



2019

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 20, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor in chief
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator
Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage

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

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla
Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa
Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi
Colombo, Caterina Cirelli, Alan Clarke,
Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe
Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari,
Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De
Vita, Fabio Donato, Rolando Dondarini,
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, Carlo Pongetti, Marco Pizzo,
Adriano Prosperi, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Margherita Rasulo, Orietta Rossi
Pinelli, Roberto Sani, 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 / Publisher

eum edizioni università di macerata, Corso
della Repubblica 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

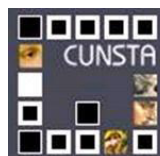
Layout editor

Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SIMMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



Suore, santi, sibille in un processo alla pittura sacra agli esordi del Seicento

Massimo Moretti*

Abstract

In una chiesa di un monastero di clarisse del ducato di Urbino, nel marzo del 1601, il pittore Giorgio Picchi, in accordo con i sindaci e alcune suore, tentò di distruggere gli affreschi dello stimato Giustino Episcopi, artista della generazione precedente, con la promessa di pitture più allegre e più belle. Interrogato dal tribunale ecclesiastico, Picchi venne accusato di aver violato la clausura e di aver tentato di sostituire delle immagini sacre senza le autorizzazioni previste. I sostenitori lo difesero appellandosi alla convenienza di sostituire le immagini delle sibille con più appropriate figure di santi. Il processo Picchi-Episcopi, come il celebre interrogatorio a Veronese del 1573, è un'indagine sulla pittura sacra dopo il Concilio, sulla condotta del pittore, sui soggetti e sulla maniera di rappresentarli. Attraverso documenti inediti e un confronto con la precettistica del tempo, il contributo, perseguendo un auspicio che fu di Paolo Prodi, intende offrire nuove riflessioni sull'applicazione dei decreti tridentini nelle diocesi particolari.

In March 1601, in a church of a monastery of Clarisse in the Duchy of Urbino, the painter Giorgio Picchi, with the support of the mayors and some of the nuns of the convent, tried to destroy the frescoes of the esteemed Giustino Episcopi, an artist of the previous

* Massimo Moretti, Ricercatore a tempo determinato di Storia dell'arte moderna, La Sapienza Università di Roma, Dipartimento SARAS, Piazzale Aldo Moro, 1, 00185 Roma, e-mail: massimo.moretti@uniroma1.it.

generation. Although Picchi had promised to make more cheerful and beautiful paintings, he was accused for having violated the enclosure and for having tried to replace sacred images without the required authorizations. Some witnesses defended him, appealing to the convenience of replacing the images of the sibyls with more appropriate figures of saints. The Picchi-Episcope trial, together with the famous interrogation to Veronese in 1573, is not only an investigation on sacred painting after the Council in general, but also on the painter's behavior, on the paintings' subjects and on the way of representing them. Through unpublished documents and a comparison with the literature of the time, the essay, pursuing a suggestion by Paolo Prodi, intends to offer new reflections on the application of the Tridentine decrees in the particular dioceses.

1. *Premesse*

Nel suo fondamentale contributo sulla teorica delle arti figurative nell'età della Riforma Cattolica, Paolo Prodi lamentava un ritardo degli studi sull'interpretazione e sull'applicazione dei decreti tridentini nelle regioni e diocesi particolari, indicando tre possibili direzioni di ricerca: esame delle decisioni della gerarchia ecclesiastica nei singoli ambiti locali, studio dei rapporti tra la nuova liturgia, spiritualità, pietà, devozione popolare e fenomeno artistico, analisi delle interpretazioni del decreto date dai trattatisti dell'arte sacra¹. Quest'ultima pista è stata seguita da Prodi con un'attenta analisi della genesi e dello sviluppo del *Discorso intorno le immagini sacre e profane* del cardinale Gabriele Paleotti, pubblicato la prima volta in volgare nel 1582 e riedito in lingua latina, per una universale ma selezionata diffusione, nel 1594 a Ingolstadt². L'attenzione degli studiosi all'opera del Paleotti e al rinnovato atteggiamento della Chiesa verso le immagini sacre, anche in relazione alla vita e all'evoluzione del pensiero del cardinale, nella seconda metà del Novecento e sino ai nostri giorni ha prodotto, come noto, una sequenza di autorevoli iniziative editoriali dedicate al *Discorso*³.

Per verificare l'applicazione nelle realtà locali del decreto tridentino e indagare le conseguenze delle nuove istanze della Riforma cattolica sulla valutazione delle opere d'arte già esistenti o nuovamente ordinate per la devozione e il decoro degli spazi sacri, tra le molteplici fonti che lo storico dell'arte può prendere in esame si distinguono gli atti (criminali e civili) prodotti dalle cancellerie dei tribunali ecclesiastici diocesani.

Tale documentazione, molto vasta e quindi difficile da analizzare sistematicamente, è una sorgente inesaurita per gli studi microstorici, la cui tradizione e metodologia non può che interessare la stessa Storia dell'arte⁴.

¹ Prodi 1965, p. 135.

² Paleotti 1582 e 1594.

³ Barocchi 1961, pp. 117-509, 548-560 (nota filologica), 615-690 (commento); Paleotti 1990. Si veda ora Prodi 2014. A integrazione si rimanda anche a Bianchi 2008; Salviucci Insolera 2016.

⁴ Fondamentale ovviamente la lezione di Ginzburg 2002, pp. VII-XV e 1976, pp. XI-XXV.

Gli atti giudiziari costituiscono una preziosa fonte “involontaria”, quella dei “testimoni loro malgrado”, secondo la celebre definizione di Marc Bloch. Dunque una risorsa storica di primo livello che nella sua eloquenza richiede un’attenta opera di interpretazione finalizzata al riconoscimento di ciò che si annida dietro alla parola registrata e necessariamente filtrata dalla “mano pensante” di chi verbalizza⁵.

È chiaro che la verità che ne emerge sul piano dei fatti è puramente processuale e che le idee che affiorano dalle carte non sono sempre direttamente attribuibili agli imputati o ai semplici testimoni, risentendo inevitabilmente delle categorie originate dal *sensus communis*⁶, delle aspettative della voce interrogante come dei timori della voce interrogata⁷.

La deposizione di Paolo Veronese rilasciata davanti al tribunale veneziano del Sant’Uffizio nel 1573, a dieci anni dalla pubblicazione del *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus*, rimane ancora oggi uno dei documenti più citati dalla critica per illustrare in maniera emblematica le conseguenze della riforma cattolica nel processo di creazione e ricezione dell’opera d’arte. Interrogato su alcune anomalie riscontrate sull’impostazione della scena e sulla scelta dei personaggi dell’*Ultima cena* dipinta per il refettorio domenicano dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia, soggetto eminentemente eucaristico, Veronese aveva risposto astutamente con l’antico *dictum Horati* («Pictoribus atque poëtis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas»), rivendicando nel suo operare di pittore la «licentia che si pigliano i poeti et i matti»⁸. Sulla libertà dell’artista si registrano in quegli anni pareri non unanimi: la possibilità di applicare la sentenza oraziana alla professione del pittore, nel contesto sacro postridentino viene, ad esempio, apertamente negata nel *De picturis et imaginibus sacris* (Lovanio 1570) del teologo di Lovanio Jan

⁵ Sulle fonti giudiziarie utilizzate dallo storico dell’arte e su tutti gli avvertimenti per una corretta impostazione metodologica, a partire dalle magistrali riflessioni di Marc Bloch nel suo classico del 1949 *Apologia della storia, o Mestiere di storico* (Bloch 1972), rimando a un breve ma illuminante saggio di Michele Di Sivo (Di Sivo 2018, pp. 13-19). Per un esemplare utilizzo delle fonti giudiziarie al fine della ricostruzione dei contesti di produzione e scambio delle opere d’arte si veda: Cirenei 2001; Cavazzini 2008.

⁶ L’espressione è qui intesa secondo il significato assegnatogli da Vico nella *Scienza Nuova*: «Il senso comune è un giudizio senz’alcuna riflessione, comunemente sentito da tutto un ordine, da tutto un popolo, da tutta una Nazione, o da tutto il Gener’Umano». Vico 1744, p. 76. Cfr. Abbagnano 2013, pp. 984-985.

⁷ Sulla difficoltà dello storico nell’interpretazione di fatti riportati a posteriori o registrati da testimoni condizionati dai propri fini, si esprime Plutarco nella biografia di Fidia, in gran parte ricostruita a partire dal processo che l’artista subì per l’accusa di malversazione a seguito della realizzazione della celebre *Athena Parthénos*: «È difficile per lo storico trovare la verità, quando i posteriori hanno nel tempo l’ostacolo che si frappone alla conoscenza dei fatti, mentre chi è contemporaneo delle azioni e della vita dei personaggi contamina e distorce la verità, ora adulando, ora compiacendo, ora invece cedendo all’invidia e alla cattiva disposizione d’animo»: Plutarco, *Vita di Pericle*, 13, 14-16. Cit. in Papini 2014, pp. 4-5.

⁸ Orazio, *Ars Poetica*, vv. 9-10. Cfr. Massimi 2011, p. 180.

Vermeulen; al volume fresco di stampa, sembra voler rispondere su questo punto il cardinale Paleotti in un passo del suo *Discorso*⁹, nel quale volutamente, ma con una certa prudenza, il detto oraziano riceve una sua riabilitazione¹⁰.

Dalla lettura del costituito veronesiano si evince la volontà della corte ecclesiastica, attraverso un uso retorico dell'interrogazione, di educare e introdurre in un nuovo corso non solo il pittore – allora tra i più celebri di Venezia – ma la stessa committenza. I frati domenicani conventuali di S. Zanipolo, infatti, avevano agito in totale autonomia nell'allogare l'opera, senza quindi il parere del vescovo, non avendo questi giurisdizione diretta sui chiostrii. Fu perciò il Sant'Uffizio a intervenire e non il Patriarca di Venezia.

Non ci sono giunti gli atti completi del processo e non sappiamo nemmeno se effettivamente fu celebrato. È probabile che il richiamo al pittore sia stato sufficiente a rimarcare la necessità che il convento abbracciasse con piena osservanza le delibere conciliari sulle immagini, assieme a quelle sulla vita religiosa (*Decretum de regularibus et monialibus*), questioni delicatissime discusse tutte entro il dicembre 1563, nell'ultima sessione del concilio tridentino¹¹. Il costituito di Veronese ha il merito di rivelare in controtuce l'intenzione del tribunale ecclesiastico di esercitare un controllo sulla produzione artistica della Repubblica di Venezia, nonché di segnalare gli strumenti culturali di cui il pittore disponeva (o che al pittore vennero forniti) per difendere la propria autonomia professionale in un contesto che poteva dirsi protetto in quanto riservato alla vita comune di un ordine religioso. L'interrogazione al Veronese testimonia l'apertura di un dibattito sulla pittura sacra del suo tempo, una discussione che va a ridefinire i confini della libertà dell'artista, del committente ma anche le nuove responsabilità del Sant'Uffizio in materia artistica. Per questi motivi, il procedimento giudiziario nei confronti di Veronese è entrato a buon diritto nella narrazione della Storia dell'Arte del Cinquecento, e non sono pochi i manuali, anche scolastici, che dedicano una scheda apposita alla vicenda della *Cena a casa di Levi*¹².

⁹ Il giudizio di Molano è perentorio: «Non igitur ad sacras imagines extendendum est quod gentilis poëta dixit, *Pictoribus, atque poëtis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas. Imo, ne in prophanis etiam picturis quidlibet audendum est à pictoribus*». Molanus 1570, p. 15.

¹⁰ «Non vorremmo però che alcuno sbigottito da questa tal proposta ci giudicasse troppo rigidi e severi in volere restringere l'inventione ingegnosa de pittori, anzi ci riputasse contarij al detto del poeta, che va per le boche d'ogn'uno, *pictoribus atque poëtis, Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* etc. parendoli che questo autore non voglia inferire altro, se non che alla professione della poesia, & pittura è data ampliissima facoltà con la pena, & co 'l pennello di rappresentare quello che viene loro in fantasia». Cfr. Paleotti 1582, p. 204.

¹¹ Maria Elena Massimi ha ricostruito molto bene il contesto nel quale si svolge il costituito di Paolo Veronese, mettendolo in relazione con la riforma del convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo e i suoi difficili rapporti con l'Ordine e con la Curia pontificia. Cfr. Massimi 2011, in particolare le pp. 55-80 e 159-176. Sulla riforma degli ordini religiosi si rimanda a Jedin 1964, pp. 108-109; Jedin 1972, pp. 227-274.

¹² Solo alcuni esempi: Adorno 1999, pp. 981-984; De Vecchi, Cerchiari 1999, p. 539; Frapiccini, Giustozzi 2005, p. 391; Dorflès *et al.* 2008, pp. 365-366; Cottino *et al.* 2014, pp. 762-763.

Tenendo nel dovuto conto il caso Veronese, il presente contributo intende considerare una seconda fonte giudiziaria del 1601, relativa ad un centro decisamente più periferico ma per temi e soggetti coinvolti addirittura più articolata. Le testimonianze raccolte nel processo che ci si propone di esaminare in questa sede, grazie anche alla collazione di una messe di fonti secondarie o indirette, consente di offrire una prima risposta alla domanda di Prodi relativa all'applicazione dei decreti conciliari nelle diocesi particolari.

Il documento oggetto di questo studio è un procedimento estratto dagli *Acta criminalia* dell'Archivio diocesano di Urbania, segnalato la prima volta dallo storico Enrico Rossi nel 1936:

È curiosissimo il caso avvenuto nel 1601 quando, di notte tempo, si tentò da Giorgio Picchi, emulo dell'Episcopi, di rovinare tutto l'affresco in parola, per poi rifarlo da sé. Si erano già infissi due legni che dovevano sostenere l'armatura, guastando alcune figure, ma al mattino alcune monache, che nulla sapevano del progetto, strepitarono; anche la popolazione, per il rispetto dovuto all'ancor vivente Giustino, impedì ad ogni costo il guasto e il Picchi fu deferito al tribunale ecclesiastico. Seppe difendersi, ma dovette togliere gli infissi lasciando stare il lavoro dell'emulo e facendo con lui le sue scuse¹³.

Come il costituito del Veronese, anche le carte processuali di Urbania, oggi totalmente trascritte e annotate¹⁴, aprono uno squarcio sulla riforma della vita claustrale e del culto delle immagini¹⁵. Tuttavia, mentre nel caso veneziano la committenza è costituita da un ordine religioso maschile, negli atti del processo che ci accingiamo a presentare la causa è ambientata in un monastero di clarisse, a Casteldurante (antico nome dell'odierna Urbania)¹⁶. Siamo quindi nel ducato dei Della Rovere, *In Terra Durantis* (nella Terra fondata dal celebre prelato francese Gauillaume Durand) che per giurisdizione ecclesiastica godeva lo *status* di *Nullius*, sotto il diretto controllo dell'abate commendatario di S. Cristoforo del Ponte, al tempo il severo Giulio Virgili di Urbino (1578-1603)¹⁷.

¹³ Rossi 1936, p. 225. Su Episcopi si veda in particolare: Gaudio, Aliberti Gaudio 1981, vol. II, pp. 112-116; Leonardi 1985; Arcangeli 1987, vol. II, pp. 830-831. Su Giorgio Picchi: Arcangeli 1990; Moretti 2005.

¹⁴ Devo qui rimandare al V capitolo della mia tesi di laurea: Moretti 2000-2001. Il documento ha la seguente collocazione: Urbania, Archivio Curia Vescovile (da ora in poi UAV), *Acta Criminali*, busta 189. Il manoscritto ci è pervenuto mutilo delle prime pagine. La definizione dei capi d'imputazione e gli estremi del processo si ricavano compiutamente nel corso delle successive deposizioni. Gli atti cominciano al foglio 25r. e terminano con il foglio 80r. Alle carte del processo ha attinto parzialmente Corrado Leonardi per scrivere la biografia del pittore Giustino Episcopi. Cfr. Leonardi, 1985, pp. 7-35.

