium* passò alla collezione del cardinale Alessandro Farnese nell'omonimo palazzo romano, da

dove, assieme al resto della collezione, fu portato a Napoli nel 1734 da Carlo di Borbone, figlio di Elisabetta Farnese, ultima discendente dalla casata, e finalmente collocato nel nuovo museo archeologico, dove si trova ancor oggi.

[Ingrid D. Rowland]

Bibliografia: Broughton 1936; Degrassi 1963, pp. 284-290; Pontissa 2010; Tschén-Emmons 2014, pp. 9-13.

Gli Orti Colocciani

La ninfa dormiente

«Cum Romae essemus in hortis meis sallustianis, incidimus in sermonem de mundi huius partitione».

Una volta riunitici nei miei orti sallustiani, ci dedicammo a discutere della struttura del mondo.

(Angelo Colocci, Codice Vaticano Latino 3906, f. 92r, Biblioteca Vaticana)

L'ultima sezione della mostra propone una possibile ricostruzione del giardino umanistico di Colocci nella sua villa al Pincio e del suo *Casino*, costruiti dopo il 1513.

Non vi è completa condivisione tra gli studiosi su questo argomento, ma la perfetta corrispondenza del ciclo decorativo con le idee di Colocci e il ruolo svolto dal tema della *Ninfa dormiente* nella cultura colocciana hanno suggerito di proporre questa attendibile e suggestiva ricostruzione.

Il giardino era noto come *Horti Colotiani* e si trovava in una parte del colle del Quirinale tradizionalmente considerata di proprietà dello storico di età cesariana Sallustio Crispo, giustificando il richiamo dotto di Colocci al suo predecessore.

Il *Casino* che vi era stato costruito, affrescato da Polidoro da Caravaggio con le *Storie di Perseo e Andromeda*, divenne, probabilmente dopo il 1527, di proprietà dei confinanti di Colocci, i Del Bufalo, e per tale motivo perse nel tempo il collegamento con lo Jesino che qui si vuole invece riproporre, anche sulla scorta di studi recenti.

Qui erano probabilmente collocate alcune sculture della collezione colocciana di antichità. Tra esse doveva spiccare la *Ninfa dormiente* che introduceva alla sacralità del luogo, sottolineata anche da un epigramma latino che imponeva al visitatore di non svegliarla. La ninfa rappresentava, infatti, lo stato creativo dei poeti che Colocci riuniva nei suoi orti per declamare versi e pronunciare orazioni; uno stato assimilato al sonno e all'invassamento divino, favorito dalla presenza della vicina fonte dell'*Aqua Virgo*.

Sulla facciata del *Casino Colocci-Del Bufalo* il tema della *Ninfa dormiente* e dell'acqua veniva richiamato dalla *Fonte delle Muse (Ippocrene)* dipinta da Polidoro, che chiudeva la rievocazione delle *Storie di Perseo*, in quanto generata da un colpo di zoccolo del suo cavallo, Pegaso, e creava un collegamento con il giardino.

Cultore di astrologia, studiata con il suo maestro napoletano Giovanni (Gioviano) Pontano, ed erede dell'Accademia Romana di Pomponio Leto, che aveva ripristinato la commemorazione del Natale di Roma il 21 aprile, Colocci sembra il più attendibile ispiratore del ciclo decorativo, che rappresenterebbe proprio quella data, il momento, cioè, della massima potenza della costellazione di Perseo che entrava in associazione con il segno zodiacale del Toro.

Il ciclo del *Casino* era, quindi, una sorta di celebrazione dell'Accademia Romana di Leto, a cui si allude attraverso il lessico astrologico di Pontano.

17. Ninfa dormiente

Scultura romana, II sec. d.C.

Marmo docimeno; cm 226x129x103

Firenze, Museo Archeologico Nazionale, in deposito presso la Galleria degli Uffizi [inv. Inv. MAF n. 13728]

Note: Restauri cinquecenteschi e moderni

Nota anche come *Arianna addormentata* e come *Cleopatra* per la somiglianza con la scultura del Belvedere Vaticano, è stata una delle opere più ammirate e ricercate dai turisti del *Grand Tour* italiano e dagli appassionati di arte classica, da Jonathan Richardson a Johann Winckelmann. Velásquez la ritrasse in una tavola oggi al Prado e Winckelmann la considerava uno degli esemplari più illustri della scultura classica.

Proviene con probabilità della collezione romana della famiglia Del Bufalo, passando nel 1572 a quella del cardinale Ippolito d'Este, per poi essere collocata nella villa Medici al Pincio di Roma in un'apposita loggia affrescata, chiamata "loggia di Cleopatra", diventando una delle sue attrazioni principali.

Vi è anche la possibilità che la scultura sia pervenuta a Villa Medici dalla collezione del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, nella quale confluirono molti pezzi, prevalentemente epigrafi, della collezione Colocci [Verbogen 1985].

Gli ammiratori apprezzarono comunque una scultura pesantemente rimaneggiata già nel Cinquecento, con l'inserimento della testa che fu poi modificata nel XVIII secolo. Nel 1787, infatti, insieme agli altri marmi di Villa Medici, la scultura fu trasferita a Firenze e sottoposta a un vistoso restauro durato due anni (1788-90), compiuto da Francesco Caradori, che sostituì la testa cinquecentesca con un'altra, più melodrammatica. La scultura fu collocata prima agli Uffizi, nel 1790, poi nella Villa di Poggio Imperiale nel 1796, e, infine, a Palazzo Pitti nel 1870, dove restò fino al 1889.

Nel 1883 l'archeologo Adriano Milani ritrovò la testa cinquecentesca nel Museo del Bargello e la fece ripristinare, trasferendo poi la scultura al Museo Archeologico di Firenze.

Nel 2012 la scultura è stata nuovamente sottoposta a un restauro compiuto da Louis Pierelli e Gabriella Tonini e nuovamente trasferita agli Uffizi.

Identificandola come *Cleopatra* se-

guendo la tradizione rinascimentale, il naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi, in visita a Roma alla metà del Cinquecento, la descrive come parte della collezione Del Bufalo: "dentro un'altra fonticella, che pure quivi è, si vede un'antica statua giacere, et è Cleopatra" [Aldrovandi 1558, p. 289]. La fontana era quella del cosiddetto *Casino* Del Bufalo, collocato nella vigna del Pincio, affrescato negli anni Venti del Cinquecento da Polidoro da Caravaggio con un ciclo dedicato alle *Storie di Perseo e Andromeda*.

Il *Casino* e la ninfa sono stati ritenuti per molto tempo una proprietà dei Del Bufalo, e ancora oggi questa tesi è diffusa tra gli studiosi. Entrambi vengono classificati in questo modo nell'ampio studio dedicato alle collezioni di antichità romane (dal 1350 al 1527) di Kathleen Wren Christian [Christian 2010, II, pp. 280-286; 308-313]. La stessa autrice ricorda, al capitolo dedicato alle collezioni colocciane, che il giardino confinante, quello di Colocci, aveva una grotta con una iscrizione epigrammatica (un genere abitualmente coltivato dallo studioso) dedicata ad una ninfa dormiente [«Huius nympha loci sacri, custodia fontis / Dormio, dum blande sentio murmur aquae. / Parce meum, quisquis tangit cava marmora, somnum / rumpere. Sive bibas sive lavere tace». *In quanto ninfa custode di questo luogo sacro, dormo mentre ascolto il lento scorrere di queste acque. Chiunque tu sia che ti avvicini a questa grotta, per bere o per lavare, non interrompere il mio sonno*].

La figura della ninfa e la sua iscrizione, in anni nei quali era già stata portata via dal giardino, venne riprodotta nei libri dei viaggiatori e degli artisti in visita a Roma, come Tobias Fendt [*Monumenta sepulcrorum cum epigraphis ingenio et doctrina excellentium virorum*, Wrocław, 1574, p. 104] e Jean-Jacques Boissard [*Romanae urbis topographia et antiquitates*, Frankfurt, 1597-1602, parte 6, fig. 25] e sempre identificata come un pezzo della collezione dello Jesino.

Sono stati gli studi di Rolf Kultzen [Kultzen 1960] a modificare un'antica tradizione che aveva fino a quel momento considerato il *Casino* [e la ninfa] una proprietà di Colocci. Ancora negli anni Sessanta del secolo scorso, infatti, gli affreschi staccati del *Casino* conservati al Museo di Roma erano classificati come provenienti dal "Ninfeo Colocci-Del Bufalo" [Ginzburg 2017].

Kultzen aveva attribuito la proprietà ai Del Bufalo sulla scorta di alcuni documenti di compravendita del 1531 che potrebbero, però, anche essere interpretati in maniera diversa. Il 18 luglio 1531 Antonio Del Bufalo aveva infatti acquistato una casa da un altro confinante, Ludovico Mascio, che poi aveva ceduto in cambio di un edificio di proprietà di Colocci ormai in rovina, condizione nella quale il *Casino* doveva effettivamente trovarsi in seguito ai gravi danni arrecati alla proprietà Colocci durante il Sacco del 1527.

Sulla base di questa diversa interpretazione e di altri argomenti, Silvia Ginzburg [Ginzburg 2017] ha recentemente riportato all'attenzione degli studiosi la più probabile originaria proprietà colocciana del *Casino* e della scultura della ninfa, perfettamente coerente con il significato del ciclo decorativo, del quale fu probabilmente ideatore Colocci stesso. I significati del ciclo e della scultura possono essere considerati, infatti, una rappresentazione solenne degli interessi culturali di Colocci, oggi meglio conosciuti [Mangani 2018]: un omaggio al pensiero del suo maestro Giovanni Pontano e al fondatore dell'Accademia Romana, Pomponio Leto.

Il tema stesso della *Ninfa dormiente*, prima che la scultura venisse percepita come *Cleopatra*, era emerso, come Kathleen Christian ha notato [Christian 2008; Christian 2010, I, p. 179; Espluga 2013; Agnoletto 2019], proprio nell'ambiente di Pomponio Leto, fondatore dell'Accademia Romana successivamente presieduta da Colocci. Era stato



infatti Giannantonio Campano, amico di Leto, a comporre, intorno al 1459-60, alcuni versi epigrammatici dedicati a questo tema, rivolti al cardinale Giacomo Ammannati Piccolomini. I versi furono all'origine (oppure sottolineavano una moda antiquaria già esistente) dell'interesse per questo genere di sculture antiche che cominciano ad essere collocate in diversi giardini umanistici romani dalla fine del XV secolo.

Ne aveva una, alla fine del Quattrocento, nel giardino del suo palazzo, detto dei Penitenzieri, al Borgo, il cardinale di San Clemente, cioè Domenico della Rovere, che era stata ritratta da Francisco de Hollanda su una copia degli *Epigrammata antiquae urbis* [1521], una raccolta di epigrafi stampata da Mazzocchi (v. scheda 13). Anche Johann Goritz, prelado lussemburghese, detto *Corycius*, organizzatore di incontri letterari analoghi a quelli promossi da Colocci e in competizione con lui, ne possedeva una, anche quella collocata nei pressi di una fonte.

Lo Jesino era anche proprietario del codice [Vat. Lat. 1610 della Biblioteca Apostolica Vaticana] nel quale si è conservato l'epigramma originario dedicato alla ninfa che accompagnava la scultura del

cardinale della Rovere, trascritto prima del 1471 [Espluga 2013].

Seguendo questa moda, Bramante aveva collocato una scultura analoga nel giardino del Belvedere, proveniente dalla collezione di Agostino Maffei, anche lui amico di Colocci, dal quale era stata acquistata dal papa Giulio II nel 1512. La scultura fu poi identificata in due diverse composizioni poetiche come una *Cleopatra* da Evangelista Maddaleni Capodiferro, altro amico di Colocci e componente dell'Accademia Romana, e, nel 1513, da Baldassarre Castiglione.

La nuova interpretazione veniva spiegata con l'apparente presenza di un piccolo serpente attorcigliato sul polso della figura femminile, che era in realtà un braccialetto. Si trattava, invece, di un omaggio cortigiano al desiderio di papa Giulio II di essere paragonato a Giulio Cesare.

Nella interpretazione più autentica coltivata nell'ambiente colocciano la ninfa rappresentava lo stato del poeta nel momento in cui metteva in moto il suo *ingenium*, cioè creava i propri versi in uno stato simile al sonno, cui era paragonato l'invasamento, considerato divino, alla genesi della creazione poetica. Questo stato dinamico dell'ingegno

dialogava simbolicamente con il tema generale del ciclo decorativo [la pietrificazione dei nemici di Perseo utilizzando il potere di Medusa], ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio, ripubblicate nel 1502 da Aldo Manuzio in una edizione che Colocci possedeva.

La vicina fonte dell'*Aqua Virgo* favoriva, con il dolce fluire delle sue acque, questa atmosfera creativa e rappresentava un altro collegamento con il quadrante della facciata del Casino affrescato con la fonte delle Muse, detta *Ippocrene*, generata, secondo tradizione, da un colpo di zoccolo del cavallo di Perseo, Pegaso, affollata dalle Muse e dai poeti. L'immagine voleva celebrare l'immortalità garantita dalla poesia e costituiva un ideale paesaggio iconografico per le letture poetiche che Colocci, il suo circolo umanistico e gli Accademici Romani tenevano negli *Horti Colotiani*, ospiti dei suoi rinomati simposi.

[Giorgio Mangani]

Bibliografia: Agnoletto 2019; Aldrovandi 1558; Christian 2008; Christian 2010; Espluga 2013; Gasparri 1991; Ginzburg 2017; Kultzén 1960; Mangani 2018; Rausa 2000; Verbogen 1985; Wrede 1983.

Angelo Colocci

(Jesi, 1474 - Roma, 1549)

La famiglia Colocci era radicata a Jesi, nella Marca di Ancona, sin dal XIV secolo e, nel XV, faceva parte della classe dirigente locale. Ser Angelo, nonno di Angelo Colocci, era Gonfaloniere nel 1447 e fu incaricato della riforma degli statuti comunali.

Il padre Niccolò aveva sposato Fortunata Santoni, appartenente ad un'altra famiglia nobile locale, coinvolta nel 1486 in una ribellione contro il papa Innocen-

zo VIII insieme allo zio di Angelo, Francesco Colocci. La vicenda costrinse Francesco a fuggire a Napoli, diventando funzionario della corte Aragonese e portando con sé il nipote che crebbe e fu educato frequentando l'Accademia di Giovanni Pontano.

