



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 Sciallo, 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

Recensioni

Elena Fumagalli, Raffaella Morselli, edited by (2014), *The Court Artist in Seventeenth-Century Italy*, Roma: Viella, 246 pp.

Gli studi sugli artisti di corte in Italia hanno conosciuto vasta fortuna nella storiografia novecentesca per i periodi che vanno dal '400 alla prima metà del '500, in riferimento cioè alle corti del gotico internazionale e del Rinascimento, trascurando di seguirne gli sviluppi nei secoli successivi. Colmare questa lacuna è la volontà programmatica alla base del volume a più voci che presentiamo in questa occasione.

L'opera si apre con una breve premessa di Marcello Fantoni che ne chiarisce l'inserimento all'interno di una collana di studi in lingua inglese, di carattere interdisciplinare e con aperture internazionali, promossa dalla Kent State University di Firenze, di cui rappresenta la prima uscita. L'ampia introduzione delle curatrici funge da sintesi e raccordo dei sei contributi successivi, ciascuno dedicato allo studio di una corte italiana fra la seconda metà del XVI e gli inizi del XVIII secolo, chiarendo la metodologia

utilizzata, i temi affrontati, le domande di ricerca comuni, e indicando alcuni dei principali raggiungimenti del lavoro, nonché possibili piste per futuri studi. I luoghi prescelti sono stati: la corte pontificia (Patrizia Cavazzini), la corte dei della Rovere di Urbino e Pesaro (Raffaella Morselli), la corte medicea a Firenze (Elena Fumagalli), la corte estense di Modena (Barbara Ghelfi), quella dei Gonzaga a Mantova (Roberta Piccinelli) e la corte dei Savoia a Torino (Anna Maria Bava e Clara Gorla). Si è scelto invece di non occuparsi delle corti italiane poste in quel periodo sotto il dominio della Spagna, cioè Milano e Napoli.

Il libro ha radici ben salde, richiamandosi agli studi di Martin Warnke e Marcello Fantoni sulle corti e alle ricerche condotte da anni sul tema dalla stessa Raffaella Morselli. La metodologia, chiara e solida, consiste nella scelta di partire (o ripartire) dalle fonti documentarie, relative alla struttura delle corti italiane del periodo, fossero esse pubblicate o inedite e recuperate attraverso pazienti indagini d'archivio: per primi si sono studiati i Ruoli e i Libri dei salariati, ovvero i documenti amministrativi che registravano il

personale fisso al servizio dei signori con i rispettivi compensi. Secondariamente altre fonti amministrative, come libri di entrate e uscite, e carteggi, essenziali per recuperare notizie circa il rapporto fra artisti e committenti, ricostruire le preferenze dei mecenati, individuare il collegamento delle varie corti fra di loro. Pur nella difficoltà di comparare fonti prodotte da soggetti diversi e soprattutto a causa delle lacune conservative nella documentazione – particolarmente grave quella dei registri di pagamento della corte di Urbino, eliminati nel corso del riordino settecentesco del fondo – l'esame di una tipologia di fonte com'è quella dei Ruoli, sufficientemente omogenea grazie a una medesima cultura amministrativa con cui venivano gestite le corti, ha consentito di individuare con efficacia numerosi temi comuni di grande rilevanza. Ad esempio, la condizione economica costante dei salariati, per cui il salario in denaro veniva sempre accompagnato e spesso anche superato come entità da pagamenti in beni, come generi alimentari, l'affitto di casa e bottega, la legna da ardere etc... mentre le opere d'arte prodotte venivano di norma pagate a parte: proprio tali condizioni dovevano rendere lo *status* di artista di corte particolarmente allettante, oltre alla possibilità di partecipare alla vita della corte, affiancando i signori in ruoli di prestigio e in posizione di grande intimità, come i casi, per altri versi eccezionali, di Federico Barocci e Gian Lorenzo Bernini dimostrano. La stabilità della posizione spiega poi la tendenza alla trasmissione di certi ruoli di padre in figlio o fra maestro e allievo, significativa anche per la continuità che spesso veniva a stabilirsi nei linguaggi artistici adottati nelle corti. Ricorrente è il predominio, nell'ambito delle figure di artisti di corte, degli architetti, unico ruolo indispensabile, richiesto dalla rilevanza che l'attività costruttiva e la gestione della