¹⁵ Gli editti tridentini sulle immagini furono discussi nel sinodo abbaziale del 14 settembre 1570. UAV, B. 15.

¹⁶ Nel 1636 la Terra di Casteldurante fu elevata da papa Urbano VIII a Città e ribattezzata con il nome di Urbania per volontà dello stesso pontefice (concistoro del 20 febbraio 1636). Cfr. Rossi 1945, p. 107.

¹⁷ Cfr. Rossi 1936, pp. 105-121; Moretti 2011, pp. 435-449.

L'imputato principale chiamato a rispondere davanti al tribunale è il pittore Giorgio Picchi (1555ca.-1605) sorpreso notte tempo nella chiesa di S. Chiara, in violazione di clausura, nell'atto di distruggere una grande *Ascensione* (fig. 1) affrescata circa quarant'anni prima sull'altare maggiore della chiesa dallo stimato e anziano collega Giustino Episcopi (1516ca.-1609), già collaboratore a Roma di Perin del Vaga e Taddeo Zuccari.

Sembrirebbe che il processo si sia concluso senza conseguenze immediate per la decorazione della chiesa. È certo che Giorgio Picchi fu costretto ad abbandonare il suo progetto, lasciando al loro posto sia l'*Ascensione* sia le figure di sibille che, come vedremo, erano dipinte ai lati dell'altare principale. Più tardi, attorno agli anni Trenta del Seicento, a seguito di importanti restauri, gli affreschi vennero coperti da un superbo altare sul quale fu montata una grande tela dell'urbinate Girolamo Cialdieri ancora *in situ*¹⁸.

Nello scorrere i verbali del processo celebrato a Casteldurante nella primavera del 1601 si incontrano alcune delle questioni che interessarono anche la precettistica artistica del secondo Cinquecento, da Gilio, a Molano a Paleotti. I riscontri con il *Discorso* dell'arcivescovo di Bologna, in particolare, sono a volte così puntuali da far pensare a una conoscenza diretta o indiretta dell'opera da parte dei magistrati, del pittore e persino di alcuni testimoni¹⁹. Di particolare interesse nella disamina del processo è il dibattito intorno alla convenienza di raffigurare le sibille nelle chiese, una discussione che non trova invece un riferimento diretto nei decreti tridentini o nella precettistica dei cosiddetti "moralisti", chiaro sentore di una difficoltà d'interpretazione e applicazione delle direttive conciliari in assenza di regolamenti puntuali. La singolare disputa che affiora dalle testimonianze del processo denuncia così l'imbarazzo nell'emettere un giudizio su un soggetto artistico in assenza di quel fallito indice delle pitture proibite che anche Paleotti aveva pensato, non per colpire singole opere, ma specifici casi iconografici²⁰.

Il processo Picchi-Episcopi è infine il documento fondamentale per la ricostruzione delle carriere di due personalità non secondarie dello scenario artistico urbinato, espressioni in sequenza di due momenti del cosiddetto "Manierismo Metaureense"²¹. Non stupisce, quindi, che buona parte dei

¹⁸ Leonardi 2005, p. 62. Nel 1623 Francesco Maria II della Rovere finanziò il restauro della chiesa. Con il rifacimento dell'altare maggiore venne coperta anche l'*Ascensione*. L'affresco, ritrovato negli anni '70, è stato strappato e depositato nel Museo Diocesano di Urbania, ma la proprietà è del FEC (Fondo Edifici di Culto), Ministero dell'interno. Cfr. Moretti 2011, pp. 436, 442-445.

¹⁹ Come noto, compendi del *Discorso* del Paleotti circolavano a Roma già nel 1585, come dimostra l'opuscolo di Romano Alberti (Alberti 1585). Cfr. Moretti 2015, pp. 53-67.

²⁰ Prodi 1965, p. 180.

²¹ Come noto, la felice definizione, ripresa continuamente dalla critica successiva, si deve a Luciano Arcangeli. Cfr. Arcangeli 1979, pp. 97-102. Si veda anche: Fontebuoni, 1986; Cleri 1994 e 1998.

testimoni chiamati a deporre risultino esercitare le arti della pittura o della maiolica nella quale hanno eccelso le botteghe urbinati²².

2. I fatti

Giorgio Picchi non era nuovo alle aule di tribunale. Una delle primissime notizie sul pittore è proprio relativa a un processo per rissa celebrato a Roma nell'estate del 1578, quando la vaseria di famiglia in Piazza della Trinità (attuale Piazza di Spagna), dove anch'egli dovette lavorare, fu attaccata da una banda di "vascellari", quasi tutti durantini, capeggiati dal sanguigno Antonio del Franzese, per molti anni fidato aiuto di Michelangelo Buonarroti e marito di Giovanna Picchi, cugina del nostro pittore²³.

Chiusa la prolungata esperienza romana²⁴, terminati i lavori che a partire dal 1588 e che in diverse puntate lo videro impegnato in Romagna (a Rimini, Cesena, Mondaino), concluso il soggiorno a Cremona, dove attorno al 1595 fu protagonista nella decorazione della chiesa di S. Pietro al Po²⁵, Giorgio Picchi tornò a gravitare nella sua Casteldurante, mantenendosi fuori dal circuito dei cantieri romani nuovamente aperti in preparazione del giubileo clementino del 1600. La formazione romana durante i pontificati di Gregorio XIII e Sisto V, una fitta rete di conoscenze costellata di personalità di spicco del mondo dell'arte e della committenza riformata di secondo Cinquecento (tra questi probabilmente il canonico lateranense Ascanio Martinengo, uno dei protagonisti de *Il Figino* di Gregorio Comanini)²⁶, e la fama di "valente pittore" che si era conquistato soprattutto in Romagna e in Lombardia, gli assicurarono anche in patria un buon numero di commissioni. Tant'è che non mancarono nei suoi ultimi anni

²² In particolare per le vaserie Picchi e di altre famiglie si veda: Ciaroni, Moretti 2004, pp. 89-95; Moretti 2005a e 2014 (con bibliografia precedente).

²³ Moretti 2014, p. 91. Alcune testimonianze del processo romano, ritrovato nel 2001 durante le ricerche per la mia tesi di laurea, sono state in parte anticipate in una monografia curata con Corrado Leonardi (Leonardi, Moretti 2002). Giorgio Picchi fu in causa con Antonio del Franzese anche nel 1588 per un credito di 132 scudi. Cfr. Leonardi 1995, pp. 33-34.

²⁴ Giorgio Picchi era nato probabilmente a Casteldurante attorno al 1555. La famiglia si trasferì a Roma già nel 1564, ed è probabile che sin da quel momento Giorgio fu accanto al padre Angelo e allo zio Ludovico, istoriatori prima nel rione Monti, poi a Piazza della Trinità. Cfr. Leonardi, Moretti 2002, pp. 59-60; Moretti 2005, p. 198.

²⁵ Tanzi 2005; Bora 1997, p. 26; Zavatta 2010, pp. 44, 53-61.

²⁶ Al bresciano Ascanio Martinengo, sul quale è in corso una ricerca di Francesca Pulcini nell'ambito di una tesi discussa con chi scrive, si deve secondo la testimonianza di Gabriele Pennotto la decorazione di tutta la chiesa dei Santi Marino e Bartolomeo nella quale Picchi fu assoluto protagonista. Cfr. Pasini 2009, in particolare le pp. 45-69. Scrive il Pennotto: «Ecclesiam D. Ascanius de Martinengis loci Prior, qui postea fuit Rector Generalis elegantissimis picturis ornavit». Pennotto 1624, p. 682.

di attività richieste da parte del duca Francesco Maria II della Rovere²⁷. La sua maniera, che mescolava liberamente richiami a Michelangelo, agli Zuccari e al Barocchi, trovò ulteriori occasioni di aggiornamento durante il viaggio in Lombardia, a contatto con le prove dei fratelli Campi e di Giovanni Battista Trotti detto il Malosso: era quanto di più moderno si potesse ammirare nella Casteldurante di fine Cinquecento.

Già nel corso degli anni Ottanta, con l'*Immacolata Concezione* (1582), il *Presepe* (1586) della chiesa di S. Francesco e l'ancona dell'*Ultima Cena* per l'altare maggiore del Corpus Domini (1586), Picchi si era fatto portavoce delle novità della pittura romana, con puntuali rimandi alle soluzioni adottate nell'oratorio del Gonfalone, nella loggia del secondo piano fatta decorare di Gregorio XIII, nel chiostro di Trinità de Monti.

Se si eccettuano questi primi interventi e le prove pittoriche del maiolicaro Agostino Apolloni²⁸, si può affermare che la situazione artistica locale si era fermata al primo manierismo di matrice romana introdotto da Raffaellino del Colle con le opere dipinte per la chiesa del Corpus Domini²⁹, e dall'emulo Giustino Episcopi con la straordinaria pala dell'*Adorazione dei Magi* per la chiesa dei Minori Conventuali di S. Francesco.

Probabilmente con l'occasione dell'incipiente giubileo, Giorgio Picchi venne chiamato a dipingere nel convento delle suore clarisse, in coincidenza con il badessato di Suor Giulia Stefani (1599-1600) sua parente, precisamente zia di Antistia Caffarelli, moglie del pittore. Va inoltre ricordato che Picchi aveva legami affettivi con il monastero nel quale abitarono due sue figliuole: Calidonia, entrata come educanda già nel 1597 e divenuta più tardi badessa, e Camilla, nata a Rimini nel 1593 ed entrata in convento nel 1613³⁰.

Le giovani Picchi non furono le uniche figlie d'arte all'interno del convento. La numerosa comunità di suore, in buona parte forestiere³¹, accoglieva assieme alle nobili (Mini, Leonardi, Ubaldini, Panezia), le figlie di pittori e maiolicari di Casteldurante (Raffaelli, Gatti, Cresci, Papi, Picchi)³².

²⁷ Moretti 2016.

²⁸ Cfr. Moretti 2004, pp. 196-197.

²⁹ Cfr. Droghini 2001, pp. 79-81; 89-91.

³⁰ Il 22 ottobre 1615 Don Roberto Specchi certificava il battesimo di Camilla Picchi a Rimini nella parrocchia di S. Colomba il 14 luglio 1593, celebrante don Gilio Filippi. Furono testimoni Aurelio Battaglini e Maddalena moglie di Giovanni Andrea Lagli. UAV, B. *Storia*, n. 12. A seguito delle volontà testamentarie di Antistia Caffarelli (1641), vedova di Giorgio Picchi, entrerà nel monastero anche la nipote del pittore, Cornelia. Moretti 2011, p. 446, n. 5.

³¹ Visitando il convento nel 1574, Monsignor Ragazzoni stabilì che il numero massimo delle suore fosse di 45 e rispose alle richieste della popolazione che lamentava l'eccessivo afflusso delle forestiere che non lasciavano spazio alle locali. Donadi 2003, p. 83.

³² Si veda l'elenco di suore nell'atto notarile del maggio 1599 (Urbana, Archivio Comunale Notarile, n. 173, c. 201r-v), e i verbali dei capitoli (già UAV, *Arch. S. Chiara*, libro 31). L'Archivio di S. Chiara è stato restituito alcuni anni fa alla custodia delle monache, non si trova più, quindi, in consultazione presso l'Archivio diocesano di Urbana. Nel 1582 era entrata nel monastero anche

Non è facile stabilire quanto Picchi dipinse all'interno del monastero, ma realizzò certamente diverse pitture, come si ricava dagli atti del processo e dagli affreschi sopravvissuti: una piccola *Annunciazione* all'interno di una cella, una grande *Crocifissione* (figg. 3-4), una teoria di Santi (quasi totalmente perduta) nella "Sala del lavoro"³³.

È certo invece che il nuovo arredo pittorico proposto dal Giorgio Picchi per la chiesa di S. Chiara trovò l'approvazione in particolare di un gruppo di suore capeggiate dalla madre Giulia Stefani e dalla Badessa Susanna Fontana, le quali pensarono di rinnovare al pittore l'incarico per il rifacimento della decorazione dell'altare maggiore della chiesa, detto negli atti del processo «del SS. Sacramento».

L'altare del SS. Sacramento era stato affrescato tra il 1558 e il '60 da Giustino Episcopi e Luzio Dolci³⁴, suo principale collaboratore. La decorazione constava di una grande *Ascensione* con ai lati le sibille, e sopra un grande padiglione sorretto da angeli, oggi perduto. Le suore vennero incoraggiate a sostituire le pitture dell'Episcopi dal prete durantino don Ascanio Mignini e dal medico del convento Francesco Basso da Rimini, convinti estimatori e amici di Giorgio Picchi³⁵.

Dopo aver convocato il capitolo, le suore, ancor prima di chiedere la dovuta licenza all'abate di Casteldurante, ebbero l'ardire di stringere un accordo non scritto con Giorgio Picchi. Al pittore si presentò l'occasione di rimuovere le pitture dipinte quasi mezzo secolo prima da Giustino Episcopi, considerato il maggiore tra i pittori di Casteldurante, e sostituirle con le proprie. Sapendo che le suore avevano dei denari residui da un mancato acquisto di arredi sacri da farsi nella vicina Urbino, il pittore avanzò una proposta proporzionata alla somma disponibile, come lui stesso racconta in una sua deposizione:

siamo convenuti le sore et io dipingere in pittura in muro la su nel mezzo supra l'altare un arme della loro religione, et dalle bande doi angeli grandi vestiti de variati colori, sotto la cornige dove è il putto che s'è cominciato a' guastare s'haveva da fare l'Angelo Gabrielle, che saluta la Madonna, et dal altra parte al medesimo piano la Madonna in acto de ricevere detta salutatione.

Più basso li sotto le sopradette figure si gli dovevano fare doi historie, una la natività della Madonna, et l'altra quando nostro Signore apparve ai discepoli, che gli presentarno inanzi il pesce arostito, et in mezzo nel quadro siamo convenuti de refare l'istessa historia, ma variata però di figure, colori et invenzione³⁶.

Ifigenia Brunelli, nipote di Francesco Amatori detto l'Urbino, servitore fedele e primo aiuto di Michelangelo. Rossi 1936, p. 228.

³³ Cfr. Moretti 2011, pp. 436-437.

³⁴ Leonardi 1985, p. 22.

³⁵ Urbana, Archivio Diocesano, B. *Storia*, n. 1, Processo Picchi-Episcopi (d'ora in poi Processo Picchi-Episcopi), c. 75 r-v.

³⁶ Processo Picchi-Episcopi, c. 29r.

La decorazione pittorica del presbiterio avrebbe trattato in sintesi la storia della salvezza attraverso alcuni brani evangelici, con particolare riferimento alle feste tradizionali del monastero. Il ciclo doveva cominciare a sinistra con la *Nascita di Maria*, in onore dell'antico titolo della chiesa, dedicata a S. Maria del Ponte. Nella biblioteca comunale di Urbania si conserva un disegno con questo soggetto che mostra un qualche rapporto con la *Natività della Vergine* dipinta da Picchi nel 1603 per l'altare Scirri nella chiesa dell'abbazia (oggi Cattedrale). Nonostante il tratto non appaia a prima vista all'altezza della precedente produzione grafica e non vi sia traccia della macchia acquerellata tipica di Picchi, potrebbe trattarsi di una prima e sommaria ipotesi del pittore per la scena da dipingere nella chiesa delle clarisse di Casteldurante (fig. 5)³⁷.

