



2015

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 11, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Documenti

Le *Metamorfosi* di Ovidio e la *Saffo* di Alessandro Verri nelle stanze di Palazzo Azzolino a Fermo

Alessia Donati*

Abstract

Palazzo Azzolino, appartenuto ad una importante famiglia gentilizia di Fermo, viene restaurato nel 1779. In seguito, nella prima metà dell'Ottocento, è interessato da una campagna decorativa di cui restano solo due stanze: la prima con soggetti mitologici tratti

* Alessia Donati, Dottore triennale in Conservazione e Gestione dei Beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: alessia.donati90@gmail.com.

Il presente articolo nasce dalle ricerche da me condotte sulle decorazioni di Palazzo Azzolino di Fermo in occasione della mia tesi di laurea, intitolata *Da Ovidio a Verri: le stanze decorate di Palazzo Azzolino*, condotta sotto la supervisione del prof. Giuseppe Capriotti e discussa nell'a.a. 2013-2014.

in gran parte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, la seconda con temi che derivano dalla *Saffo* di Alessandro Verri. La prevalenza in entrambe le stanze del tema amoroso permette di ipotizzare una committenza legata ad un'occasione matrimoniale. Grazie ad una ricerca d'archivio, condotta nell'Archivio di Stato di Fermo, nell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo e nell'Archivio Azzolino di Jesi, è stato possibile proporre per questi dipinti murali almeno due ipotesi di committenza, che vedono nelle figure di Giovan Battista Azzolino e di suo figlio Pompeo i probabili ideatori del ciclo.

Palazzo Azzolino, which belonged to an important family of Fermo, was restored in 1779. During the first half of the XIXth century, it was then subject to a decorative campaign. The available proof is represented by two rooms only. One room represents Ovidio's *Methamorphosis*, the second one Alessandro Verri's *Saffo*. Since in both rooms the main theme is love, it's possible to suppose that they were created because of a marriage. Thanks to an archival research, conducted in the State Archives of Fermo, in the Historical Archiepiscopal Archives of Fermo and in the Azzolino Archives of Jesi, it was possible to figure out two ipotesis about the commissioners. The first refers to Giovan Battista Azzolino, while the second refers to his son Pompeo. They were probably the creators of the iconographical project of the cycle.

1. *Qualche cenno sulla fortuna critica del palazzo*

Palazzo Azzolino è uno dei più importanti edifici rinascimentali della città di Fermo. Per i suoi valori architettonici e per il prestigio della famiglia che lo ha abitato per circa quattro secoli, esso ha attirato l'attenzione di viaggiatori e scrittori di vario tipo. Nella letteratura di viaggio, in molteplici guide della città e in alcuni saggi scientifici, infatti, il palazzo viene elogiato per la sua aristocratica semplicità e per il suo armonico rapportarsi col contesto urbano e con il territorio collinare circostante, dominando un paesaggio che, come ha fatto notare Bruno Toscano, viene incluso consapevolmente nell'architettura¹.

¹ Giovanni Girolamo Carli, nel suo diario redatto durante un viaggio compiuto nel 1765 fra l'Umbria, l'Abruzzo e le Marche, elenca le opere che ha potuto ammirare a palazzo Azzolino (cfr. Forni 1889, pp. 48-49): «un busto in bronzo di detta Regina, opera del Bernino; [...] un quadro grandissimo di S. Cristina di Andrea Sacco; uno del Tintoretto; 6. paesi del Poussin [...] un sup(er) bissimo scrigno tutto di pietre dure; un gran Baulle vaghissimo, fatto di madreperla a squamme». Più recentemente Bruno Toscano ha messo in relazione l'architettura di palazzo Azzolino con il paesaggio circostante: «Dalla penombra del Corso il visitatore penetra in un androne semibuio [...] attraversa la non vasta corte e il suo cammino si arresta nel secondo lato porticato, al centro del quale una finestra armoniosamente incorniciata si apre sull'orizzonte collinare a nord dell'antico abitato» (cfr. Toscano 2009, pp. 383-389). Tra gli altri autori che si sono occupati dell'edificio fermano si ricordano: Raffaelli 1889, p. 11; Maranesi 1944, pp. 168-169; Maranesi 1957, pp. 237-240; Vitali 1989, pp. 163-214; Croci 1992, pp. 214- 219; Pettoni Possenti 1994; Montironi 1998, pp. 132-136.

L'edificio si inserisce in un tessuto urbano costituito da numerosi palazzi di importante valore storico-artistico, in gran parte inediti, contraddistinti dal lavoro di stuccatori, decoratori, doratori, dei quali non si conosce il nome, ma che hanno contribuito a quella fervente attività artistica che ha reso la città di Fermo, tra il XVII e il XIX secolo, un importante centro culturale².

A far edificare il palazzo fu Giovanni Francesco Rosati, cugino di quel Girolamo Rosati che fu membro del Consiglio di Cernita negli anni '30 del Cinquecento. Il nome di Girolamo compare tra quelli degli assistenti che accompagnarono l'architetto Antonio da Sangallo il giovane nei diversi sopralluoghi intorno alla città di Fermo, dove egli era giunto per occuparsi delle fortificazioni³. Con molta probabilità fu questa l'occasione che portò i cugini Rosati a rivolgersi al Sangallo per ottenere uno schizzo delle loro dimore⁴. I disegni planimetrici, che testimoniano la mano dell'architetto fiorentino nei progetti per i palazzi dei due nobili fermani, sono tutt'ora conservati presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi di Firenze. Nel 1878, il conservatore e primo direttore del Gabinetto, Pasquale Nerino Ferri, seguendo le direttive del Ministero della Pubblica Istruzione, realizzò cataloghi in cui vennero descritte novantamila opere, divise per categoria, e inventariò l'ingente raccolta, segnalando anche la presenza di «Due schizzi in pianta per riattamento del palazzo dei *Rosati*, oggi Vitali, al Carmine (*Disegno* 1047) – ANTONIO DA SANGALLO, il giovane»⁵. Il disegno 1047 è costituito da due piante (A-B) che, secondo Ferri, corrispondono al palazzo di Girolamo Rosati, oggi conosciuto come Vitali-Rosati. Secondo Antonella Marota e Oriana Mecozzi, al contrario, la sola pianta A (ove infatti si può leggere la scritta «mess. girolamo rosati di fermo») si riferirebbe all'attuale palazzo Vitali-Rosati, mentre la pianta B sarebbe invece relativa all'attuale palazzo Azzolino⁶. Quest'ipotesi è rafforzata dalle informazioni riguardanti le misure perimetrali delle due strutture riportate dall'architetto in entrambi i disegni, le quali, secondo Marota e Mecozzi, non lascerebbero dubbi circa l'identificazione dei due palazzi. L'ipotesi è confermata da Bartolini Salimbeni che, in un suo contributo del 1986, sostiene come le idee di Antonio da Sangallo venissero usate dalle maestranze lombarde chiamate a realizzare il palazzo⁷.

Nel 1530 Giovanni Francesco Rosati stipulò, presso il notaio Troiano Ricci di Fermo, il contratto per la costruzione della sua dimora con i maestri Giacomo di Filippo da Como, Amadio di Martino e Giovanni Antonio Galvagno da

² Papetti 2003, pp. 125-131.

³ Archivio di Stato di Fermo (d'ora in poi ASF), Archivio storico del comune di Fermo (d'ora in poi ASCF), *Bastardello dei consigli di cernita*, n. 45, cc. 767v-768r. Cfr. ASF, A. Marini, *Rubrica earum omnium quae continentur in libris conciliorum et cernitarum illustrissimae communitatis civitatis firmanae*, tomo III (1528-1599), ms, c. 50.

⁴ Marota, Mecozzi 1984-85, p. 46.

⁵ Ferri 1885, p. 41.

⁶ Marota, Mecozzi 1984-1985, p. 46.

⁷ Bartolini Salimbeni 1986.

Bellinzolo⁸. Un ulteriore accordo tra le maestranze e il nobile fermano avvenne nel 1534, quando fu rogato un atto in cui si apprende che la messa in opera del palazzo avrebbe dovuto seguire quanto stabilito «in dicto modello»⁹, lasciando intendere che esistesse già un progetto per l'edificio, da identificare, molto probabilmente, con i suddetti schizzi planimetrici del Sangallo. Le innovative idee dell'architetto fiorentino, però, non furono seguite alla lettera dalle maestranze, che decisero di adottare soluzioni più semplici, rispettando il progetto iniziale solo nelle misure perimetrali.

Giovanni Francesco ebbe tre figlie, Francesca, Selvaggia e Battista, andate spose, rispettivamente, a De Nobili, Adami e Paccaroni, tutti provenienti da nobili famiglie locali. Rosati, nel suo testamento del 1559, non aveva ammesso il passaggio di proprietà ad un'altra famiglia, ma questa clausola non fu rispettata¹⁰. All'inizio del XVII secolo, infatti, dopo varie vicissitudini, l'edificio passò nelle mani della famiglia De Nobili e l'unico erede rimase Marcattilio, la cui moglie Claudia Tibaldi subì nel 1609 un processo per la proprietà del palazzo. Negli atti di questa causa sono registrate le modifiche apportate all'edificio in seguito alla morte di Giovanni Francesco: dall'apertura della finestra nel cortile sul lato opposto all'entrata al rifacimento dei soffitti andati distrutti in un incendio. Dopo la morte di Claudia Tibaldi, a causa della mancanza di eredi diretti, cadde il fedecommesso e l'edificio fu acquistato dal cardinale Decio Azzolino Junior, intimo amico della regina Cristina di Svezia e appartenente ad una nobile famiglia, i cui membri ricoprirono importanti incarichi politici e amministrativi almeno dal '400¹¹. Ad oggi nessun altro studioso è andato oltre queste scarse informazioni riguardanti l'edificio, né indagini sono state condotte sulla sua storia successiva all'epoca rinascimentale o sulla sua decorazione interna.

La presente ricerca si prefigge lo scopo di analizzare le due stanze decorate del palazzo, probabilmente le uniche rimaste di un ciclo pittorico che ornava tutti gli ambienti del piano nobile e che dal punto di vista stilistico è possibile datare, orientativamente, all'inizio dell'Ottocento. Le due stanze sono situate nell'angolo destro del piano nobile del palazzo, attualmente sede degli uffici della Camera di Commercio di Fermo. Il lavoro svolto si è basato su una ricerca d'archivio condotta presso l'Archivio di Stato di Fermo, l'Archivio Storico

⁸ ASF, *Atti del notaio Troiano Ricci di Fermo*, 1530-1535, cc. 83-89. Cfr. Bartolini Salimbeni 1986, p. 259 e nota 3, p. 263.