città e del territorio assumevano a fini sia simbolici e di rappresentanza, sia pratici, come la difesa militare, l'efficacia delle vie di comunicazione, l'economia dello stato. Attraverso i vari studi particolari, emergono poi le differenze nel tempo e fra una realtà e l'altra, per cui i molti compiti possibili potevano essere assommati da una singola figura di architetto, oppure fare capo a vari specialisti (dall'ingegnere al misuratore al «fontanaro»), mentre, anche in rapporto a momenti di benessere o ad altri di crisi economica, si poteva assistere al restringersi o ampliarsi dei ruoli. Più variegata appare la posizione di pittori e scultori, questi ultimi in particolare – e forse un po' a sorpresa – di solito meno presenti come figure fisse e con posizione di minor rilievo, eccettuato ovviamente Bernini. I pittori risultano attivi con condizioni e vicende molto diverse da una corte all'altra e a seconda delle singole personalità, come risulta ampiamente nei vari saggi: le curatrici mettono opportunamente in luce l'importanza di un mutamento ben esemplificato dai casi di Rubens, Tintoretto e Fetti in rapporto ai Gonzaga, di Guercino e Reni verso gli Este, per cui alcuni artisti di particolare successo tendono a prediligere al rapporto continuativo e strutturato con la corte condizioni di lavoro libero all'interno del mercato artistico di città commerciali quali Anversa, Venezia e Bologna. Nel corso del tempo, appare e si consolida inoltre il ruolo di curatore delle collezioni artistiche delle corti, ricoperto per lo più da pittori e che gradualmente condurrà alla figura del «conoscitore»: in questo senso il libro fornisce anche un interessante contributo per gli studi di storia del collezionismo. Significativa, infine, sia a livello di numero di operatori che per condizioni di pagamento e stima dimostrata dai sovrani, la posizione a corte di una miriade di artisti e artigiani

impiegati nella produzione di oggetti sontuosi (dalle oreficerie agli arazzi, dai cuoi ai merletti, dagli orologi agli intarsi), necessari alla magnificenza delle corti, elemento chiave nel mantenimento del loro potere: nei casi di Firenze e Pesaro, questo tipo di manifatture di lusso viene posto sotto il diretto controllo dei signori tramite l'organizzazione di laboratori, concentrati in un medesimo luogo – prima a San Marco e poi nella «galleria dei lavori» a Palazzo Vecchio per Firenze, nei «botteghini» del palazzo ducale a Pesaro: fenomeno giustamente sottolineato anche nei loro contributi singoli da Elena Fumagalli e Raffaella Morselli.

La serie dei saggi di approfondimento è aperta dal lavoro di Patrizia Cavazzini dal titolo *Painters vs. Architects at the Papal Court (1550-1672)*: la situazione peculiare della corte pontificia a livello politico ha ripercussioni sull'inquadramento e la condizione degli artisti di corte. Il fatto che molte posizioni della corte papale fossero riservate a ecclesiastici, riduceva infatti gli spazi per gli artisti, così che, nella prima metà del XVI secolo, molti di essi erano stati inquadrati in ruoli differenti rispetto alle loro professioni (dalla carica di abbreviatore pontificio di Raffaello «all'ufficio del piombo» di Sebastiano Luciani). Dall'altro l'esistenza delle corti parallele dei cardinali, a partire dal cardinal nipote, moltiplicava le opportunità per gli artisti, in primo luogo per gli architetti: punto di svolta è individuato nel rapporto fra Paolo III e Michelangelo, che per primo ottiene nel 1535 il titolo di «supremo architetto, scultore e pittore dei palazzi apostolici». Il ricco quadro polifonico tracciato dall'autrice si chiude con Gian Lorenzo Bernini: richiamandosi agli studi di Tomaso Montanari, la Cavazzini lo definisce «the true court artist in Rome» per il rapporto esclusivo e senza precedenti con la famiglia dei Barberini, i compensi

elevati, i compiti diplomatici e la stretta frequentazione personale con Urbano VIII e Alessandro VII.

Della corte di Urbino negli ultimi decenni della sua esistenza, prima della devoluzione allo stato pontificio, si occupa Raffaella Morselli (*In the Service of Francesco Maria II della Rovere in Pesaro and Urbino, 1549-1631*), già autrice di vari contributi sulla signoria roveresca. La studiosa mette in luce gli sforzi di Francesco Maria II per adeguare Urbino al fasto delle altre corti coeve, mantenendo alti l'«onore e reputazione» di corte per eccellenza del Rinascimento, consacrata dalle pagine del *Cortegiano* di Castiglione. Dalla vicina e ammirata Firenze, dopo un viaggio nel 1580, il duca riprende l'innovativa organizzazione delle botteghe artigiane e artistiche nei «botteghini» di Pesaro, che gli consente di disporre di produzioni di grande qualità da diffondere anche come preziosi doni diplomatici, dotate di un riconoscibile «marchio» a esponente geografico – vero antesignano delle moderne tecniche di marketing territoriale. Altra tappa di questa consapevole strategia, come ben sottolinea l'autrice, è il completamento nel 1582-83 della cappella nel santuario di Loreto, meta sempre più importante di un pellegrinaggio internazionale dove venivano impiegate le «stelle» del panorama artistico urbinato: Federico Brandani per gli stucchi, Federico Zuccari per gli affreschi e Federico Barocci per la pala d'altare con l'*Annunciazione*, mentre intorno al 1585 una serie di arredi liturgici d'oreficeria su disegno dello scultore Giovanni Bandini uscirà dai botteghini, a completare il corredo della cappella (ma altrettanto importante nella stessa ottica risulta la serie delle ceramiche urbinati, dono del cardinale Giulio Feltrio intorno al 1575). Al rapporto con la corte di Zuccari e Barocci è dedicata