La decorazione dell'altare doveva continuare in alto con la figura dell'Arcangelo Gabriele da una banda e della Vergine Annunziata dall'altra, disposti simmetricamente rispetto all'arma della religione francescana. A destra, sotto la figura della Madonna, si intendeva dipingere un episodio narrato dai vangeli di Luca e Giovanni: gli Apostoli che presentano del pesce arrostito al Risorto³⁸. Al centro il grande quadro dell'*Ascensione*, epilogo del racconto evangelico. Il tutto doveva essere coronato dal preesistente Paradiso, opera di Luzio Dolci ridipinta totalmente nel tardo Seicento dall'urbinate Domenico Giannotti³⁹.

Il lavoro sarebbe costato al monastero la modica somma di venti scudi; per i colori ne erano già stati versati dieci, il resto sarebbe spettato al Picchi solo ad opera conclusa. Cominciava così il confronto tra il primo e il secondo Manierismo Metaurense.

Assaporata la pittura del Picchi, le monache si abbandonarono, dunque, a una smania di modernità. Quelle pitture dell'Episcopi e del Dolci, come racconta in tribunale lo stesso artista, «non le piacevano in modo nessuno et [...] le pareva una cosa d'un' mortorio, et volevano una cosa più allegra»⁴⁰.

Cosa si poteva intendere per pittura "allegra"? Rispetto al più austero Episcopi, Picchi aveva formulato uno stile dai colori chiassosi, squillanti, con l'utilizzo di fisionomie rotonde e ammiccanti, capaci di suscitare simpatia più che empatia; agli accordi cromatici la sua pittura preferiva i contrasti tra cromie complementari, con una netta prevalenza per i toni caldi e accesi. Eppure – è importante notarlo – i brani pittorici superstiti dipinti da Picchi all'interno del monastero (figg. 3-4) prediligono un cromatismo riposato, con larghe e diluite distese di colori freddi tendenti al neutro; sembrano addirittura rifarsi alla

³⁷ Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bruna; 268x198 mm.; senza timbro, né numero di inventario; in basso: tracce di una scritta illeggibile. Attribuito da Corrado Leonardi a Giorgio Picchi viene riferito preferibilmente da Marina Cellini a Filippo Bellini. Cfr. Cellini 1999, n. 722.

³⁸ Si tratta dell'Apparizione di Gesù nelle sponde del lago di Tiberiade raccontato sinteticamente in Luca 24, 36-42 e in maniera particolareggiata in Giovanni 21.

³⁹ Moretti 2011, p. 436.

⁴⁰ Processo Picchi-Episcopi, testimonianza di Giorgio Picchi, c. 41r.

cromia dell'*Ascensione* che ora si voleva cassare: grandi figure in movimento e dissolvimento dello spazio scenico in un fluido chiarore atmosferico che catalizza tutta l'attenzione sui protagonisti dell'evento sacro raffigurato in primo piano.

Particolarmente scure parevano inoltre alle monache le pitture attorno all'*Ascensione*, mentre del quadro centrale si criticava, non senza un certo sarcasmo, la figura del Cristo:

Signor si che da quel tempo in qua che furono fatte si sono sempre le sore dolute, et hanno havuto sempre desiderio di far guastare il detto ornamento, ma non però il quadro, et farlo refare di colori più alegri et chiari, et corrispondenti al quadro di dentro [...] è vero che molte volte è stato pregato messer Giorgio Pichi quando è venuto qui, ma non l'abbiamo fatto pregare da nessuno, con dirle il desiderio che noi havevamo di refare quelle figure del ornamento con colori più alegri, et corrispondenti al misterio dell'assensione et anco che fossero conformi al titolo della nostra chiesa, et ordine di Santo Francesco le pitture che si dovevano fare, et se ragionò anco di quel Christo dell'assensione di volerlo refare, perché pare che vogli volare, et così è anco stato detto da molti di fuori⁴¹.

Il Cristo in ascensione è in effetti la porzione più debole dell'affresco dell'Episcopi. L'artista ha concentrato tutte le forze espressive nella parte inferiore, negli angeli e negli apostoli, adottando una soluzione che trova una eco in una stampa di eguale soggetto incisa da Giovanni Battista Cavalieri nel 1574 (fig. 2). È possibile che l'incisore trentino si sia rifatto all'invenzione dell'Episcopi, probabilmente attraverso una prova grafica, in un momento nel quale il pittore aveva forse lavorato accanto a Livio Agresti, in Baviera, dove Giustino potrebbe averlo affiancato nell'esecuzione dei lavori per il cardinale di Augusta Otto Truchsess von Waldburg committente della *Heiligen Turm* di Dillingen; o ad Amelia, dove i due pittori, forse sodali già al tempo della decorazione della Sala Paolina a Castel Sant'Angelo, lavorarono probabilmente nei primi anni '70 sotto la protezione del vescovo Gian Antonio Lazzari, originario di Casteldurante⁴². L'esagitazione degli apostoli, le linee che convergono verso il centro e gli sguardi proiettati al cielo, guidati dalle due belle figure angeliche perfettamente simmetriche, contrastano con la scialba e sciancata figura del Cristo, francamente fuori proporzione. Piuttosto che correggere l'opera dell'anziano Episcopi alcune monache preferivano rifare tutto, affidando la nuova decorazione a Giorgio Picchi. Il pittore riuscì evidentemente a far apprezzare alle religiose la freschezza e la modernità della sua maniera. Marco Tanzi ha pubblicato qualche anno fa un documento che

⁴¹ Ivi, testimonianza di Camilla Schieti, c. 69 r-v.

⁴² Una cronaca settecentesca inedita conservata nell'Archivio Segreto del Comune di Urbania (Cass. B, n. 24) ricorda «Giustin del Vescovo le di cui mano vi dipinse opere in pittura ad olio, ed a guazzo furono sparse per tutto lo stato ecclesiastico, ed in Germania come è scritto nella di lui vita scritta da un conte Ubaldini». Cfr. Palmoni 2008, p. 233. Sul mecenatismo di Truchsess in Baviera si rimanda a Nicolaci 2013, pp. 40-42 (con bibliografia precedente). Sul soggiorno di Episcopi ad Amelia: Moretti 2012, pp. 90-92.

sembra indicare una pratica reiterata dal Picchi: sostituire le opere altrui con le proprie. Pochi anni prima del processo Picchi-Episcopei, accordandosi con i Canonici Regolari Lateranensi di S. Pietro al Po a Cremona, l'artista promise che «risolvendosi il molto reverendo Abbate [...] far alterar la pittura fatta dal Malossino nella fascia della nave di mezzo, detto messer Georgio non sia tenuto porvi mano se prima detto reverendo Abbate non haverà fatto opera che detto Malossino ne resti sodisfatto et seno contenti»⁴³. In poche parole si stabiliva di chiedere al Malosso (Giovanni Battista Trotti) il benessere non solo per terminare la decorazione della navata lasciata in sospeso, ma per rifarla di proprio pennello!

A Casteldurante, anche se molto anziano, l'Episcopi restava comunque il più grande pittore vivente. I suoi due soggiorni romani a fianco di Perin del Vaga prima e Taddeo Zuccari avevano lasciato il segno nell'ambiente artistico locale e nella memoria della Comunità⁴⁴.

Considerata l'anzianità del maestro, è possibile che Picchi cercasse un confronto senza appello, dal quale non poteva che uscire vincitore. Forse per questo motivo tutto si svolse con la massima fretta, anche perché il pittore avrebbe dovuto raggiungere a breve la vicina città di Cagliari per assolvere un incarico e con ogni probabilità i lavori dovevano concludersi prima delle feste dell'Ascensione e dell'Apparizione del Signore particolarmente care alla tradizione del monastero⁴⁵.

Per poter procedere a tale impresa occorre il consenso dei sindaci del monastero e la licenza dell'Abate⁴⁶. I regolamenti promulgati nel 1569 dal cardinale Giulio Feltrio della Rovere, abate commendatario di Casteldurante, receperono le norme che il Concilio aveva stabilito per gli istituti regolari, vietavano infatti alla badessa di intraprendere fabbriche, stipulare contratti, vendere o permutare beni senza il previo consenso dell'abate⁴⁷.

In un primo momento artista e committenza provarono a mantenersi nell'osservanza della norma. Giorgio Picchi domandò infatti al maiolicaro Antonio Maria Luzi, sindaco del monastero, di recarsi dall'Abate Giulio Virgilio per ottenere la licenza di «poter accomodare, fare» una nuova opera

⁴³ Cfr. Tanzi 2005, p. 151.

⁴⁴ Durante il secondo soggiorno romano, al tempo di Giulio III, la sua attività è legata al conterraneo Taddeo Zuccari. Cfr. Processo Picchi-Episcopei, testimonianza di Paolo Ragni, c. 33v.

⁴⁵ Nel 1601 la festa dell'Ascensione cadeva il 31 di maggio.

⁴⁶ In origine il monastero fu soggetto alla giurisdizione dei Minori Conventuali di Casteldurante, ma Sisto V lo volle dipendente dall'Abate Commendatario. Rossi 1936, p. 220. I sindaci vennero istituiti con i provvedimenti emanati il 25 febbraio 1555 da Padre Giulio Magnano da Piacenza. Erano eletti direttamente dal duca con il compito di vigilare sulla moralità del convento e occuparsi degli interessi temporali delle suore, *ibidem*, p. 222.

⁴⁷ «Sappia l'Abbatessa di non poter vendere, ne permutare, o far contratto alcuno de beni del monastero senza saputa et consenso del Superiore, et servate quelle solennitate, che si ricerca di Ragione ne meno entrino in fabriche senza il Prefato consenso nostro, et di coloro che hanno la cura del Monastero». Già UAV, B. 169, n. 1 (*Regolamento dei monasteri*).

nella chiesa di S. Chiara, secondo quanto desiderato da alcune monache e dalla badessa suor Susanna Fontana. Seguì il diniego dell'Abate, per il quale «bastava quello che loro fin hora c'havevano fatto». Non da molto era stata concessa, infatti, licenza per delle opere pittoriche appena terminate dal Picchi all'interno del monastero, opere che attendevano ancora la solenne benedizione⁴⁸.

Incassato questo primo rifiuto, il giorno in cui si benedivano le nuove pitture del Picchi all'interno del monastero, la madre vicaria avvicinò il sindaco Antonio Maria Luzi insistendo con l'intenzione sua e di alcune suore di «accomodare» l'ornamento dell'altare grande. Nel rilanciare la proposta, chiese consiglio sui soggetti da dipingere: mantenere le sibille o sostituirle con figure di santi o di angeli? Stimando la competenza del Picchi, il sindaco non volle esprimere pareri, e senza tenere troppo in conto il rifiuto categorico dell'Abate, sembrò dare di fatto il suo tacito consenso. Fallito il primo tentativo del sindaco Luzi, le suore inviarono come ambasciatore presso l'Abate, il sindaco Fabio Piccolpasso, fratello del più celebre Cipriano, autore del famoso trattato *Li tre libri dell'Arte del Vasaio*⁴⁹. Secondo la testimonianza di Giorgio Picchi, Fabio avrebbe ottenuto i permessi necessari all'avvio dell'impresa, ma su questo punto le testimonianze divergono (fig. 6)⁵⁰.

Tutto fu infatti progettato con la volontà di sottrarsi alla rigida normativa alla quale i pittori e i committenti, dopo Trento, erano chiamati ad attenersi. La fretta portò ad agire senza prudenza così, licenza o non licenza, l'ultima domenica di marzo del 1601⁵¹ Giorgio Picchi decise di procedere con il montaggio dell'armatura. L'idea fu quella di far risvegliare Casteldurante senza più l'opera di mastro Giustino, a fatti ormai compiuti, promettendo in tempi brevi di fornire la chiesa di una nuova immagine che avrebbe – nelle intenzioni – scoraggiato ogni denuncia.

Ciò che il pittore e le monache sue sostenitrici non riuscirono a prevedere fu la spaccatura che si venne a creare dentro il monastero intorno all'opportunità o meno di distruggere le vecchie pitture di maestro Giustino. Le monache

⁴⁸ Processo Picchi-Episopi, testimonianza di Antonio Maria Luzi, c. 25r-v. La benedizione delle immagini è un antico rito prescritto dal libro Pontificale o Sacerdotale. Carlo Borromeo nelle sue *Instructiones* ricorda l'obbligo di consacrare le creazioni artistiche con una solenne benedizione e con le preghiere stabilite. Cfr. Borromeo 2000, p. 72 (*De ritu benedictionis imaginum*).

⁴⁹ Sull'ipotesi di una partecipazione di Fabio all'allestimento del manoscritto londinese si veda Moretti 2015b, pp. 156-160.

⁵⁰ «[...] le quale sore ultimamente quella istessa sera che si ricominciò l'armatura me dissero haver havuto licenza de fare quello che loro volevano, la quale gli l'havea portata detto Fabio, et questo loro me dissero in presentia di detto Fabio [...]». Processo Picchi-Episopi, c. 43r. Cfr. Anche il «Capitolo aggiuntivo» in UAV, B. *Storia*, n 1: «Che la verità fu et è che ms. Fabio Piccolpasso ha detto tanto alle Monache di S. Chiara quanto ad altre persone in varij luoghi et diversi tempi che egli haveva adimandato licenza a Monsignore Reverendissimo di far guastare quelle figure che sono attorno l'ornamento dell'altar maggior di S.ta Chiara et farle di nuovo rifare et di nuovo dipingere da ms. Giorgio Picchio et tosto anco ha detto dopo il fatto con molte et diversie persone in diversi luochi».

⁵¹ Era il giorno 25 marzo, festa dell'Annunciazione.

dissidenti, impossibilitate a opporsi ai desideri della badessa e della madre suor Giulia Stefani trovarono il modo di far trapelare all'esterno la notizia della programmata distruzione delle pitture dell'Episcopi.

Fu quindi a tutti chiaro che una parte del monastero si rifiutava di «spendere i quattrini massimamente essendo dette pitture belle et rencrescendoli che fossero guaste»⁵². Suor Felice Lazzari e suor Sara, schieratesi in difesa del più anziano pittore, non potendo uscire dalla clausura, incaricarono la conversa suor Francesca Rainaldi di recarsi dal muratore mastro Lazzaro per convincerlo a non mettere mano agli affreschi di Giustino. Non trovandolo in casa, la conversa fece in tempo a raccomandarsi soltanto con la madre e la moglie del muratore⁵³.

A questo punto il rumore aveva raggiunto anche il vecchio Episcopi il quale, senza lasciare commenti, non nascose la sua indignazione. Nel frattempo la conversa si recava dall'abate, anch'egli assente, per denunciare quanto stava accadendo entro le mura di S. Chiara. Al suono dell'Ave Maria, quindi attorno alle ore 18 e 30, a suor Francesca spettava l'incarico della chiusura serale della chiesa. Il sindaco Fabio, complice del Picchi, aveva intanto proposto una terza via per evitare la distruzione degli affreschi: si poteva realizzare una tela ad olio anziché l'affresco concordato con le monache. Il pittore si rese in un primo tempo disponibile, a patto che fossero stati aggiunti denari per i colori, evidentemente più costosi rispetto a quelli necessari per l'affresco. Preso poi da una sorta di frenesia, decise di fare tutto e subito: la sua lunga pratica di frescante gli avrebbe certamente consentito di portare a termine in breve tempo il nuovo programma decorativo.

Nonostante i rimproveri della madre e della moglie, Mastro Lazzaro non riuscì a sottrarsi alle pressioni del Picchi e del sindaco del convento Fabio Piccolpasso, si fece quindi accompagnare a S. Chiara per l'allestimento dell'armatura. Poco prima che le porte della chiesa fossero serrate, suor Francesca vide arrivare Giorgio Picchi e mastro Lazzaro, con in mano una lunga scala. La povera conversa difese con tenacia l'opera di Giustino Episcopi, l'unico che avrebbe avuto titolo a intervenire sull'opera. La reazione indispettita del Picchi non si fece attendere. Arrivò a dire che «il mastro che l'haveva fatta era stato pagato, et non haveva a' dolersene, et che non l'haveva d'alluminare ma fare di nuovo che quelle pitture erano cose antiche et non piacevano più alle sore soggiogendo ancora che quel pittore non vedeva più lume et non adopra più il pennello»⁵⁴.