⁹ ASF, *Atti del notaio Troiano Ricci di Fermo*, 1530-1535, cc. 1115-1124.

¹⁰ Marota, Mecozzi 1984-1985, p. 95. Cfr. ASF, *Atti del notaio Girolamo Vittori di Fermo*, 1559. Il documento appena citato viene riportato dalle autrici senza indicarne giorno e mese e, dopo aver consultato personalmente gli atti rogati dal notaio Girolamo Vittori nell'anno 1559, non mi è stato possibile rintracciarlo.

¹¹ Tutte queste vicende vengono riportate da Marota e Mecozzi (cfr. Marota, Mecozzi 1984-1985, p. 95). Per quanto riguarda il rapporto tra la regina Cristina di Svezia e il cardinale Decio Azzolino Junior cfr. Montanari 1994, pp. 25-52; Montanari 1997, pp. 187-264; Montanari 1997, pp. 250-300; Montanari 2001, pp. 71-93.

Arcivescovile di Fermo e l'Archivio Azzolino, ospitato presso la Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi. Grazie a queste indagini è stato possibile individuare i probabili committenti delle decorazioni di palazzo Azzolino, ricostruendo in parte le loro vicende personali e la loro mentalità. Lo studio dei soggetti raffigurati ha inoltre permesso l'individuazione delle fonti letterarie utilizzate dal pittore e dai committenti, mentre un'attenta analisi iconografica ha consentito di ipotizzare l'occasione che ha determinato la committenza.

2. *Alla ricerca del committente: gli Azzolino tra Settecento e Ottocento, da Decio (1704-1792) a Pompeo (1805-1860)*

Verso la fine del Settecento il palazzo subì lavori di ristrutturazione grazie alla volontà del marchese Decio (1704-1792), a quel tempo proprietario dell'edificio. Testimonianza di ciò sono quattro copie di un atto, rogato presso il notaio Nicolò Scarpetti, in cui è riportata la perizia, svolta dal capomastro Giovan Battista Fontana, indicante le operazioni di rifacimento da svolgere nel palazzo¹². Da questo documento si evince che gli interventi di riattamento servirono non solamente per rimodernare la struttura e gli arredi dell'edificio con porte, finestre, pavimenti nuovi, ma anche per ampliarne lo spazio tramite la creazione di mezzanini, ovvero piani ammezzati di norma riservati al personale. Questi lavori vanno considerati con ogni evidenza un termine *post quem* per la realizzazione delle decorazioni presenti nelle due stanze. Lo stile di queste ultime rimanda tuttavia ad una cultura figurativa che si colloca tra Neoclassicismo e Romanticismo, ovvero alla prima metà del XIX secolo. In una stanza si trovano raffigurati cinque miti d'amore ovidiani, mentre nell'altra la tragica storia d'amore tra Saffo e Faone, tratta da un romanzo di Alessandro Verri. La stanza a tema mitologico occupa l'angolo destro del piano nobile, mentre quella di Saffo è contigua. Di norma nei palazzi signorili le stanze angolari corrispondono a camere da letto e, molto probabilmente, si può dire lo stesso anche per palazzo Azzolino. Come accade in altri casi coevi già studiati sul medesimo territorio, soggetti amorosi dipinti in camere da letto potrebbero essere stati scelti in un'occasione importante, come, ad esempio, un matrimonio¹³. Quali sono stati allora i matrimoni avvenuti tra il 1779 (anno

¹² Cfr. *Appendice documentaria*, doc. n. 1.

¹³ È opportuno in questa sede utilizzare in chiave comparativa le decorazioni presenti a Palazzo Monti di Fermo e a Palazzo Passari di Montegiorgio, al fine di comprendere quali temi figurativi venissero impiegati, nell'Ottocento, per abbellire gli appartamenti residenziali di proprietà di nobili famiglie. Le decorazioni presenti in questi edifici sono coeve a quelle di palazzo Azzolino, a cui possono essere dunque confrontate. Nella *Camera da letto* di Palazzo Monti era possibile ammirare, al centro, una scena narrativa a soggetto amoroso, contornata da quattro tondi con putti, oggi testimoniata solo da un bozzetto preparatorio. Il tema dell'amore è presente anche nella

dei lavori a palazzo) e la prima metà del XIX secolo? Basterà ricostruire la storia della famiglia, anche sulla base di nuovi documenti.

Morendo nel 1792, Decio Azzolino lasciò il palazzo in eredità al figlio Pompeo (1724-1800)¹⁴. Quest'ultimo si sposò con la nobile donna Maria Virginia Nappi di Ferrara nel 1770, ovvero molti anni prima del periodo ipotizzato per la realizzazione delle decorazioni¹⁵. Dal catasto del 1809 si evince che l'edificio passò nelle mani degli otto figli di Pompeo, dopo la morte del padre¹⁶. Il primogenito, Giovan Battista, nel 1804 si unì in matrimonio con Anna Bandini, figlia di Sigismondo Bandini ed Elisabetta Missini¹⁷. Sigismondo nacque dalle nozze tra Cristina Azzolino, sorella del sopraccitato Pompeo, e Alessandro Bandini, nobile di Camerino, che annoverava tra i suoi possedimenti il castello di Lanciano e la badia di S. Maria di Chiaravalle di Fiastra, ottenuta in enfiteusi dal papa¹⁸. Giovan Battista ricoprì diverse cariche civili: colonnello della Guardia Nazionale di Fermo, maggiore del secondo squadrone provinciale della Marca, sindaco dell'Opera Pia Morici¹⁹. Nella sua vita contrasse molti debiti che lo costrinsero più volte a richiedere l'aiuto dell'arcivescovo di Fermo e, addirittura, del papa, affinché i creditori non lo molestassero²⁰. Tali problemi finanziari cominciarono ad insorgere già in prossimità del matrimonio. Diversa è la natura di questi debiti: censi a monasteri, cappellanie, debiti salariali nei confronti di alcuni lavoratori di palazzo Azzolino²¹. Una parte di essi, però, potrebbe derivare, con ogni probabilità, da denaro speso per abbellire e decorare la sua dimora, come certifica la corrispondenza avvenuta tra Giovan Battista e suo cugino A. Collicola negli anni 1804 e 1805²². Dalle lettere, spedite da Collicola da Roma, si apprende che il marchese si fece arrivare gli arredi da Roma, dove il cugino si occupava di soddisfare le sue richieste, trattando con i commercianti del luogo e assicurandosi che tutto fosse aggiornato rispetto alle nuove mode in voga nella città pontificia. Collicola sottolineò spesso, nelle sue lettere rivolte a Giovan Battista, di aver cercato la soluzione più economica, ma, nonostante questo, si trovava spesso nelle condizioni di dover sollecitare il marchese Azzolino, affinché gli inviassero i soldi necessari al pagamento degli arredi. Nella corrispondenza, ovviamente, non si parla delle decorazioni

Stanza degli Amorini Acrobati di Palazzo Passari, considerata come probabile camera da letto, in cui è presente, in posizione centrale, un gruppo di tre amorini alati (cfr. Cesetti 2011, pp. 112-115; cfr. Capriotti 2010, pp. 87-89).

¹⁴ ASAF, *Archivio Storico della Parrocchia di San Matteo Apostolo di Fermo*, Serie stati delle anime, 1793 n. 42.

¹⁵ Prosperi 1770.

¹⁶ ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1809*, n. 713, c. 116-117.

¹⁷ BCP, *Archivio Azzolino*, Busta n. 266, fasc. n. 1/11.

¹⁸ Cfr. Capriotti 2014, pp. 945-966; Perna 2012, pp. 8-12.

¹⁹ Conversazioni 1988, pp. 143-147.

²⁰ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 7.

²¹ BCP, *Archivio Azzolino*, busta 271, fasc. 1.

²² Cfr. *Appendice documentaria*, docc. 2-6. Il nome per esteso di Collicola non compare mai nella corrispondenza.

pittoriche del palazzo, ma essa è particolarmente significativa, perché ci permette di inquadrare abbastanza bene la personalità e il gusto di Giovan Battista. Quest'ultimo risulta essere un uomo al passo con i tempi, che non si accontentava di fare acquisti in un luogo di provincia, come poteva essere la Fermo che abitava, ma preferiva comprare oggetti esclusivi importati dalla capitale. Alla luce di queste spese si possono avanzare due ipotesi: il marchese potrebbe aver fatto decorare le due stanze in occasione di questo ammodernamento del palazzo, aggravando la sua situazione economica, oppure, al contrario, proprio a causa dei debiti gravanti sulle sue spalle, potrebbe non aver avuto denaro a sufficienza per pagare dei decoratori. Lo stile delle raffigurazioni, inoltre, sembrerebbe dichiarare una datazione più avanzata, rispetto ai primissimi anni dell'Ottocento. Queste osservazioni non escludono comunque il marchese da un probabile coinvolgimento nella committenza, in occasione del proprio matrimonio, dal quale nacquero Pompeo e Virginia.

Nel catasto del 1833 il proprietario di palazzo Azzolino risulta essere proprio Pompeo²³. Quest'ultimo fu scrittore, amante delle arti e uomo civilmente impegnato. Si stabilì a Macerata nel 1831 dove fu a capo della sezione cittadina della Giovine Italia, partecipando alle trame mazziniane di quel periodo. A causa degli arresti di alcuni seguaci di Mazzini, tra Ascoli e Ancona, si trasferì a Firenze, dove sposò, nel 1835, la marchesa Emilia Rinuccini²⁴. Fu nominato socio di importanti accademie e scrisse diversi saggi su Leopardi, sul *De Monarchia* e sulla *Divina Commedia* di Dante. Ebbe tre figli: Virginia, Pietro e Lucrezia, che rimasero orfani di madre nel 1839. In un componimento realizzato in occasione della sua morte, Emilia Rinuccini viene ricordata come una giovane piena di virtù, dedita allo studio di testi religiosi, della geografia, abile nella pittura, nel suonare il piano e molto devota al marito e ai figli²⁵. In molti scritti dedicati a Pompeo ed Emilia, in occasione delle loro nozze, vengono entrambi descritti come persone dotate di grandi virtù e notevole cultura²⁶. Tutti questi elementi fanno pensare che Pompeo, insieme alla moglie Emilia, possa essere il committente delle decorazioni di palazzo Azzolino. I suoi interessi letterari fanno intuire che egli potesse conoscere sia le *Metamorfosi* di Ovidio che la *Saffo* di Verri, molto amata nel periodo a cavallo dei secoli XVIII e XIX.

L'obiezione che si può addurre a questa ipotesi consiste nel fatto che Pompeo si trasferì a Firenze prima del 1835 e morì nella stessa città. Tutto ciò è confermato dagli stati delle anime, in cui l'uomo viene registrato come residente nel palazzo fermano fino al 1826, scomparendo negli anni successivi²⁷. Il fatto

²³ ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1833*, n. 3, c. 24.