Nel 1491-92 la condanna all'esilio fu revocata e la famiglia poté tornare, ma Angelo si trasferì quasi subito a Roma, dove sembra essersi stabilito ormai nel 1497,





fu ammesso nel patriziato romano nel 1505, per poi diventare funzionario di Curia. Fu dapprima Abbreviatore, poi Maestro del registro delle lettere apostoliche, Procuratore della Sacra Penitenzieria, poi Segretario Apostolico nel 1511 e, infine, Tesoriere della Camera Apostolica nel 1538.

A Roma aveva intanto investito gran parte dei suoi beni in proprietà fondiarie, traendone significativi profitti che gli consentirono di acquistare diverse abitazioni e ville. Aveva una casa nel quartiere di Parione, una villa nei pressi della Colonna Traiana, un'altra al Pincio, oltre ad essere proprietario di diversi terreni e case al Quirinale e nel quartiere di Santa Maria del Popolo.

Nel 1505 si sposò con Gerolama Bufalini, ma rimase vedovo nel 1518. Nel 1524 ebbe un figlio da una relazione con Bernardina Stagnini, riconosciuto nel 1526, che però morì intorno al 1545. Tra il 1537 e il 1545, dopo aver preso i voti, divenne Vescovo di Nocera Umbra, subentrando a Varino Favorino che era stato anche suo maestro di greco, dignità che lasciò nel 1545 a causa dell'insofferenza con la quale viveva la lontananza da Roma. Qui era considerato infatti con stima studioso di antichità, della lingua, di cosmologia e astrologia, abile verseggiatore in volgare e in latino, ospite di incontri letterari e scientifici che organizzava nei suoi *Horti* al Pincio, presso la villa che, come anche le sue altre case, era nota per le collezioni di antichità e per la ricca biblioteca.

Dal suo trasferimento a Roma fino alla morte, ma soprattutto nel periodo 1511-1527, Colocci fu un protagonista della vita culturale e scientifica romana, sia come segretario apostolico che come presidente dell'Accademia Romana, una istituzione affine allo *Studium Urbis*, fondata una generazione prima da Pomponio Leto, che promuoveva lo studio delle antichità e incontri tra letterati e poeti, alcuni dei quali ospitati nelle sue case.

Il Sacco di Roma del 1527 provocò enormi danni alle

collezioni librerie ed artistiche ed alle case di Colocci; egli stesso dovette forse pagare un riscatto per essere liberato dalla prigionia dei Lanzichenecchi. Ciò pose in qualche modo fine alla stagione dell'età leonina, nella quale Colocci, insieme a Raffaello e a molti altri cultori romani dell'umanesimo avevano potuto promuovere studi e programmi di ricerca. Tra questi anche l'istituzione di un Ginnasio greco, presieduto da Colocci ed affidato ai più autorevoli fuoriusciti bizantini, che aveva come obiettivo rendere accessibile la conoscenza della lingua greca antica e non perdere la capacità di leggere il grande patrimonio classico che fu ospitato in una delle case di Colocci, dove fu anche allestita una tipografia che produceva libri in greco.

Nel corso della sua vita Colocci coltivò l'ambizione di scrivere un grande trattato sui pesi e le misure antichi, partendo dall'identificazione della misura del *pie-de* romano, al suo tempo sconosciuta, che fu capace di scoprire e che da quel momento fu chiamato in suo onore *pie-de colocciano*, ma che per lui era solo l'inizio di un più grande progetto che non riuscì mai a completare: un trattato cosmologico (*De opifice mundi*) con il quale voleva spiegare il significato (vitruviano) delle dimensioni e delle armonie del mondo intero, del quale considerava il *pie-de* romano una specie di unità base.

Oltre a questi interessi, Colocci coltivò anche lo studio della lingua volgare e delle lingue romanze e il progetto di creare una lingua nazionale a partire da quella parlata nella corte pontificia che si contrappose, ma senza esito, al modello fiorentino del suo collega alla Segreteria pontificia Pietro Bembo.

Alla sua morte gran parte della biblioteca finì nella Vaticana e le sue collezioni furono disperse tra i maggiori antiquari romani, in buona parte acquistate dai Farnese per il tramite del loro segretario Fulvio Orsini, che era stato un allievo ed estimatore di Colocci.

Bibliografia

Abbamonte, Stok 2008

Giancarlo Abbamonte, Fabio Stok, *Intuizioni esegetiche di Pomponio Leto nel suo commento alle Georgiche ed all'Eneide di Virgilio*, in Carlo Santini, Fabio Stok, *Esegesi dimenticate di autori classici*, Pisa, ETS, 2008, pp. 135-210

Accame Lanzillotta 2000

Maria Accame Lanzillotta, *L'insegnamento di Pomponio Leto nello Studium Urbis*, in L. Capo, M.R. Di Simone [a cura di], *Storia della Facoltà di lettere e filosofia de «La Sapienza»*, Roma, Viella, 2000, pp. 71-91

Accame Lanzillotta 2015

Maria Accame Lanzillotta, voce *Pomponio Leto, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, Roma, 2015

Accessioni 1946

Accessioni al Museo, in "Faenza", XXXII, 3-6, 1946, pp. 97-98

Acidini Luchinat 1999

Cristina Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, I, Milano 1998; II, Milano 1999

Agnoletto 2019

Sara Agnoletto, *L'epigramma "Huius Nympha Loci"*, *l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani*, in "La Rivista di Engramma", Marzo 2019, 163, on line

Agosti, Farinella 1984

Giovanni Agosti, Vincenzo Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in S. Settis [a cura di], *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Tomo primo. L'uso dei classici*, Torino, 1984, pp. 413-414

Agostinelli, Mariano 1986

Marcello Agostinelli, Fabio Mariano, *Francesco di Giorgio e il Palazzo della Signoria di Jesi*, Ancona, Industrie grafiche F.lli. Anibaldi, 1986

Albanese 2008

Massimiliano Albanese, voce *Mazzocchi, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma, 2008

Aldrovandi 1558

Ulisse Aldrovandi, *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono di Messer Ulisse Aldrovandi*, [Roma, 1550], in Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma*, Venezia, 1558

Ammannati 2007

Giulia Ammannati, *Ancora sulla sottoscrizione del console Asterio e sulla datazione del Virgilio*

Mediceo, in "Materiali e discussioni", LVIII, 2007, pp. 227-239

Andreoli 2009

Ilaria Andreoli, *Dürer sotto torchio*, in "Venezia Cinquecento", 37, 1, 2009, pp. 5-35

Annibaldi 1905

Cesare Annibaldi, *Illustrazione di alcune opere d'arte nell'Esio*, Castelpiano, Premiata Tip. Ed. Luigi Romagnoli, 1905

Annibaldi 1910

Cesare Annibaldi, *Inaugurazione del monumento a Giambattista Pergolesi ed esposizione campionaria interregionale di Jesi*, in "Picenum. Rivista Marchigiana illustrata", VII, 1910, 10, pp.371-373

Annibaldi 1911

Cesare Annibaldi, *Le maioliche della Marsa Cristina Honorati-Colocci da Jesi*, in "Picenum. Rivista Marchigiana illustrata", VIII, 1911, 11, pp. 161-163

Anselmi 1885

Anselmo Anselmi, *Maioliche di Mastro Giorgio da Gubbio a Gualdo Tadino*, in "Arte e Storia", IV, 47, Firenze, 1885, p. 355

Campano 1502

Johannes Antonius Campano, *Opera Omnia*, Venezia, Bernardinus Vercellensis, 1502

Archivio Colocci Vespucci 1990

Enrica Conversazioni [a cura di], *Archivio Colocci Vespucci Inventario*, Jesi, Arti Grafiche Jesine, 1990

Archivio Ghislieri. Inventario 2011

Enrica Conversazioni [a cura di], *Archivio Ghislieri. Inventario*, Jesi, 2011

Arduini 2008

Franca Arduini, *Strategie per la conservazione delle raccolte manoscritte: esperienze nella Biblioteca Medicea Laurenziana*, in S. Lucà [a cura di], *Libri palinsesti greci: conservazione, restauro digitale, studio*, Atti del convegno internazionale, Roma, 21-24 aprile 2004, Comitato nazionale per le celebrazioni del millenario della fondazione dell'Abbazia di S. Nilo a Grottaferrata, Roma 2008, pp. 319-332 [ripubblicato in Franca Arduini, *Dalla parte delle biblioteche*, a cura di E. Francioni et al., Milano, Bibliografica, 2013, pp. 157-167]

Argnani 1898

Francesco Argnani, *Il Rinascimento delle ceramiche maioliche in Faenza*, Faenza, 1898

Atti del convegno 1970

Atti del convegno su Angelo Colocci, Jesi, 13-14 settembre 1969, Jesi, Comune di Jesi, 1970

Baldassini 1765

Gerolamo Baldassini, *Memorie storiche dell'antichissima e Regia Città di Jesi*, Jesi, Tip. Pietro Paolo Bonelli, 1765

Ballardini 1938

Gaetano Ballardini, *Corpus della Maiolica Italiana*, Roma, 1938

Ballardini 1940

Gaetano Ballardini, *Un Servizio di maiolica con lo stemma di Francesco Guicciardini*, in "Faenza", CXXVIII, 1-2, 1940, pp. 3-9

Bandini 1775

Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae sub auspiciis Petri Leopoldi [...] Ang[elus] Mar[ia] Bandinius [...] recensuit illustravit edidit, Vol. II, Florentiae 1775

Barbe 1940

Françoise Barbe, *Majolique: L'âge d'or de la faïence italienne au XVIe siècle*, Parigi, 2016

Barberi, Cerulli 1970

Francesco Barberi, Emilio Cerulli, *Le edizioni greche 'In Gymnasio mediceo ad Caballinum montem'*, in *Atti del Convegno 1970*, pp. 61-76

Barkan 1999

Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 1999

Baroni 2017

Alessandra Baroni, *L'antico museo della Fraternità dei Laici: una dispersione da ripensare*, in "Annali Aretini", XXV, 2017, pp. 227-274

Bartalini 2018

Roberto Bartalini, *Genga nell'Urbe*, in B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, M. Beltrami, S. Ginzburg [a cura di], *Girolamo Genga. Una via obliqua alla 'maniera moderna'*, Bologna, 2018, pp. 179-195

Beldon Scott 1988

John Beldon Scott, *The Meaning of Perseus and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LI, 1988, pp. 250-260

Benedetti 2004

Stefano Benedetti, voce *Inghirami, Tommaso, detto Fedra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma, 2004, pp. 383-387

Benocci 1985

Carla Benocci, *Gaspere Carpegna antiquario ed il*

parco di Villa Carpegna, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", 90, 2, 1985, pp. 295-305

Bernardi 2008

Marco Bernardi, *Per la ricostruzione della biblioteca colocciana: lo stato dei lavori*, in C. Bologna, M. Bernardi [a cura di], *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008

Bernardi 2009

Marco Bernardi, *Il Postillato Colocciano delle Prose della volgar lingua: l'Ambrosiano S.R. 226 e il pensiero linguistico di Angelo Colocci*, in "L'Ellisse", IV, 2009, pp. 65-86

Bernardi 2013

Marco Bernardi, *Angelo Colocci*, in M. Notolose, P. Procaccioli, E. Russo, [a cura di], *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, tomo II, Roma, Salerno, 2013, pp. 75-110

Bernardi 2016

Marco Bernardi, *La lista C o Inventario secondo [1558] dei libri di Angelo Colocci [Vat. lat. 3958, ff. 184r-196r]*, in *Miscellanea Bibliothecae apostolicae Vaticanae*, 22, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2016 [Studi e testi, 501], pp. 7-111

Bernardi, Bologna, Pulsoni 2008

Marco Bernardi, Corrado Bologna, Carlo Pulsoni, *Per la biblioteca e la biografia di Angelo Colocci: il ms Vat. lat. 4787 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in D. Marga, V. Maldovava, D. Feurdear [a cura di], *Studii de Romanistica*, Cluj-Napoca, 2008, pp. 200-220

Bernini Pezzini 1985

G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò [a cura di], *Raphael Invenit*, cat. della mostra, Roma 1985

Berra 1927

Luigi Berra, *Come il Colocci conseguì il vescovato di Nocera*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 89, 1927, pp. 304-316

Bianca 2008

Concetta Bianca, *Pomponio Leto e l'invenzione dell'Accademia Romana*, in M. Deramaix, P. Garland-Hallyn, G. Vagenheim, J. Veynes [a cura di], *Les académies dans l'Europe humaniste: Idéaux et pratiques*, con una prefazione di Marc Fumaroli, Ginevra, Librairie Droz, 2008, pp. 25-56

Bianca 2011

Concetta Bianca, *Le accademie a Roma nel Quattrocento*, in M. Pade [a cura di], *On Renaissance Academies, Proceedings of the international conference "From the Roman Academy to the Danish Academy in Rome / Dall'Accademia Romana all'Accademia di Danimarca a Roma, The Danish Academy in Rome, 11-13 October 2006*, Roma, Quasar, 2011, pp. 47-59

Bianca 2015

Concetta Bianca, *La diffusione della stampa e la nascita della filologia*, in A. Steiner-Weber, K.A.E. Enenkel [a cura di], *Acta Conventus Neo-Latini Monasteriensis: Proceedings of the Fifteenth International Conference of Neo-Latin Studies [Münster 2012]*, Leida, Brill, 2015, pp. 3-17

Bianca, Delle Donne, Ferreri, Gaspari 2017

Concetta Bianca, Saulo Delle Donne, Luigi Ferreri,

Anna Gaspari, *Le prime edizioni greche a Roma [1510-1526]*, *Europa Humanistica*, 20, Turnhout, Brepols, 2017

Bianchi 1999

Rossella Bianchi, *Per la Biblioteca di Angelko Colocci*, in "Rinascimento", XXX, 1990, pp. 271-282

Biganti 2002

Tiziana Biganti, *Maestro Giorgio Andreoli nei documenti eugubini [Regesti 1488-1576]*, Firenze, 2002

Bigliardi 1989

Rosalia Bigliardi, *Storia della Libreria Colocci*, in *Il Mito di Narciso* 1989, pp. 104-113

