



2020

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Un'allegoria di Alessandro Turchi e un bozzetto di Giovan Battista Lenardi

Massimo Papetti*

Abstract

In questo contributo si pubblicano due dipinti del secolo XVIII conservati nella Pinacoteca civica di Ripatransone, nelle Marche, appartenenti al nucleo di opere donata dal magistrato e scultore Uno Gera. Il primo è un'*Allegoria della Filosofia* che in questa sede viene attribuita al pittore veronese Alessandro Turchi detto l'Orbetto sulla base di puntuali confronti stilistici. L'opera rappresenta un'aggiunta al catalogo dell'artista e conferma la predilezione del Turchi per i soggetti colti, destinati ad una committenza raffinata. L'analisi formale e iconografica, dalla quale si evincono le fonti letterarie dell'artista (Boezio e Cesare Ripa),

* Massimo Papetti, Docente di scuola secondaria di secondo grado, via Valtésino 300, 63066, Grottammare, e-mail: massimopapetti@gmail.com.

Desidero ringraziare quanti, in diverso modo, hanno aiutato la ricerca: Ilene Acquaroli, Mario Arezzini, Gabriele Barucca, Silvia Blasio, Anna Cerboni Baiardi, Francesca Coltrinari, Bruna Di Gabriele, Benedetta Montevocchi, Alberto Pulcini, Barbara Vallorani, il compianto Antonio Giannetti, Dani Straccia, le suore domenicane del convento di Ripatransone. Mentre il mio scritto era ultimato ho appreso che il dipinto del Turchi era stato già individuato ed inserito nel catalogo generale dell'artista, curato da Daniela Scaglietti Kelescian. Ringrazio sentitamente la curatrice ed Enrico Maria Guzzo per avere incoraggiato, con grande sensibilità e generosità, la pubblicazione del presente studio, discutendo con me il tema in oggetto. Dell'importante monografia di Alessandro Turchi non ho potuto tenere conto in questo saggio.

suggerisce di accostare il dipinto ad un'*Allegoria della Retorica* di ambito gentileschiano, ora nella collezione Robilant-Voena. La seconda opera esaminata è un'*Assunzione della Vergine con San Nicola* che viene restituita a Giovan Battista Lenardi, pittore del tardo Seicento attivo nella cerchia dei seguaci di Pietro da Cortona. La tela è riconosciuta come bozzetto per una pala d'altare destinata alla chiesa di San Giuseppe dei Falegnami a Roma e oggi approdato al Los Angeles County Museum of Art.

In this contribution there are published two paintings of the XVIII century, exhibited in the Pinacoteca Civica of Ripatransone, in the Marche, belonging to the collection donated by the magistrate and sculptor Uno Gera. The first one is an Allegory of Philosophy, attributed to Alessandro Turchi, known as Orbetto, on the basis of stylistic comparisons. The painting represents an addition to the artist's catalogue and confirms Turchi's predilection for scholarly subjects, destined for refined customers. The analysis of style and iconography, from which we deduce the literary sources of the artist (Boezio and Cesare Ripa), suggests how to compare the painting with an Allegory of Rhetoric within the Gentileschi area, nowadays part of the Robilant-Voena collection. The painting may have been part of a small series of works united by subject (perhaps depicting the Seven Liberal Arts ruled by Philosophy) and perhaps made by different artists, in accordance with the practice of the time. The second artwork examined is an *Assumption of the Virgin with Saint Nicholas* which is attributed to Giovan Battista Lenardi, a late seventeenth century painter active in the circle of followers of Pietro da Cortona. The canvas is recognized as a sketch for an altarpiece destined for the church of San Giuseppe dei Falegnami in Rome and today exhibited at the Los Angeles County Museum of Art.

La pinacoteca civica di Ripatransone nelle Marche, poco nota agli storici dell'arte anche per la mancanza di un catalogo critico, conserva svariati dipinti in attesa di revisione filologica, alcuni dei quali meritano l'attenzione degli specialisti a motivo della loro qualità elevata.