²⁴ Spadoni 1930-1937, p. 136.

²⁵ G. A. 1840. Nel documento compaiono solo le iniziali dell'autore, ma è probabile che si tratti di Giuseppe Aiazzi, colui che compose, nel 1835, un sonetto in onore delle nozze tra Pompeo ed Emilia (cfr. nota 26).

²⁶ Cfr. Aiazzi 1835, Puccinotti 1858.

²⁷ ASAF, *Archivio Storico della Parrocchia di San Matteo Apostolo di Fermo*, serie stati delle

che non risiedesse stabilmente nella città di Fermo non esclude comunque che egli possa essere stato il committente delle decorazioni di quella che, durante la giovinezza, fu la sua residenza. Il palazzo era infatti di sua proprietà ed è probabile che egli ritornasse periodicamente a Fermo per trascorrere giorni di vacanza con la sua famiglia. Non è da escludere, dunque, l'ipotesi che le stanze siano state dipinte intorno al 1835, in occasione del matrimonio di Pompeo.

Mentre, infine, miti d'amore ovidiani costituiscono un tema molto comune, impiegato per abbellire dimore gentilizie sin dal Cinquecento, la novità, invece, consiste sicuramente nella scelta di ornare una stanza con episodi riguardanti Saffo e la sua storia d'amore²⁸.

3. La Stanza delle Metamorfosi

Le *Metamorfosi* di Ovidio acquisirono grande fortuna dal XII secolo in poi, divenendo un testo fondamentale del sapere mitologico e, allo stesso tempo, un importante repertorio figurativo per gli artisti²⁹. L'opera fu anche ritenuta portatrice di insegnamenti morali conformi al cristianesimo, ponendo il mito al servizio della fede³⁰. Tra il XV ed il XVI secolo vennero pubblicate molte edizioni in volgare, illustrate, delle *Metamorfosi*, le quali, secondo Warburg, garantiscono la «sopravvivenza degli antichi dei» nella cultura europea³¹. Gli artisti in genere non consultavano i testi in lingua originale, ma preferivano usare quelli in volgare, le cui «libere» traduzioni furono fonte di errori in molte raffigurazioni mitologiche³². Nel XV secolo Leon Battista Alberti considerava il mito come un tema leggiadro da rappresentare nelle dimore di campagna, preferendo per i palazzi cittadini temi caratterizzati da *gravitas*, come quelli di natura storica. Alberti stesso, però, ammise che negli ambienti ad uso privato potevano esserci decorazioni «frivole», raffiguranti bellissime donne, puttini,

anime, 1826 n. 153, 1827 n. 153.

²⁸ Sull'uso delle *Metamorfosi* nella pittura tra XVI e XVIII secolo cfr. Cieri Via 1996; Lotoro 2012; Pavone 2003.

²⁹ Guthmüller 1996, pp. 22-28.

³⁰ Nel XIV secolo in Francia fu pubblicato *L'Ovide moralisé* e, tra il 1340 e il 1350, ad Avignone venne divulgato *l'Ovidius moralizatus*, una sorta di letterature per prediche in cui il mito veniva riletto in chiave cristiana. Cfr. Capriotti 2013, pp. 21-25.

³¹ Tra le edizioni italiane si ricordano quelle del 1497, 1501, 1508, 1523 di Bonsignori e il ciclo di immagini realizzate da Rusconi per le *Trasformazioni* di Dolce del 1553, 1555, 1557, 1558, 1561. Cfr. Capriotti 2013, pp. 15-21.

³² A tal proposito è opportuno ricordare il celebre esempio della *Stanza dei giganti* di Palazzo Tè a Mantova, in cui Giulio Romano raffigura giganti con sembianze umane, accompagnati da scimmie, mentre Ovidio li aveva descritti come esseri anguipedi, dal cui sangue nacque un nuovo genere umano empio e violento. La fonte utilizzata dal pittore fu *Metamorphoseos in verso vulgari* di Niccolò degli Agostini del 1552, in cui viene data un'errata traduzione del testo ovidiano.

giovani avvenenti³³. Il successo riscosso dalle *Metamorfosi* consentì al mito di divenire, dal XVI secolo in poi, uno dei temi principali da rappresentare nelle ville e nei palazzi cittadini, al punto che il pittore e scrittore Giovan Battista Armenini, in un trattato composto nel 1587, ma pubblicato ancora nel XIX secolo, esortava gli artisti a servirsi del testo ovidiano per le decorazioni di carattere profano³⁴. I committenti delle decorazioni di palazzo Azzolino si inserirono in questa tradizione, scegliendo le *Metamorfosi* come fonte iconografica per la propria dimora. Se nei luoghi più intimi dei palazzi nobiliari erano ammesse le raffigurazioni mitologiche e considerando il fatto che, di norma, le stanze angolari fungevano da camere da letto, si può ipotizzare, come già osservato precedentemente, che la *Stanza delle Metamorfosi* fosse la camera degli sposi, mentre la *Stanza di Saffo*, in cui la protagonista è una poetessa, potrebbe aver ospitato uno studiolo o una biblioteca di famiglia.

Analizzando le figurazioni dal punto di vista stilistico si può notare come le scene centrali di entrambe le camere, compresi alcuni dettagli di quelle laterali, siano caratterizzate da un segno sicuro e pulito, indizio che possa trattarsi della mano di un maestro. Le restanti immagini, invece, furono realizzate, probabilmente, da aiutanti o allievi, per via di una maggiore incertezza nel segno. Il contributo di diverse mani permette di pensare che per questo lavoro abbia operato una bottega.

Le cinque scene della *Stanza delle Metamorfosi* sono racchiuse in cornici dipinte di colore giallo scuro e di forma rettangolare, con due lati lobati per quelle laterali, mentre quella centrale è circolare e di dimensioni maggiori rispetto alle altre (fig. 1). Quest'ultima è contornata da quattro piccoli riquadri raffiguranti una coppia di piccioni che tubano e da due rettangoli, con un lato concavo, in cui compaiono due pesci con le code intrecciate. Tutte le scene laterali sono affiancate da rettangoli con decorazioni vegetali, mentre nei quattro comparti angolari si trovano rappresentati dei tempietti con bracieri accesi.

3.1 *Il ratto di Europa*

Ovidio narra che Giove, innamoratosi di Europa, si trasforma in un toro bianco come la neve per poter giocare insieme alla fanciulla e alle sue amiche. Quando la giovane prende confidenza con l'animale e le sale sul dorso, imbellettandolo con dei fiori, il toro la rapisce, fuggendo verso il mare³⁵. La raffigurazione di palazzo Azzolino è fedele alla descrizione ovidiana, presentando al centro un toro bianco con delle ghirlande di fiori intorno al collo e, seduta su di esso, una fanciulla dal vestito candido, con i seni timidamente scoperti, che reca in

³³ Alberti 1450 ca. (Cfr. Orlandi, Portoghesi 1966, pp. 788-789).

³⁴ Armenini 1587. Cfr. l'edizione del 1820 della tipografia di Vincenzo Ferrario, libro III, cap. X, pp. 278-279.

³⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, II, 836-875. Su Europa cfr. Robertson 1988, pp. 76-92.

mano un mazzo di fiori (fig. 2). Tutt'intorno ci sono putti e fanciulle coinvolti in una scena che ritrae un momento sereno, non la violenza del rapimento, seguendo uno schema iconografico simile a quello utilizzato, nei secoli, da tanti altri artisti che hanno raffigurato questo mito.

Il candore del toro e il rosso dei fiori rievocano il binomio purezza/passione, sottolineando, da un lato, la limpidezza di un rapporto appena istauratosi e, dall'altro, la passione di Giove nei confronti della fanciulla.

3.2 *Danae e Giove*

Nelle *Metamorfosi* pochi sono i versi dedicati al mito di Danae. In un passo Ovidio dice semplicemente che Acrisio non credeva che Perseo fosse effettivamente il figlio di Giove e Danae, fecondata da una pioggia d'oro³⁶; più avanti fa parlare direttamente Perseo, che racconta di essere figlio di Giove e di colei che fu da questo ingravidata con oro fecondo quando era imprigionata³⁷.

Nella raffigurazione di palazzo Azzolino *Danae*, vestita di bianco con un seno appena scoperto, è sdraiata su di un letto, mentre una pioggia dorata sta scendendo sul suo grembo (fig. 3). Sulla destra si può riconoscere Eros, con l'arco in mano, che sta assistendo alla scena, mentre a sinistra una tenda rossa aperta, richiamante, forse, la passione nutrita da Giove nei confronti della donna, permette all'osservatore di ammirare l'inaudito fatto.

Nell'impostazione della scena è possibile notare una forte somiglianza con la *Danae* di Tiziano, in cui compare la fanciulla sdraiata su di un letto con lenzuola bianche, una nuvola sopra di essa che fa scendere una pioggia d'oro e, sulla destra, Eros (fig. 4). Il modo in cui le fanciulle sono sdraiate, la posizione del putto e la pioggia al centro lasciano intuire che il capolavoro di Tiziano sia stato una probabile fonte iconografica per i decoratori fermani, che comunque banalizzano alquanto il loro possibile modello.

3.3 *Diana e Callisto*

Giove rimane colpito da una giovane donna, Callisto, consacrata a Diana e tenuta alla castità. Un giorno la fanciulla si riposa sull'erba, appoggiando la faretra; appena Giove la vede si tramuta in Diana e viola la sua verginità³⁸.

³⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 610-611. Su Danae cfr. Maffre 1986, pp. 325-337.

³⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 697-698.

³⁸ Ivi, II, 409-530. Un giorno Diana e le sue ninfe stanno facendo il bagno nude e viene invitata anche Callisto. Quest'ultima esita, ma le viene sfilata la veste a tradimento; rimasta nuda, le ninfe scoprono le rotondità dovute alla gravidanza, inducendo Diana ad allontanarla. Callisto partorisce un bambino di nome Arcade, ma Giunone, per vendicarsi, la trasforma in orsa. Un giorno il

Questo momento viene ripreso nella raffigurazione di palazzo Azzolino, in cui compaiono, in un'ambientazione boschiva, contornata da un fiume nella parte bassa, due donne sedute su di una roccia (fig. 5). La prima a sinistra, con un vestito giallo scuro, tocca il seno all'altra cercando di baciarla, mentre la seconda, a destra, vestita di bianco e rosso, la guarda con aria attonita. In basso, tra i loro piedi, si nota una faretra e, sulla destra, sono presenti un'aquila e un cane. L'astuccio con i dardi e il cane sono simboli della caccia e, quindi, attribuibili a Callisto, mentre l'aquila conferma che la donna sulla sinistra è, in realtà, Giove.