⁵² Processo Picchi-Episcopi, testimonianza di Francesca Rainaldi, conversa, c. 30v.

⁵³ Anche l'*Editto per gli altari et le pitture* emanato per Roma dal cardinale Girolamo Rusticucci (1593) intimava non solo ai pittori, ma anche ai muratori «che non ardischino, ne presumino sotto qualsivoglia pretesto, o qualsivoglia causa erigere, o fare alcuno altare di nuovo o pingere, o collocare pittura in qualsivoglia Chiesa, o Cappella senza nostra licenza sottoscritta come di sopra [...]». Cfr. Beggiao 1978, p. 106.

⁵⁴ *Ibidem*, testimonianza di suor Francesca Rainalda, c. 31r. Successivamente il Picchi negherà di aver dichiarato l'inattività dell'anziano pittore.

Con l'esternazione di suor Francesca la protesta si era ormai ufficialmente sollevata e Picchi, dopo essersi lamentato con la badessa e suor Giulia sue mentori, non poté che rimandare tutto alla sera successiva.

All'indomani, ancor prima del suono dell'Ave Maria, la conversa furbescamente pensò di serrare la chiesa con qualche anticipo, così da impedire al pittore di farsi chiudere dentro ed agire indisturbato notte tempo. Dopo quell'ora, secondo il regolamento del monastero vigente, non sarebbe infatti stato più possibile entrare in chiesa e tanto meno recarsi al parlatorio per domandare le chiavi⁵⁵.

Incurante delle rigide regole sulla clausura, trovate le porte del monastero aperte (così dicono gli atti del processo), il pittore ottenne infine dalla Badessa e da suor Giulia le chiavi della chiesa di S. Chiara. Mastro Lazaro poté così cominciare il suo lavoro. Praticò dunque due «bugie, una al detto bamboccio et l'altra nel quadro vicino a quello Christo»⁵⁶, compromettendo parti, se pur limitate, dell'ornamento e dell'*Ascensione* dell'Episcopi. Furono sufficienti pochi colpi di martello per scatenare una forte reazione in tutta «la Terra» di Casteldurante

In quanto responsabile della clausura, era la badessa a rispondere dell'accaduto. Si giustificano quindi le sue esternazioni riferite da Antonio Maria Luzi alla corte: «o poveretta me, o poveretta me foste voi venuto prima che loro havessero cominciato che forse non se saria cominciato il fare questi che s'è fatto»⁵⁷.

Dalle ammonizioni e dalle proteste si era frattanto passati ai fatti. Le denunce di quanto stava accadendo giunsero sul tavolo del vicario abbaziale il quale, portatosi immediatamente a S. Chiara in compagnia di una guardia, fece arrestare il povero mastro Lazzaro, mentre di Giorgio Picchi si erano, momentaneamente, già perse le tracce⁵⁸.

⁵⁵ «I tempi debiti di dar Udienza sono tutti gl'altri fuor che questi nelli quali non è lecito si non in caso di necessità di dar Udienza, cioè da l'Ave Maria in sù sino a giorno chiaro, tutti li di delle comunioni, l'Advento, la quatragesima, le Vigilie di precepto, et sempre che celebrano li divini officij et la mensa tanto in di ferali, come festivi, sotto pene gravissime ad arbitrio del Superiore et Superiora». Già UAV, *Regolamenti del Monastero*, busta 169, n. 1.

⁵⁶ Processo Picchi-Episcopi, testimonianza del pittore Orazio Cresci, c. 35r.

⁵⁷ Processo Picchi-Episcopi, c. 26r.

⁵⁸ «essendomi posto in ginocchione, et ditto le miè devotioni stetti un poco così a' vedere quello che facevano, che detto mastro Lazaro scalcinava per fare la bugia et non instetti manco d'un' quarto d'houra che mastro Lazaro mi dimandò s'io havevo una seghetta, et iò gli resposi d'haverla ma che non tagliava, et lui me respose sia come la voleva per essa, et portala, et iò subito andai per detta sega, et gli la portai, et subito senz'adoprarla arrivò V.S. et havendo data comminatione che il Bargello pigliasse a' mastro Lazaro V.S. mi dimandò dove è mastro Giorgio, et iò gli dissi e stato li che quando mi voltai non c'era più». Ivi, testimonianza di Luzio di Bernardino di Salvatore, c. 30r.

3. *L'accusa di plagio a scopo di lucro*

Il pittore Gabriele Raffaelli, artista piuttosto ordinario rispetto ai due protagonisti del processo, accusò Picchi di aver plagiato le monache al fine di ottenere una nuova commissione:

essendo mastro Giorgio à pingere dentro il detto convento, et ragionando con le monache della bellezza delle pitture che faceva in detto convento, in questo ragionamento venne a dire che saria stato bene che loro havessero refatto anco la capella di fuori del altare grande poichè dentro vi havevano bellezze, et degni ne fu poi fatto ragionamento tra le sore et concluso che se refacesse detta capella, et ne seguì poi la convenzione con detto mastro Giorgio de darli per ciò vinte scudi, quali dissero havere raccolti fra di loro per comprare certi paramenti, et havendo mandato à Urbino non havendo potuto trovare di quel drappo che desideravano loro gli restarono in mano detti dinari⁵⁹.

La denuncia di Raffaelli proiettava un cono d'ombra sull'onestà professionale del pittore, noto per il suo particolare attaccamento al denaro:

et se bene alcuni dicano che mastro Giorgio sia tirato tuttavia, à me non pare perché visto l'opre sue che alle volte per dire così non gli pagano l'acqua, et si potria fare pagare la metà più, che non si fa pagare[...]io non so che mastro Giorgio vada cercando di guastare altre pitture fatte da altri per farle lui, che questo non l'ho mai sentito dire da nessuno, ma che lui cerchi di guadagnare et fare l'essercitio suo et che l'arte sua vaglia chi ne dubita questo?⁶⁰

Lavorando principalmente per confraternite e ordini religiosi Picchi non poteva chiedere compensi troppo elevati, ed è probabile che in quest'ultima fase della sua attività puntasse soprattutto sulla quantità delle commissioni e sulla sua capacità di "far presto", specialmente se le opere erano eseguite ad affresco, come sembra dimostrare il timore di ritardare il lavoro anche solo di una giornata⁶¹. Va ricordato, tuttavia, che a Rimini, nel 1604, Picchi pattuirà 100 scudi d'oro per il quadro dell'altare della Concezione nella chiesa dei Servi e 50 scudi d'oro per la tela destinata alla cappella di S. Raimondo nella chiesa di S. Cataldo⁶². Nel caso delle pitture a S. Chiara dovette subentrare quindi una motivazione psicologica aggiuntiva per accettare un compenso modesto, quella di sfidare l'Episcopi e la sua maniera, segnando così in patria il proprio primato.

Quanti erano venti scudi nel 1601? Per fare un confronto possiamo ricordare che un vasaio lavorante a bottega nel 1602 guadagnava a Roma intorno ai cinque scudi al mese, mentre Palma il giovane a Venezia, negli stessi anni non

⁵⁹ Processo Picchi-Episcopi, cc. 41v.-42 r.

⁶⁰ Ivi, testimonianza di Benedetto Neri, c. 52r-v.

⁶¹ «Hùavendo messer Fabio et mastro Giorgio trovato mastro Lazaro in casa detti commissione alle sue donne che come egli tornaria gli dicesse che lui havea havuto licenza de monsignore de fare quello che volevano le monache et che perciò non mancasse l'istessa sera di fare l'armatura acciò non perdessi una giornata». Ivi, testimonianza di suor Camilla Schieti, c. 71r.

⁶² Cfr. Ricci 2006, pp. 49, 54.

chiedeva meno di 100-150 scudi per una pala d'altare⁶³. Considerando i tempi stretti entro i quali il Picchi voleva terminare l'opera, la somma richiesta poteva considerarsi accettabile, come conferma nella sua deposizione suor Camilla Schieti: «io non so informata più che tanto di quanto che mastro Giorgio sia avido di denaro, ma alle pitture che ha fatto qui dentro nel monastero et al prezzo che c'ha tolto, pare che ci habbi fatto buon mercato»⁶⁴.

Con più obiettiva franchezza rispose alla corte il prete durantino don Ascanio Mignini secondo il quale Picchi è «homo come tutti gli altri homini che quando possa guadagnare qualche quattrino vada cercando de fare il fatto suo»⁶⁵.

Non era da condannare l'autore di sacre immagini che ricercava un giusto guadagno dalle sue opere. Il cardinale Paleotti scrisse che nel pittore cristiano vi è un doppio fine, principale e secondario. Il primo è acquistarsi con la fatica dell'arte la grazia divina, il secondo è trarre dalla sua opera guadagno e onore conformemente alle «circostanze della persona, del luogo, del tempo e del modo e del resto che si richiede: talche da niun lato si possa dire che egli biasimevolmente esserciti questa arte e in niun modo s'adopri contra il fine supremo»⁶⁶.

Il tribunale di Casteldurante era tenuto quindi a verificare che il pittore non avesse agito per avidità di denaro ma con l'intenzione di dotare la chiesa di un'immagine più conveniente. Su questo punto, nel corso del processo, si aprì un'animata discussione.

4. *Due maniere a confronto*

Gabriele Paleotti al cap. XXXII del primo libro del suo trattato parlava della legittima distruzione di immagini al fine di apportare miglioramenti negli spazi sacri. Per il cardinale bolognese questa consuetudine, tutta occidentale, di sostituire immagini vecchie con delle nuove era anzi il segno dell'infondatezza delle accuse d'idolatria avanzate dai protestanti e dagli iconoclasti in genere. Se un'immagine non fosse ritenuta più adatta a rappresentare il suo prototipo, sarebbe lecito provvedere a una sua sostituzione:

Et se alcuno opponesse, che se fosse vero, che la propria ragione del venerare le imagini nascesse da questa intrinseca representatione, che si trova già inseparabilmente congiunta con la imagine, seguirebbe che non saria piu lecito nè rompere, nè cancellare, o abbrugiare

⁶³ «Guadagnando come sono soliti guadagnare quelli che sono della professione et conditione de detto Bartolomeo scudi Cinque il mese et più et se non crede di tanto deca de quanto...». Processo al vasaio Bartolomeo Sparagnini, UAV, B. 225, n. 4; Moretti 2015a, n. 151, p. 35, Doc. 5.

⁶⁴ Processo Picchi-Episcope, testimonianza di Camilla Schieti, c. 67v.

⁶⁵ Ivi, testimonianza di Ascanio Mignini, c. 65v.

⁶⁶ Paleotti 1582, p. 63v.

alcuna imagine: il che però piamente spesso si permette, per ristoro e maggior ornamento de luoghi [...]; imperochè quando i cattolici cancellano alcuna immagine, non la apprendono interiormente come cosa rappresentante, ma solo materialmente, servendosi di quella cosa come di materia ad altro uso per alcuna giusta causa, come al suo luogo dichiareremo più pienamente⁶⁷.

Gli statuti di Casteldurante, pubblicati nel 1595, sanzionavano con il taglio della mano peccaminosa chiunque vituperasse o devastasse o deturpasse l'immagine di Cristo o della Vergine. Per le pitture di Santi la pena prevedeva il pagamento di una forte multa, mentre il taglio della mano si praticava solo in caso di insolvenza⁶⁸.

Picchi non aveva, tuttavia, compiuto un atto di vilipendio nei confronti dell'immagine sacra. Egli argomentò alla corte tutte le buone ragioni per cambiare quelle pitture, non per ultima la convinzione di poter fare meglio come orgogliosamente afferma: «signor si che a me bastaria l'animo de farle più belle che non sono quelle»⁶⁹.

Alla luce del testo del Paleotti, e dell'atteggiamento tenuto dalla corte nel corso del processo, si deve credere che se Picchi avesse dimostrato di poter superare in bellezza e decoro l'opera dipinta da Giustino, un intervento, seppur distruttivo, sulle pitture dell'anziano collega, con le dovute licenze, sarebbe stato del tutto legittimo.

Le parti furono invitate a presentare a loro difesa dei testimoni tra i quali si distinsero per competenza e puntualità, gli artisti di Casteldurante e il presbitero Ascanio Mignini, uno dei principali responsabili della progettata distruzione delle pitture dell'Episcopi.

Essendo l'opera a lodare il maestro, come ricordò al magistrato il pittore Orazio Cresci, si passarono in rassegna le credenziali dei due pittori, per verificarne qualità e reputazione. Quando possibile i testimoni sostennero le loro tesi riportando il giudizio di nomi influenti dello Stato di Urbino in materia artistica, come il duca Francesco Maria II e il *genius loci* Federico Barocci, definito negli atti del processo «il più grande pittore del mondo» e non a caso chiamato in causa da entrambe le parti. Non mancarono riferimenti anche ai due fratelli Zuccari, dei quali tuttavia non si citano pareri diretti.

Di Giustino Episcopi gli atti del processo appuntano la facciata detta “delle lettere d'oro”, dipinta per il palazzo di Mattiuolo in Campo Marzio assieme a Taddeo Zuccari, le pitture per il duca a Villa Imperiale a Pesaro e al Barco di Casteldurante, le pitture ad Amelia e in fine, sempre a Casteldurante, la cappella dei Magi in S. Francesco, la cappella dello Spirito Santo nell'omonima chiesa, la cappella della Trinità nell'Abbazia, la Madonna detta “della Piazza”,

⁶⁷ Ivi, p. 96v.

⁶⁸ *Statutum Terrae Durantis* 1595: Rub. XVI, *De paena percutientum, seu vituperantium Figuras, et Imaginem Dei, et Sanctorum*.

⁶⁹ Processo Picchi-Episcopi, deposizione di Giorgio Picchi, c. 45r.

la Cappella di S. Sebastiano nell'Oratorio di S. Maria della Misericordia, quella del SS. Sacramento nella chiesa di S. Chiara, e infine i restauri delle sibille e dei profeti dipinti da Raffaellino del Colle nelle lunette della chiesa del Corpus Domini⁷⁰.

Dal suo canto Giorgio Picchi poteva vantarsi di aver lavorato per il papa almeno in due occasioni: la decorazione delle logge di Gregorio XIII e, sotto il pontificato di Sisto V, nella Scala Santa, nella biblioteca vaticana «dove sono doi o tre opere in circa delle sue che sono bellissime», oltre che nel Palazzo Apostolico Lateranense. Furono ricordate inoltre le opere alla Trinità de Monti, rintracciate recentemente nel chiostro del convento, e infine i suoi soggiorni a Rimini, Cesena, Cremona e le commissioni ricevute per i centri vicini di Urbino, Piobbico e Mercatello⁷¹.

Il magistrato condusse l'interrogatorio chiedendo pareri agli esperti, ma considerando anche quello del barbiere, della massaia, del muratore e delle monache, prime beneficiarie delle pitture che si dovevano fare. Il processo si svolse assumendo come criterio di giudizio il sentimento delle monache e dei fedeli con la chiara volontà di giungere a una sentenza universalmente condivisa.

Questo modo di procedere non si può comprendere senza riferimento alle indicazioni del concilio di Trento. Una chiarificazione può giungere dalla lettura che ne aveva offerto il cardinale Paleotti nel suo *Discorso*, del quale possiamo servirci per giustificare l'insistenza della corte nel verificare il valore e la reputazione dei due artisti, messi in uno stesso piano di confronto nonostante, stando ai fatti, il Picchi fosse reo confesso, mentre Episcopi la parte lesa.