Prima fra le opere che intendiamo presentare è un'*Allegoria della Filosofia* (cm 97x73) chiaramente ascrivibile alla prima metà del XVII secolo (fig. 1). Oltre che nella raffinata intellettualità del soggetto, l'interesse di questa tela consiste nella sua alta concezione stilistica, tale da imporla come espressione di una cultura artistica aggiornata e di prim'ordine. Vi compare, disposta in diagonale, la mezza figura di una fanciulla abbigliata con un ampio abito verde scuro, rappreso ai fianchi da una vivida fuscaccia rossa. Fermata in atto di estatico abbandono, la fanciulla rivolge al cielo l'ovale del proprio volto, incorniciato da una fine capigliatura biondo-rossastra che si raccoglie in una crocchia di trecce ordinate. Il braccio sinistro, posato sopra una pila di libri, esibisce una mano inerte di fattura molto accurata che spicca nella metà inferiore del quadro; l'altra mano, invece, con atto di studiata eleganza, sostiene un semplice scettro ligneo innalzato nel lato vuoto della composizione. La luce naturale conferisce veridicità al busto statuario, descrivendo l'incarnato diafano del volto e accendendo il modellato del seno, il cui pallore si esalta nel sottile rialzo bianco della sottoveste.

Il dipinto fa parte della raccolta che il magistrato Uno Gera (1890-1982) donò al suo paese natale a più riprese tra il 1971 e il 1978 con lo scopo di incrementarne le civiche collezioni d'arte, dopo avere acquistato e fatto restaurare per l'occasione anche la nuova prestigiosa sede di Palazzo Bonomi. Si tratta di opere reperite per lo più sul mercato antiquario e destinate originariamente alla propria dimora romana di via Asmara nella quale Gera, che ricopriva importanti incarichi istituzionali, poteva dedicarsi all'attività di scultore, cui si era avviato sin da giovane sotto la guida di Arturo Dazzi¹.

Non è nota l'origine della tela qui illustrata². Nella scheda del catalogo dei Beni Culturali delle Marche è assegnata all'ambito bolognese per presunte ragioni stilistiche: l'autore vi legge una «chiara impronta manieristica» e un «gusto luministico di chiaro accento “moderno”» che lo inducono ad avvicinarla alla «lezione del Parmigianino e all'opera dei Carracci», ravvisata anche a causa degli «accenti di elegante ricercatezza nella posa e nell'incarnato della figura»³.

Tralasciando i riferimenti al manierismo, che ci sembrano del tutto insussistenti, si dovrà convenire sui legami con Bologna, ben riconoscibili nel classicismo di fondo che pervade l'opera e che richiama l'indirizzo dominante della corrente felsinea, evidente nei rimandi alla sintesi formale del Domenichino, alla potenza chiaroscurale del Guercino e, soprattutto, ai modelli di Guido Reni, i cui tipi neoellenistici sono palesemente evocati nella trasognata figura femminile. Tutto ciò sarà però da considerare come indizio di un'affinità culturale piuttosto che come spia di un'appartenenza di scuola.

¹ Sulla figura di Gera cfr. Gabrielli 1955, pp. 65-69; Cuppini Sassi 1993, p. 470; Giannetti 2014, pp. 49-67. Nato da nobile famiglia di origini venete stabilitasi nelle Marche sul finire dell'Ottocento, Gera si era formato a Roma dove, terminati gli studi giuridici, era entrato nella magistratura divenendo in breve tempo dirigente della Corte dei Conti siciliana. Si dedicò al collezionismo e raccolse un discreto numero di mobili e dipinti antichi, dimostrando interessi che spaziavano dalla produzione del secolo XVI alla pittura dell'Ottocento. Delle opere ottenute nel corso degli anni, di cui purtroppo non resta una documentazione esauriente, si ricorda l'acquisto degli arredi provenienti dalla soppressa chiesa di Sant'Agostino in Sant'Elpidio a Mare e l'acquisto di una raccolta di bozzetti dovuti a Francesco Coghetti e a suo figlio Cesare, rilevata ad un'asta pubblica agli inizi del Novecento, cfr. Giannetti 2014, p. 54. Come scultore, Gera realizzò nel primo dopoguerra monumenti celebrativi per vari paesi d'Italia.