Bigliardi 1997

Rosalia Bigliardi Parlapiano, *Ludovico Lazzarelli, De Bombyce*, in Idem [a cura di], *Biblioteca Planetiana Jesi*, Fiesole, Nardini, 1997, pp. 42-43

Bignami Odier 1973

Jeanne Bignami Odier, *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1973

Blondin 2005

Jill Elizabeth Blondin, *Power Made Visible: Sixtus IV as Urbis Restaurator in Quattrocento Rome*, in "The Catholic Historical Review", 91, 2005, pp. 1-25

Bober 1977

Phyllis Pray Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 40, 1977, pp. 223-239

Bober, Rubinstein 1986

Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londra, Harvey Miller, 1986

Bologna 2004

Corrado Bologna, *Colocci e l'arte [di «misurare» e «pesare» le parole, le cose]*, in S. Colonna [a cura di], *Roma nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, De Luca, 2004, pp. 59-86

Bonali, Gresta 1987

Piero Bonali, Riccardo Gresta, *Girolamo e Giacomo Lanfranco dalle Gabicce. Maiolicari a Pesaro nel secolo XVI*, Rimini, 1987

Bonasera 1965

Francesco Bonasera, *Le piante e i ritratti delle città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia di Cipriano Piccolpasso*, in "Rivista Geografica Italiana", 72, 1965, pp. 82-83

Bonfatti 1872

Luigi Bonfatti, *L'arte del Vasellaio in Gubbio*, in "Giornale di erudizione artistica", I, Perugia, 1872, pp. 213-216

Bonito 1984

Virginia Bonito, *The Saint Anne Altar in Sant'Agostino, Rome*, Tesi di dottorato, Dipartimento di Storia dell'Arte, New York University, 1984

Bortolin, Tartari 2012

G.A. Bortolin, C.M. Tartari [a cura di], *D'illustri città, messeri e leggiadre madonne: il viaggio del cardinale Luigi d'Aragona*, Milano, 2012

Bortolotto 1981

Angelica Alverà Bortolotto, *Una coppa attribuita*

a Nicola [o Niccolò] da Urbino uscita da botteghe veneziane, in "Faenza", 1-6, 1981, pp. 64-70

Boscaro, Friso, Liva 2018

Cristian Boscaro, Isabella Friso, Gabriella Liva, *Restituzione prospettica dello spazio e modellazione 3D*, in *Rappresentazione Materiale Immateriale. Drawing as [in]tangible Representation*, 2018, pp. 343352

Branca 1962

Vittore Branca, *La incompiuta seconda centuria dei «Miscellanea» di Angelo Poliziano*, Firenze, Olschki, 1962

Branca 1983

Vittore Branca, *Poliziano e l'Umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983

Brody 2000

Michael J. Brody, *Terra d'Urbino tutta dipinta a paesi con l'armi de' Salviati*, in "Faenza", LXXXVI, 4-6, 2000, pp. 31-46

Broughton 1936

Annie Leigh Broughton, *The Menologia Rustica*, in "Classical Philology", 31, 1936, pp. 353-356

Broughton 1951-52

T. Robert S. Broughton, *The Magistrates of the Roman Empire*, New York, American Philological Association, 1951-52

Bruto, Vannicola 1990

Maria Luisa Bruto, Cinzia Vannicola, *Strumenti e tecniche di lavorazione dei marmi antichi*, in "Archeologia classica", 42, 1990, pp. 287-324

Buranelli 2008

Francesco Buranelli, *L'appartamento Borgia in Vaticano*, in M.G. Bernardini, M. Bussagli [a cura di], *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Milano, Skira, 2008, I, pp. 233-245

Burroughs 1990

Charles Burroughs, *From Signs to Design: Environmental Process and Reform in Early Renaissance Rome*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990

Burroughs 1993

Charles Burroughs, *The building's face and the Herculean paradigm. Agendas and agency in Roman Renaissance architecture*, in "RES. Anthropology and Aesthetics", 23, 1993, pp. 7-30

Burroughs 2002

Charles Burroughs, *The Italian Renaissance Facade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*, Cambridge Ma, Cambridge University Press, 2002

Burroughs 2015-16

Charles Burroughs, *River Gods in Rome and Contested Topography*, in "Mediaevalia", 36-37, 2015-16, pp. 187-322

Busti, Cocchi 2020

Giulio Busti, Franco Cocchi, *Maiolica. Dal lustrò all'istoriato: Raffaello e la nuova maiolica*, Giornale di mostra: Gubbio, 16 settembre 2020-6 gennaio 2021, Perugia, 2020

Buzzi 2003

Silvio Buzzi, *Ipotesi sul "Servizio Ridolfi" del museo Correr di Venezia*, in "CeramicAntica", XIII, 5, 2003, pp. 39-47

- Callebat 1973**
Vitruve, *De l'architecture, livre VIII*, texte établi, traduit et commenté par Louis Callebat, Paris, Les Belles Lettres, 1973 [rist. 2003]
- Cameron 1998**
Alan Cameron, *Basilius, Mavortius, Asterius*, in I. Ševčenko, I. Hutter [a cura di], *Aetos. Studies in honour of Cyril Mango*, Teubner, Stuttgart - Leipzig 1998, pp. 28-39
- Camerota 2018**
Filippo Camerota, *Perspective in Renaissance Philosophy*, in *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Berlino, Springer, 2018
- Campana 1970**
Augusto Campana, *Angelo Colocci conservatore ed editore di letteratura umanistica*, in *Atti del Convegno 1970*, pp. 257-272
- Campano 1502**
Johannes Antonius Campano, *Opera Omnia*, Venezia, Bernardinus Vercellensis, 1502
- Canaletti Gaudenti 1940**
Alberto Canaletti Gaudenti, *Francesco Panfilo, umanista sanseverinate del Cinquecento, e il suo poema "Picenum"*, in "Studia Picena, XV, 1940, pp. 35-41
- Cannata Salamone 2005**
Nadia Cannata Salamone, *Il dibattito sulla lingua e la cultura letteraria e artistica del primo Rinascimento romano. Uno studio del ms. Vaticano Reg. lat. 1370*, in "Critica del testo", VIII, 3, 2005, pp. 901-951
- Cannata Salamone 2012**
Nadia Cannata Salamone, *Gli appunti linguistici di Angelo Colocci nel manoscritto Vat. Lat. 4817*, Firenze, Accademia della Crusca, 2012
- Cardella 1793**
Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, Roma, 1793
- Carli 1756**
Gian Girolamo Carli, *Sulle pitture in majolica del Ducato d'Urbino, e specialmente di Gubbio, 1756* [Ms, coll. C VII 1/Miscellanea, fasc. 6, Gubbio Biblioteca Comunale Sperelliana]
- Caro 1575**
Lucio Caro [a cura di], *Delle lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, Venezia, 1575
- Carrozzino, Evangelista, Brondi, Tecchia, Bergamasco 2014**
Marcello Carrozzino, Chiara Evangelista, Raffaello Brondi, Franco Tecchia, Massimo Bergamasco, *Virtual reconstruction of paintings as a tool for research and learning*, in "Journal of Cultural Heritage", 2014, pp. 308-312
- Casciano 1983**
Paola Casciano, *L'edizione romana del 1471 di Virgilio di Sweynheym e Pannartz*, in M. Miglio [a cura di], *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, Atti del Seminario, 6-8 maggio 1982, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, Città del Vaticano 1983 [Littera Antiqua, 3], pp. 653-668
- Casciaro 2006**
R. Casciaro [a cura di], *Rinascimento scolpito: Maestri del legno tra Marche e Umbria*, Silvana Editoriale, 2006
- Cavallaro 2005**
Anna Cavallaro, *La Villa dei Papi alla Magliana*, Roma, 2005
- Cavatorti 2015**
Sara Cavatorti, *Il Monumento funebre di Angelo Ripanti nella Cattedrale di Jesi e una proposta per Giovanpietro di Nicola de' Bosi scultore milanese*, in "Il Capitale Culturale", 11, 2015, pp. 41-69
- Cecchini 1963**
Giovanni Cecchini, *Le piante ed i ritratti delle città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia*, Roma, 1963
- Cecchini 1978**
Giovanni Cecchini, *La Biblioteca Augusta del Comune di Perugia*, Roma, 1978
- Cerboni Baiardi 2002**
Anna Cerboni Baiardi, *Come attraversare una raccolta in Il viaggio inciso 2002*, pp. 11-35
- [Cesariano] 1521**
[Cesare Cesariano], *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri dece traducti de latino in vulgare*, Como, 1521
- Chaffers 2006**
William Chaffers, *The Collector's Hand-Book of Marks and Monograms*, Londra, 1874
- Chastel 1986**
André Chastel, *Le cardinal Louis d'Aragon. Un voyageur princier de la Renaissance*, Paris, 1986
- Cherubino Alberti 2007**
R. Mamescalchi [a cura di], *Cherubino Alberti. La luce incisa*, cat. della mostra, Sansepolcro, Centro espositivo Ferruccio Borchelli di Eurosatellite, 2007, Sansepolcro, 2007
- Christian 2008**
Kathleen Wren Christian, *Landscapes of Ruin and the Imagination in the Antiquarian Gardens of Renaissance Rome*, in M. Conan [a cura di], *Gardens and Imagination: Cultural History and Agency*, *Dumbarton Oaks Colloquium*, Series in the History of Landscape Architecture, Washington, D.C., *Dumbarton Oaks*, 2008, pp. 116-37
- Christian 2010**
Kathleen Wren Christian, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, 2 voll.
- Ciapponi 1961**
Lucia Ciapponi, *Appunti per una biografia di Giovanni Giocondo da Verona*, in "Italia medioevale e umanistica", IV, 1961, pp. 131-158
- Ciapponi 1979**
Lucia Ciapponi, *A Fragmentary Treatise on Epigraphic Alphabets by Fra Giocondo da Verona*, in "Renaissance Quarterly", XXXII, 1979, pp. 18-40
- Ciapponi 1988a**
Lucia Ciapponi, *A Fragmentary Treatise on Epigraphic Alphabets by Fra Giocondo da Verona*, in "Renaissance Quarterly", XXXII, 1979, pp. 18-40
- Ciapponi 1988b**
Lucia Ciapponi, *Agli inizi dell'umanesimo francese: Fra Giocondo e Guillaume Budé*, in O. Besomi et. al. [a cura di], *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova 1988, pp. 105-110
- Ciapponi 2014**
Lucia Ciapponi, *Fra Giocondo tra filologia e architettura*, in Gros, Pagliara 2014, pp. 221-234
- Cioci 1987**
Francesco Cioci, *Xanto ed il duca di Urbino. Francesco Maria I della Rovere e Francesco Xanto Avelli da Rovigo. Il Ritratto. Una collana di sonetti e di maioliche*, Milano, 1987
- Cioci 2002**
Francesco Cioci, *Nicola da Urbino e Francesco Maria I Della Rovere*, in Gian Carlo Bojani, *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, IV, Urbania, 2002, pp. 67-88
- Cleri 2005**
Bonita Cleri, *Timoteo Viti tra Cesare Borgia e Guidubaldo da Montefeltro*, in M. Bonvini Mazzanti, M. Miretti [a cura di], *Cesare Borgia di Francia. Gonfaloniere di Santa Romana Chiesa 1498-1503*, Atti del Convegno di studi, Urbino, 4-5-6 ottobre 2003, Ostra Vetere, 2005, pp. 407-426
- Clifford, Mallet 1976**
Timothy Clifford, John V.G. Mallet, *Battista Franco as a designer for maiolica*, in "The Burlington Magazine", CXVIII, 1976, pp. 387-410
- Clini, Ruggeri, Angeloni, Sasso 2018**
Paolo Clini, Ludovico Ruggeri, Renato Angeloni, Michele Sasso, *Interactive immersive virtualmuseum: Digital documentation for virtual interaction*, in "International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences - ISPRS Archives", 2018, pp. 251-257
- Clough 1973**
Cecil H. Clough, *Ludovico degli Arrighi's contact with Raphael and with Machiavelli*, in "La Bibliofilia", 85, 1973, pp. 293-308
- Colocci Vespucci, 1931**
Adriano Colocci Vespucci, *Gli Attoni o Azzoni, Atti, Azzi etc gens Actonia di origine longobarda. Memorie storiche e genealogiche*, Roma, Fratelli Strini, 1931
- Coltrinari 2006**
Francesca Coltrinari, *Domenico Indivini e Sebastiano d'Appennino: una bottega di scultura e intarsio ligneo nelle Marche del Rinascimento*, in Casciaro 2006, pp.47-71
- Coltrinari 2006a**
Francesca Coltrinari, *Appendice documentaria*, in Casciaro 2006, pp. 254-287
- Coltrinari 2018**
Francesca Coltrinari, *Lorenzo Lotto nelle Marche regesto e cronologia* in E.M. dal Pozzolo [a cura di], *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, Milano, Skira, 2018, pp.253-258

Conversazioni 1989

Enrica Conversazioni, *L'Archivio Colocci, in Il Mito di Narciso. Ritratti della Famiglia Colocci Vespucci*, Jesi, Tipolitografia U.T.J., 1989, pp. 114-122

Cortesi Bosco 1996

Francesca Cortesi Bosco, *Per Lotto nelle Marche e i suoi committenti (1523-1532)*, in "Bergomun", 1996, pp. 15-60

Curti 2010

Elisa Curti, *La Biblioteca della famiglia Colocci di Jesi e un dimenticato fondo librario di Montecarotto (An)*, in "La Bibliofilia", CXII, 1, 2010, pp. 13-19

D'Amico 1983

John F. D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome: Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983

Dacos 1966

Nicole Dacos, *Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea*, in "Bollettino d'Arte", V, I-II, 1966, pp. 43-49

Dacos 1969

Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, (Studies of the Warburg Institute), XXXI, Londra-Leida, 1969

Dacos, Furlan 1987

Nicole Dacos, Caterina Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine, 1987

Dal giardino al museo 2013

I. Colucci, P. Masini, P. Miracola [a cura di], *Dal giardino al museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo. Studi e restauro*, Roma, 2013

Darcel 1864

Alfred Darcel, *Notice des faiences peintes italiennes, hispano-moresques et francaises et des terre cuites émaillées*, Paris, 1864