Senza discutere il valore intrinseco delle opere, la corte valutò innanzi tutto quello che Paleotti chiama la «nobiltà accidentale» della pittura. Secondo l'arcivescovo di Bologna le cose in generale godono di una nobiltà intrinseca «che consiste nella natura propria, et perfettione della cosa», e una estrinseca «che sta nel parere de gli huomini, et dipende più tosto dal giudizio d'altri, che dalla eccellenza stessa della cosa». Riguardo alla pittura, Paleotti preferisce parlare di nobiltà accidentale anziché estrinseca, poiché questa

varia spesse volte secondo i luoghi, costumi, et ordini dé popoli [...] vedendosi in un luogo alcune cose, ò persone essere pregiate, et in un'altro aulite. Laonde i Iureconsulti dopo l'havere longamente trattato, et disputato di questa nobiltà, ch'addimandono civile, si risolsero a dire che nobile si havea a dimandare colui, che era per tale havuto et riputato nel luogo. Et di quì volsero inferire, ch'un istessa cosa potesse essere nobile, et ignobile, secondo il concetto et credito, c'havea presso le persone de i luoghi. Per la qual cosa venendosi al particolare di quest'arte di formare l'imagini, credetissimo che all'ora si potesse riputare nobile et degna, quando in alcun luogo fosse per tale dal popolo ricevuta, il quale se bene di poi mutasse parere, cominciando ad haverla per vile, non resterebbe però ella di non haversi

⁷⁰ Leonardi 1985.

⁷¹ Processo Picchi-Episcopi, testimonianza di Benedetto Neri e Ascanio Mignini, cc. 52r e 65r-v. Per le opere del Picchi a Roma si veda: Moretti 2005 e 2016a, pp. 117-161; Zuccari 2012a, pp. 379-417; Zuccari 2012b, pp. 266-307.

goduta dianzi quella nobiltà, la quale per questo si chiama accidentale, per essere incerta et variabile. Et si ad alcuno paressi strano et disdicevole che sia fatto il popolo censore della dignità d'un arte, della quale ne fà talhora giudicio molto alla cieca: si risponde, che in questo si conosce la differnza tra la nobiltà intrinseca, di che poi parleremo, et l'estrinseca della quale hora dicemo; poi che quella stà appoggiata al saldo fondamento di se stessa, et questa dipende tutta dal parere altrui⁷².

Non vi è riscontro più puntuale al metodo adottato dal tribunale ecclesiastico nel caso Picchi: nobile «si havea a dimandare colui, che era per tale havuto et riputato nel luogo», ed era quindi opportuno che il popolo fosse considerato «censore della dignità» e della qualità dei due pittori. Il giudizio finale sull'azione del pittore, che come anticipato non conosciamo nei suoi precisi termini, doveva tener conto del clamore suscitato da un oltraggio all'onore dell'anziano Episcopi, ai più incomprensibile oltre che fuori da ogni regolamento stabilito.

La corte si persuase, come aveva sostenuto il pittore Orazio Cresci, che sarebbe stato «mal fatto guastare una cosa così bella fatta per mano d'un'valent'homo per farne un'altra di nuovo, che forse non arrivaria a quel segno, et questo è stato biasimato da tutta la Terra pubblicamente»⁷³. D'altro canto non si potevano lasciar passare in sordina le critiche alle vecchie pitture di cui, oltre la forma, si contestavano anche le iconografie. Gli argomenti portati dalla difesa di Giorgio Picchi sembravano ineccepibili e in piena sintonia con gli indirizzi della Chiesa. Le pitture di Giustino difettavano, secondo alcuni pareri autorevoli, sia nei soggetti scelti che nei colori utilizzati. Ai pittori si richiedevano opere chiare nei contenuti, allegre, che piacessero a tutti, che ispirassero alla devozione, e in particolare quel «mortorio» pareva inadatto a esprimere il mistero dell'Ascensione, tanto più in un contesto di spiritualità francescana.

5. *Santi o Sibille? Una questione di convenienza*

Abbiamo già incontrato il giudizio di Giorgio Picchi sulle pitture dell'altare maggiore di S. Chiara, considerate opera antica e quindi superata. Ma in che cosa? Su questo punto il magistrato investigò con attenzione.

Le perplessità del vicario abbaziale riguardarono non tanto la pittura centrale dell'*Ascensione* quanto l'ornamento esterno e in particolare le sibille, sulle quali si aprì un'inchiesta. Come abbiamo ricordato, da una banda e dall'altra dell'*Ascensione*, l'Episcopi aveva raffigurato due sibille delle quali una particolarmente bella e molto amata dal duca di Urbino:

⁷² Paleotti 1990, p. 24.

⁷³ Processo Picchi-Episcopi, testimonianza di Agostino Gatti, c. 40r.

[...] et nella chiesa del monastero di Santa Chiara si vede la pittura dell'altare maggiore dalla banda di quella sibilla vecchia che è pittura di detto mastro Giustino, la quale sibilla non si può pagare di bellezza et è stata sempre tenuta et reputata per tale et ho anco inteso dire che quando è venuto qualche forastiero in questa terra nella professione di pittore hanno voluto andare a vedere per cosa notabile detta pittura in santa Chiara et particolarmente quella sibilla et altre cose sue⁷⁴.

Anche don Benedetto Neri, difensore del Picchi, aveva dovuto ammettere che «quella sibilla è bella et per tale tenuta et reputata»⁷⁵.

La profetessa pagana – qui volgarmente detta «Vecchia» per il fisico consumato dal tempo secondo quanto prevede l'iconografia – è la Cumana, soggetto particolarmente adatto all'ambiente monastico in quanto oltre ad aver predetto, secondo la rilettura patristica, la passione morte e resurrezione di Cristo, era simbolo di castità, come risulta dal passo in cui ella si racconta ad Enea sceso nell'Averno a trovare l'ombra del padre: «E tuttavia lui mi avrebbe concesso anche questo, una giovinezza perenne, se avessi ceduto alle sue voglie. Disprezzata l'offerta eccomi qui, sempre nubile»⁷⁶.

Indubbiamente le sibille potevano considerarsi un soggetto “antico” in quanto retaggio di quell'umanesimo cristiano che aveva parificato le profetesse pagane ai profeti vetero testamentali.

La più antica attestazione su una Sibilla risale ai *Corinthiaca* di Eumelo (VIII a.C.). La tradizione, come noto, prosegue, si arricchisce con Euripide e arriva fino a Varrone, al quale si deve un primo catalogo di dieci Sibille di cui ci parla Lattanzio nelle sue *Divinae Institutiones*, raccogliendo una prima sintesi delle profezie riferite a Cristo. Le mitiche veggenti subirono così un processo di appropriazione da parte degli apologeti cristiani, finendo per essere accolte anche da Agostino nel *De Civitate Dei*. Al vescovo di Ippona si deve la prima raccolta di versi apocalittici attribuiti alla Sibilla Eritrea, che molta fortuna avranno in epoca medievale e moderna⁷⁷.

Nel giorno di Natale era usanza antica, in Italia e in Francia, dare lettura di un sermone attribuito ad Agostino con i detti dei profeti, ai quali seguiva la declamazione del vaticinio della Sibilla Eritrea sul Giudizio Universale. A tutti è nota, grazie alle composizioni di Mozart e Verdi, la sequenza medievale già attribuita a Tommaso da Celano: *Dies Irae, dies illa / solvet saeculum in favilla: teste David cum Sybilla*. Oltre al vaticinio pubblicato da Agostino, in epoca moderna si diffusero profezie spurie attribuite all'Eritrea, di volta in volta

⁷⁴ Processo Picchi-Episcope, testimonianza del pittore Agostino Gatti, c. 40v; «Et ho anco inteso dire che quella sibilla che v'è piace assai al Serenissimo Signor Duca nostro» (Ivi, testimonianza di suor Felice Lazzari, c. 32r).

⁷⁵ Ivi, c. 52v.

⁷⁶ Nelle *Metamorfosi* Ovidio racconta che la profetessa chiese ad Apollo di vivere tanti anni quanti erano i granelli di sabbia che ella teneva nel pugno, ma non domandò di preservarla nella giovinezza. Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, XIV, pp. 140-145.

⁷⁷ Agostino, *De Civitate Dei*, XVIII, 23.

adattate alle nuove situazioni politiche. Mentre fervevano i preparativi per il fatale scontro con i Turchi, si stampò a Venezia la traduzione volgare di Giovanni Garentio (Jean Garet) de *La vera et famosa indouinatione della Sibilla Eritrea fatta a istanza de' precipi di Greci* (Venezia, Comino de Trino 1570), nella quale si mise in bocca alla veggente pagana un vaticinio che in un solo racconto unisce la rovina di Troia e la minaccia ottomana da contrastare attraverso una rinnovata unità tra i principi cristiani⁷⁸. La versione latina dello stesso vaticinio era stata stampata sempre a Venezia nel 1522 per i tipi di Giacomo Pencio in una raccolta di scritti mistico profetici curati da Antonio Fanti e dedicati a Deodata Della Rovere da Montefeltro⁷⁹, sorella del duca di Urbino Francesco Maria I della Rovere e monaca clarissa nel monastero di S. Chiara ad Urbino⁸⁰. L'attenzione dei Della Rovere ai temi profetici è documentabile da molti titoli presenti nella *Libreria* che Francesco Maria II raccolse a Casteldurante. Tra gli altri, faceva parte della collezione roveresca anche il vaticinio della Sibilla Eritrea (figg. 7-8) stampato a Venezia nel 1570, l'anno prima della Battaglia di Lepanto alla quale prese parte l'allora principe di Urbino e prossimo duca Francesco Maria II⁸¹. Sappiamo inoltre dagli atti del Processo qui esaminato, che il duca amava condurre i forestieri al cospetto della Sibilla dipinta dall'Episcopi (che tuttavia doveva essere la Cumana e non l'Eritrea) e ne aveva massima stima⁸². È possibile che la devozione del duca per la bella figura di Sibilla della chiesa di S. Chiara fosse dovuta non soltanto alla maestria di Giustino Episcopi ma anche al significato che Francesco Maria II poteva attribuire al soggetto, come testimonia l'opuscolo della sua biblioteca. Il duca era uno studioso delle Sacre Scritture, incarnazione del modello di Principe Cristiano che difende la Chiesa dai suoi nemici, sul dichiarato esempio dell'imperatore Carlo V⁸³.

Sibille e profeti erano stati dipinti attorno al 1535, ai tempi di Francesco Maria I della Rovere, già nell'Oratorio del Corpus Domini dal pittore biturgense Raffaellino del Colle. Quando ormai il ducato di Urbino volgeva al suo termine, nel 1629 il pittore tedesco August Albrecht Wallenstein dipingeva le sibille nella cupola della chiesa dedicata all'Immacolata Concezione di Sant'Angelo in Vado (oggi di S. Filippo Neri), luogo strettamente legato ai duchi di Urbino, essendo stata riedificata nel 1605 come *ex voto* per la nascita dell'erede Federico Ubaldo della Rovere. L'urbinate Bernardino Baldi, prima di passare al servizio di Francesco Maria II, per il quale scriverà le biografie di Federico da Montefeltro e del di lui figlio Guidobaldo I, dedicherà al suo protettore,

⁷⁸ «Dopo queste cose il Leone [Venezia] confederato con il Gallo [la Francia], & con l'Aquila [l'impero] sottometterà la regione dell'Asia, & l'occuperà, romperà, & ridurrà in polvere i capi del Dracone [i Turchi], & collocherà lo Agnello [il papa] nel scettro del Dracone, & infn qui durerà la sua sedia, & poco tempo ci resterà per lui». *La vera et famosa indouinatione* 1570, pp. 13-15.

⁷⁹ *Opera nuper in lucem prodeuntia* 1522.

⁸⁰ Cfr. Dennistoun 2010, p. 235.

⁸¹ Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, collocazione: XIV e. 4 6.

⁸² Cfr. nota 74.

⁸³ Cfr. Moretti 2012-2013, pp. 31-32.

il cardinale Cinzio Aldobrandini, un oracolo della Sibilla Cumana frutto di un'invenzione letteraria sul modello della *Cassandra* di Licofrone, nella quale il Baldi riscrive in versi, come aveva già fatto per la vita dei Santi su invito di Carlo Borromeo, la storia di Roma, alludendo sul finire alla restaurazione di Clemente VIII Aldobrandini. Per capire l'atteggiamento della cultura cattolica nei confronti della tradizione erudita cristiana si possono riprendere le parole che l'Abate di Guastalla premette al suo componimenti in versi: «Noi dunque presa occasione dalle parole d'Heleno, e da queste di Virgilio habbiamo steso in forma d'oracolo tutta l'Historia Romana in quel modo, che è verisimile, ch'ella seguisse agitata da quel suo spirito Profetico, imitando il Poema di Licofrone il quale fece raccontare gli oracoli di Cassandra»⁸⁴. Non si trattava soltanto di giustificare la veridicità storica della sibilla e dei suoi vaticini; tra Cinque e Seicento il linguaggio pseudoprofetico sopravvive anche come genere letterario, più nell'ordine della verosimiglianza che della verità. Ne consegue l'enorme e continua fortuna della letteratura sibillina, sopravvissuta alle cesoie non solo della Riforma Protestante ma anche della revisione cattolica.

Giunti agli albori del XVII secolo, la Chiesa della Controriforma non condannò, quindi, la rappresentazione delle sibille, ormai entrate nella tradizione figurativa cristiana, continuando a tollerarne la rappresentazione in dipinti privati, cappelle o illustrazioni a stampa⁸⁵. Nel trattato di Paleotti, tuttavia, le sibille non trovano posto negli indici dei soggetti da rappresentare, mentre se ne fa cenno nei trattati di Armenini, Gilio, Lomazzo⁸⁶. Fonti autorevoli sembrano, tuttavia, sconsigliarne indirettamente la raffigurazione. Il concilio di Trento aveva invitato a sradicare ogni abuso «così che non si stabilisca nessuna immagine di falsa dottrina e che fornisca ai semplici occasione di errori pericolosi». Le questioni più difficili e sottili nonché inutili per l'edificazione, andavano evitate, non accrescendo in nulla la pietà. Ugualmente andava estirpata «ogni superstizione nell'invocazione dei santi, nella venerazione delle reliquie e nel sacro uso delle immagini»⁸⁷.

⁸⁴ *La Deifobe* 1604, p. n.n.

⁸⁵ Non è possibile presentare qui un catalogo delle occorrenze della Sibilla nella pittura sacra dopo il Concilio di Trento. Il numero dei contesti in cui si ritrovano le profetesse pagane è tale da portarci a considerare le sibille un soggetto non solo tollerato ma deliberatamente promosso. Solo per fare alcuni esempi piuttosto tardi a Roma: S. Maria della Consolazione, Cappella della Passione (1553-1556); Oratorio del Gonfalone (1569-1673); Oratorio del SS. Crocifisso di S. Marcello (1578); Oratorio di S. Giovanni Decollato (1589); Biblioteca Vaticana, Sala degli Scrittori (1589); S. Prassede, Cappella Olgiati (1589); S. Marcello al corso, sottarco absidale (1612); S. Maria in Aracoeli, cappella Mantica dedicata alla Madonna di Loreto (1613); S. Francesco a Ripa, Cappella dell'Annunziata (1613 ca.); S. Onofrio al Gianicolo, portico (1620 ca.). Tra le serie incise ricordo quella di Jacques Stella realizzata a Roma tra il 1624 e il 1625 per Paul Maupin, nota come "Camaïeux bleus".

⁸⁶ Nella tavola del quarto libro, mai pubblicato, in cui il cardinale aveva progettato di scrivere istruzioni precise per ogni soggetto da dipingersi nelle chiese, non sono contemplate le sibille mentre ai profeti si doveva dedicare il cap. VIII, cfr. Paleotti 1990, tavola del IV libro.

⁸⁷ Concilio di Trento, Sessio XXV. Cfr. Salviucci Insolera 2016, pp. 201-202.