² Nessuna notizia abbiamo rinvenuto nei diari superstiti di Uno Gera, consultati grazie alla cortesia delle suore domenicane di Ripatransone e del dott. Mario Arezzini. Secondo le testimonianze del compianto Antonio Giannetti e di Alberto Pulcini, che frequentarono Gera e curarono il primo allestimento della Pinacoteca, il quadro sarebbe stato acquistato a Roma. Mancano tuttavia appigli documentari. Credo che in tale prospettiva debba essere meglio considerata l'origine veneta della famiglia Gera, originaria di Candide in Comelico (Belluno), dove esiste ancora il palazzo gentilizio di cui la famiglia divenne proprietaria nel secolo XVI. Nel Settecento i Gera si stabilirono a Conegliano mantenendovi varie proprietà, tra le quali la villa costruita nel 1827 da Giuseppe Jappelli. A Vazzola, vicino Conegliano, nacque Fidenzio Gera, padre di Uno, giunto a Ripatransone sul finire dell'Ottocento per dirigere la Società enologica istituita dall'aristocrazia locale, cfr. Giannetti 2014, pp. 7, 69. Tra gli esponenti principali del casato si ricorda Bartolomeo Gera (1602-1681), vescovo di Feltre.

³ Scheda in <<http://www.beniculturali.marche.it/Ricerca.aspx?ids=14222>>, 03.03.2018.

Il cromatismo raffinato, giocato su accordi di colori complementari, la qualità della luce e l'ambientazione rarefatta, di chiara derivazione caravaggesca, riconducono infatti il dipinto entro la cerchia di quegli artisti veneti attivi a Roma nei primi anni del Seicento che, guidati da Carlo Saraceni e parallelamente ad Orazio Gentileschi, seppero interpretare le novità del Caravaggio in termini di preziosismo formale e pacata contemplazione. In questo ambito va cercato l'autore del nostro quadro, che riteniamo di poter individuare nel veronese Alessandro Turchi detto l'Orbetto, il cui rilievo nel panorama culturale del secolo, ben noto alla storiografia più antica, è andato definendosi soprattutto dopo la mostra veronese del 1999, che ha stimolato ulteriori ricerche consentendo l'incremento del catalogo dell'artista e la precisazione del suo respiro europeo⁴.

Proprio le corrispondenze stilistiche con alcune opere del catalogo costituiscono l'argomento in favore dell'attribuzione, che ci sembra così evidente da non richiedere particolari dimostrazioni e che ci è stata confermata con cortesia da Daniela Scaglietti Kelescian, pervenuta indipendentemente alla stessa conclusione, su suggerimento di Massimo Pulini, nel catalogo generale del Turchi, in corso di stampa quando il presente saggio era già concluso⁵. Basti su tutto comparare la *Filosofia* con la drammatica *Morte di Marcantonio e Cleopatra* oggi al Louvre (fig. 2), dipinta fra il 1637 e il 1640 per il marchese de La Vrillière, segretario di Stato di Luigi XIII⁶, per ritrovarvi gli stessi tipi umani e le stesse gamme cromatiche. Ma se non fosse sufficiente il confronto con questo che rappresenta uno dei quadri più celebri e complessi dell'artista, si potranno chiamare in causa alcune analogie stilistiche con la *Cleopatra morente* di ipotetica provenienza Colonna (fig. 3), datata approssimativamente intorno al 1640⁷. Raffrontando i due quadri, forse realizzati in tempi ravvicinati, non sfuggiranno, tra le altre cose, le analogie nell'articolazione dei panneggi, l'uso virtuosistico del caratteristico tono di rosso – unica notazione cromatica di rilievo fra le tonalità basse della tela di cui ci occupiamo –⁸ e lo stesso modo di definire

⁴ Cfr. il catalogo della mostra di Verona: Scaglietti Kelescian 1999a, con bibliografia precedente. Successivamente a questa data, tra i numerosi contributi sul pittore, segnaliamo soltanto: Schleier 2003, pp. 406-411; Mandarano 2010, pp. 399-413; Dossi 2013a, pp. 89-101; Dossi 2013b, pp. 460-466; Carloni 2014, pp. 97-111; Dossi 2015, pp. 45-48; Piai 2017, pp. 85-90.