Darcel, Delange 1869

A. Darcel, H. Delange [a cura di], *Recueil des faiences italiennes des XV, XVI et XVII siècles*, Parigi, 1869

De Mauri 1899

Luigi De Mauri [Ernesto Sarasino], *L'Amatore di Maioliche e Porcellane*, Milano, 1899

De Nohlac 1887

Pierre De Nohlac, *La Bibliotheque de Fulvio Orsini: contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris, E. Bouillon - E. Vieweg, 1887

De Put 1916

Albert Van De Put, Bernard Rackham, *Catalogue of the collection...of M. Otto Beit*, Londra, 1916

De Stefano 2014

Francesco De Stefano, *Hercules Musarum in Circo Flaminio. Dalla dedica di Fulvio Nobiliore alla 'Porticus Philippi'*, in "Archeologia Classica", n.s. LXV, 2014, 4, pp. 401-431

Degli Azzi 1938

Giustiniano Degli Azzi, *Per la biografia del Piccolpasso*, in "Faenza", XXVI, IV-V, 1938, pp. 75-84

Degrassi 1963

Attilio Degrassi, *Inscriptiones Italiae, XIII Fasti et*

Elogia, II, *Fasti anni numani et iuliani*, Roma, 1963, pp. 284-290

Del Vita 1915

Alessandro Del Vita, *Le maioliche faentine del Museo di Arezzo*, in "Faenza", III, 1, 1915, pp. 56-58

Delange 1869

Henri Delange [e Alfred Darcel], *Recueil de faiences italiennes des XV, XVI et XVII siècles*, Parigi, 1869

Delpriori 2009

Alessandro Delpriori, *Una traccia in Vallesina per Sebastiano d'Appennino: il Crocifisso di S. Francesco a Jesi*, in "Kronos", 11, 2009, pp. 33-38

Di Teodoro 1994

Francesco Paolo Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna, Nuova Alfa, 1994 [seconda ed. Bologna-San Giorgio di Piano, Minerva, 2003]

Di Teodoro 2003a

Francesco P. Di Teodoro, *"La scienographia è una adombratione e della fronte, e del lato...": il terzo aspetto della "dispositio" vitruviana nella traduzione di Fabio Calvo per Raffaello*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, a cura di Gianluigi Ciotta, Genova, De Ferrari, 2003, pp. 491-499

Di Teodoro 2003b

Francesco Paolo Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X, con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi*, Bologna, Minerva Edizioni, 2003

Di Teodoro 2008

Francesco Paolo Di Teodoro, *Per una nuova edizione del De architectura di Vitruvio tradotto da Fabio Calvo per Raffaello: qualche nota sui primi tre libri del Cod. It. 37 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco*, in H. Hubach, T. Tassin, B. von Orelli-Messerli [a cura di], *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther*, Petersberg, Imhof, 2008, pp. 57-62

Di Teodoro 2009a

Francesco Paolo Di Teodoro, *Per l'edizione del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello*, in F.P. Di Teodoro [a cura di], *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, I, Firenze, Olschki, 2009, pp. 191-206

Di Teodoro 2009b

Francesco Paolo Di Teodoro, *Spigolature dal IV Libro del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello [Bayerische Staatsbibliothek Muenchen, Cod. It. 37]*, in F.P. Di Teodoro [a cura di], *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, II, Firenze, Olschki, 2009, pp. 109-120

Di Teodoro 2010

Francesco P. Di Teodoro, *Glosse, interpolazioni e correzioni nel Vitruvio tradotto da Fabio Calvo [Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It. 37]: tra lavoro d'équipe e autografi di Raffaello*, in H. Burns, F.P. Di Teodoro, G. Bacci [a cura di], *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, III, Firenze, Olschki, 2010, pp. 177-196

Di Teodoro 2011

Francesco Paolo Di Teodoro, *Quel(s) Vitruve? Le De architectura au début du XVIe siècle à la*

lumière de la traduction de Fabio Calvo pour Raphaël, in "Albertiana", XIV, 2011, pp. 121-141

Di Teodoro 2013

Francesco Paolo Di Teodoro, *Vitruvio volgarizzato e identità locali: prime indagini*, in L. Corrain, F.P. Di Teodoro [a cura di], *Architettura e identità locali*, I, Firenze, Olschki, 2013, pp. 39-58

Di Teodoro 2015

Francesco Paolo Di Teodoro, *La Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassar Castiglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e filosofia", s.v., vol. 7, fasc. 1, 2015, pp. 115-165

Di Teodoro 2019a

Francesco P. Di Teodoro, *Due quaestiones Vitruviane riconosciute: la base attica e il capitello composito nel terzo libro del De prospectiva pingendi di Piero della Francesca e un plagio conclamato di Luca Pacioli*, in "Espacio, tiempo y forma", 7, 2019, pp. 41-63

Di Teodoro 2019b

Francesco Paolo Di Teodoro, *"Vetruvio architecto mecte nella sua op(er)ja d'architectura che [...]": filologia del testo e inciami vitruviani nel foglio 228 di Venezia*, in A. Perissa Torrini [a cura di], *Leonardo da Vinci, l'uomo modello del mondo*, cat. della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, pp. 35-41

Di Teodoro 2020a

Francesco Paolo Di Teodoro, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Firenze, Olschki, 2020

Di Teodoro 2020b

Francesco Paolo Di Teodoro, *La Lettera a Leone X "Non debe, adonque, Padre Santissimo, esser tra li ultimi pensieri di Vostra Santtate, lo haver cura che quello poco che resta di questa anticha madre de la gloria e grandezza italiana ..."*, in *Raffaello 1520-1483*, pp. 69-75

Di Teodoro 2021a

Francesco Paolo Di Teodoro, *La Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione. Edizione critica*, Firenze, Maddali e Bruni, 2021

Di Teodoro 2021b

Francesco Paolo Di Teodoro, *Raphael and Fabio Calvo*, in S.V. Bell, I. Rowland [a cura di], *Brill Companion to the Reception of Vitruvius*, Leiden-Boston, Brill, 2021

Di Teodoro in stampa

Francesco P. Di Teodoro, *Scritti di e per Raffaello*, Firenze, Olschki, in stampa

Di Teodoro, Farinella 2017

Francesco Paolo Di Teodoro, Vincenzo Farinella, *Santi [Sanzio] Raffaello*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90, Roma 2017, pp. 418-435; https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-santi_%28Dizionario-Biografico%29/

Didier, Carrano 2018

Arturo Didier, Paolo Carrano, *Curiosità storiche valdianesi. Pomponio Leto e la sua appartenenza di D'Alitto di Teggiano*, in "Ondanews", 28 gennaio 2018

Dioscoride 1518

Dioscoride, *De materia medica*, interprete Marcello Virgilio, Firenze, Eredi Filippo Giunta, 1518

- Dolci 1933**
Michele Dolci, *Notizie delle Pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi d' Urbino [1775]*, in "Rassegna Marchigiana", XI, VIII-IX, 1933, pp. 286-367
- Durry 2010**
Marie Jeanne Durry, *L'ambassade romaine de Chateaubriand*, Paris, 1927
- Dykmans 1987**
Marc Dykmans, *La "Vita Pomponiana" de Virgile*, in "Humanistica Lovaniensia", 1987, vol. 36 [1987], pp. 85-111.
- Ebner 1982**
Pietro Ebner, *Chiesa, baroni e popolo nel Cilento*, Roma, 1982
- Emiliani 2009**
Andrea Emiliani, *Il Malvasia antiplatonico e Raffaello il boccialajo urbinato*, in A. Fornari Schianchi [a cura di], *Correggio*, Milano, 2008, cat. della mostra, Parma, 28 settembre 2008-25 gennaio 2009, pp. 245-251
- Ensoli, La Rocca 2000**
Sabrina Ensoli, Eugenio La Rocca, *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2000
- Ermeti 1997**
Anna Lia Ermeti, *Maiolica a Urbino tra XV e XVI secolo*, in M. Giannatiempo Lopez [a cura di], *Urbino, Palazzo Ducale. Testimonianze della vita di corte*, cat. della mostra, Urbino, dicembre 1997-marzo 1998, Milano, 1997, pp. 19-64
- Ermeti 2005**
Anna Lia Ermeti, *La maiolica a Urbino tra XV e XVI secolo*, in G.C. Bojani [a cura di], *Maioliche rinascimentali da Palazzo ducale di Urbino*, in "Report", 1, 2005, pp. 35-60
- Esplugas 2013**
Xavier Esplugas, *La primera tradicion textual de CIL VI 3*e(I)*, in "Ex Officina Literatura Epigrafica En Verso", 2013, pp. 121-156
- Fanelli 1960**
Vittorio Fanelli, *Adriano VI e Angelo Colocci*, in "Studi Romani", 8, 1960, pp. 13-24
- Fanelli 1961**
Vittorio Fanelli, *Il ginnasio greco di Leone X a Roma*, in "Studi Romani", 9, 1961, pp. 379-393
- Fanelli 1962**
Vittorio Fanelli, *Aspetti della Roma cinquecentesca. Le case e le raccolte archeologiche del Colocci*, in "Studi Romani", 10, 1962, pp. 391-402
- Fanelli 1979a**
Vittorio Fanelli, *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1979
- Fanelli 1979b**
Vittorio Fanelli, *La ribellione di Jesi durante la congiura dei Baroni*, in Vittorio Fanelli, *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1979, pp. 19-29
- Fanelli 1979c**
Vittorio Fanelli, *Il ginnasio greco di Leone X a Roma*, in Idem, *Ricerche su Angelo Colocci e*
- sulla Roma cinquecentesca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1979, pp. 91-110
- Fanelli 1982**
Vittorio Fanelli, s. v. Colocci, Angelo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 27, Roma, 1982
- Farinella 1986**
Vincenzo Farinella, "Fatti di Furio Camillo": *L'esordio romano di Federico Zuccari*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 30, 1986, pp. 43-60
- Farinella 2014**
Vincenzo Farinella, *Alfonso I d'Este, le immagini e il potere; da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano, 2014
- Farinella 2021**
Vincenzo Farinella, *Raffaello "alter Apelles": eguagliare e superare gli antichi*, Roma, 2021 [in corso di stampa]
- Federici 2009**
Fabrizio Federici, *Alla ricerca dell'esattezza: Peiresc, Francesco Gualdo e l'antico*, Rome-Paris, 2009
- Fensterbusch 1964**
C. von Fensterbusch [a cura di], *Vitruv, Zehn Bücher über Architektur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1964 [ed. 1981]
- Ferino Pagden 1989**
Sylvia Ferino Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma in Giulio, Romano*, cat. della mostra, Mantova 1 settembre - 12 novembre 1989, Milano, 1989
- Ferrari 1992**
Daniela Ferrari, *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, XIV, Roma, 1992
- Finocchi Gherzi 2018**
Lorenzo Finocchi Gherzi, *Su alcuni modelli di Andrea Schiavone*, in C. Callegari, V. Mancini [a cura di], *Andrea Schiavone. Pittura, Incisione, disegno nella Venezia del Cinquecento*, Venezia, 2018, pp. 156-169
- Fiocco, Gherardi 1989**
C. Fiocco, G. Gherardi [a cura di], *Ceramiche umbre dal Medioevo allo Storicismo*, II, Faenza, 1989
- Fiocco, Gherardi 2000**
Carola Fiocco, Gabriella Gherardi, *La grottesca faentina agli inizi del '500*, in S. Glaser [a cura di], *Italianische Fayencen der Renaissance. Ihre Spuren in Internationalen Museumssammlungen*, Atti del Convegno di Norimberga, dicembre 2000, Norimberga, 2004, pp. 199-214
- Fiocco, Gherardi 2004**
Carola Fiocco, Gabriella Gherardi, *Ceramica forlivese della prima metà del Cinquecento. "Petrus"*, in "Keramos", 186, 2004, pp. 9-34
- Fogelmark 2015**
Staffan Fogelmark, *The Kallierges Pindar: A Study in Renaissance Scholarship and Printing*, Colonia, Jürgen Dinter, 2015, 2 voll.
- Fontana 1988**
Vincenzo Fontana, *Fra' Giovanni Giocondo architetto 1433 - c. 1515*, Vicenza, Neri Pozza, 1988
- Fontana, Morachiello 1975**
V. Fontana, P. Morachiello [a cura di], *Vitruvio e*
- Raffaello. Il De architectura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*, Roma, Officina, 1975
- Fortnum 1873**
Charles D.E. Fortnum, *A descriptive catalogue of the maiolica in the South Kensington Museum*, London, 1873
- Fortnum 1896**
Charles D.E. Fortnum, *Maiolica*, Londra, 1896
- Franklin 2018**
David Franklin, *Polidoro da Caravaggio*, New Haven and London 2018
- Fрати 1886**
Luigi Frati, *Le due spedizioni militari di Giulio II, tratte dal diario di Paride Grassi, bolognese, maestro delle cerimonie della cappella papale*, Bologna, Regia tipografia, 1886
- Freedberg 2003**
David Freedberg, *The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Natural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2003
- Frizzoni 1909**
Gustavo Frizzoni, *Leonardo da Vinci rammentato da un viaggiatore contemporaneo*, in "Nuova Antologia", V, CXLIV, 1909, pp. 631-637
- Frommel, Ray, Tafuri 1984**
Ch.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri [a cura di], *Raffaello architetto*, Milano, Electa, 1984
- Frommel 1974 [1976]**
Christoph Liutpold Frommel, *Raffaello e il teatro alla corte di Leone X*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 16, 1974 [1976], pp. 173-188
- Fuchs 1993**
Charles Dominique Fuchs, *Maioliche Istoriate Rinascimentali del Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna di Arezzo*, Arezzo, 1993
- Gaiser 1995**
Julia Haig Gaiser, *The Rise and Fall of Goritz's Façades*, in "Renaissance Quarterly", 48, 1995, pp. 41-57
- Galeazzi 2013**
Pamela Galeazzi, *Adriano Colocci un viaggiatore di fine Ottocento*, in M. Severini [a cura di], *Viaggi e viaggiatori nell'Ottocento*, Atti del Convegno di studi, Senigallia 20-22 settembre 2012, Venezia, 2013
- Gams 1831**
Pius Bonifacius Gams, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae*, Lipsia, 1831
- Gandolfi 2005**
Giulia Gandolfi, *La storia per immagini. La raccolta dei ritratti dell'Università di Bologna*, in D. Biagi Maino [a cura di], *L'immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili e Benedetto XIV*, Torino, Allemandi, 2005, pp. 102-116
- Gandolfi 2007**
Giulia Gandolfi, *Diritto all'immagine, diritto alla fama: Il ritratto del potere nell'epoca moderna*, in R. Laudani, M. Tolomelli [a cura di], *Storicamente 3* [2007] Dossier, *Il potere forme, rappresentazioni, contestazioni* [https://storicamente.org/03gandolfi]