I pittori che nei secoli hanno dipinto questo mito hanno voluto talvolta marcare l'erotismo di un momento omosessuale, mentre altre volte, come nel caso dei decoratori fermani, sono state scelte scene più pudiche, ridimensionando la sensualità di un incontro amoroso tra due donne³⁹.

3.4 *Io e Giove*

Giove si invaghisce di Io, figlia del fiume dell'Argòlide Ínaco, e, trasformandosi in nuvola, le rapisce il pudore⁴⁰.

Nella decorazione del palazzo fermano riguardante questo mito si nota un'ambientazione silvana, in cui, in primo piano, compare un uomo barbuto dall'incarnato grigio, con le fattezze simili a quelle di una nuvola, che stringe a sé una donna vestita di bianco e rosso, con l'indice della mano destra rivolto verso il cielo (fig. 6). Il piede sinistro di quest'ultima sembra sollevato su di un ruscello in cui un cervo, in basso a destra, si sta abbeverando. Dietro la donna, verso lo spettatore, si nota la presenza di un vaso. Nella scena appare, inoltre, nel piano medio sulla sinistra, un fanciullo impegnato a suonare il flauto. Il momento ritratto è quello del rapporto intimo fra Giove e la fanciulla. Il volto di Io è rilassato e non sembra opporre resistenza all'uomo, sottolineando,

ragazzo, durante la caccia, si imbatte nella madre, ma non avendola riconosciuta per via delle sembianze animalesche, la sta per uccidere con un dardo. Giove lo blocca e trasforma entrambi in due costellazioni vicine. Su Callisto cfr. McPhee 1990, pp. 940-944.

³⁹ Cfr. Pietro Liberi, *Diana e Callisto* (1770, Sarasota, Jhon and Mable Ringling Museum of Art); Guidobono di Bartolomeo, *Diana e Callisto* (1675-1709, collezione privata). L'opera di Liberi può essere presa in considerazione come esempio di interpretazione erotica di questo mito. L'autore raffigura due donne nude che si avvicinano in modo passionale, rendendole protagoniste di una scena saffica, carica di forte erotismo. La pudicità della scena di palazzo Azzolino, invece, si unisce al filone dell'interpretazione casta del mito, proprio come il sopra citato Di Bartolomeo, che raffigura due donne intente ad abbracciarsi, avvolte in fastosi abiti settecenteschi.

⁴⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, I, 583-750. Giove, per non far scoprire alla moglie il rapporto sessuale avuto con Io, trasforma la fanciulla in una mucca ed è costretto a donarla a Giunone. Quest'ultima affida ad Argo dai cento occhi la candida bestia, ma Giove manda Mercurio ad uccidere il mostro, i cui occhi vanno ad ornare le piume del pavone sacro alla moglie del re degli dei. Io fugge fino al Nilo e Giove supplica Giunone affinché ponga fine alla sofferenza della giovane, permettendole di riassumere una fisionomia umana. Su Io cfr. Yalouris 1990, pp. 661-676.

ancora una volta, come i decoratori fermani avessero scelto soluzioni più caste, senza lasciar trasparire la violenza di un abuso sessuale.

Una possibile fonte iconografica per la rappresentazione di questa scena potrebbe essere stata *Io e Giove* di Correggio⁴¹ (fig. 7). Le analogie tra le due raffigurazioni sono molte: la testa di Io voltata verso sinistra, l'indice della mano destra indicante l'alto, il braccio sinistro che avvolge Giove, avente le sembianze di una nuvola, ed il vaso in basso a destra che, nella forma e nella posizione, sembrerebbe identico in tutti e due i casi. Le figure del cervo e del fanciullo rimangono un punto interrogativo. Si potrebbe provare a spiegare la presenza del primo come un animale indicante la vicinanza del bosco, mentre il secondo potrebbe essere stato raffigurato semplicemente per allietare, con la musica, una scena d'amore, considerando il fatto che indossa una veste rossa come il colore della passione.

3.5. *Leda e il cigno*

La scena centrale, di forma circolare, domina tutta la stanza. In un contesto montuoso si nota, in primo piano, una donna vestita di bianco che si sta sdraiando a terra e, con la mano sinistra, spinge il collo di un cigno verso di lei, come per baciarlo. Poco più dietro, tra i ciuffi d'erba, spuntano due putti, mentre nella parte bassa scorre un fiume (fig. 8). Nelle *Metamorfosi* si parla di Leda in un solo verso del libro IV, quando Ovidio la menziona come una delle protagoniste dei disegni che ornano la tela con cui Aracne sfida Pallade⁴². La versione di questo mito tramandata da Apollodoro narra di Giove che, innamorato di Leda, si trasforma in cigno e si accoppia con la donna lungo la riva del fiume Eurota, originando due uova. La medesima notte Tindaro, marito di Leda, giace con la stessa, generando altre due uova. Da questi rapporti nascono Castore e Polluce ed Elena e Clitennestra⁴³.

La storia raccontata da Apollodoro sembra essere quella da prendere in considerazione per analizzare l'immagine dipinta nel palazzo. La maggior parte delle raffigurazioni riguardanti questo mito immortalano Leda in posizioni licenziose⁴⁴. Per palazzo Azzolino, come si è visto anche negli altri casi, è stata fatta una scelta più casta, presentando una scena in cui il motivo erotico non è nemmeno accennato. A dominare, invece, è la purezza, espressa attraverso il

⁴¹ Quest'opera fu commissionata a Correggio nel 1531 dal duca di Mantova Federico II Gonzaga, insieme ad altre tele rappresentanti gli amori di Giove, quali *Danae e la pioggia d'oro* (Roma, Galleria Borghese), *Leda e il cigno* (Berlino, Staatlichen Museum), *Giove e Ganimede* (Vienna, Kunsthistorisches Museum).

⁴² Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 109. Su Leda cfr. Kahil, Icard-Gianolio 1992, pp. 231-246.

⁴³ Apollodoro, *Biblioteca*, III, 10, 7.

⁴⁴ Per quanto riguarda l'interpretazione erotica del mito di Leda cfr. *Leda con il cigno* di Correggio (cfr. nota 41); *Leda e il cigno* di Tintoretto (1550-1560, Firenze, Uffizi); *Leda e il cigno* di Géricault (1780, Orléans, Musée des Beaux Arts).

bianco candido del vestito della donna e del pelo del cigno, i quali sembrano fondersi tra loro.

Tutti i miti di questa stanza, dunque, raccontano la forte passione amorosa di Giove nei confronti delle fanciulle, anche se essi vengono rappresentati in maniera moderata, poiché moderato deve essere l'amore coniugale.

4. *La stanza di Saffo*

Questa stanza ospita un ciclo pittorico in cui domina una grande scena centrale, racchiusa in una cornice dipinta di colore giallo a forma di ottagono irregolare, ove è raffigurata Saffo che precipita da una rupe (fig. 9). Tutte le altre rappresentazioni, dipinte agli angoli del soffitto, sono incorniciate da esagoni irregolari, con il lato inferiore più piccolo di quello superiore. Sopra ad ogni scena si trova una sorta di trapezio isoscele allungato, racchiudente decorazioni vegetali e, sotto, un piccolo triangolo di simile fattura. La parte centrale dei lati della stanza è occupata da decorazioni riproducenti cammei, in cui si trovano quattro teste di donna. Questi ultimi sono racchiusi in una cornice ovale dipinta di bianco con sopra un festone di foglie e fiori e, appoggiati a destra e a sinistra, due cigni che si chinano a bere in una coppa. Tutto questo è stato raffigurato sopra un altare, a sua volta inserito in una sorta di abside, introdotta da due colonne recanti festoni di natura vegetale.

Sulla figura di Saffo fiorirono due leggende: la prima, accolta da alcuni commediografi dell'Attica, tra cui Menandro, e da alcuni poeti come ad esempio Ovidio, racconta il suo suicidio, causato dall'amore non corrisposto nei confronti di Faone; nell'altra si considera, invece, la sua omosessualità, motivata da un travisamento del reale significato del tiaso⁴⁵.

Nel periodo compreso tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, Saffo godette di un grande successo: gli scrittori la elevarono spesso a proprio modello, rielaborando tuttavia il suo personaggio con estrema libertà. L'origine delle rielaborazioni della figura di Saffo si può riconoscere nei volgarizzamenti cinquecenteschi delle *Heroides* di Ovidio, opera in cui sono raccolte lettere d'amore, che l'autore ha immaginato fossero state scritte dalle eroine del passato ai loro amati⁴⁶. L'epistola XV è quella riguardante Saffo e Faone, in cui la donna si rivolge all'amato con parole cariche di sentimento e delusione per un amore non corrisposto, alludendo anche al suicidio. Secondo Poliziano,

⁴⁵ Per un *excursus* sulla fortuna della figura di Saffo attraverso i secoli cfr. Chemello 2012, pp. 9-28. Il tiaso consisteva in una comunità femminile in cui Saffo svolgeva l'attività di educatrice di danza, di canto e di poesia. I versi d'amore che dedicava alle sue allieve non devono essere necessariamente letti in chiave saffica, poiché i pochi frammenti rimasti alimentano incertezze e dubbi sul tema.

⁴⁶ Cfr. Morosini 1804 (l'epistola *Saffo a Faone* si trova alle pp. 210-229).

che commentò l'epistola su appunti di lavoro, in seguito raccolti dal suo allievo Pietro Crinito, si tratta di un'opera ovidiana e non della traduzione di una reale lettera scritta dalla poetessa a Faone⁴⁷.

Tra gli scrittori che nel Settecento lavorarono su questa storia si distingue senz'altro Alessandro Verri con l'opera *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*. Nato nel 1741 a Milano e fratello di Pietro Verri, fondatore del periodico di cultura illuministica «Il Caffè». Alessandro, si inserì inizialmente in questo clima culturale, avvicinandosi in seguito a posizioni conservatrici e, sotto un punto di vista letterario, classicistiche. Nel 1791 si trasferì a Roma dove visse con la marchesa Boccapadule, figlia del nobile camerte Antonio Maria Sparapani, frequentando salotti a cui partecipavano personaggi del calibro di Canova e Alfieri⁴⁸. La stesura de *Le avventure di Saffo* si può collocare tra il 1779 e il 1780, anno in cui Alessandro inviò il manoscritto al fratello Pietro⁴⁹. Le indicazioni topografiche riportate nelle prime copie vedono Padova come luogo di stampa, Manfrè come editore e il 1782 come anno di edizione⁵⁰. In realtà la prima stampa avvenne a Roma nel 1781 da parte di Paolo Giunchi, come spiega Alessandro al fratello in una lettera del 1781, in cui giustificò il falso editore con l'obbligo di adattarsi alle «difficoltà teologiche del paese» e confermò che, a quella data, la stampa era ultimata già da un mese⁵¹. Evidentemente non poteva essere stampata a Roma un'opera non ancora approvata dalla censura, mentre negli altri territori non appartenenti allo Stato Pontificio ebbe una grande diffusione⁵². In una lettera indirizzata a Domenico Genovesi nel 1794, Alessandro scrive che, secondo il suo pensiero, la diffidenza nei confronti della *Saffo* potesse dipendere dal fatto che il suo nome venisse confuso con quello del fratello progressista Pietro, lasciando intendere che, in quell'anno, non era stata ancora concessa un'autorizzazione esplicita per la circolazione del romanzo⁵³. Tra il 1793 e il 1806, però, si ebbero tre edizioni romane dell'opera, segno del fatto che tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento iniziò a diffondersi anche nei territori dello Stato della Chiesa⁵⁴.