Carlo Borromeo nelle *Instructiones* si schiera contro i racconti “apocrifi” e contro tutto ciò che nelle immagini vi è di incerto, di curioso, di non strettamente finalizzato alla devozione: «nihil incertum apocryphumque»⁸⁸. Paleotti aveva parlato delle «pitture oscure et difficili» in simili termini:

A che non avvertendosi da diversi, accade che ogni giorno si viggono in varij luoghi et massimamente nelle chiese pitture così oscure e ambigue, ch’ove doveriano illuminando l’intelletto, eccitare insieme la divotione et pungere il cuore: elle con la loro oscurità confondono per modo la mente, che la distraheno in mille parti, e la tengono occupata in disputare tra se stessa, quale sia quella figura, non senza perdita della divotione⁸⁹.

Le sibille nella sensibilità comune erano forse percepite come pitture oscure e ambigue e non favorivano la devozione che richiedeva piuttosto il conforto rassicurante delle figure dei santi, come anche suor Giulia Stefani nella sua deposizione argutamente sostenne:

io quanto à me quando so stata à fare oratione in chiesa mi so volta al Santissimo Sacramento, et li ho detto le mie devotioni, ma ben dico che se in quel luogo ci fosse stato pento qualche altro Santo in luogo delle sibille c’haverei havuto più devotione et sopra ciò non so che me dire altro⁹⁰.

Anche la corte di Casteldurante, in sintonia con quanto abbiamo letto nel Paleotti, avvertì il rischio che le sibille potessero tenere occupata la mente a disputare sull’identità della figura rappresentata, piuttosto che eccitare la devozione. Alla badessa Susanna Fontana venne domandato non a caso il significato di quelle pitture, ci si volle accertare che tutte le suore del monastero vi riconoscessero delle sibille.

Dopo aver rassicurato il tribunale sulla piena consapevolezza delle monache, la madre badessa dichiarò non senza orgoglio:

Signor si che io credo, et tengo per fermo che le Sibille et Profeti habbino predetto molte cose dela natività di nostro Signore, della sua passione et resurrettione et per questo non essere inconveniente che si depengano nelle chiese, come veramente si dipengano et perché l’ho anco letto nei libri⁹¹.

Quali libri aveva potuto leggere la madre Badessa? La cultura delle monache di S. Chiara era certamente superiore a quella delle donne comuni. Prima che la ventata di rigorismo investisse anche il monastero di Casteldurante, le clarisse

⁸⁸ Cfr. «Né in chiesa né altrove si raffiguri un’immagine sacra che contenga un falso dogma, che offra agli ignoranti occasione di pericoloso errore di interpretazione, o che sia contraria alle Sacre Scritture o alla tradizione della Chiesa: al contrario, l’immagine sia conforme alla verità delle scritture, delle tradizioni, delle storie ecclesiastiche, alle consuetudini e all’uso della madre Chiesa». Borromeo 1990, pp. 70-71.

⁸⁹ Paleotti 1990, p. 210.

⁹⁰ Processo Picchi-Episcope, testimonianza di Suor Giulia Stefani, c. 74v.

⁹¹ Ivi, testimonianza della badessa Susanna Fontana, c. 58r-v.

leggevano libri di non sola cultura religiosa, recitavano pastorali, commedie, tragedie sacre e profane, tutte pratiche che preoccuparono i superiori⁹². Nel Cinquecento, la cristianizzazione della Sibilla era proseguita con le varie edizioni dei libri sibillini, edite oltralpe e in ambienti riformati, dove i vaticini trovarono una buona accoglienza a margine degli studi sugli scritti dei padri della Chiesa primitiva⁹³. Nel 1545 l'editore Johannes Oporinus diede alle stampe l'edizione greca degli oracoli sibillini acquistati a Venezia dal Consiglio della Città di Augusta, annotati dal drammaturgo tedesco Sixt Birk (Xystus Betuleius). L'anno successivo uscì per lo stesso editore la traduzione latina del lavoro di Betuleius a cura del calvinista francese Sébastien Châteillon⁹⁴. Nel 1599, uscì *post mortem* un'edizione molto diffusa e apprezzata anche in Italia dei *Sibyllina Oracula* del filologo tedesco Johann Koch (Johannes Opsopoeus), con dedica al politico e intellettuale francese Jacques-August de Thou, avversario del cattolicesimo intransigente durante le guerre di religione francesi.

L'opera dell'Opsopoeus, illustrata con le figure delle dodici sibille attribuibili all'incisore fiammingo Karel van Mallery, firmatario del frontespizio, mette in guardia nella *Prefatio* il lettore sull'autenticità dei testi oracolari e sul loro valore come testi profetici rispetto all'avvento di Cristo⁹⁵. Il medico e filologo tedesco premetteva ai vaticini lo scritto dell'agostiniano Onofrio Panvinio intitolato *De Sibyllis et Carminibus Sibyllinis*, pubblicato nel *De ludis saecularibus liber* dedicato ad Achille Maffeo (Venezia 1558).

Il gesuita Antonio Possevino nel terzo volume del suo *Apparatus Sacer*, compilando una esaustiva scheda sulle Sibille (*Sibyllarum*), prendendo atto delle edizioni dei libri sibillini messe in campo per iniziative di eretici di prima classe come Koch, auspicò l'iniziativa di qualche cattolico, con l'approvazione della Santa Sede, per una nuova edizione che potesse essere utilizzata nelle scuole a vantaggio della formazione dei giovanissimi (*puerorum ingenia*)⁹⁶.

Attorno alle figure delle Sibille vi fu dunque una certa contesa tra protestanti e cattolici. L'impegno dei *novatores* su questo fronte si doveva alla necessità di comprovare l'autorità dei Padri quali Lattanzio e Agostino, oltre che al

⁹² Tra le ordinanze del gennaio 1592, al n. 4 leggiamo: «che non possino recitare Pastorale, Commedie, tragedie profane, ne spirituali con habito da Huomini ne tenere apresso di se i libri profani e mondani». Già UAV, B. 169, c. 13.

⁹³ Sul successo dei vaticini delle Sibille in Inghilterra e in Germania si rimanda al volume di Malay 2010, in particolare le pp. 31-53. Si segnala di seguito una bibliografia essenziale sulla tradizione delle Sibille tra paganesimo e cristianesimo antico e moderno: Chirassi Colombo, Seppilli 1999; Momigliano 1987, pp. 407-28; Schiano 2005.

⁹⁴ *Sibyllina oracula* 1546. Una nuova edizione comparve sempre a Basilea nel 1555.

⁹⁵ «Et certe ut plurima ex istis oracoli post Christum conscripta esse credem, triplici causa moveor [...]. Quia video opiniones nonnullas post Christum demum à Christianis excogitatas, hisce libris infertas esse». Cfr. *Prefatio*, p. n.n.

⁹⁶ «Quod quidem consilium susceptum iri ab aliquo docto, & Catholico viro confido, cum etiam tunc approbatus huiusmodi labor à S. Sede Apostolica usui poterit esse in aliquibus scholis, ubi puerorum ingenia solida doctrina excitentur ad Christianam fidem fouendam, & optimis morbus in rem conferendam»: Possevino 1606, p. 214.

recupero generale della Chiesa primitiva, il medesimo recupero che nella Capitale Pontificia era diventato programmatico nell'opera instancabile di Cesare Baronio, sia in veste di scrittore che di committente. Assumendo come fonte primaria la tradizione, Baronio non rinunciò alle Sibille e ne trattò con dovizia di citazioni nei suoi *Annales*.

Per l'autorevolezza della fonte è utile riprendere alcuni argomenti del cardinale sorano.

Come sostenne san Girolamo, la capacità profetica delle Sibille si doveva alla loro verginità. I padri della Chiesa, che i gentili chiamavano sibillisti, si riferirono alle Sibille per convincere i pagani dei propri errori. Secondo Clemente Alessandrino, lo stesso san Paolo avrebbe invitato i suoi uditori a conoscere i versi delle Sibille, profetesse del Dio unico. Tanto erano favorevoli ai cristiani i vaticini in possesso dei pagani che, secondo quanto testimoniò Giustino, ne fu vietata la lettura. La conservazione dei libri sibillini autentici da parte degli imperatori pagani si doveva a un disegno provvidenziale divino, considerato che proprio dai pagani i libri delle Sibille furono ricercati e conservati e sotto Augusto, quando Cristo venne alla luce, particolarmente raccolti e studiati. Proprio a Ottaviano la Sibilla avrebbe indicato la nascita di Cristo da Maria. Non si trattava, ricorda Baronio, di una Sibilla vivente, ma dei suoi scritti dai quali, senza dubbio, si ricavarono le voci sulla venuta di un re dall'Oriente a portare l'unica salvezza possibile, vaticini che, nonostante i vani tentativi dei pagani, andavano applicati a Cristo.

Francesco Panigarola, volgarizzando l'opera del cardinal Baronio contribuirà ulteriormente a divulgarne il pensiero, dal quale traspare una strategia volta a una sostanziale conservazione della tradizione⁹⁷.

Alcuni anni dopo, nel 1607, toccherà a Giovanni Maria Guanzelli, maestro del Sacro Palazzo, avvertire nel suo *Indicis librorum expurgandorum* della necessità che sia le edizioni degli *Oracula Sibyllina* che le testimonianze dei padri della Chiesa in merito alle Sibille vanno considerate con cauto dubbio e relegate tra le scritture apocrife⁹⁸.

Di tale prudenza sono testimonianza anche gli atti del processo del 1601. Un'ulteriore riflessione deve riguardare la relazione condizionante che venne istituita durante il processo tra comprensibilità del soggetto, aspetti formali delle opere e diletto che le stesse sono in grado di procurare nello spettatore. Ispirandosi all'*Orator* di Cicerone, Paleotti attribuisce alle immagini sacre il triplice scopo di dilettere, insegnare e muovere l'affetto di chi le guarda. In un passo successivo egli spiega che la prima condizione affinché un'immagine crei diletto nello spettatore è che questi possa riconoscerne il soggetto rappresentato⁹⁹.

⁹⁷ Baronio 1588, pp. 13-17; Panigarola 1590, pp. 104-106.

⁹⁸ Guanzelli 1607, p. 494.

⁹⁹ «Ogni piacere che si piglia d'una cosa presuppone sempre che preceda la notizia di essa; perchè di quello che non si conosce non si sente piacere ne dispiacere». Paleotti 1990, pp. 67v.-68r.

Il piacere nel contemplare un'immagine sacra nasce dunque nella mente dello spettatore dall'incontro tra la cognizione del soggetto e la forma con la quale è stato opportunamente rappresentato. Se il primo pensiero doveva essere rivolto al riconoscimento delle figure da parte degli spettatori potenziali, in secondo luogo andava verificato che le diverse parti delle pitture non restassero in contraddizione, nella fattispecie del nostro caso che il padiglione con gli angeli e le sibille corrispondesse, per forma e contenuto, al mistero dell'Ascensione.

Ad apposita interrogazione, il teste Benedetto Neri rispose: «[...]non ho posto cura se le pitture di fuori corrispondono al quadro et con il mistero dell'ascensione, et può essere che non rispondono, et che corrispondano ancora»¹⁰⁰. Aggiunse in seguito:

io non ho sentito dire che sia mai stato detto alle monache di Santa Chiara, che quelle sibille non stiano bene in quel luogo, ma si bene ci staria meglio i santi che le sibille, poiché in quello altare sta il Santissimo Sacramento et per la venerazione ancora, et non l'ho sentito dire da nessuno et se pur l'ho sentito non me ne ricordo, ma il mio parere è questo. Signor si che io ho inteso dire et visto pente nelle chiese sibille, et profeti, et questi hanno predetto del nascimento, passione, resurrezione, et assensione di Christo, et che perciò si pengono nelle chiese ancora, et non è desdicevole, ma à me ce piacciono più i santi¹⁰¹.

In un altare dove si venera il Santissimo Sacramento sarebbero quindi da preferirsi figure di santi, sebbene non vi sia errore nella rappresentazione delle sibille, come facilmente potevano attestare le pitture che Raffaellino del Colle aveva dipinto nella vicina chiesa del Corpus Domini sulle quali a causa di un precoce deperimento era intervenuto in modo significativo Giustino Episcopi.

La posizione di Benedetto Neri è difficilmente contestabile alla luce degli editti tridentini che invitavano a non rappresentare niente che apparisse profano, «convenendo alla Casa di Dio la santità»¹⁰². Le monache per prime si posero il problema della convenienza di mantenere le immagini delle Sibille, avviando una sorta di consultazione¹⁰³. Un atteggiamento che pur mostrando un certo zelo, era stato condannato da Molano nel suo trattato, dove senza mezzi termini si ammoniscono i privati (e le suore lo erano) che, senza la mediazione dell'autorità preposta (quindi del vescovo o nel nostro caso dell'abate commendatario), si sentissero autorizzati a correggere o a distruggere immagini sacre considerate non convenienti¹⁰⁴. Lo zelo non fu solo delle suore. A sollecitarle era intervenuto anche in questo caso un ecclesiastico, don Ascanio

¹⁰⁰ Processo Picchi-Episcopi, testimonianza di Benedetto Neri, c. 52v.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Cfr. *Il sacro Concilio di Trento* 1822, p. 350.

¹⁰³ «La madre Vicaria me disse che haveva intenzione et animo con alcune di quelle sore di voler accomodare l'ornamento del'Altare grande di quella chiesa, et quello che pareria a me che stesse meglio de farci o sibille o Santi o Angeli...». Processo Picchi-Episcopi, testimonianza di Antonio Maria Luzi, c. 25v.

¹⁰⁴ Cfr. Molanus 1570, p. 42.

Mignini, rettore di S. Giorgio in Plano, camerlengo della compagnia dei Preti durantini e stretto amico del Picchi:

è vero che secondo il mio giuditio dico che in quel luogo stariano meglio dipinte figure de Santi con colori chiari, allegri che de sibille, poiché le cose allegre piacciono à tutti, essendo anco che ogni altro di giuditio, et intelligente diria il medesimo, et io so stato quello che ho detto alle monache di Santa Chiara, che se questo fosse remesso in petto mio ci farei depingere in luogo di quelle sibille santi della loro religione, et feste delle quali lore fanno la solennità nella lor chiesa, ne so se questo medesimo gli sia stato detto da altri alle dette monache¹⁰⁵.

Preponderante in questo, come in altri brani del processo, è ancora una volta la questione del colore del padiglione e delle sibille, giudicato scuro, poco allegro, anzi un mortorio e quindi non consono al mistero dell'Ascensione. In un'opera il colore è un significante, è l'anima della pittura. Se il disegno descrive il soggetto, il colore ne commenta lo spirito, suggerisce l'umore con il quale accostarsi ad un determinato mistero:

In quanto alla venerazione che le suore possano avere à quelle figure de sibille come figure de Santi, io non posso penetrare la loro intentione, ma bene dico, che quelle sibille à mio giuditio, et l'ho detto molti anni sono che à me non piacciono per essere dipinte à colori scuri à usanza de colori, et mortorij come nel articolato capitulo, et non corrispondono all'assensione, la quale va dipenta di colore bianco, et alegro, et se stesse à me non ci stariano, ma in questo è secondo i gusti¹⁰⁶.

Non solo i colori utilizzati per il padiglione con gli angeli e le sibille non si addicevano all'Ascensione, ma erano inadeguati anche rispetto al carisma del monastero damianita, ispirato alla letizia francescana:

molte suore di questo monastero molti anni sono restorno poco sodisfatte delle pitture del ornamento del altare maggiore per essere figure de colori scure et negre, che non parevano corrispondessero al quadro, che rapresenta l'Assensione di N.S., ne meno al titolo della nostra Chiesa, ne al ordine di S. Francesco¹⁰⁷.

Il principio enunciato dal presbitero Ascanio Mignini in base al quale allo spazio di una chiesa francescana si addicono le cose allegre poiché piacciono a tutti, concorda in effetti con la missione affidata alle immagini sacre, quella di dare universale soddisfazione con speciale riguardo ai fedeli che mancano di ogni istruzione e si servono principalmente delle opere d'arte per meditare sui misteri della fede.