- Gandolfi 2011**
Giulia Gandolfi, *Imagines illustrium virorum. La collezione dei ritratti dell'Università e della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Bologna, Clueb, 2011
- Gardelli 1988**
Giuliana Gardelli, *Rimini, di alcune maioliche del '500. La cultura coeva a Xanto Avelli*, in Francesco Xanto Avelli da Rovigo, Atti del Convegno internazionale di studi, Rovigo 1980, Rovigo, 1988, pp. 145-156
- Gardelli 1993a**
Giuliana Gardelli, *Maiolica per l'Architettura*, Urbino, 1993
- Gardelli 1993b**
Giuliana Gardelli, *Urbino e i Patanazzi, pittori di maioliche nel tramonto dello Stato*, in R. Varese [a cura di], *Studi in onore di Pietro Zampetti*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1993, pp. 197-202
- Gardelli 1999**
Giuliana Gardelli, *Italika*, Faenza, 1999
- Garin 1987**
Maria Garin, *Luigi d'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Bari, 1987
- Gasparri 1991**
Carlo Gasparri, *La collection d'antiques du cardinal Ferdinand in la Villa Medicis*, Roma, 1991
- Gatti 1991**
Sergio Gatti, *Un contributo alla storia delle vicissitudini incontrate dal 'Vitruvio' del Cesariano subito dopo la sua stampa a Como nel 1521*, in "Arte Lombarda", 96-97, 1991, pp. 132-133
- Giacomotti 1974**
Jeanne Giacomotti, *Les majoliques des Musées Nationaux*, Parigi, 1974
- Giannatiempo Lopez, Ermeti 1997**
Maria Giannatiempo Lopez, Anna Lia Ermeti, *Le ceramiche del duca*, in G.C. Bojani [a cura di], *Fatti di ceramica nelle Marche dal Trecento al Novecento*, Milano, 1997, pp. 159-182
- Giardini 1996**
Claudio Giardini, *Pesaro. Museo delle ceramiche*, Bologna, 1996
- Giardini 2014**
Claudio Giardini, *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2014
- Giardini 2018**
Claudio Giardini, *Maioliche del Servizio Leonardi. Conferme ed aggiunte*, in Claudio Giardini, Claudio Paolinelli, *La ceramica sullo scaffale*, Vallefoglia, 2018, pp. 91-106
- Gilbert 1980**
Felix Gilbert, *The Pope, His Banker, and Venice*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980
- Ginzburg 2017**
Silvia Ginzburg, *Rinascenza dell'antico e lingua moderna negli affreschi del Casino Del Bufalo: Polidoro e Maturino per Angelo Colocci*, in N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi [a cura di], *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, Roma, Viella, 2017, pp. 407-419
- Gnann 1997**
Achim Gnann, *Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römischen Innendekorationen*, Monaco, 1997
- Gnoli 1917**
Umberto Gnoli, *Raffaello e la 'Incoronazione' di Monteluce. [Nuovi documenti]*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XI, 1917, pp. 131-154
- Gnoli 1938**
Domenico Gnoli, *La Roma di Leon X*, Milano, 1938
- Golzio 1936**
Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, 1936
- Gouwens 1996**
Kenneth Gouwens, *Life-Writing and the Theme of Cultural Decline in Valeriano's De Litteratorum Infelicitate*, in "The Sixteenth Century Journal", 27, 1996, pp. 87-96
- Gouwens 1998**
Kenneth Gouwens, *Remembering the Renaissance: Humanist Narratives of the Sack of Rome*, Leiden, Brill, 1998
- Granger 1934**
Vitruvius, *On architecture*, edited from the Harleian manuscript 2767 and translated into English by Frank Granger, Cambridge [Mass.] London, Harvard University Press-William Heinemann, 1934 [reprint 1985]
- Gresta 2002**
Riccardo Gresta, *Giulio da Urbino e Xanto Avelli: una collaborazione difficile?*, in G.C. Bojani [a cura di], *La maiolica italiana del Cinquecento. Il lustro Eugubino e l'istoriato del Ducato di Urbino*, Atti del Convegno di studi, Gubbio 21-23 settembre 1998, Firenze, 2002, pp. 145-156
- Grizio 1578**
Pietro Grizio, *Ristretto delle Istorie di Jesi*, Macerata, 1578
- Gros 1997**
P. Gros [a cura di], *Vitruvio, De architectura*, traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano, Torino, Einaudi, 1997
- Gros 2014**
Pierre Gros, *Giocondo: lectures de Vitruve*, in Gros, Pagliara 2014, pp. 11-19
- Gros, Pagliara 2014**
P. Gros, P.N. Pagliara [a cura di], *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*, Venezia, Marsilio, 2014
- Gualdo 1993**
Riccardo Gualdo, *Fabio Calvo, Marco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, Roma, 1993; [https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-fabio-calvo_\[Dizionario-Biografico\]](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-fabio-calvo_[Dizionario-Biografico])
- Guerrieri Borsoi 2004**
Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma. Mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma, 2004
- Häberlein 2006**
Mark Häberlein, *Die Fugger. Geschichte einer Augsburger Familie (1367-1650)*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 2006
- Hess 2002**
C. Hess [a cura di], *Italian ceramics [Paul Getty Museum Collection]*, Los Angeles, 2002
- Heukensfeldt Jansen 1961**
Maurits Heukensfeldt Jansen, *Rijkmuseum*, Amsterdam, 1961
- Hoffmann 1889**
Max Hoffmann, *Der Codex Mediceus Pl. XXXIX n. 1 des Vergilius*, I., Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1889
- Holcroft 1988**
Alison Holcroft, *Francesco Xanto Avelli and Petrarch*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 51, 1988, pp. 225-234
- Honorati 1988**
Andrea Honorati, *La storia della famiglia Honorati*, Ancona, 1988
- Huber-Rebenich, Luetkemeyer, Walter 2014**
Gerlinde Huber-Rebenich, Sabine Lütkemeyer, Hermann Walter, *Ikongraphisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik*, Bd. I.1: *Narrative Darstellungen, Bildteil*, Berlin, 2014
- Iacono 2015**
Antonietta Iacono, *Il 'De hortis Hesperidum' di Giovanni Pontano tra innovazioni umanistiche e tradizione classica*, in "Spolia. Journal of Medieval Studies", 2015 [on line]
- Ihm [1890]**
Max Ihm, *Die Scholien im Codex Mediceus des Vergilius*, in "Rheinischen Museum für Philologie", N.F., XLV [1890], pp. 622-636
- Il mito di Narciso 1989**
Il mito di Narciso. Ritratti della famiglia Colocci Vespucci, Jesi, Tipolitografia U.T.J., 1989
- Il viaggio inciso 2002**
R. Bigliardi Parlapiano, A. Cerboni Baiardi [a cura di], *Il viaggio inciso. Dalle Marche a Roma con le stampe della collezione Honorati della Planetina*, Jesi, Arti Grafiche Jesine, 2002
- Ivanova 2013**
Elena Ivanova, *Scheda 68*, in E. Pagella, T. Rappe [a cura di], *Il collezionista delle meraviglie. L'Ermitage di Basilevsky*, Cinisello Balsamo, 2013, p. 118
- Jackson-Stops 1985**
Gervase Jackson-Stops [a cura di], *The Treasures Houses of Britain*, cat. della mostra, Londra, 3 novembre 1985 - 13 aprile 1986, New Haven, 1985
- Jahn 1851**
Otto Jahn, *Über die Subscriptionen in den Handschriften römischer Classiker*, in "Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig", Philol. Hist. Classe III, 1851, pp. 327-372
- Jiménez Fernández-Palacios, Morabito, Remondino 2017**
Belen Jiménez Fernández-Palacios, Daniele Morabito, Fabio Remondino, *Access to complex reality-based 3D models using virtual reality solutions*, in "Journal of Cultural Heritage", 2017, vol. 23, pp. 4048

- Jones 1912**
H. Stuart Jones, *The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford University Press, Oxford 1912
- Joost-Gaugier 1998**
Christiane L. Joost-Gaugier, *Ptolemy and Strabo and Their conversation with Apelles and Protogenes: Cosmography and Painting in Raphael's 'School of Athens'*, in "Renaissance Quarterly", 51, 1998, pp. 761-787
- Joost-Gaugier 2002**
Christiane Joost-Gaugier, *Raphael's Stanza della Segnatura: Meaning and Invention*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002
- Kempers 1996**
Bram Kempers, *Ruysch en Erasmus in Roma: Een kleine bespiegeling over multidisciplinariteit, internationalisering en kinderen: zesde P.C. Hoof-lezing*, Amsterdam, Vossiuspers AUP, 1996
- Kolsky 1987**
Stephen Kolsky, *Culture and Politics in Renaissance Rome: Marco Antonio Altieri's Roman Weddings*, in "Renaissance Quarterly", 40, 1, 1987, pp. 49-90
- Kube 1976**
Alfred N. Kube, *Leningrad State Hermitage Collection, Italian Majolica XV-XVIII Centuries*, Mosca, 1976
- Kultzen 1960**
Rolf Kultzen, *Die Malereien Polidoros da Caravaggio im Giardino del Bufalo in Rom*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 9, 1960, pp. 97-120
- La libreria Ghislieri 2012**
La libreria Ghislieri nella Planetiana di Jesi all'origine della Biblioteca Pubblica, Jesi, Biblioteca Planetiana, 2012
- Lancellotti 1772**
Gianfrancesco Lancellotti, *Poesie italiane e latine di monsignor Angelo Colocci, con più notizie intorno alla persona di lui e sua famiglia*, Jesi, Pietropaolo Bonelli, 1772
- Lazari 1859**
Vincenzo Lazari, *Notizia delle opere d'arte e antichità della Raccolta Correr*, Venezia, 1859
- Lazzarelli 2009**
C. Moreschini, M.P. Saci, F. Troncarelli [a cura di], Ludovico Lazzarelli, *Opere ermetiche*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009
- Lee 1970**
Egmont Lee, *Sixtus IV and Men of Letters*, Madison, University of Wisconsin Press, 1970
- Leonardi 1988**
Corrado Leonardi, *Francesco Xanto Avelli nell'ambiente urbinato*, in *Francesco Xanto Avelli da Rovigo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Rovigo, 3-4 maggio 1980, Rovigo, 1988, pp. 34-38
- Leonardi 2001**
Corrado Leonardi, *La fabbrica di maioliche. Il ricettario 1836*, Sant'Angelo in Vado, 2001
- Leone de Castris 2001**
Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, 2001
- Lepri 2017**
Giada Lepri, *Alcune considerazioni sulla nascita del Tridente romano e sul ruolo di Raffaello e di Antonio da Sangallo*, in "Storia dell'urbanistica", 9, 2017, pp. 247-276
- Letarouilly 1882**
Paul Letarouilly, *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome*, Parigi, Vte A. Morel et Cie Éditeurs, 1882
- Liburdi 1918**
Enrico Liburdi, *Sul Piccolpasso e il cardinal de Tournon*, in "Faenza", VI, III, 1918, pp. 57-61
- Licht 1996**
Meg Licht, *Elysium: A Prelude to Renaissance Theater*, in "Renaissance Quarterly", 49, 1996, pp. 1-25
- Liou, Zuinghedau, Cam 1995**
Vitruve, *De l'architecture, livre VII*, texte établi et traduit par Bernard Liou et Michel Zuinghedau, commenté par Marie-Thérèse Cam, Paris, Les Belles Lettres, 1995 (rist. 2003)
- Lippincott 2017**
Kristen Lippincott, *The Early Reception of the Farnese Atlas: an addendum to Bober & Rubinstein's Renaissance Artists and Antique Sculpture*, in "Schifanoia", 52-53, 2017, pp. 227-238
- Liverani 1939**
Giuseppe Liverani, *Fata in Faenza in la botega de Maestro Piere Bergantino*, in "Faenza", XXVII, 1-2, 1939, pp. 3-9
- Liverani 1968**
Giuseppe Liverani, *La fortuna di Raffaello nella maiolica*, in "Faenza", LIV, 4-5, 1968, pp. 59-77
- Longhi 1976**
Roberto Longhi, *Un apice di Polidoro da Caravaggio [1970]*, in Idem, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico 1951-1970*, Firenze, 1976
- Lorenzo Lotto 2018**
E.M. dal Pozzolo [a cura di], *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, Milano Skira, 2018
- Lowe 1938**
Elias A. Lowe, *Codices Latini Antiquiores*, Vol III, Oxford, Clarendon Press, 1938
- Luca Signorelli 2012**
F. De Chirico, V. Garibaldi, T. Henry, F.F. Mancini [a cura di], *Luca Signorelli*, Milano, Silvana Editoriale, 2012
- Lugt 1921**
Frits Lugt, *Le marques des collections de dessins et des estampes*, Amsterdam, 1921
- Mac Dougall 1994**
Elizabeth Blair MacDougall, *Fountains, statues, and flowers: studies in Italian gardens of the sixteenth and seventeenth centuries*, Washington DC, 1994
- Maiorca 1998-99**
Umberto Maiorca, *L'Umbria di Cipriano Piccolpasso*, Tesi di laurea, a.a. 1998-1999, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia
- Mallet 1996**
John V.G. Mallet, *Au Musée de la Céramique de Sevres: Maioliques historiées provenant de deux ateliers de la Renaissance*, in "Revue du Louvre", 46, 1-3, 1996, pp. 45-50
- Mallet 2002**
John V.G. Mallet, *Considerazioni su Nicola da Urbino e le fonti delle sue composizioni su maiolica*, in G.C. Bojani [a cura di], *I della Rovere nell'Italia delle corti*, IV, Urbania, 2002, pp. 89-99
- Mallet 2007**
John V.G. Mallet, *Nicola da Urbino and Francesco Xanto Avelli*, in *Xanto: pottery-painter: Poet, Man of the Italian renaissance*, Atti del Convegno, Londra 23-24 marzo 2007, in "Faenza", XCIII, 2007, pp. 199-250
- Malvasia 1678**
Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, Bologna, 1678
- Mancinelli 1984**
Fabrizio Mancinelli, *Raffaello in Vaticano*, Milano, 1984
- Mangani 2018**
Giorgio Mangani, *La bellezza del numero. Angelo Colocci e le origini dello stato nazione*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2018
- Marabottini 1969**
Alessandro Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Roma, 1969
- Marchetti 1962**
Leopoldo Marchetti, *Le carte di Agostino Bertani*, Milano, 1962
- Maritano 2011**
Cristina Maritano, *Emanuele d'Azeglio collezionista a Londra*, in G. Romano [a cura di], *Diplomazia, Musei, Collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, Torino, 2011, pp. 37-64
- Martinori 1917**
Eduardo Martinori, *Annali della Zecca di Roma, Clemente VII*, Roma, Istituto Italiano di Numismatica, 1917
- Martinori 1918**
Eduardo Martinori, *Annali della Zecca di Roma, Alessandro VI - Pio III - Giulio II*, Roma, Istituto Italiano di Numismatica, 1918
- Massa 1989**
Marina Massa, *La famiglia Colocci*, in *Il Mito di Narciso 1989*, pp. 1-2
- Massa 1992**
Marina Massa, *La schedatura del Fondo Honorati*, in "Biblioteca aperta. Periodico della Biblioteca Comunale di Jesi", II, 1992, 32-44
- Massa 2002**
Marina Massa, *La famiglia Honorati nei suoi protagonisti in Il viaggio inciso 2002*, pp. 37-51
- Mattei 1995**
Pietro Mattei, Tonina Cecchetti [a cura di], *Mastro Giorgio. L'uomo, l'artista, l'imprenditore*, Perugia, 1995
- Mazzotti 2012**
Valentina Mazzotti, *Scheda 9 in M. Marini [a cura di], Fabule pictae Firenze 2012*, pp. 186-187
- Mazzotti 2015**
Valentina Mazzotti, *Scheda 49 e 53 in G. Barucca, S. Ferino Pagden [a cura di], Raffaello il sole delle arti*, Cinisello Balsamo 2015, p. 244 e p. 246