Il capolavoro verriano, grazie alla sua grande diffusione, finì con ogni evidenza nelle mani di un membro della famiglia Azzolino, che la apprezzò a tal punto da volerla dipinta sul soffitto di una stanza del suo palazzo.

Alessandro e la marchesa Boccapadule, secondo quanto riportato nella corrispondenza con Pietro, nel 1793 trascorsero l'inverno a Civitanova per poi soggiornare a Camerino⁵⁵. In questa città la compagna di Verri possedeva una

⁴⁷ Per l'opera di Poliziano cfr. l'edizione del 1971 a cura di Elisabetta Lazzeri (Lazzeri 1971).

⁴⁸ Sulla figura della marchesa Boccapadule cfr. Pieretti 2001, pp. 81-137; Butazzi 2002, pp. 231-239; Colucci 2004, pp. 449-494.

⁴⁹ Seregini 1942, p. 66.

⁵⁰ Biancardi 2004, p. 453.

⁵¹ Seregini 1942, p. 106.

⁵² Ivi, pp. 342-343.

⁵³ Rosini 2008, pp. 388-390.

⁵⁴ Cottignoli 1991, pp. 197-200.

⁵⁵ Rosini 2008, pp. IX-XXI.

casa, in cui visse per circa trent'anni Cristina Azzolino Bandini, allontanata dal marito Alessandro⁵⁶. Durante questo periodo di vacanza Verri e la sua compagna ebbero sicuramente dei contatti con Alessandro Bandini, con Sigismondo Bandini e la moglie Elisabetta Missini, genitori, questi ultimi, di Anna, moglie di Giovan Battista Azzolino. Grazie a questi rapporti di tipo parentale, gli Azzolino potrebbero essere venuti in possesso di una copia della *Saffo*. Anna potrebbe averla letta e scelta per ornare il suo palazzo in occasione o a seguito delle nozze; oppure, semplicemente, l'opera potrebbe essere entrata nella biblioteca del palazzo fermano, da cui il letterato Pompeo Azzolino potrebbe averla eletta a fonte iconografica per la storia d'amore da raffigurare nella sua dimora.

Gli Azzolino non furono gli unici a servirsi di questo romanzo come fonte iconografica per delle realizzazioni pittoriche. Agli inizi del XIX secolo, nella Napoli rivoluzionaria di Gioacchino Murat, il pittore tedesco Heinrich Schmidt dipinse il suicidio di Saffo servendosi del lavoro verriano, come egli stesso dichiarò⁵⁷.

La scelta di un'opera contemporanea come fonte iconografica delinea, quindi, una committenza attenta alle innovazioni, come poteva essere Giovan Battista, che preferì farsi arrivare da Roma gli arredamenti più moderni per la sua casa, o come Pompeo, letterato mazziniano animato da idee rivoluzionarie.

4.1 *Il mazzo di fiori*

La scena da cui si deve iniziare per leggere seguendo l'ordine cronologico il ciclo pittorico è quella in cui compare, in primo piano, una donna che sta porgendo dei fiori ad un uomo davanti ad una numerosa folla (fig. 10). La posizione in cui la fanciulla è stata rappresentata fa pensare che stia intonando un canto: la bocca è aperta, la testa leggermente chinata indietro e gli occhi rivolti verso l'alto, come per cercare l'ispirazione.

Questo episodio è narrato nel capitolo V del libro I⁵⁸. Dopo aver parlato di Saffo, nata a Mitilene da Scamandronimo e Cleide, brutta fisicamente, ma bella d'animo, Verri racconta della festa in onore di Minerva, tenutasi nella città della poetessa. Faone partecipa come pugile per i giochi atletici e Saffo, rapita dal suo fascino, scende nell'arena in mezzo alla moltitudine porgendogli dei fiori e cantandogli versi d'amore. La raffigurazione è fedele alla descrizione verriana anche per quanto riguarda la veste di Faone, di colore ceruleo, lunga fino al ginocchio, con una fascia dorata annodata al petto, esattamente come viene descritta nel capitolo IV⁵⁹.

⁵⁶ Ivi, pp. 401-402.

⁵⁷ Scognamiglio 2008, pp. 13-16.

⁵⁸ Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, I, cap. V.

⁵⁹ Ivi, I, cap. IV.

4.2 *Gli spettri*

Dopo il primo incontro la poetessa vive un periodo di grande tristezza, causatole dall'amore non corrisposto per il giovane. L'ancella Rodope capisce che questo tormento amoroso è causato dall'ira di Venere; quest'ultima voleva vendicarsi del fatto che Saffo aveva liberato due colombe destinate al suo culto; Rodope, che vuole liberare Saffo dai patimenti d'amore, le consiglia di recarsi dalla divinatrice Stratonica, che invoca i numi infernali per cercare una soluzione⁶⁰. La seconda scena è, infatti, quella in cui compaiono tre donne e un mostro a tre teste (fig. 11). In primo piano, a sinistra, si notano due donne dall'aria sconvolta, Saffo e Rodope, mentre al centro, sopra un altare in cui è raffigurata la testa di Medusa, una creatura infernale con tre teste leonine, il corpo ricoperto di peluria e con due ali, sta uscendo da una nube. A destra compare Stratonica, con una gonna rossa e la frusta impugnata nella mano. La scena raffigura il momento in cui la poetessa, dopo essersi inoltrata con l'ancella nella grotta della divinatrice, assiste al momento in cui Stratonica invoca i numi infernali per dare alla fanciulla il responso. Anche in questo caso l'opera di Verri è stata seguita alla lettera. Il mostro, infatti, viene descritto dall'autore con «[...] capo di leone, il corpo di capra, i piedi di drago», mentre «vomitava dalle tre bocche vampa e faville»; la divinatrice è ritratta con «una nera verga che impugnava nella destra [...] vestita in gonna purpurea, e il seno avvolto in bianchi lini»⁶¹. Il dipinto riprende dettagliatamente queste descrizioni.

4.3 *L'incontro avventuroso*

Dal responso si evince che sarà il flutto del mare ad estinguere l'incantesimo di Venere. Così Saffo viene esortata a recarsi a Leucade, dove il sacerdote di Febo le darà i giusti consigli. Saffo e Rodope partono subito alla volta della Sicilia, alloggiando nell'albergo di Eutichio. Qui la poetessa viene a conoscenza della morte di Faone in un naufragio. La sua reazione è violenta, tanto da richiedere l'aiuto di alcuni ospiti affinché non svenga. Poco dopo arriva Eutichio con Faone, il quale prende la mano di Saffo, facendola rinvenire. Quest'ultima chiede come mai egli sia ancora vivo e il giovane le racconta che Venere lo ha aiutato nel mezzo della tempesta⁶². Il momento del risveglio della donna, avvenuto grazie alla presenza del suo amato, è rappresentato in una scena della *Stanza di Saffo*, in cui si nota una tenda marrone sullo sfondo e, al centro, una giovane donna, Saffo appunto, che si sta alzando da un letto grazie all'aiuto di un giovane, Faone, che le tende la mano (fig. 12). Dietro la fanciulla ci sono

⁶⁰ Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, II, cap. IV.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, III, cap. VI.

due donne, di cui una l'aiuta a rialzarsi mentre l'altra, a mani giunte, sembra supplicare qualcuno. A destra due uomini assistono alla scena e lo stesso fa il gruppo sulla sinistra, in cui si notano due figure femminili con dei calici in mano. Faone, narra Verri, chiede profumi per ridestare i sensi della fanciulla e i suddetti calici potrebbero essere stati rappresentati come contenitori di queste fragranze. L'autore, inoltre, racconta che Saffo chiede a Faone come abbia fatto a sopravvivere e le persone presenti pregano il giovane affinché possa soddisfare questo desiderio. La donna dietro al letto, dunque, potrebbe avere le mani giunte in segno di supplica nei confronti di Faone, sottolineando, ancora una volta, come i decoratori abbiano seguito fedelmente le parole di Verri.

4.4 *Il colloquio sacerdotale*

Dopo aver raccontato a Saffo ciò che bramava sapere, Faone parte per raggiungere la sua patria e sposare l'amata Cleonice. Eutichio porta la triste novella alla poetessa, la quale pensa sia giunto il momento di seguire l'enigmatico oracolo di Stratonica. Così Saffo decide di raggiungere i lidi di Leucade, accompagnata da Rodope e Clito. Entrata nel tempio di Apollo, si rivolge al sacerdote di Febo, il quale le mostra una rupe bianca da cui molti innamorati si sono gettati, uscendo rigenerati dalle acque di quel mare che ha lenito le loro pene sentimentali. La fanciulla è spaventata per ciò che la sorte potrebbe riserarle. Quel salto, precisa il sacerdote, non corrisponde ad un suicidio: chi si getta con l'animo affidato alla benevolenza dei numi uscirà rigenerato, mentre chi affronta il volo con incredulità e diffidenza andrà incontro alla morte⁶³.

Nella scena del ciclo pittorico che immortalava questo incontro è rappresentata, sullo sfondo, una bianca rupe, mentre in primo piano, al centro, si possono osservare un uomo, il sacerdote, con una corona d'alloro in testa e veste bianca, e una fanciulla, Saffo, vestita di rosso, bianco e azzurro (fig. 13). Sulla sinistra si trovano due colonne di porfido, a testimoniare la presenza dei due personaggi al di fuori del tempio di Apollo. Osservando bene la donna si nota che la sua testa è lievemente girata verso destra, come per sfuggire allo sguardo di chi le sta davanti, le sopracciglia sono abbassate e la bocca è leggermente aperta, lasciando trasparire tutta la paura provocata da quella situazione.

4.5 *Il salto di Leucade*

Dopo un momento di esitazione Saffo decide di affrontare il suo destino, trovando la morte in mare⁶⁴. L'opera di Verri si conclude con la scomparsa

⁶³ Ivi, III, cap. VIII.