gran parte del saggio: entrambi estranei ai *ruoli* ducali, mantengono rapporti privilegiati con la corte, l'uno nel corso delle sue peregrinazioni europee, l'altro dal suo ritiro urbinato, dove riesce, forse unico caso fra quelli indagati nell'intero volume, a «invertire i ruoli» imponendo le proprie regole al duca. Al di là dei due casi eccezionali rappresentati da Zuccari e Barocci, Morselli presenta una rassegna degli innumerevoli artisti documentati nei libri di pagamento come salariati, molti, significativamente, allievi di Barocci (da Filippo Bellini ad Antonio Cimatoro detto Visaccio, da Ventura Mazza ad Alessandro Vitali) o pittori «nel segno di Barocci» (come Giorgio Picchi, Agostino Apolloni, Giustino Episcopi, attivi per Casteldurante a fine secolo o Antonio Viviani). Significativo, anche in rapporto a quanto emerge negli altri casi, è il ruolo predominante assunto dalla scultura alla corte dell'ultimo duca di Urbino, animato dalla volontà di dotarsi di scultori di corte: fallita la trattativa per assicurarsi i servizi di Giambologna, nel 1581, è Giovanni Bandini a venir investito di compiti di rilievo con commissioni che esaltavano ancora una volta la dinastia, giunta agli ultimi anni della sua parabola.

Elena Fumagalli compie un *excursus* di oltre due secoli sugli artisti di corte nella Firenze medicea (*On the Medici Payroll: at Court from Cosimo I to Ferdinando II, 1540-1670*), condotto ricostruendo il tessuto degli artefici emergente dai libri dei salariati della corte. È interessante come l'analisi delle fonti documentarie permetta di individuare alcuni dei caratteri peculiari della presa di potere da parte di Cosimo I: ad esempio, l'inserimento di artisti attivi nelle fabbriche ducali nei libri dei salariati delle magistrature cittadine, come Pontormo e vari architetti e ingegneri, fra cui Tribolo e Davitte Fortini, inseriti nei libri paga dei Capitani

di parte Guelfa, o Bandinelli, pagato anche dall'Opera del duomo, è una prova della trasformazione delle istituzioni pubbliche cittadine in senso assolutistico. In rapporto alla necessità di difendere il potere da poco conquistato e manifestare la propria egemonia, Cosimo impiega numerosi architetti e ingegneri milari. Sempre a Cosimo si deve la comparsa di nuove figure di artisti/artigiani posti a salario della corte, fra cui arazzieri e artigiani abili nella lavorazione delle pietre dure; la tendenza al potenziamento e al controllo da parte della corte delle manifatture più preziose si accentua con la presa del potere da parte del figlio Francesco, in accordo con i propri interessi culturali e con la costruzione della sua immagine. Il fratello Ferdinando I modificò l'organizzazione dei salariati, introducendo una figura di supervisore, dalla quale restavano autonome solo tre figure principali, Giambologna, Bylivert e l'archibugiere Antonio Maria Bianchi. Restava costante, però, l'attenzione rivolta alle produzioni artigianali, vero e proprio biglietto da visita della corte in tutta Europa ed elemento sempre più rilevante dei bilanci della corte. Nel corso del '600, del resto, la figura dell'artista di corte si modificò: sempre di più, specie nel caso dei pittori, i granduchi si rivolgono ad artisti pagati per singole imprese e solo eccezionalmente hanno pittori a libro paga, come Justus Sustermans e Giovanna Garzoni.