McIntosh 2015

Gregory C. McIntosh, *The Johannes Ruysch and Martin Waldseemüller World Maps: The interplay and Merging of Early Sixteenth Century New World Cartographies*, Plus Ultra Publishing Co., 2015

Medioli Masotti 1982

Paola Medioli Masotti, *L'Accademia romana e la congiura del 1468*, in "Italia medioevale e umanistica", 25, 1982, pp. 189-204

Medioli Masotti 1984

Paola Medioli Masotti, *Codici scritti dagli Accademici romani nel carcere di Castel Sant'Angelo [1468-69]*, in R. Avesani, M. Ferrari, T. Foffano, G. Frasso, A. Sottili [a cura di], *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Vol. 2, Roma, 1984, pp. 451-459

Mercati 1936

Giovanni Mercati, *Il soggiorno del Virgilio Mediceo a Roma nei secoli XV-XVI*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XII 1936, pp. 105-124 [ristampato in Giovanni Mercati, *Opere Minori*, vol. IV [1917-1936], Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1937, pp. 525-545]

Meurer 2002

Peter H. Meurer, *Der Maler und Kartograph Johann Ruysch [+1533]. Zur abenteuerlichen Biographie eines Kölner Benediktiners an der Schwelle der Neuzeit*, in "Geschichte in Köln", 49, 2002, pp. 85-104

Meurer 2005

Peter H. Meurer, *Johan Ruysch*, in *Neue Deutsche Biographie*, vol. 22, Berlino, Duncker e Humblot, 2005, p. 307

Meurer 2007

Peter H. Meurer, *Cartography in the German Lands, 1450-1650*, in D. Woodward [a cura di], *Cartography in the European Renaissance*, vol. 3, P. II, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, pp. 1172-1245

Miglio 2011

Massimo Miglio, *Homo totus simplex. Mitografie di un personaggio*, in A. Modigliani, P. Osmond, M. Pade, J. Rammingner [a cura di], *Pomponio Leto tra identità locale e cultura internazionale*, Atti del convegno internazionale [Teggiano, 3-5 ottobre 2008], Roma, Roma nel Rinascimento, 2011, pp. 1-16

Mimmotti 2002

Stella Maria Mimmotti, *La biblioteca di Angelo Colocci*, Tesi di laurea, Università di Urbino, 2002

Montanari 1834

Ignazio Giuseppe Montanari, *Orazione in morte dell'eminentissimo cardinale Giuseppe Albani*, Pesaro, 1834

Montepaone 2018

Olivia Montepaone, *Le edizioni dell'Apocolocyntosis [1513-1808]: linee di storia di una tradizione testuale*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Dottorato in Scienze del Patrimonio Artistico, Letterario e Ambientale, 2018

Montesi 2013

Barbara Montesi, *Ho vissuto come in un sogno. Cristina Honorati Colocci e la Grande Guerra*, Ancona, 2013

Morello 1993

Giovanni Morello, *La Raccolta delle maioliche istoriate della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *L'istoriato. Libri a stampa e maioliche italiane del Cinquecento*, cat. della mostra, Salone Sistino 12 giugno-26 settembre 1993, Faenza, 1993, pp. 213-268

Moretti 2014

Massimo Moretti, *Raffaello, Michelangelo e le maestranze artistiche urbinati a Roma. Rapporti, influenze, dipendenze*, in "Arte marchigiana", 1, 2014, pp.63-108

Morganti 2018

Giuseppe Morganti, *Il Palatino e il suo giardino segreto. Nel fascino degli Horti Farnesiani*, Milano, Electa, 2018

Morghen 1990

Raffaello Morghen, *The Accademia Nazionale dei Lincei in the Life and Culture of Italy on the 368th Anniversary of its Foundation*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1990

Morolli 1984

Gabriele Morolli, *Il Vitruvio di Raffaello, Libro di Vitruvio architecto traducto ... da Fabio Calvo [1514]*, in *Raffaello: elementi di un mito*, Firenze, Centro Di, 1984, p. 80

Mozzoni 1989a

Loretta Mozzoni, *Il Palazzo*, in L. Mozzoni [a cura di], *Museo A. Colocci*, Jesi, Litograf, 1989, pp. 7-8

Mozzoni 1989b

Loretta Mozzoni, *Il mito di Narciso. Ritratti della famiglia Colocci Vespucci*, in *Il mito di Narciso* 1989, pp. 21-26

Munk Olsen 1985

L'étude des auteurs classiques latins aux 11. et 12. Siècles, par Birger Munk Olsen, vol. II: *Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IXe au XIIe siècle. Livius-Vitruvius, Florilèges, Essais de plume*, Paris, Éditions du CNRS, 1985

Museo A. Colocci, 1989

L. Mozzoni [a cura di], *Museo A. Colocci*, Jesi, Litograf, 1989

Negrone 1985

Franco Negrone, *Nicolò Pellipario ceramista fantasma*, in "Notizie da Palazzo Albani", 1, 1985, pp. 13-20

Negrone 1994

Franco Negrone, *Ceramisti in Urbino nei secoli XI-V-XV*, in "Faenza", LXXX, 1-2, 1994, pp. 42-49

Negrone 1998

Franco Negrone, *Una famiglia di ceramisti urbinati: i Patanazzi*, in "Faenza", LXXXIV, 1-3, 1998, pp. 104-115

Nepoti 1998

Sergio Nepoti, *Una maiolica «istoriata» e il disegno preparatorio di Battista Franco* in "Museo in rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia", 1998, pp. 162-167

Nepoti 1999

Sergio Nepoti, *Un istoriato del «Servizio della Storia di Troia» e il relativo disegno preparatorio di Battista Franco nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, in "Faenza", LXXXV, I-III, 1999, pp. 145-152

Nisticò 2001

U. Nisticò [a cura di], *G. Fiore da Cropani. Della Calabria illustrata*, Soveria Mannelli, 2001

O'Malley 1972

John W. O'Malley, *Man's Dignity, God's Love, and the Destiny of Rome: A Text of Giles of Viterbo*, in "Viator", 3, 1972, 389-416

O'Malley 1977

John W. O'Malley, *The Vatican Library and the Schools of Athens: a Text of Battista Casali, 1508*, in "The Journal of Medieval and Renaissance Studies", 7, 1977, pp. 271-287

Oberhuber 1982

Konrad Oberhuber, *Raffaello*, Milano, Mondadori, 1982

Onzia 2013-14

Birgit Onzia, *Johannes Ruysch: un viaggiatore tra arte e scienza*, tesi di laurea, Università di Pisa, aa 2013-14

Orsini 1801

Baldassarre Orsini, *Dizionario universale di architettura e Dizionario vitruviano*, Perugia, 1801

Ovidio 2000

Ovidio, *Opere, II. Le metamorfosi*, traduzione di G. Paduano, introduzione di A. Perutelli, commento di L. Galasso, Torino, 2000

Pagliara 1976

Pier Nicola Pagliara, *La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica*, in "Psicon", nn. 8-9, 1976, pp. 65-87

Pagliara 1977

Pier Nicola Pagliara, *Una fonte di illustrazioni del Vitruvio di Fra Giocondo*, in "Ricerche di storia dell'arte", 6, 1977, pp. 113-120

Pagliara 1982

Pier Nicola Pagliara, *Alcune minute autografe di Battista da Sangallo. Parti della traduzione di Vitruvio*, in "Architettura e Archivi", 1, 1982, pp. 25-50

Pagliara 1984

Pier Nicola Pagliara, *Scheda*, in Frommel, Ray, Tafuri 1984, p. 424

Pagliara 2012

Pier Nicola Pagliara, *Contributi per una biografia di Fabio Calvo da Ravenna: documenti e ipotesi*, in "Pegasus: Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike", 14, 2012, pp. 11-45

Pagliara 2014

Pier Nicola Pagliara, *Fra Giocondo e l'edizione del De Architectura del 1511*, in Gros, Pagliara 2014, pp. 21-52

Palermينو 1980

Richard J. Palermينو, *The Roman Academy, the Catacombs, and the Conspiracy of 1468*, in "Archivum Historiae Pontificiae", 18, 1980, pp. 117-155

Palvarini, Gobio, Casali 2014

Mariarosa Palvarini Gobio Casali [a cura di], *Una «credenza» istoriata per Isabella d'Este*, Bologna, 2014

Paolinelli 2008

Claudio Paolinelli, *Raffaellin del Colle: Fama co-*

stante è qui, che questo grand'uomo molto lavorasse per le Majoliche', in "Quaderni dell'Accademia Fanestre", 7, 2008, pp. 299-308

Paolinelli 2009

Claudio Paolinelli, *Di quel carattere raffaellesco*, in Lorenza Mochi Onori, *La formazione giovanile*, Milano, 2009, pp. 244-248

Paolinelli 2012

Claudio Paolinelli, *Devozione privata. Un capolavoro di Nicola da Urbino per la sua città*, Monsano, 2012

Paolucci 2015

Antonio Paolucci, *Raffaello da Urbino a Roma*, in G. Barucca, S. Ferino Pagden [a cura di], *Raffaello il sole delle arti*, Cinisello Balsamo, 2015, pp. 15-34

Papponetti 1987

Giuseppe Papponetti, *Chi mutilò il Virgilio Mediceo?*, in "Italia Medievale e Umanistica" XXX, 1987, pp. 323-340

Pascucci 2018

Giuliana Pascucci, in E.M. dal Pozzolo [a cura di], *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, Milano, Skira, 2018, pp. 232-233

Passavant 1839

Johan David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, Brockhaus, 1839

Passeri 1758

Giovan Battista Passeri, *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini*, in "Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici", Venezia, 1758, pp. 1-114

Passeri 1838

Giovan Battista Passeri, *Istoria delle pitture in maiolica fatte a Pesaro*, Pesaro, 1838

Passeri 1879

Giovan Battista Passeri, *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini*, in G. Vanzolini [a cura di], *Istorie delle fabbriche di majoliche metaurensi e delle attinenti ad esse*, Pesaro, 1879, pp. 1-101

Pecere 1984

Oronzo Pecere, *Esemplari con subscriptiones e tradizione dei testi latini. L'Apuleio Laur. 68,2*, in C. Questa, R. Raffaelli [a cura di], *Il libro e il testo*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino, 20-23 settembre 1982, Università degli Studi di Urbino, Urbino, 1984 [Pubblicazioni dell'Università di Urbino], pp. 111-137

Pecere 2015

Oronzo Pecere, *Il Virgilio Mediceo e il modello emendato da Asterio*, in "Bollettino dei Classici", XXXVI, 2015, 177-190

Pedullà 2011

Gabriele Pedullà, *Paladini d'argilla. Ariosto sulle ceramiche*, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà [a cura di], *Atlante della letteratura Italiana, II/Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Torino, 2011, pp. 79-98

Peruzzi 2014

Marcella Peruzzi, *Lectissima Politissimaque Volumina: i Fondi urbinati*, in *La Vaticana nel Seicento (1590-1700). La Biblioteca delle Biblioteche*, Città del Vaticano, 2014, pp. 337-394

Pesante 2012

Luca Pesante, *Francesco Durantino 'vasaro'*, in "Faenza", 2, 2012, pp. 9-29

Pesante 2015

Luca Pesante, *La questione dei piatti di Castel Gandolfo. Una poco nota controversia tra Stato e Chiesa all'indomani dell'Unità d'Italia*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 138, 2015, pp. 113-144

Pesante 2019

Luca Pesante, *I piatti di Castel Gandolfo. Maioliche Raffaellesche alla Corte dei Papi*, cat. della mostra, Castel Gandolfo, Palazzo Apostolico, 9.10.2019 - 7.01.2020, Città del Vaticano, 2019

Pesavento 2018

Giulio Pesavento, *Alle origini dell'illustrazione xilografica delle Metamorfosi: l'Ovidio Metamorphoseos vulgare [Venezia 1497]*, in F. Ghedini, V. Farinella, G. Salvo, F. Toniolo, F. Zalabra [a cura di], *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, cat. della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 2018-2019, Roma-Napoli 2018, pp. 107-111

Philandrier 1544

Guillaume Philandrier, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes*, Roma, Andrea Dossena, 1544