⁶⁴ *Ibidem*.

della donna e così anche il ciclo pittorico di palazzo Azzolino. La scena relativa a questo momento si trova al centro, dominando tutta la sala (fig. 14). La poetessa è raffigurata mentre sta volando giù da una roccia, con le vesti scomposte dal vento, gli occhi distolti dalle acque che la stanno per risucchiare e la bocca aperta, come se si stesse abbandonando ad un urlo liberatorio. In basso un mare mosso accoglie delle barche, visibili sullo sfondo.

4.6 *Una possibile lettura iconologica*

Saffo fu una donna e poetessa molto elogiata da filosofi e scrittori antichi e moderni. Ad un primo livello di lettura è possibile ipotizzare che un esperto di letteratura come Pompeo possa aver deciso di renderla protagonista delle decorazioni di una stanza del suo palazzo, forse anche per omaggiare ed elogiare, attraverso di lei, la tanto amata moglie Emilia, che poteva avvicinarsi alla poetessa greca per affinità d'ingegno e di «alte e gentili affezioni»⁶⁵. In questa storia di passione e dolore, messa in scena in quest'ultima stanza, l'autentica protagonista risulta essere, infatti, Saffo. Verri descrive spesso i pensieri della donna, indagandone la personalità anche da un punto di vista psicologico. Al contrario Faone è un personaggio appena abbozzato; di lui l'autore descrive solo la bellezza fisica, senza indagarne l'interiorità. Nelle parole di Verri il sentimento che la poetessa nutre nei confronti del giovane deriva da una passione esclusivamente fisica, poiché, a parte sporadici episodi, i due non hanno mai avuto l'occasione di conversare; l'autore impedisce di fatto una conoscenza più approfondita tra i due protagonisti. A far innamorare Saffo non è stata la moralità o l'intelletto di Faone, bensì la sua bellezza esteriore e, dunque, la disperazione della fanciulla dipende solo da un desiderio fisico non soddisfatto.

Secondo il testo, inoltre, il volo dalla rupe non è un vero e proprio suicidio. In quel mare muore solo chi non ha fiducia nei numi, in caso contrario si esce rigenerati. Queste due possibilità potrebbero metaforicamente rappresentare le strade che si scelgono in amore: vivere una storia incentrata solo sul piacere fisico, la quale porterà alla distruzione, come ci insegna la morte di Saffo, oppure trasformare un amore passionale in qualcosa di puro, che superi la bramosia e rigeneri l'uomo, trasformandolo in una persona migliore. Ad uccidere Saffo, infatti, è stata la mancanza di fiducia nel fatto che quel tuffo sarebbe stato il miglior modo per annientare la passione carnale che nutriva nei confronti di Faone, trasformandola in un sentimento nobile.

La tematica di questa stanza si oppone a quella con le *Metamorfosi*. In quest'ultimo caso il genere femminile subisce la violenza di un uomo-dio, capace di trasformarsi in qualsiasi cosa pur di possedere sessualmente la donna

⁶⁵ G. A. 1840, p. 4.

che brama, mentre nella stanza di Saffo è la stessa poetessa greca a disperarsi perché non riesce a soddisfare il suo desiderio amoroso. Sono due facce di una stessa medaglia, che vede da una parte la passione della donna nei confronti dell'uomo, dall'altra quella dell'uomo verso la donna. Il monito, in entrambi i casi, potrebbe essere sempre lo stesso: non permettere che i desideri legati alla carne logorino l'essere umano, facendogli dimenticare che l'amore non è solo fisico, ma anche spirituale.

Se questo fosse stato veramente il messaggio che il committente voleva trasmettere, si avvalorerebbe l'ipotesi secondo cui le rappresentazioni potrebbero essere state realizzate in occasione del matrimonio di Giovan Battista o Pompeo. Lo scopo delle decorazioni potrebbe essere quello di mostrare l'amore come un sentimento capace di migliorare l'animo umano e il matrimonio come il suggello di un rapporto puro e non una mera legittimazione dell'unione fisica tra due persone.

Riferimenti bibliografici /References

- Aiazzi G. (s.d., dopo il 1835), *Al Marchese Pompeo Azzolino e alla nobil donzella Emilia dei marchesi Rinuccini*, s.l.: s.a.
- Alberti L.B. (1966), *De re aedificatoria*, a cura di P. Portoghesi, G. Orlandi, Milano: Il Polifilo.
- Armenini G.B. (1820), *De' veri precetti della pittura*, Milano: Vincenzo Ferrario.
- Bartolini Salimbeni L. (1986), *Due progetti irrealizzati di Antonio da Sangallo: i palazzi per Girolamo e Giovan Francesco Rosati a Fermo in Antonio da Sangallo il giovane. La vita e l'opera*, Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura, (Roma, 19-21 febbraio 1986), Roma: Centro di Studi per la storia dell'architettura, pp. 259-264.
- Biancardi G. (2004), *Prime edizioni di scrittori italiani*, Milano: Luni editrice.
- Butazzi G. (2002), *Moda e lumi: il ritratto della marchesa Margherita Gentili Sparapani Boccapaduli di Laurent Pécheux*, in *La città degli artisti nell'età di Pio VI*, a cura di L. Barroero, S. Susinno, «Roma moderna e contemporanea: rivista interdisciplinare di storia», 10, n. 1/2, pp. 231-239.
- Capriotti G. (2010), *Per diventare Enea. Domenico Monti, Giovan Battista Carducci e l'interpretazione risorgimentale del Rinascimento*, Ancona: Affinità elettive.
- Capriotti G. (2013), *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona: Affinità elettive.
- Capriotti G. (2014), «...non sono spese da Provincia». *L'attività di Anton Maria Garbi e Tommaso Appiotti nella Galleria di Lanciano e la committenza artistica di Alessandro Bandini Collaterali*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 10, pp. 945-966.

- Cesetti E. (2011), *La rinascita di una dinastia. Il ciclo pittorico di palazzo Passari e la tenuta di Fontebella a Montegiorgio*, Ancona: Affinità elettive.
- Chemello A. (2012), *Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, Padova: Il Poligrafo.
- Cieri Via C. (1996), *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo fra '500 e '600*, Venezia: Leonardo arte.
- Colucci I. (2004), *Il salotto e le collezioni della Marchesa Boccapaduli*, «Quaderni storici», n. 2, pp. 449-494.
- Conversazioni E. (1988), *L'archivio Azzolino*, Jesi: Biblioteca e Archivio Storico Comunale.
- Cottignoli A., a cura di (1991), *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, Roma: Salerno editrice.
- Croci N. (1992), *La piazza in forma di palazzo. Scenografie urbane tra Rinascimento, Barocco e Neoclassicismo. I casi di Ascoli e Fermo*, in *Guide al Piceno. L'arte*, Ripatransone: Maroni.
- Ferri P.N. (1885), *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, in *Indici e cataloghi. III. Disegni di architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma: Ministero della Pubblica Istruzione.
- Forni G., a cura di (1989), *Memorie di un viaggio fatto per l'Umbria per l'Abruzzo e per la Marca, dal dì 5 agosto al dì 14 settembre 1765 di G.G. C(arli)*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- G. A. (1840), *A voi Piero, Virginia e Lucrezia, innocentissimi pargoletti del Marchese Pompeo Azzolino e di Emilia dei Marchesi Rinuccini questo ritratto della madre vostra*, Firenze: s.e.
- Guthmüller B. (1996), *Il Mito e la tradizione testuale (le Metamorfosi di Ovidio)*, in Cieri Via 1996, pp. 22-28.
- Kahil L., Icard-Gianolio N. (1992), *Leda*, in *LIMC*, vol. VI-1, Zürich-München: Artemis, pp. 231-246.
- Lotoro V. (2012), *Arte e mito nel circuito mediterraneo. La fortuna dei temi delle "Metamorfosi" nel Seicento e nel Settecento*, Roma: Aracne.
- Maffre J.J. (1986), *Dànae*, in *LIMC*, vol. III-1, Zürich-München: Artemis, pp. 325-337.
- Maranesi F. (1957), *Fermo. Guida turistica*, Fermo: Stabilimento Tipografico Sociale.
- Maranesi F. (2002), *Guida storica e artistica della città di Fermo*, Fermo: Andrea Livi editore.
- Marota A., Mecozzi O. (1984-1985), *Antonio da Sangallo il Giovane nelle Marche: i palazzi di Girolamo e Giovan Francesco Rosati a Fermo*, tesi di laurea, Università degli studi "G. D'Annunzio" di Pescara, relatore prof. L. Bartolini Salimbeni, corelatore prof. D. Tamblé.
- McPhee I. (1990), *Kallisto*, in *LIMC*, vol. V-1, Zürich-München: Artemis, pp. 940-944.

- Montanari T. (1994), *Cristina di Svezia, il cardinal Azzolino e il mercato veronese*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 54, pp. 25-52.
- Montanari T. (1997a), *Il cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, «Studi secenteschi», XXXVIII, pp. 187-264.
- Montanari T. (1997b), *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia: gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, «Storia dell'arte», n. 90, pp. 250-300.
- Montanari T. (2001), *Cristina di Svezia e il cardinal Azzolino e le mostre di quadri a San Salvatore*, in *Cristina di Svezia e Fermo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Fermo, 3-4 ottobre 1995), a cura di V. Nigrisoli Wårnhjelm, Fermo: Andrea Livi editore, pp. 71-93.
- Montironi A. (1998), *Edilizia nobiliare a Fermo*, in *Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni Ambientali. Beni Architettonici*, a cura di P.L. De Vecchi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 132-136.
- Morosini D. (1804), *Le Eroidi di Ovidio*, Venezia: Antonio Rosa.
- Papetti S. (2003), *La pittura nel Settecento tra Fermo e Ascoli*, in *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Pittura e scultura*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 125-131.
- Pavone M.A. (2003), *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, Milano: Electa.
- Perna R. (2012), *Urbs Salvia: forma urbanistica*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Pettoni Possenti M.T. (1994), *Palazzo Azzolino nella Fermo antica e religiosa*, S. Elpidio a Mare: Grafiche Fioroni.
- Pieretti M. (2001), *Margherita Sparapani Gentili Boccapaduli: ritratto di una gentildonna romana (1735-1820)*, «Rivista storica del Lazio», VIII-IX, n. 13-14, pp. 81-137.
- Poliziano A. (1971), *Commento inedito all'epistola ovidiana di Saffo a Faone*, a cura di E. Lazzeri, Firenze: Sansoni editore.
- Prosperi N., a cura di (1770), *Per le faustissime nozze del nobil signor marchese Pompeo Azzolino di Fermo colla nobil signora contessa Maria Virginia Nappi di Ferrara*, Ripatransone: Valenti Giuseppe.
- Puccinotti F. (1858), *Opere complete edite ed inedite di Francesco Puccinotti. Prima edizione napoletana col consenso dell'Autore e coll'aggiunta di nuovi suoi scritti*, vol. II, Napoli: Agostino Pellerano libraio-editore.
- Raffaelli F. (1889), *Guida artistica di Fermo*, Fermo: Stabilimento Tipografico Bacher.
- Robertson M. (1988), *Europe*, in *LIMC*, vol. IV-1, Zürich-München: Artemis, pp. 76-92.
- Rosini S., a cura di (2008), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol. XVIII, tomo I-II, Milano: Fondazione Raffaele Mattioli.
- Scognamiglio O. (2008), *Le riviste napoletane nel decennio francese*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno (Milano, Università Cattolica del sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano: Vita e pensiero, pp. 3-20.