¹⁰⁵ Processo Picchi-Episcope, testimonianza di Ascanio Mignini, c. 65v.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Ivi, testimonianza di Suor Camilla Schieti, c. 67v.

Paleotti nel secondo libro del suo *Discorso* dedica gli ultimi due capitoli agli avvertimenti da osservarsi affinché ciascuna pittura piaccia universalmente. Scrive l'arcivescovo di Bologna:

pareria a noi che la pittura, la quale ha da servire ad huomini, donne, nobili, ignobili, ricchi, poveri, dotti, indotti, e ad ognuno in qualche parte, essendo ella il libro popolare, dovesse ancor essere formata in modo che proportionalmente potesse satiare il gusto di tutti, et in questo riputiamo risposta l'eccellenza dell'artefice¹⁰⁸.

Partendo dal salmo 95, nel quale il profeta Davide indica al popolo i principi da osservare nel culto divino, Paleotti descrive i quattro punti da tenere presenti nella composizione di un'opera sacra per ottenere il piacere di Dio e la soddisfazione dell'universalità degli uomini. Il primo è *Confessio*, ossia l'atto esteriore che manifesta la provvidenza e la grandezza di Dio, che in pittura corrisponde al «rappresentare co lineamenti, ombre, colori et altri alcuno misterio d'iddio o de santi suoi, e che appartiene all'arte del disegno». Il secondo è *Polchritudo*, ossia la bellezza data dalla vaghezza dei colori e dalla grazia, con i quali si sogliono sodisfare gli idioti. Seguono poi *Sanctimonia* (santità, purezza), per la soddisfazione degli spirituali, e *Magnificenza* per l'appagamento dei letterati e delle persone d'alto intelletto¹⁰⁹. L'attenzione del pittore andava rivolta in primo luogo agli idioti, tutti coloro che sono istruiti, ossia «la maggior parte del popolo per servitio de' quali principalmente furono introdotte le pitture sacre». L'occhio degli imperiti, si conquista con «la vaghezza e varietà de' colori, hor chiari hor scuri hor delicati, hor rozi secondo la qualità de soggetti»¹¹⁰. Se i colori devono seguire la qualità del soggetto, la regola generale affinché l'immagine sacra piaccia universalmente rimane la varietà: e fu con l'intenzione de «refare l'istessa historia, ma variata però di figure, colori et invenzione»¹¹¹, che Picchi si apprestò ad affrescare l'altare maggiore di S. Chiara.

6. Conclusioni

Nella sua ricerca sul cardinale Paleotti Paolo Prodi proponeva di indagare il rapporto tra la scuola pittorica bolognese e la nuova impostazione ideologica del *Discorso*. A tal riguardo faceva menzione di un saggio pionieristico di

¹⁰⁸ Paleotti 1990, p. 272.

¹⁰⁹ Ivi, p. 276.

¹¹⁰ Al Paleotti faranno eco nel secolo successivo l'Ottonelli e il Berettini secondo i quali una pittura sacra piace ai Pittori per il disegno, ai Dotti per la disposizione, agli spirituali per la devozione e ai Semplici per il bel colorito. Nel *primo avvertimento* ai pittori per ottenere la universale soddisfazione viene posto l'accento sulla Varietà, cfr. Ottonelli, Berrettini 1973, pp. 174-177.

¹¹¹ Processo Picchi-Episcope, c. 29r.

Alberto Graziani sul pittore Bartolomeo Cesi, individuato come il campione bolognese della pittura controriformata nel quale sarebbe possibile cogliere con chiarezza i segni della riflessione paleottiana sulle immagini sacre¹¹².

La lettura dell'opera del Cesi alla luce del pensiero dell'arcivescovo Paleotti assume in questa sede un suo rilievo, per un'affinità colta in antico tra l'artista bolognese e l'opera del pittore Giorgio Picchi. Fu attribuita al Cesi, infatti, la decorazione del presbiterio della chiesa riminese dei Canonici Regolari Lateranensi dedicata ai Santi Bartolomeo e Marino¹¹³, invece opera certa del pittore di Casteldurante, alla quale le stesse carte del nostro processo fanno riferimento. Se il bolognese si esprime con un pacato realismo, proponendo una razionale e affidabile rappresentazione dei sacri misteri, il durantino, fautore di un linguaggio più schietto e popolare, con una maniera disinvolta e immediatamente riconoscibile veicola nelle Marche, in Romagna e fino alla Lombardia le forme e le cromie semplificate della pittura sacra promossa da Gregorio XIII e Sisto V nei cantieri pittorici romani, la *vis* delle invenzioni di Michelangelo e la dolce pittura devota del Barocchi (figg. 9-10). L'accostamento tra Cesi e Picchi sul piano stilistico oggi non pare così stringente, ma indubbiamente entrambi i pittori possono essere considerati quali esponenti di primo piano dei nuovi indirizzi della pittura riformata. A dimostrazione che non esiste un solo stile tridentino, ma una serie di linguaggi e generi posti a servizio dell'educazione del popolo di Dio e di una rinnovata narrazione della Storia della Salvezza. Linguaggi figurativi attentamente vagliati, sia sul piano dello stile che dell'invenzione, controllati attraverso una prassi burocratica precisa e mediante l'applicazione degli strumenti giuridici a disposizione.

Anche per queste ragioni il processo Picchi-Episcopei, come il costituito di Veronese, può essere letto non solo come un procedimento nei confronti di una committenza e di un pittore indisciplinati e inosservanti delle nuove norme sulla pubblicazione di immagini nelle chiese, ma come un processo conoscitivo sulla pittura sacra celebrato all'inizio del nuovo secolo, in un luogo periferico, per volontà di una istituzione ecclesiastica desiderosa di affermare le proprie prerogative e di svolgere appieno quel ruolo di controllo che il Concilio di Trento gli aveva riconosciuto. Tutto questo mentre a Roma con la pittura di Caravaggio, dei Caracci e del Cavalier d'Arpino si ponevano le basi per una nuova arte della Controriforma, più libera, barocca e trionfante.

¹¹² Graziani 1939, pp. 54-95. Si veda poi: Graziani 1988, con saggi di Francesco Abbate e Mario Di Giampaolo.

¹¹³ Cfr. Pasini 2009, pp. 61-63.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbagnano N. (2013), *Dizionario di Filosofia*, terza edizione aggiornata e ampliata da Giovanni Fornero, Novara: De Agostini Libri.
- Adorno P. (1999), *L'arte italiana. Le sue radici medio-orientali e greco-romane. Il suo sviluppo nella cultura europea*, vol. II, tom. II, *Dal classicismo rinascimentale al barocco*, Messina-Firenze: D'Anna.
- Alberti R. (1585), *Trattato della nobiltà della pittura, composto ad instantia della venerabilissima compagnia di S. Luca, et nobil academia delli pittori di Roma*, Roma: Francesco Zannetti.
- Arcangeli L. (1979), *Il Manierismo Metaureense*, in *Pittori nelle Marche tra '500 e '600. Aspetti dell'ultimo manierismo*, Urbino: seconda ed., 1979, pp. 97-102.
- Arcangeli L. (1987), *Salvolini, Giustino de', detto Giustino Episcopi o Del Vescovo (Urbania, ante 1516-1609)*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano: Electa, pp. 830-831.
- Arcangeli L. (1990), *Contributi per Giorgio Picchi, «Prospettiva»*, 57-60, pp. 108-116.
- Barocchi P., a cura di (1961), *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. II: *Gilio-Paleotti-Aldrovandi*, Bari: Laterza.
- Baronio C. (1588), *Annales Ecclesiastici*, Tomo I, Roma: Tipografia Vaticana.
- Bloch M. (1972), *Apologia della storia, o Mestiere di storico*, Torino: Einaudi.
- Bianchi I. (2008), *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna: Editrice Compositori.
- Beggiao D. (2005), *La visita pastorale di Clemente VIII (1592-1600). Aspetti di riforma post-tridentina a Roma*, Roma: Libreria editrice della Pontificia Università Lateranense.
- Bora G. (1997), *L'anello mancante. Fortuna e epilogo di una civiltà artistica*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, a cura di G. Bora, M. Zlatohlàvek, catalogo della mostra (Cremona, 27 settembre 1997 – 11 gennaio 1998), Venezia: Leonardo Arte, pp. 9-33.
- Borromeo C. (1577), *Instructionum Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, Libri II* (2000), Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Cavazzini P. (2008), *Le milieu de Simon Vouet. Les peintres à Rome entre l'Académie de Saint-Luc et les tribunaux romains de la première moitié du Seicento*, in *Simon Vouet en Italie*, Atti del convegno internazionale (Nantes, 6-8 dicembre 2008), Rennes: Presses Univ. de Rennes, pp. 137-149.
- Cellini M. (1999), *Disegni della biblioteca Comunale di Urbania*, Milano: Electa.
- Ciaroni A., Moretti M. (2004), *Rapporti tra maiolicari durantini e pesaresi nel Quattrocento: i Picchi e i Perusini*, in *Maioliche del Quattrocento a Pesaro. Frammenti di Storia dell'arte ceramica dalla bottega dei Fedeli*, Firenze: Centro Di, pp. 89-95.

- Cirenei A. (2001), *Conflitti artistici, rivalità cardinalizie e patronage a Roma fra Cinque e Seicento. Il caso del processo criminale contro il Cavalier d'Arpino*, in *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di M.A. Visceglia, Roma: Carocci, pp. 255-355.
- Cleri B. (1994), *Cultura figurativa metaurensis in epoca roveresca*, in *Federico Barocci, Giovanni Francesco Guerrieri, Domenico Peruzzini. Tre disegnatori delle Marche nella collezione Ubaldini*, Urbania: Edizioni Biblioteca e Museo Civico di Urbania, pp. 25-35.
- Cleri B. (1998), *Maniera del Metauro*, in *Segno e disegno. Dal Manierismo metaurensis ai maestri del '900 nelle collezioni della Biblioteca Comunale di Urbania*, a cura di B. Ceci, M. Mei, F. Paoli, Ancona: Il Lavoro Editoriale, pp. 19-38.
- Chirassi Colombo I., Seppilli T., a cura di (1999), *Sibille e Linguaggi oracolari. Mito, Storia, Tradizione*, Atti del convegno internazionale di studi, Macerata-Norcia 20-24 settembre 1994, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Cottino A., Pavesi M., Vitali U., a cura di (2014), *L'arte di vedere*, vol. II: *Dal Rinascimento al Rococò*, Milano: Edizioni scolastiche Bruno Mondadori.
- Dennistoun J. (2010), *Memorie dei Duchi di Urbino*, vol. II, a cura di G. Nonni, Urbino: Quattroventi.
- De Vecchi P., Cerchiari E. (1999), *Arte nel tempo. Dalla crisi della Maniera al Rococò*, Tom. II, Milano: Bompiani.
- Di Sivo M. (2018), *Il mestiere dello storico. Caravaggio e la critica delle fonti*, in *Il giovane Caravaggio. "Sine ira et studio"*, Roma: De Luca editori d'Arte, pp. 13-19.
- Donadi P. (2003), *La regola e lo spirito. Arte cultura quotidianità nei monasteri femminili*, Milano: Franco Angeli.
- Dorfles G., Buganza S., Stoppa J. (2008), *Storia dell'Arte. Dal Quattrocento al Settecento*, Bergamo: Atlas.
- Droghini M. (2001), *Raffaellino del Colle*, Fermignano: Centro Studi "G. Mazzini".
- Fontebuoni L. (1986), *Il manierismo metaurensis. Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino*, a cura di F. Battistelli, Venezia: Marsilio.
- Frapiccini N., Giustozzi N. (2005), *La geografia dell'arte*, Vol. II: *Da Giotto al rococò*, Milano: Hoepli.
- Gaudio E., Aliberti Gaudio F.M. (1981), *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543-1548*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981-31 gennaio 1982), Roma: De Luca.
- Ginzburg C. (2002), *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino: Einaudi.
- Graziani A. (1939), *Bartolomeo Cesi*, «La critica d'arte», IV, pp. 54-95.
- Graziani A. (1988), *Bartolomeo Cesi*, con saggi di F. Abbate e M. Di Giampaolo, Bussero: Angelo Dalerba.

- Guanzelli G.M. (1607), *Indicis librorum expurgandorum in studiosorum gratiam confecti*, Roma: Tipografia Camera Apostolica.
- Il sacro Concilio di Trento con le notizie più precise riguardanti la sua intimazione a ciascuna delle sessioni* (1822), Venezia: Eredi Baglioni.
- Jedin H. (1964), *La conclusione del Concilio di Trento*, Roma: Studium.
- Jedin H. (1972), *Chiesa della fede, Chiesa della storia. Saggi scelti*, Brescia: Morcelliana.
- La Deifobe, ovvero gli oracoli della Sibilla Cumaica Monodia di Bernardino Baldi da Urbino Abate di Guastalla, et Academmico Affidato. Nelela quale s'ha come in compendio tutta l'Historia Romana* (1604), Venezia: Giovanni Battista Ciotti senese.
- La vera et famosa indovinatione della Sibilla Eritrea fatta ad istanza de' Principi di Greci, quando gli dimandarono consiglio intorno l'Impresa di Troia. Nella quale non solamente vi si scopre il successo della rovina di Troia, ma molte altre cose vi si dichiarono ancora appartenenti alla grandezza del Christianesimo, & di diverse altre parti del Mondo. Particolarmente del Regno Turchesco suo principio, mezzo, & fine: ove chiaramente vi si vede quanto presto da Christiani debbi esser distrutto & annihilato* (1570), Venetia: Comino de Trino.
- Leonardi C. (1985), *Via Giustino Episcopi*, «Quaderni di storia e di folclore Urbaniesi», 5, pp. 7-35.
- Leonardi C. (1995), *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, Città di Castello: Petrucci.
- Leonardi C., Moretti M. (2002), *I Picchi maiolicari da Casteldurante a Roma*, Urbania: Istituto culturale e sociale arcidiocesano di Urbania.
- Leonardi C. (2005), *Guida per le Chiese di Urbania e Museo Diocesano*, Urbania: Stibu.
- Malay J.L. (2010), *Prophecy and Sibylline Imagery in the Renaissance: Shakespeare's Sibyls*, New York: Routledge.
- Massimi M.E. (2011), *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese. Il processo riaperto*, Venezia: Marsilio.
- Molanus I. (1570), *De picturis et imaginibus sacris*, Lovanii: apud Hieronymum Wellaeum
- Momigliano A. (1987), *Dalla Sibilla pagana alla Sibilla cristiana*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, vol. XVII, 2, Pisa, pp. 407-28.
- Moretti M. (2000-2001), *Giorgio Picchi da Casteldurante «del vasielaro pittore»*, tesi di laurea, relatore prof. A. Zuccari, Sapienza Università di Roma.
- Moretti M. (2004), *Artisti e committenze roveresche nella Casteldurante di Francesco Maria II*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra (Senigallia, Urbino, Pesaro, Urbania, 4 aprile 2004-3 ottobre 2004), Milano: Electa, pp. 196-197.