Philandrier 1552

M. Vitruvii Pollionis De Architectura libri decem, accesserunt Gulielmi Philandri Castilionii, civis Romani annotationes, castigatores, & plus tertia parte locupletiores, Lugduni, Ioan. Tornaesium, 1552

Piccini 2001

Alberto Piccini, *La giusta lettura del marchio della bottega di Virgilio da Faenza*, in "Arte, incontro in libreria", 34, 2001, p. 37

Piccini 2018

Alberto Piccini, *The Green Man-il Pittore Verde*, in Claudio, Giardini, Claudio Paolinelli, *La ceramica sullo scaffale*, Vallefoglia, 2018, pp. 153-174

Pierguidi 2010

Stefano Pierguidi, *Theatra mundi rinascimentali: Sulla Stanza della Segnatura e la Sala della Guardaroba di Palazzo Vecchio*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 37, 2010, pp. 151-166

Pintaudi, Tesi, Fantoni 1990

R. Pintaudi, M. Tesi, A.R. Fantoni [a cura di], Angelo Maria Bandini, *Dei principi e progressi della Real Biblioteca Mediceo Laurenziana [Ms. Acquisti e dono 142]*, Firenze, Gonnelli, 1990

Poke 2001

Christopher Poke, *Jacques Androuet Ducerceau's Petites Grotesques as a source for Urbino Maiolica Decoration*, in "The Burlington Magazine", 1179, 143, 2001, pp. 332-244

Polidoro da Caravaggio 1988

P. Leone de Castris [a cura di], *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, cat. della mostra, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 1988-1989, Milano-Roma, 1988

Poliziano 1978

V. Branca, M. Pastore Stocchi [a cura di], Angelo Poliziano, *Miscellaneorum centuria secunda*, Firenze, Olschki, 1978

Pomponio Leto 2011

A. Modigliani, P. Osmond, M. Pade, J. Ramminger [a cura di], *Pomponio Leto tra identità locale e cultura internazionale. Atti del convegno internazionale [Teggiano, 3-5 ottobre 2008]*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2011

Pontissa 2010

Mara Pontissa, *Menologium Rusticum Colotianum*, in T. Ceccarini [a cura di], *Anzio e i suoi Fasti. Il tempo tra mito e realtà*, Anzio, Edizioni Tipografia Marina, 2010, pp. 84-91

Pratesi 1946

Alessandro Pratesi, *Sulla datazione del Virgilio Mediceo*, in "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti, Classe di Scienze Morali, Storiche e filologiche", s. VIII, I 1946, pp. 396-410 [ristampato in Alessandro Pratesi, *Frustula Palaeographica*, Olschki, Firenze 1992, pp. 153-164]

Procaccini 2019

Matteo Procaccini, *La chiamata di Raffaello: Timoteo Viti nel cantiere della cappella Chigi di S. Maria della Pace*, in B. Agosti, S. Ginzburg [a cura di], *Raffaello e gli amici di Urbino*, cat. della mostra, Firenze, 2019, pp. 190-197

Prosperi 2000

Adriano Prosperi, voce *Clemente VII*, in *Enciclopedia dei Papi*, Roma, Treccani, 2000

Pungileoni 1822

Luigi Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino*, Urbino, 1822

Pungileoni 1828

Luigi Pungileoni, *Notizie delle pitture in majolica fatte in Urbino*, in "Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti", 37, 1828, pp. 333-357

Pungileoni 1829

Luigi Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino, 1829

Pungileoni 1832

Luigi Pungileoni, *Elogio storico di Timoteo Viti da Urbino*, Urbino, 1832

Pungileoni 1857

Luigi Pungileoni, *Notizie delle pitture in majolica fatte in Urbino*, Roma, 1857

Rackam 1932

Bernard Rackam, *The Berney Collection of Italian Maiolica*, in "The Burlington Magazine", LXI 1932, pp. 208-219

Rackam 1940

Bernard Rackam, *Catalogue of italian maiolica*, Londra, 1940

Rackham, Mallet 1977

Bernard Rackham, John V. G. Mallet, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Italian Maiolica*, Londra, 1977

Raffaello 1520-1483 2020

M. Faietti, M. Lafranconi, con F.P. Di Teodoro, V. Farinella [a cura di], *Raffaello 1520-1483*, cat. della mostra, Roma Scuderie del Quirinale, Milano, Skira, 2020

Ranghiasi Brancaloni 1879

Francesco Ranghiasi Brancaloni, *Lettera a Gio-*

vanni Erolì, in Giuliano Vanzolini, *Istorie delle fabbriche di majoliche metaurensi e delle attinenti ad esse*, Pesaro, 1879 pp. 48-84

Rasmussen 1974

Jorge Rasmussen, *Italian majolica in the Robert Lehman collection*, X, New York, 1989

Rausa 2000

Federico Rausa, *Statua di Arianna addormentata cosiddetta Cleopatra*, in *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. della mostra, Roma, 2000, p. 187

Ravanelli Guidotti 1983

Carmen Ravanelli Guidotti, *Iconografia raffaellesca nella maiolica della prima metà del XVI secolo*, in M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, P. Dal Poggetto [a cura di], *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, cat. della mostra, Urbino 30 luglio-30 ottobre 1983, Firenze, 1983, pp. 448-473

Ravanelli Guidotti 1998

Carmen Ravanelli Guidotti, *Thesaurus di opere della tradizione di Faenza nelle raccolte del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, Faenza, 1998

Ravanelli Guidotti 2006

C. Ravanelli Guidotti [a cura di], *Maioliche della più bella fabbrica: selezione dalle civiche collezioni bresciane e da collezioni private*, Brescia, 2006

Ravanelli Guidotti 2015

Carmen Ravanelli Guidotti, *Maioliche con 'dipinture tratte da lavori del divino pittore'*, in G. Barucca, S. Ferino Pagden, [a cura di], *Raffaello il sole delle arti*, Cinisello Balsamo, 2015, pp.119-155

Ravelli 1978

Lanfranco Ravelli, *Polidoro da Caravaggio, I. Disegni di Polidoro, II. Copie da Polidoro*, Bergamo 1978

Rhodes 1972

Dennis E. Rhodes, *Further notes on the publisher Giacomo Mazzocchi*, in "Papers of the British School at Rome", 40, 1972, pp. 239-242

Ribbeck 1866

Prolegomena critica ad P. Vergilii Maronis opera maiora, scripsit Otto Ribbeck, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1866

Riberette, Kettler 2010

Pierre Riberette, Agnès Kettler [a cura di], *Chateaubriand. Correspondance Générale, 1828-1830*, Parigi, 2010

Ricciardi 1983

Roberto Ricciardi, voce *Cortesi, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29, Roma, 1983

Rijser 2005

David Rijser, *Fedra and the Phaedrus: The Poet Raphael and the Poetic Program for the Stanza della Segnatura*, in "Bruniana & Campanelliana", 11, 2005, pp. 345-363

Rijser 2012

David Rijser, *Raphael's Poetics: Art and Poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012

Rita 2016

Andreina Rita, *La Vaticana di Sisto IV fra libri tipo-*

grafici e libri manoscritti: ipotesi di ricerca, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2016

Robertson 1992

Clare Robertson, *Il Grande Cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven, Yale University Press, 1992

Robinson 1863

Charles Robinson, *Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediæval, renaissance, and more recent periods : on loan at the South Kensington museum, June 1862*, Londra, 1863

Robinson 1896

John Charles Robinson, *Catalogue of The Soulaiges Collection*, Londra, 1856

Rocca 2019

Alberto Rocca, *Il Raffaello dell'Ambrosiana. In principio il cartone*, Milano, 2019

Rome Reborn 1993

A. Grafton [a cura di], *Rome Reborn: The Vatican Library and Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 1993

Rosenfeld 1989

Myra Nan Rosenfeld, *From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet Du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance*, in "Revue d'art canadienne" [RACAR], XVI, 2, 1989, pp. 131-250

Rossi 1889

Adamo Rossi, *Documenti inediti per la storia delle maioliche. I. Allogazione di vasi a Francesco della Carduccia di Urbino*, in "Archivio Storico dell'Arte", II, 1, 1889, pp. 308-309

Rossi, Mele, Buratti 2018

Michela Rossi, Giampiero Mele, Giorgio Buratti, *La prospettiva come architettura immateriale*, in *Rappresentazione Materiale Immateriale. Drawing as [In]tangible Representation*, Milano, 2018, pp. 215-224

Rostagno 1931

Enrico Rostagno, *Il codice Mediceo di Virgilio*, Roma, La libreria dello Stato, 1931

Rovetta 1996

Alessandro Rovetta, *Note introduttive all'edizione moderna del primo libro del Vitruvio di Cesare Cesariano*, in M.L. Gatti Perer, A. Rovetta [a cura di], *Cesare Cesariano ed il classicismo di primo Cinquecento*, Atti del Seminario di studi, Varenna, 7-9- ottobre 1994, Milano, 1996, pp. 247-308

Rowland 1991

Ingrid D. Rowland, *Angelo Colocci e i suoi rapporti con Raffaello*, in "Respublica Litterarum", XI, 1991, pp. 217-225

Rowland 1994

Ingrid D. Rowland, *Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders*, in "Art Bulletin", 76, 1994, pp. 81-104

Rowland 1998a

Ingrid D. Rowland, *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth Century Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998

Rowland 1998b

Ingrid Rowland, *Vitruvius in Print and in Vernacular Translation: Fra Giocondo, Bramante, Raphael and Cesare cesariano*, in V. Hart [a cura di], *Paper Palaces. The rise of the Renaissance architectural treatise*, New Haven-London, Peter Hicks, 1998, pp. 105-121

Rowland 2001

Ingrid D. Rowland, *The Correspondence of Agostino Chigi, Studi e Testi 399*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2001

Rowland 2003

Ingrid D. Rowland, *The Corsini Incunabulum*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 2003

Rowland 2004

Ingrid D. Rowland, *Angelo Colocci alla caccia del "vestigium Dei"*, in S. Colonna [a cura di], *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, De Luca, 2004, pp. 87-93

Rowland 2008a

Ingrid D. Rowland, *Of Mice and Men: Angelo Colocci's Invectives Against Erasmus*, in "Erasmus of Rotterdam Society Yearbook", 28, 2008, pp. 29-42

Rowland 2009a

Ingrid D. Rowland, *La traduzione vitruviana del Calvo per Raffaello nei suoi rapporti con l'ambiente culturale romano del primo Cinquecento e con la trattatistica coeva*, in F.P. Di Teodoro [a cura di], *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, I, Firenze, Olschki, 2009, pp. 285-298

Rowland 2009b

Ingrid D. Rowland, *Angelo Colocci's Collections of Epigrams*, in S. De Beer, K.A.E. Enekel, D. Rijser [a cura di], *The Neolatin Epigram. A Learned and Witty Genre*, Leuven University Press, 2009, pp. 325-340 [Supplementa Humanistica Lovaniensa, 25]

Ruysschaert 1971

José Ruysschaert, *Trois recherches sur le XVIe siècle romain*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 94, 1971, pp. 17-29

Sabbadini 1929

Remigio Sabbadini, *Sul codice Mediceo [M] di Virgilio*, in "Historia", III, 1929, pp. 103-119

Sani 2010

Elisa Paola Sani, *Not in Rackham. Italian Renaissance Maiolica in Victoria and Albert Museum. Part I*, in "Keramos", 210, 2010, pp. 51-80

Sani 2016

Elisa Paola Sani, *Il ritorno degli eroi. L'ideale classico nelle maioliche al tempo di Francesco Maria Della Rovere*, in F. Paoli, J.T. Spike [a cura di], *Francesco Maria I della Rovere di Tiziano*, Urbina, 2016, pp. 57-80

Sannino 2012

Ciro Sannino, *Fotografia e Render con V-ray*, Assemini, GC edizioni, 2012.

Sannipoli 1989

Ettore Sannipoli, *Sulle pitture in maiolica del ducato d'Urbino e specialmente di Gubbio*, in C. Fiocco, G. Gherardi, [a cura di], *Ceramiche umbre dal medioevo allo storicismo*, II, Faenza, 1989, pp. 609-628