- Seregni G., a cura di (1942), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol. XI-XII, Milano: Giuffrè.
- Spadoni D. (1930-1937), *Pompeo Azzolino*, in *Dizionario del Risorgimento. Dalle origini a Roma capitale. Fatti e persone*, vol. II, Milano: Vallardi, p. 136.
- Toscano B. (2009), *Architetture con paesaggi reali*, in *Percorsi. Studi per Eleonora Bairati*, a cura di P. Dragoni, Macerata: eum, pp. 383-389.
- Vitali M. (1989), *Il Corso*, in *Fermo. La città tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. Vitali, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 163-214.
- Yalouris N. (1990), *Io*, in *LIMC*, vol. V-1, Zürich-München: Artemis, pp. 661-676.

Appendice

Fig. 1. La Stanza delle Metamorfosi (intero), Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 2. Il ratto di Europa, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 3. *Danae e Giove*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 4. Tiziano Vecellio, *Danae*, 1545 ca., olio su tela, 120 x 172 cm., Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 5. *Diana e Callisto*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 6. *Io e Giove*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 7. Correggio, *Io e Giove*, 1531 ca. Olio su tela, 163, 5 x 74 cm. Vienna Kunsthistorisches Museum



Fig. 8. *Leda e il cigno*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 9. *La Stanza di Saffo* (intero), Fermo, palazzo Azzolino

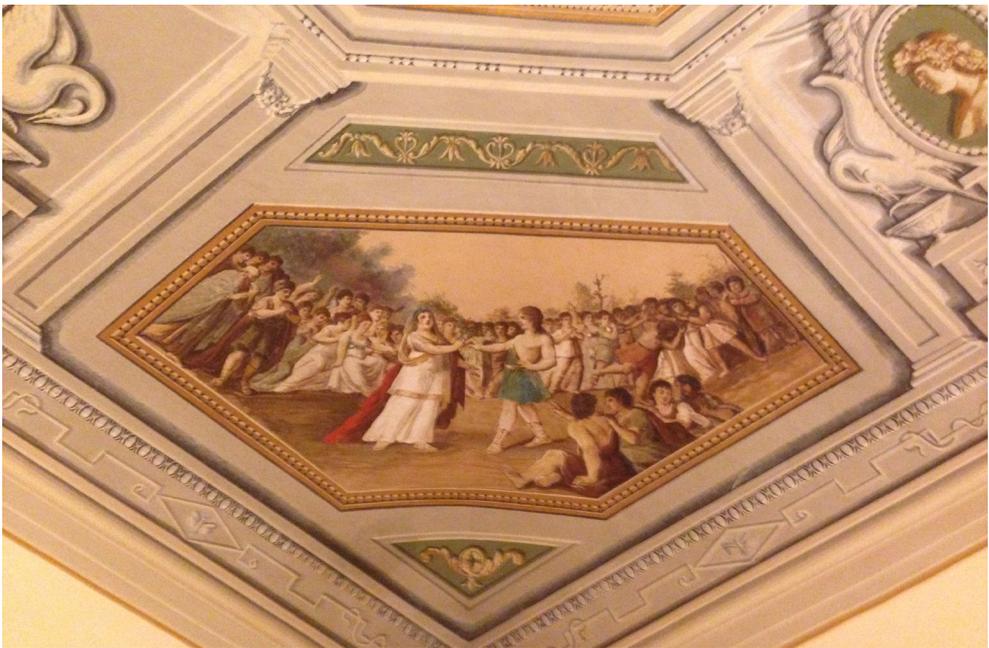


Fig. 10. *Saffo dona a Faone dei fiori*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 11. *Saffo e Rodope incontrano Stratonica*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 12. *Saffo incontra Faone*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 13. *Saffo e il sacerdote di Febo*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 14. *Il salto di Leucade*, Fermo, palazzo Azzolino

Appendice documentaria

Sigle archivistiche

BCP = Biblioteca Planettiana di Jesi

Documento 1

1779, gennaio 20, Fermo

BCP, *Archivio Azzolino*, Busta n. 251, Fasc. n. 2/3

Nel Nome di Dio Amen

Avendo l'ill(ustriss)mo Sig(nor) March(ese) Decio Azzolino Patrizio, e Nobile di questa Città fatto considerare il gran danno, e sommo pregiudizio, che recavano al Palazzo di sua abitazione in questa Città, le Pioggie, le Nevi, e li Venti specialmente di Greco, e Tramontana, ed altre intemperie delle Stagioni, col savio consiglio, del fu [...] Architetto Sassi, e messo in esecuzione da me sottoscritto Capomastro, credette egli bene, e fu infatti positiva necessità, d'incasare negl'Anni scorsi una porzione del Cortile di esso Palazzo, per così rendere coperte le due Scale ai lati di esso, che in sé produsse, non solo la cessazione de Danni, ed incomodi sino a quel tempo sofferti particolarmente nel primo Piano del Cortile, e nei Sotterranei a cagione dello stagno e penetrazione delle Acque, ma ancora un'abitazione maggiore di Stanze, Officine, ed altri commodi che in appresso saranno individuati; laonde, ora che del tutto resta la Fabrica stabilita, specialmente coll'opera, ed assistenza di me Capomastro, portatomi a considerarne la spesa recata, e fatta perciò da esso Sig(nor) Marchese, l'ho rilevata nella somma, e quantità di Scudi 4972,71, comprese le Cose di acconcimo, e stabilimento, che di conseguente hanno avuto bisogno di immodernarsi, e li mezzanini altresì sovra edificati da più parti di detto Palazzo per l'acquisto maggiore di commodi, e dell'Abbitazione, Cioè

Facciata verso il Cortile cò suoi corrispondenti ornamenti 384, 64

Cioè:

Muri.....299,84

Fascie di Pietra.....6,90

Crinizione pavim(en)ti di Pietra....14,10

320,84

Somma di là 384, 64

Come s(opr)a 320, 84

Fascie di Pietre nel secondo Ordine...14,60

Capitelli base e Zoccoli.....49,20

[...] 384, 64

Volta doppia nel p(ri)mo, e secondo Piano, e Volta doppia reale del terrazzo, ed altro, come in appresso.....307, 2

Cioè:

Volta del primo Piano.....74,83

Altra simile del secondo.....74,83

Altra reale, Chiave di ferro, ed Archi.....158,04

Come s(opr)a 307,20

Cioè:

Riattamento della Cisterna in mezzo del Cortile, e questo in parte rifatto a stagno.....97, [...]

Stanze, e Rimesse nel primo Piano del Cortile142
 Pilastri nelle Cantine, ed Archi rifatti perché minacciavano rovina....164,[...]
 Riforma, e ristabilimenti delle due Scale principali, ed Ornamenti....402,[...]

1499,[...]

Somma di là 1499,
 Partita di 402,93

Cioè Le due Scale, e Volta.....188,30
 Pianciti della Sala de Servidori, e Stanza da Pranzo...53,20
 Detti treplicati a stagno sopra la Stanza sudetta65,83
 Stabilimento di Siti, e Cornici col Caminetto95,60

Come s(opr)a 402,93

Stanze de Servidori sopra il Tinello, Muri, e Suffitti, e Pianciti.....81,4
 Appartamento riformato, e ristabilito ne suoi Piani verso Ponente.....346, [...]

Cioè:

Pianciti.....80,60
 Volte.....106,40
 Cornici.....25,60

Porte, e Finestre rimurate, ed aperte....45

Muri di una Testa..... 20,06

Stabilimento di tutto l'Appartamento....48,60

Come s(opr)a 326,26
 1906,78

Somma di là 1906,78

Stanze per il Ministro, e Fattore, e Stanza della conserva del Pane.....64,60
 Muri dell'Elevazione de Mezzanini, e riforma de Tetti.....912,15

Cioè:

Muri.....383,60

Tetti rivoltati a Padiglione..... 193,10

Muri, Tramezzi di una Testa di mattoni, ed a coltello..50,35

Soffitti, e Pianciti.....83,30

Stabilimenti, e Cornici.....86,45

Volte a gesso...115,35

Come s(opr)a 912,15

Appartamento nobile, Camere, e nuova Cappella.....264,60

Simile Appartamento de Mezzanini sopra l'altro detto di sopra...238,40

Cucina, [...] ricavata in detti mezzanini, ed altri commodi di Forno, e Credenze, e Sciacquatore [...]201,59

Diversi riattamenti fatti in altre diverse parti di d(ett)o Palazzo, nelle quali erano molti risentimenti, e crepature de muri.....647,70

4235,82

Somma di là 4235,82

Partita di conto 647,70

Cioè:

Muri, e Camini.....183,60

Altri Lavori nell'appartamento del Sig(nor) Marchese Carlo verso la piazza del Monterone

verso tramontana.....	96,40
Dieci porte nel Piano nobile... ..	74,60
Otto Finestre con vetrate, e Ferri in d(etto) Appartam(ent)o..	80
Due Porte grandi nella sala de Servidori... ..	14
Undici Finestre ne Mezzanini sopra di esso piano nobile... ..	55
Finestra, e Rinchiera in detti Mezzanini... ..	15
Tre Finestre nelle Stanze da Pranzare.....	12
Otto Finestre dall'altra parte de nuovi Mezzan(i)ni.....	47,40
Rinchiere di ferro, che corrispondino nel Cortile.....	69,70
Come s(opr)a	647,70

Finestre e Porte nell'Appartamento verso Ponente... ..280

4515,82

Somma di là 4515,82

Muri rifatti nel circuito dell'orto del Palazzo caduti per l'ingiuria degli Anni, nella Casa di esso Orto, et altro come siegue...304, 04

Cioè:

Muri dell'Orto... ..	87,50
Cordonate a Mattoni... ..	12,30
Pilastrì sotto alli Muri [...],... ..	60,20
[...], et altri Lavori nell'ingresso verso le Mura pubbliche...10,50	
Muri rifatti nella Casa di detto Orto... ..	20,30
Pianciti.....	15,60
Tetto nuovo a padiglione della detta Casa.....	69,34
Grotta rifatta nel Palazzo di maggior commodo.....	28,30

 Come s(opr)a

304,04

4819,86

Tanto dunque dico [...] la spesa di detta Fabrica, cioè alla somma come s(opr)a si vede ristretta, e calcolata a scudi quattromila ottocento diciannove, e [...] 86. E questa stessa spesa, Lavori, e fabbriche essere stati necessari, non solamente per rimuovere i molti pregiudizi, ma ancora per accrescere il comodo dell'Abbitazione maggiore, di cui abbisognava il d(etto) Palazzo, che però riferendo il tutto come sopra secondo la mia arte, perizia, e coscienza pienamente lo confermo col mio giuramento. In fede. Fermo li 20 Genn(aio) 1779 [...].