La faticosa riorganizzazione di una delle maggiori corti del Rinascimento italiano, quella Estense dopo la devoluzione di Ferrara allo stato pontificio del 1598, è il punto di partenza del contributo di Barbara Ghelfi (*A bolletta and fuori bolletta at the Este Court in Modena, 1598-1709*). Cesare d'Este dovette infatti ricostruire a Modena e Reggio una corte in grado di competere con quella quasi

leggendaria di Ferrara, che sull'eccellenza dell'arte e del collezionismo aveva basato la propria reputazione: inizialmente si ricorse ad artisti impiegati con accordi temporanei, mentre i libri paga registrano un solo pittore stipendiato, il marchigiano Lucilio Gentiloni di Filottrano, fedele servitore e «gentiluomo» degli Este, che svolgeva soprattutto compiti diplomatici. L'impegno nella ricostruzione dei palazzi ducali di Modena prima e poi anche di Sassuolo, spiega il forte impiego di ingegneri e architetti, fra cui, fissi, il romano Bartolomeo Luigi Avanzini e Gaspare Vigarani da Reggio. I lavori di decorazioni interna delle nuove residenze della corte coinvolsero a breve, sotto il governo di Francesco I, anche pittori, sotto la direzione di Jean Boulanger, allievo di Guido Reni. È significativo, come anticipato, che Guercino, pur apprezzato e attivo per i duchi, non accettasse mai di entrare a libro paga del principe, conservando la propria autonomia. Nel corso della seconda metà del '600 la tendenza è una maggiore presenza di artisti stipendiati al servizio della corte, tanto che nel 1661 sono ben quattro i pittori a libro paga, Olivier Dauphine, nipote di Boulanger, van Gelder, il modenese Stringa e il bolognese Giovanni Enrico Haffner, mentre è dal 1638 che figura uno specifico curatore delle collezioni d'arte e restauratore. Ricco di nomi e circostanze anche inedite il saggio offre così un'approfondita ricostruzione dell'ambiente artistico nella corte modenese.

Altrettanto documentato e frutto di lunghe ricerche d'archivio è anche il seguente contributo di Roberta Piccinelli dedicato alla *Position of Artists at the Gonzaga Court (1587-1707)*. Si parte dalla corte di Vincenzo Gonzaga (1587-1612) che vede la definizione del palazzo ducale come grande edificio unitario, sotto la

direzione di un «prefetto delle fabbriche», la figura di artista più pagata fra quelli registrati nei libri di conti ducali. Mentre cresce l'acquisto di beni sontuari, specie di gioielli, il duca mantiene come pittore di corte il fiammingo Jean Bahuët, entrato già a servizio del padre. La predilezione verso gli artisti nordici è confermata dalla chiamata di Rubens e Pourbus, usati in maniera diversissima: Pourbus svolge i compiti più tradizionali del pittore di corte e del ritrattista, mentre Rubens conserva larga autonomia. Il filo conduttore del mecenatismo gonzaghese, almeno fino alla grave crisi del 1626-27 con la vendita della collezione, è la ricerca dell'eccellenza, soprattutto nel campo della pittura: così, nel libro di conti di Ferdinando, all'inizio del secolo, appaiono i nomi di Paul Bril, Antiveduto Gramatica, Carlo Saraceni, Giovanni Baglione, Francesco Albani, Guido Reni, Guercino e Domenico Fetti, quest'ultimo assunto come pittore di corte fino al 1622, quando si stabilisce a Venezia.

Partito dalle ricerche territoriali condotte da Gianni Romano negli anni '70 e '80 e sul patrimonio documentario costituito dalle *Schede Vesme*, oltre che su ricerche autonome, il contributo a quattro mani di Anna Maria Bava e Clara Gorla (*Artists working for the House of Savoy in the Seventeenth Century*) si occupa della corte dei Savoia, dallo spostamento della capitale da Chambéry a Torino, nel 1563. Accanto a dati costanti e più volte richiamati a proposito degli altri contributi, come il predominio degli architetti nella gerarchia degli artisti di corte o la forte propensione alle arti sontuarie, risaltano le particolarità della corte Sabauda: intanto il forte internazionalismo che vede attivi artefici di varia provenienza: fiamminghi, come il pittore Jan Kraek, pittore di corte dal 1568 al 1607, e lo scultore Adrien de Vries, francesi, come il pittore Charles

Dauphin, centro-italiani, come Federico Zuccari, il romano Marco Tullio Onofri, l'anconetano Vincenzo Conti, lombardi, come il milanese Ambrogio Figino, piemontesi come Moncalvo e Francesco Cairo – solo per citare alcuni dei numerosi artefici menzionati nel saggio – mostrano la costante tendenza della corte sabauda a guardare ai modelli d'Oltralpe.

Il libro, nella sua polifonica ricchezza, si offre dunque come uno strumento di approfondimento e di lavoro per gli studiosi, mettendo a disposizione molti contenuti nuovi e fondando una serie di paradigmi interpretativi per la storia sociale degli artisti in età moderna, che forniranno senz'altro un modello di metodo per altre indagini.

Francesca Coltrinari

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>