- Scaligero 1557**
Giulio Cesare Scaligero, *Exotericarum exercitationum*, Parigi, 1557
- Schulte 1904**
Aloys Schulte, *Die Fugger in Rom, 1495-1523*, Lipsia, Duncker & Humblot, 1904, 2 voll.
- Severi 2008**
Andrea Severi, *Valla e Poliziano: due filologie, due approcci etici*, in "Annali d'Italianistica", 2008, vol. 26, *Humanism, Posthumanism, & Neohumanism*, pp. 111-130
- Sgarbi, Soletti 2020**
V. Sgarbi, E. Soletti [a cura di], *Baldassarre Castiglione, Raffaello. Volti e momenti della vita di corte*, Santarcangelo di Romagna, 2020
- Sgrosso 2001**
Anna Sgrosso, *Rinascimento e Barocco*, Torino, Utet, 2001
- Shaw 1993**
Christine Shaw, *Julius II: The Warrior Pope*, Oxford, Wiley-Blackwell, 1993
- Shearman 2003**
John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602*, New Haven and London, Yale University Press, 2003
- Smith 2007**
Christine Smith, *Building the Kingdom: Giannozzo Manetti on the Material and Spiritual Edifice*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, New York, Binghamton, 2007
- Spagnesi, Mandelli, Fondelli 1984**
Gianfranco Spagnesi, Emma Mandelli, Mario Fondelli, *Raffaello l'architettura "picta" percezione e realtà*, Roma, Multigrafica Editrice, 1984
- Stornajolo 1902**
Cosimo Stornajolo, *Codices Urbinati Latini*, Città del Vaticano, 1902
- Tafuri 1984**
Manfredo Tafuri, *'Roma Instaurata'*, in Frommel, Ray, Tafuri 1984, pp. 59-106
- Tateo 1972**
Francesco Tateo, *Gli studi scientifici del Colocci e l'Umanesimo napoletano*, in *Atti del convegno 1970*, pp. 133-155
- Temple 2011**
Nicholas Temple, *Renovatio urbis. Architecture, urbanism and ceremony in the Rome of Julius II*, London, Routledge, 2011
- The Epigrammata Antiquae Urbis 2020**
J. Carbonell, G. González Germain, [a cura di], *The Epigrammata Antiquae Urbis [1521] and Its Influence on European Antiquarianism*, Biblioteca Archeologica 63, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2020
- The Oxford Handbook of Roman Epigraphy 2014**
Ch. Bruun, J. Edmonson [a cura di], *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford, 2014
- Thronton, Wilson 2009**
Dora Thornton, Timothy Wilson, *Italian Renaissance Ceramics. A Catalogue of the British Museum Collection*, I, Londra, 2009
- Triolo 1988**
Julia Triolo, *Francesco Xanto Avelli's Pucci Service [1532-1533]*, in "Faenza", LXXIV, 4-6, 1988, pp. 32-36
- Tschen-Emmons 2014**
James B. Tschen-Emmons, *Artifacts from Ancient Rome*, Greenwood, Santa Barbara, California 2014, pp. 9-13
- Tura 2003**
Adolfo Tura, *Noterelle su Fra Giocondo e Parrasio*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 65, 2, 2003, pp. 305-316
- Tura 2008**
Adolfo Tura, *Fra Giocondo & les textes français de géométrie pratique*, Genève, Droz, 2008;
- Ubal dini, Fanelli 1969**
V. Fanelli [a cura di], Federico Ubal dini, *Vita di mons. Angelo Colocci*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1969
- Urbani de Gheltof 1883**
Giuseppe Urbani de Gheltof, *Gli artisti del Rinascimento nel Vescovado di Padova*, Padova, 1883
- Urieli 1985**
Costantino Urieli, *Jesi e il suo contado*, Volume III, *Secolo XVI*, Jesi, Litograf, 1985
- Urieli 1988**
Costantino Urieli, *Jesi e il suo contado*, I, t. I, Jesi, Litograf, 1988
- Urieli 1993**
Costantino Urieli, *La Chiesa di Jesi*, Jesi, Litograf, 1993
- Valerio 1987**
Vladimiro Valerio, *Historiographic and numerical notes on the Atlante Farnese and its celestial sphere*, in "Der Globusfreund", 35-37, 1987, pp. 97-126
- Valerio 1993**
Vladimiro Valerio, *Immagini celesti: dall'incisore al restitutore*, in "Bollettino informativo del Dipartimento di configurazione e attuazione dell'architettura. Area della rappresentazione", numero mon. su *Il disegno: dallo schizzo al computer*. Seminario didattico, 1993, pp. 9-14
- Valerio 2005-2006**
Vladimiro Valerio, *L'Atlante Farnese e la rappresentazione delle costellazioni*, in E. Lo Sardo [a cura di], *Eureka! Il genio degli antichi*, cat. della mostra, Napoli, 2005-2006, pp. 233-239
- Varese 1993**
Ranieri Varese [a cura di], *Studi in onore di Pietro Zampetti*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1993
- Vasari 1881**
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti...*, VI, Firenze, 1881
- Vasari 1885**
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti...*, IX, Firenze, 1885
- Vasari 1976**
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1976
- Venier 2001**
Matteo Venier, *Per una storia del testo di Virgilio nella prima età del libro a stampa [1469-1519]*, Udine, Forum edizioni, 2001
- Verbogen 1985**
Verbogen, Jan, *Martinus Smetius et Angelo Colocci. Une collection romaine d'inscriptions antiques au XVIe siècle*, in *Roma Humanistica: Studia in honorem rev. dni Iosael Ruyschaert*, vol. 34A, 1985, di "Humanistica Lovaniensia", pp. 255-272
- Vian 1976**
G. Vian [a cura di], G. Salvadori, *Lettere [1878-1928]*, Roma, 1976
- Vitaletti 1918**
Guido Vitaletti, *I codici dell' "Iconografia Umbra" di Cipriano Piccolpasso*, in "Faenza", VI, IV, 1918, pp. 77-80
- Volpe 2004**
Francesco Volpe, *La diocesi di Capaccio nell'età moderna*, 25, Napoli, 2004
- von Falke 1961**
Otto von Falke, *Maioliken von Nicola da Urbino*, in "Amtliche Berichte", 39, 1, 1917, pp. 1-8
- von Pastor 1905**
Ludwig von Pastor, *Die reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland*, Freiburg im Breisgau, 1905
- Watson 1986**
Wendy Watson, *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection*, Londra, 1986
- Weiss 1959**
Roberto Weiss, *Il primo Rinascimento e gli studi archeologici*, in "Lettere italiane", XI, 1, 1959, pp. 89-94
- Westfall 1974**
Carroll William Westfall, *In This Most Perfect Paradise: Alberti, Nicholas V, and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome*, College Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1974
- Wilson 1987**
Timothy Wilson, *Scheda 59*, in *Ceramic Art of the Italian Renaissance* Londra, 1987
- Wilson 1991**
Timothy Wilson [a cura di], *Italian Renaissance Pottery*, Londra, 1991
- Wilson 1996**
Timothy Wilson, *Italian Maiolica of the Renaissance*, Milano, 1996
- Wilson 2003**
Timothy Wilson, "Poca differenza...". *Some warnings against overconfident attributions of Renaissance maiolica from the Duchy of Urbino*, in "Faenza", LXXXIX, 1-6, 2003, pp. 151-175
- Wilson 2004**
Timothy Wilson, *Committenza roveresca e committenza delle botteghe maiolicare del Ducato di Urbino nell'epoca roveresca*, in P. Dal Poggetto [a cura di], *I della Rovere*, cat. della mostra, Milano, 2004, pp. 203-209

Wilson 2007

Timothy Wilson, *Breve storia del collezionismo della maiolica*, in T. Wilson, E.P. Sani [a cura di], *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione della Cassa di Risparmio di Perugia*, II, Perugia, 2007, pp. 11-28

Wilson 2010

Timothy Wilson, *Faking maiolica in the early twentieth century the evidence of Museen-Verband*, in L. Riccetti [a cura di], *1909. Tra collezionismo e tutela*, Prato, 2010, pp. 1-11

Wilson 2011

Timothy Wilson, *Nicola da Urbino in Majolique. La Faience italienne au temps des Humanistes 1480-1530*, Parigi, 2011

Wilson, Paolinelli 2019

Timothy Wilson, Claudio Paolinelli, *Raphael Ware I colori del Rinascimento*, cat. della mostra, Urbino, 31 ottobre 2019 - 13 aprile 2020, Torino, 2019

Wrede 1983

Henning Wrede, *Der Antikengarten der del Buffalo bei der Fontana Trevi*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1983

Wrede 1984

Henning Wrede, *Perseus als Heros der del Buffalo*, in F.G. Maier [a cura di], *Alt-Paphos auf Cypern*, Mains am Rhein, Philipp von Zabern, 1984, pp. 52-54

Wrede, Harprath 1986

Henning Wrede, Richard Harprath, *Der Codex Coburgensis: Das erste systematische Archäologiebuch*, Coburg, Kunstsammlungen der Vest Coburg, 1986

Zabughin 1909-1912

Vladimir Zabughin, *Giulio Pomponio Leto. Saggio critico*, Roma, La Vita Letteraria, 1909 [Vol. 1]; Grottaferrata, Tipografia italo-orientale "San Nilo", 1910-12 [Vol. 2], 2 voll.

Zanotti 2012

Maria Cristina Zanotti, *Chiesa di San Francesco al Monte. Un tesoro d'arte da riscoprire*, s.i.l., 2013

Zimmer 1982

Gehrad Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen*, Berlin, Mann, 1982

Zuccari 1980

Alessandro Zuccari, *Raffaello e le dimore del Rinascimento*, Firenze, 1980

Autori

PAOLO CLINI è professore ordinario di Rilievo dell'Architettura e Storia dell'Architettura presso il Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Architettura dell'Università Politecnica delle Marche [Ancona]. Si occupa dello studio e applicazione delle nuove tecnologie digitali al rilievo, alla documentazione, fruizione e valorizzazione dei beni culturali, dell'archeologia e dell'architettura storica. Dirige il laboratorio sul Digital Cultural Heritage *Dhekalos* dell'Università Politecnica delle Marche.

FRANCESCO PAOLO DI TEODORO è professore ordinario di Storia dell'Architettura presso il Politecnico di Torino. È membro della Commissione Vinciana; è nel comitato scientifico del Centro di Studi Vitruviani di Fano e in quello di non poche riviste internazionali. Ha curato mostre ed è autore di numerosi saggi sull'architettura del Rinascimento, con particolare attenzione all'edizione dei testi e del disegno geometrico storico. Tra questi il *Libellus de quinque corporibus regularibus* di Piero della Francesca [Firenze 1995], la *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione* [Bologna 1994 e 2003; Firenze 2020 e 2021], gli *Scritti di e per Raffaello* [in stampa], il *Del moto e misura dell'acqua* di Leonardo [in preparazione]. È stato tra i curatori della mostra *Raffaello 1520-1483* del 2020 alle Scuderie del Quirinale e ha firmato con Vincenzo Farinella la voce *Raffaello* del *Dizionario biografico degli Italiani* (vol. 90, 2017).

VINCENZO FARINELLA è professore ordinario di Storia dell'Arte moderna e Iconologia e Iconografia presso l'Università di Pisa. I suoi campi di ricerca comprendono l'arte italiana tra Quattro e Cinquecento, nei suoi rapporti con l'arte classica e l'arte europea della fine dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento. Ha curato numerose mostre (nel 2016 *I volti dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, con Marina Cogotti e Monica Preti, alla Villa d'Este di Tivoli, e *Scoperte e massacri. Ardengo Soffici e le avanguardie a Firenze*, con Nadia Marchioni, agli Uffizi). È stato tra i curatori della mostra *Raffaello 1520-1483* del 2020 alle Scuderie del Quirinale di Roma. Nel 2020 l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana ha ripubblicato la sua monografia su Raffaello edita nel 2016.

CLAUDIO GIARDINI ha diretto dal 1986 al 2000 i Musei Civici di Pesaro. Poi è stato dirigente del Settore Cultura della Provincia di Pesaro e Urbino [2000-2004], e del Comune di Fano [2004-2008]. È specialista di storia della ceramica, argomento cui ha dedicato numerose monografie, come quella sulle manifatture *Casali e Callegari* di Pesaro [1995], e mostre come quella dedicata a *Gian Carlo Polidori* [Ascoli Piceno, 2012]. Ha curato con Bonita Cleri alcuni volumi dedicati alla storia delle confische postunitarie del patrimonio artistico marchigiano. Attualmente è Vicepresidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.

GIORGIO MANGANI insegna Cultural and Intercultural Geography of the Heritage all'Università di Bologna, Campus di Ravenna. Ha insegnato nelle Università di Urbino, Bologna, Bergamo, Iulm di Milano e Politecnica delle Marche. Ha diretto per quindici anni il Sistema Museale della Provincia di Ancona e per quaranta la casa editrice Il Lavoro Editoriale. Si occupa di storia del pensiero geografico, storia della cartografia, sviluppo locale a traino culturale, geografia culturale e artistica. Ha pubblicato libri e saggi su Abramo Ortelio, Gerardo Mercatore, Gherardo Cibo, Ciriaco d'Ancona, Matteo Ricci e sulla cartografia come strumento retorico e persuasivo. Nel 2018 ha pubblicato una monografia su Angelo Colocci.

MARINA MASSA è laureata in Lettere con indirizzo storico artistico presso l'Università degli Studi di Roma, ha conseguito il Perfezionamento in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Urbino, ha alternato la valorizzazione del patrimonio artistico marchigiano ad attività di divulgazione e di ricerca scientifica, con pubblicazioni dedicate ad artisti del Quattrocento e Cinquecento prevalentemente di ambito veneto ed a Pellegrino Tibaldi, cui ha dedicato diversi saggi.

STELLA MIMMOTTI si è specializzata in Biblioteconomia e poi in Scienze archivistiche, librerie e dell'informazione documentaria, occupandosi del restauro di materiale archivistico, cartario e pergameneo. Lavora come archivista presso l'Archivio Diocesano di Jesi.

INGRID D. ROWLAND è professoressa presso la Scuola di Architettura dell'Università di Notre Dame [Indiana, Usa]. Ha insegnato Storia dell'Arte all'Università di Chicago, alla University of California Los Angeles (UCLA), e alla Columbia. È stata fellow della Scuola Americana di studi classici di Atene, dell'Accademia Americana di Roma, di Villa "I Tatti" di Firenze, del Getty Research Institute di Los Angeles. Si occupa soprattutto di Rinascimento e Barocco; tra i suoi libri più noti *The Culture of High Renaissance: Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome* [1998]. Ha curato edizioni del *De architectura* di Vitruvio [1999], de *Gli eroici furori* di Giordano Bruno [2014] e della *Corrispondenza di Agostino Chigi* [2001].

SILVIA SCIPIONI ha conseguito il diploma di specializzazione in Conservatore di beni archivistici e librari della civiltà medievale presso l'Università di Cassino e il dottorato di ricerca in Storia e tradizione dei testi nel Medioevo e nel Rinascimento, e in Paleografia Latina presso l'Università di Firenze. Dal 2000 è funzionario bibliotecario del Ministero della Cultura. Ha operato prima come responsabile dei manoscritti presso la Biblioteca Palatina di Parma; attualmente è responsabile dei manoscritti presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze.

Crediti fotografici

© Governatorato dello Stato Città del Vaticano - Direzione dei Musei

© Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

© The Trustees of the British Museum, Londra

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Biblioteca Universitaria di Bologna
(Equipe Fotostudio di Marco Degli Esposti, Bologna)

Biblioteca Comunale di Ancona “Luciano Benincasa”

Biblioteca Comunale Planettiana, Jesi

Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze
(Su concessione del Ministero della cultura)

Biblioteca Vallicelliana di Roma
(Su concessione del Ministero della Cultura)

Circolo Fotografico Jesino “Massimo Ferretti”

Firenze, Museo Archeologico Nazionale (Direzione regionale Musei della Toscana)
Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (Foto Roberto Palermo)

Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia

Francesco Paolo Di Teodoro

Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza

Gallerie Nazionali di Arte Antica (MIC)
(Foto Mauro Coen)

Musei Civici di Palazzo Pianetti, Jesi

Roma - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali - Museo di Roma
(Archivio Iconografico)

Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione regionale Musei della Toscana
Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo

Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

New York, Metropolitan Museum of Art