Documento 2

1804, settembre 22, Roma

BCP, *Archivio Azzolino*, busta 264, fasc. 2.

C. A.

Dal Letto dove sono fin dai Sedici per ritorno di cinque o sei febbriattole, dalle quali ora son guarito, senza pregiudizio della fortuna. Il [...] Salvi disse a Carabelli che Azzolino aveva ritirato quel denaro, e che egli non ne ha più. Io amo di farti uno scandaglioaccio acciò tu possa pensare a ciò che accorvi. I Parati sai, che vanno poco meno di (scudi) 400 [...] diveniva mancante delle Spalline delle Sedie, ed il banderaro mi ha suggerito il partito più economico e più di moda, di fare le buone [...] del letto di taffetà simile alle tendine. [...] il taffetà, che importerà circa (scudi) 120

	520
[...]	60
Tavolino e Canapà	12
Cornici non mi ricordo quanti Pezzi siano, ma faranno sempre	16
Specchiera, [...] circa	20
Cammino lo fai	18
Casseforti [...]	
Il Cammino non lo feci, [...]	6:50
Tutto il frangettone di Seta, le tendine, e [...], Cordoni simili per finestre e Campanelli, focchi (per) tutto, passamanini simili per guarnizione di Coperta da Letto, e Cuscini di Seta, Canapà, importerà almeno (scudi)	120
Queste guarnizioni sono inevitabili	
	772,50
Il Cornicione della Stanza da Letto finito di doratore, unitamente al lavoro di doratori sulle sedie della stessa camera, non potrà portare meno di	60
Un Comò un po' pulito senza la pietra non può valer meno di	18
La tavola di marmo bianco ci vorrà circa li	19
L'altra Pietra per il Comò circa li	25
La Cassaforte di Legno (per) incassi le importerà presso a poco	8
Il Banderaro (per) guarnir le sedie, più i cuscini delle altre sedie e canapà da comprar forate di tela, Crino, e poi le fatture ci vuol poco a fare circa (scudi)	80
	982:50

Le spese d'imbaggio e de' vetturali (per) li trasporti che dice Carabelli vorranno esser pagati qui, io non saprei calcolartele ma saranno assai forti, onde denaro in mano a Carabelli per queste bisogna lasciarlo.

Egli non ne ha disponibili che (scudi) 600. Se il Salvi avesse tenuto, come aveva prima quei 250 sarebbero 850. La differenza sarebbe poca, ma ora merita molta attenzione. Pensasti con Azzolini, e con tuo padre refugio de' peccatori. Ho voluto prevenirti di tutto e aspetto tua risposta. Saluta Anna, che non credo più vergine e ne godò. Addio.

Documento 3

1804, novembre 3, Ariccia

BCP, *Archivio Azzolino*, busta 264, fasc. 2.

Carissimo cugino

Ieri ebbi qua (dove interpolatamente ho passato tutto l'ottobre e starò fino ai 12 stante) una lettera di Giacomo Polini di Ancona, ed in essa due cambiali di 395 ad uso dei 864 [...] di Marino Torlonia, e 5 a piacere [...] 400 che [...] a Roma a persona di mia fiducia che ne procuri l'incasso, quale seguito non mancarò darne avviso al [...] Giacomo Polini, cui scrivo oggi stesso, e a voi, [...] Antonio Luciani dal quale il Polini mi dice aver ricevuto l'ordine, e al quale intanto potete comunicar questa mia, dicendogli che la lettera del [...] Polini ha per data li 22 ottobre, e che l'affar [...] ha occasionato il ritardo. La vostra robba avanza. Al mio ritorno a Roma spero trovar tutto quasi finito. Nel mese voi avrete la casa in ordine. Addio. Salutate la sposa.

Collicola vostro amico e cugino.

Documento 4

1804, dicembre 15, Roma

BCP, *Archivio Azzolino*, busta 264, fasc. 2.

Carissimo amico e cugino

Non prima di questo momento mi è riuscito di restringere con una approssimazione [...] i conti dei v(ostr)i lavori. [...] rimetto il dettaglio qua [...] piegato. Vi assicuro, che il tutto è stato da me fatto con tutta la economia che sia compatibile con le indicazioni v(ostr)e. Voi vedete che mancano ancora centoventi scudi. Io vi prego di ultimarmi questa piccola rimessa, la quale mi necessita per finire di pagare alcuni oggetti che mancano, onde potervi spedire. Intanto io ho consegnato a Carabelli assai robba che vi spedisce: il resto al momento dietro la vostra rimessa di scudi centoventi, giacchè tutto è in ordine. Mandatemi la misura precisa del letto, larghezza, lunghezza, e altezza da terra: il tutto a Canna Romana: ciò per la coperta, che vi manderò bella che fatta perché l'abbiate secondo l'ultima moda. State bene: salutatemi vostra moglie e crediatemi.

V(ostr)o affettuoso a(mi)co e cug(in)o Collicola

Documento 5

1805, gennaio 5, Roma

BCP, *Archivio Azzolino*, busta 264, fasc. 2.

[...] C. A.

Sento da v(ostr)a lett(er)a a Carabelli che avete dato ordine al v(ostr)o agente di passarmi il noto denaro mancante. Sento però dal v(ostr)o agente, che non ha ricevuto tale avviso. Vi prego perciò di darglielo, o di rinnovarglielo, acciò io possa ultimarvi le spedizioni. Sento pure (e con dispiacere) che molte cose abbiano sofferto per le acque, segnatamente le dorature [...] che prima di fare incartare tutta la robba dorata io ho voluto [...] far passare una buona ventina di giorni [...] fosse perfettamente secca e di fatti era secchissima: ma l'umido la [...] e contro l'umido non vi è riposo che basti! Desidero poi sapere come siate rimasto soddisfatto del gusto della robba. Vi assicuro che tutto è stato fatto di gusto totalmente nuovo, e che qui ha incontrato molto. Spero che lo stesso avrà fatto con voi: e lo bramo di cuore perché vorrei avervi servito bene in questa commissione. Mi lusingo che potrete così riparare senza difficoltà e non con molta [...] i danni della pioggia e mi piacerà di esserne ragguagliato per mia quiete.

Abbate cura della v(ostr)a salute, salutate la sposa, e credetemi sinceramente.
[...] aff(ett)o Cug(in)o e a(mic)o Collicola

Documento 6

1805, agosto 3, Roma

BCP, *Archivio Azzolino*, busta 264, fasc. 2.

Car(issi)mo a(mic)o e cug(in)o

Io ho ristretto perentoriamente tutti li v(ost)ri conti con tutti gli artisti. Ho pagato finchè ho avuto denari del vostro, e più trenta scudi del mio, dei quali vado creditore. Compresi questi, si riduceva il v(ostr)o debito a centoquindici scudi. Io vi prego di scrivere a Salvi, col quale ho già parlato, acciò procuri al più presto di farmeli avere. Io dal mio conto procurerò, che al più presto abbiate tutto quel poco che manca. Se lo scandaglio che vi feci di approssimazione, è venuto a crescere, non deve farvi specie, parte perché mancavano molte piccole cose, parte perché contavo [...] qualche ribasso che avrei ottenuto dagli artisti se non fosse stato così lungo l'appetito. Datemi nuove della vostra salute e di Anna, che vi prego di salutare assai in nome mio. Divertitevi con codesta fiera, e credetemi costantemente v(ostr)o aff(ettuoso)

Amico March(ese) Collicola

Documento 7

1817, marzo 10, Fermo

BCP, *Archivio Azzolino*, busta n. 266, fasc. n. 1/11.

Beatissimo Padre

Anna Bandini Azzolino domiciliata a Fermo Oratrice umilissima della Santità Vostra prostrata al Soglio Sovrano ossequiosamente espone che, per grazioso Rescritto di V(ost)ra Beatitudine del Dicembre, 1806 fu assoggettato ad Economato sotto gli auspici dell'E(ccellentissi)mo e R(everendissi)mo Cardinal Brancadoro Arcivescovo di Fermo il Patrimonio del di lei marito Marchese Gio(van) Batt(ist)a Azzolino, ed ottenne Egli una garanzia per non potere essere assoggettato ad esecuzione personale durante un triennio. Le vicende dello Stato, anziché permettere di dare un qualche Sesto all'Azienda, ne hanno prodotto il guasto ulteriore, ed è ormai pervenuto all'ultimo Sfacello. Trovasi quindi l'Oratrice nella circostanza di dovere assicurare li di lei Diritti Dotali, ma come il giudizio che Essa deve intentare susciterebbe a discapito del di lei consorte la turba dei Creditori, e non permetterebbe di dare quel Sesto metodico che accorrerebbe all'Affare, supplichevole ricorre alla Sovrana Clemenza, onde voglia assicurare nuovamente il nominato marchese Giovanni Batt(ista) a preservandolo dalle personali esecuzioni che potessero tentarsi a di lui danno. Come Egli fu circuito da una turba di scaltri usurai, come trattasi di preservare la convenienza di una Famiglia Nobile ed antica e di sottrarre dalla rapacità degli usurai stessi il ristretto asse dell'Oratrice unico sostegno della di lei Famiglia, e come rimane d'altronde libero sui restanti fondi patrimoniali.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Xavier Barral i Altet, Ranuccio Bianchi Bandinelli,
Antonella Capriello, Silvia Cardini, Francesca Casamassima,
Sara Cavatorti, Imma Cecere, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Santino Alessandro Cugno,
Guido Dall'Olio, Alessia Donati, Patrizia Dragoni,
Tea Fonzi, Miriam Giubertoni, Francesca Giurranna,
Daniele Manacorda, Agnese Marasca, Valeria Merola,
Giacomo Montanari, Elena Musci, Maria Rosaria Napolitano,
Virginia Neri, Luca Palermo, Claudia Parisi, Greta Parri,
Lara Pastrello, Maria Concetta Perfetto, Angelo Presenza,
Lorenzo Principi, Silvia Scarpacci.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