- Moretti M. (2005), *Giorgio Picchi da Casteldurante (Casteldurante 1555 circa-1605)*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini, M. Cellini, Milano: Federico Motta Editore, pp. 198-219.
- Moretti M. (2005a), *I Picchi di Casteldurante nei Musei Civici di Pesaro*, «Report», 2, pp. 13-17.
- Moretti M. (2011), *Il monastero di Santa Chiara di Urbania: una storia di lungo periodo. Continuità, strategie, sopravvivenze*, in *L'Arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella Provincia di Pesaro e Urbino (1861-1888)*, a cura di B. Cleri, C. Giardini, Ancona: Il Lavoro Editoriale, pp. 435-449.
- Moretti M. (2012), *I Petriani di Amelia. Fasti committenze collezioni tra Roma e l'Umbria*, San Gabriele, Isola del Gran Sasso: Staurós, pp. 90-92.
- Moretti M. (2012-2013), *La Spagna a Urbino e Urbino in Spagna durante il governo di Francesco Maria II. Un riepilogo e nuove considerazioni*, «Accademia Raffaello. Atti e Studi», 1-2, pp. 31-32.
- Moretti M. (2014), *Raffaello, Michelangelo e le maestranze artistiche urbinati a Roma. Rapporti, influenze, dipendenze*, «Arte marchigiana», 1, pp. 63-108.
- Moretti M. (2015), *Scipione Pulzone e la professione del dipingere nel secondo Cinquecento*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, a cura di A. Zuccari, Roma: De Luca, pp. 53-67.
- Moretti M. (2015a), *Committenti, intermediari e pittori tra Roma e Venezia attorno al 1600. I ritratti di Domenico Tintoretto per il nunzio Graziani e una perduta Pentecoste di Palma il Giovane per Fabio Biondi*, «Storia dell'Arte», 2015, n. 151, pp. 21-42.
- Moretti M. (2015b), *Dalle «pancacce» ai piatti. Percezioni e rappresentazioni del Turco nella cultura popolare italiana del Cinquecento*, in *Storie intrecciate. Cristiani, ebrei e musulmani tra scritture, oggetti e narrazioni (Mediterraneo, secc. XVI-XIX)*, a cura di S. Di Nepi, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 156-160.
- Moretti M. (2016), *Precisazioni e aggiunte al catalogo di Giorgio Picchi: la Gloria dei Santi per la cappella Della Rovere e la decorazione del chiostro dei Minori Conventuali di Casteldurante*, «Accademia Raffaello. Atti e Studi», 1-2, pp. 57-75.
- Moretti M. (2016a), *La decorazione cinquecentesca del chiostro della Trinità dei Monti: arte e politica nei rapporti diplomatici tra la Francia e la Roma di Gregorio XIII*, in *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti*, a cura di C. Di Matteo, S. Roberto, Roma: De Luca, pp. 117-161.
- Nicolaci M. (2013), *Il Cardinale d'Augusta Otto Truchsess von Waldburg (1514-1573). Mecenate della Controriforma*, in *Principi di Santa Romana Chiesa. I Cardinali e l'Arte*, Roma: Gangemi, pp. 40-42.
- Ottonelli D., Berrettini P. (1973), *Trattato della Pittura e Scultura uso e abuso loro (1562)*, a cura di Vittorio Casale, Roma: Canova.

- Opera nuper in lucem prodeuntia. Liber gratie spiritualis visionum & reuelationum beate Methildis virginis deuotissime ad fidelium instructionem. Euangelium beati Nichodemi de passione Christi ac descensu eius ad inferos testimonio Charini & Leutii resurrectorum. Epistola Lentuli ad Romanos de persona & effigie & moribus Christi, que sola comperta est in annalibus Romanorum. Visio mirabilis Ysaie prophete, que tam diuine Trinitatis archana quam generis humani redemptionem manifestat aduersus Hebraicam caliginem. Visio sancti Alberti episcopi Agrippinensis de octo regulis vite humane meritoriis a Christo sibi in missa reuelatis. Preclarum Erithree Sibille vaticinium ab excidio Troiano usque ad seculi consumationem in orthodoxe fidei testimonium* (1522), Venezia: Giacomo de Leuco.
- Paleotti G. (1582), *Discorso intorno alle imagini sacre et profate diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varij abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo*, Bologna: Alessandro Benacci.
- Paleotti G. (1594), *De imaginibus sacris et profanis...*, Ingolstadt: Davide Sartori.
- Paleotti G. (1990), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna 1582), ristampa anastatica a cura di P. Prodi, Sala Bolognese: Forni.
- Palmoni E. (2008), *Giustino Episcopi da Casteldurante (1516ca.-1609). Da Raffaellino del Colle alla Tarda Maniera*, tesi di laurea specialistica in Storia dell'arte moderna, Sapienza, Università di Roma, A. A. 2007-2008, relatore prof. A. Zuccari, correlatore M. Moretti.
- Panigarola F. (1590), *Il compendio de gli Annali ecclesiastici del padre Cesare Baronio*, Roma.
- Papini M. (2014), *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, Roma-Bari: Laterza.
- Giorgio Pasini P. (2009), *La chiesa riminese dei santi Bartolomeo e Marino detta di Santa Rita*, Bologna: Minerva Edizioni.
- Pennotto G. (1624), *Generalis Titius Sacri Ordinis Clericorum Canoniorum Historia Tripartita*, Roma: Tipografia della Camera Apostolica.
- Possevino A. (1606), *Apparatus sacri, Tomus tertius*, Venetiis: apud Societatem Venetam.
- Prodi P. (1965), *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, «Archivio italiano per la storia della pietà», vol. IV, pp. 121-212.
- Prodi P. (2014), *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna: Il Mulino.
- Ricci M. (2006), *Novità documentarie su Giorgio Picchi. Opere e committenze riminesi del 1604*, «Penelope. Arte Storia Archeologia», vol. III, pp. 45-64.
- Rossi E. (1936), *Memorie ecclesiastiche di Urbania*, Urbania: Tipografia Bramante.
- Rossi E. (1945), *Memorie civili di Casteldurante-Urbania*, Urbania: Scuola tipografica Bramante (Ristampa, Urbania: Stabilimento Tipografico Bramante).

- Salviucci Insolera L., a cura di (2016), *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento. "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, Roma: Artemide.
- Schiano C. (2005), *Il secolo della Sibilla. Momenti della tradizione cinquecentesca degli "Oracoli Sibillini"*, Bari: Edizioni di pagina.
- Sibyllina oracula de Graeco in Latinum conversa, et in eadem annotationes.* Sebastiano Castalione interprete (1546), Basileae: ex officina Ioannis Oporini.
- Statutum Terrae Durantis* (1595), Urbino: Bartholomeo e Simone Ragusi.
- Tanzi M. (2005), *Siparietti Cremonesi*, «Prospettiva», 113-114, pp. 117-161.
- Vico G.B. (1744), *Principi di Scienza Nuova*, Napoli: Stamperia Muziana.
- Zavatta G. (2010), *Da Mercatello sul Metauro a Cremona. Aggiunte a Giorgio Picchi disegnatore*, «Commentari d'arte», XV, n. 44, pp. 53-61.
- Zuccari A. (2012a), *I cantieri della Biblioteca Sistina: i cicli di affreschi e alcuni progetti grafici*, in *Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana*, vol. 2: *La Biblioteca Vaticana tra riforma cattolica, crescita delle collezioni e nuovo edificio (1535-1590)*, a cura di M. Ceresa, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticano, pp. 379-417.
- Zuccari A. (2012b), *Una babele pittorica ben composta: gli affreschi sistini della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *La Biblioteca Apostolica Vaticana*, Milano: Jaka Book, pp. 266-307.

Appendice

Fig. 1. G. Episcopi, *Ascensione*, 1558 ca. Urbania, Museo Diocesano (già chiesa di S. Chiara)



Fig. 2. G. Battista Cavalieri, *Ascensione*, 1574. Firenze, Gabinetto dei disegni e delle Stampe



Fig. 3. G. Picchi, *Annunciazione*, 1599 ca. Urbania, ex convento di S. Chiara

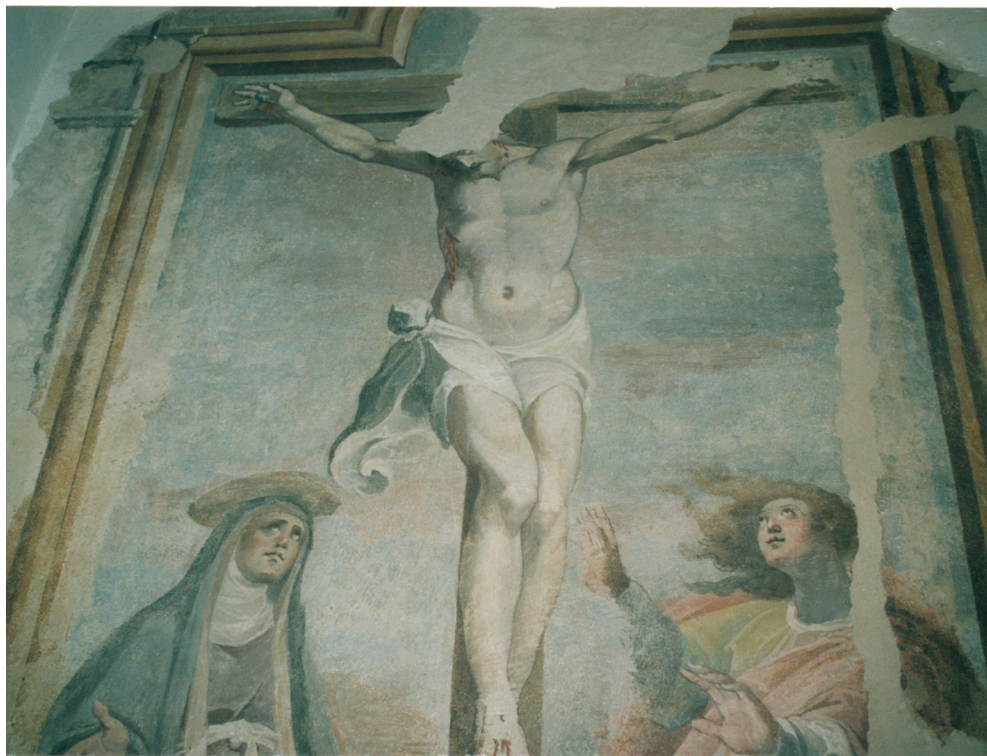


Fig. 4. G. Picchi, *Crocifissione*, 1599. Urbania, ex convento di S. Chiara



Fig. 5. G. Picchi, *Natività della Vergine*, disegno. Urbania, Biblioteca Comunale

Capla additonalia ad
 1681
 Storia
 Che la verità fu et è di m. Fabio Licolpatti ha detto fatto alle
 Monache di S. Chiara et ad altre persone in varij luoghi et
 diversi tempi et egli haueua ad intendere licenza a Mons.^{re} di
 far guastare gli figure et sono alterato l'ornamento
 dell'altar maggior di S. Chiara et farli di nuovo et farli
 rifare et di nuovo dipingere da m. Giorgio Licchio
 et tutto anco ha detto dopo il fatto ad molti et diverse
 persone in diversi luoghi.

Fig. 6. Dichiarazione aggiunta alle carte del processo Picchi-Episcope. Urbania, Archivio Diocesano (B. Storia, n. 1)

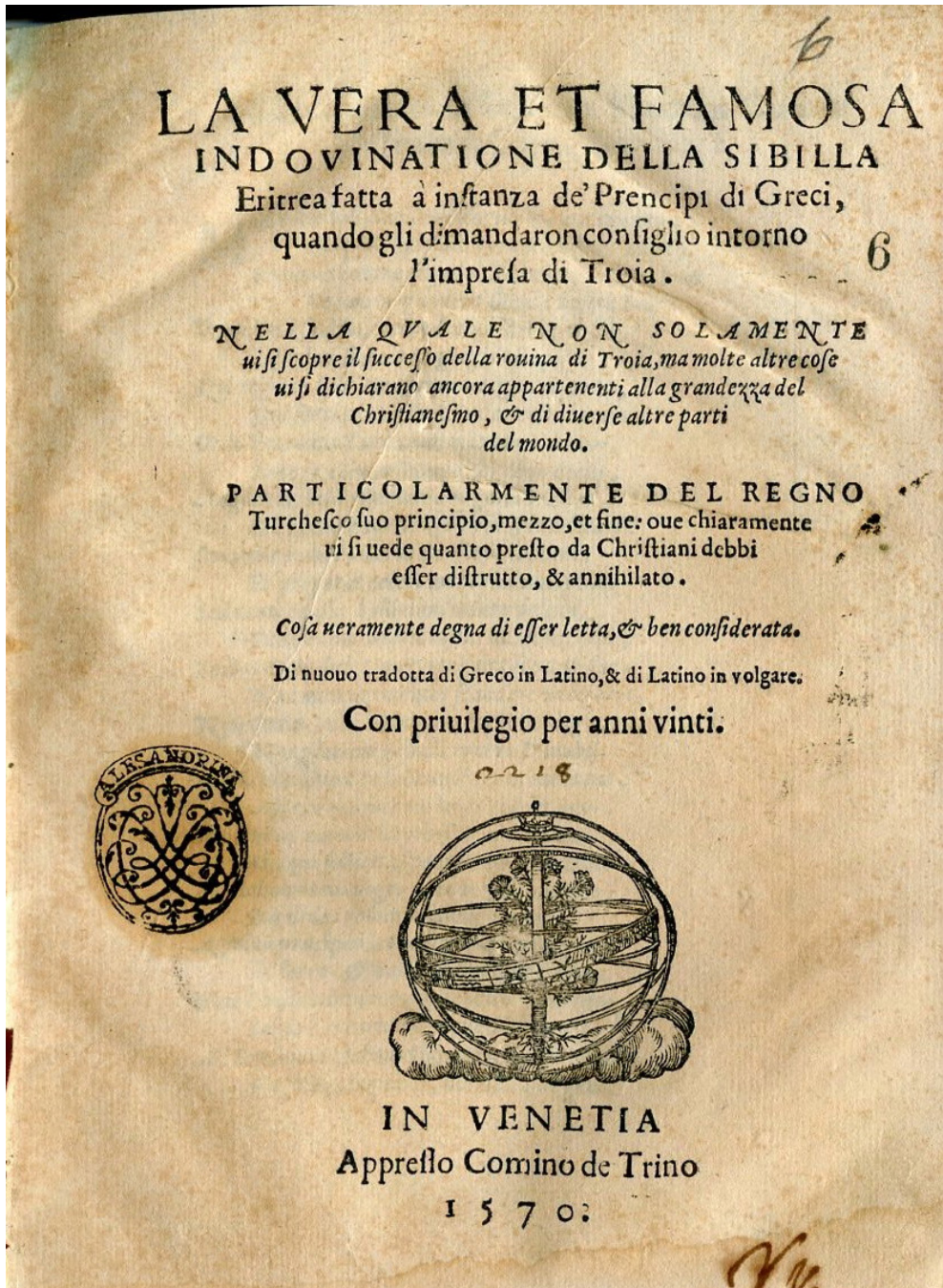


Fig. 7. Frontespizio dell'opuscolo di Jean Garet, *La vera et famosa indovinatione della Sibilla Eritrea* (Venezia, Comino de Trino, 1570)



Fig. 8. Sibilla Eritrea, da *La vera et famosa indovitatione della Sibilla Eritrea* (Venezia, Comino de Trino, 1570)



Fig. 9. G. Picchi, *Crocifissione con la Vergine e i Santi Maddalena, Giovanni, Ambrogio e Francesco*, 1590. Mondaino, chiesa di S. Michele Arcangelo



Fig. 10. B. Cesi, *Vergine in gloria e i santi Benedetto, Giovanni Battista e Francesco*, 1595 ca. Bologna, S. Giacomo Maggiore

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

Texts by

Alessandro Bianchi, Ivana Bruno, Giuseppe Capriotti, Anna Cipparrone,

Nicola Cleopazzo, Fabiola Cogliandro, Marcelo Enrique Conti, Michele Dantini,

Patrizia Dragoni, Lucia Faienza, Claudio Ferlan, Marco Filippi, Antonio La Sala,

Giovanni Messina, Alessandra Migliorati, Massimo Montella, Massimo Moretti,

Valentino Nizzo, Pietro Petrarola, Roberto Piperno, Maria Luisa Polichetti,

Mauro Salis, Mauro Saracco, Ornella Scognamiglio, Cristina Simone, Federico Valacchi

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