⁵ Cfr. Scaglietti Kelescian 2019.

⁶ Cfr. D. Scaglietti Kelescian, in Scaglietti Kelescian 1999a, pp. 162-165.

⁷ Cfr. Ivi, pp. 180-181, cat. 52.

⁸ L'esibizione del rosso richiama la vecchia notizia fornita dal Passeri, e ad oggi non ancora dimostrata, circa la cura che l'artista avrebbe messo nella fabbricazione dei colori («Ebbe sempre gran diletto di fabbricare colle proprie mani alcuni colori come azzurri, e lacche fine con grandissima esattezza, e purgava la biacca, il giallo lino, e il cinabro, e si valeva di alcuni segreti per rendere purgate, e schiette le terre acciocchè col tempo non si cangiassero e si annerissero sopra le tele», Passeri 1772, pp. 176-177). Detta notizia divenne presto luogo comune nella storiografia artistica, come attesta il Lanzi quando osserva che l'Orbetto «prevalse nella scelta e compartimento de' colori, fra' quali è un rossognolo che rallegra le sue tele e tiensi per uno de' contrassegni da ravvisarne l'autore», cfr. Lanzi 1809, p. 239. Sui costi dei colori e di altri materiali nel secolo XVII cfr. Spear 2016, pp. 86-89, cui si rimanda più in generale per una interpretazione socio-economica dei pittori del secolo XVII.

il modellato tornito degli incarnati, delimitati da sottili linee di contorno; e non sfuggirà neppure la ripresa del medesimo tipo femminile, a fondamento del quale riconosciamo non solo le figure reniane – confronto obbligato per quanti fra gli artisti intendevano misurarsi con l'antico –, ma anche il ricordo di quella statuaria classica cui lo stesso Reni si era ispirato. Il pensiero va al celebre gruppo della Niobe, che tra la fine del Cinquecento e gli inizi del secolo successivo era annoverato fra le più opere più insigni dell'Urbe, essendosi imposto agli artisti come esempio per rappresentare i differenti gradi del dolore⁹. Il complesso, rinvenuto nel 1583 presso la vigna romana dei Tommasini, tra l'Esquilino e il Laterano, fu acquistato da Ferdinando de' Medici che lo fece restaurare ed allestire nel giardino della villa pinciana. Ben nota è l'influenza che esso ebbe su vari artisti, primo fra tutti Guido Reni, che si ispirò ripetutamente alle fattezze della protagonista e dei suoi figli morenti piegandole ad esprimere tanto il dramma quanto la beatitudine estatica¹⁰; ma spetta a Davide Dossi la precisazione del ruolo che la Niobe giocò anche nell'opera dell'Orbetto, il quale, secondo lo studioso, avrebbe avuto modo di ammirarla proprio in villa Medici, dopo esservi stato introdotto grazie forse alla mediazione di alcune influenti personalità legate alla corte granducale quali il cardinale Del Monte e Pietro Guicciardini¹¹. Il Dossi ha giustamente ravvisato l'influenza dei marmi medicei nel gruppo nei personaggi dell'*Ercole furente* dipinto per Massimiliano I di Baviera (Monaco, Alte Pinakothek), ma possiamo ipotizzare che l'artista, a distanza di molto tempo, ne abbia rielaborato il modello anche nel dipinto Gera, alleggerendone i tratti angosciosi per esprimere la delicata mestizia e l'elevata contemplazione richieste dal soggetto. Si comprende infatti come l'intenzione del Turchi fosse quella di creare un'atmosfera elegiaca e vagamente sensuale che ci permette oggi di schierare la protagonista del nostro dipinto al fianco della *Cleopatra*, vicino a quelle eroine tragiche dipinte dall'Orbetto «dove il melodramma declamato si è fatto più introverso e dolente»¹².

Una vicinanza iconografica più che stilistica si può invece proporre con la *Maddalena che rinunzia alle vanità* (fig. 4), piccolo rame di collezione privata¹³ riferibile in ogni caso ad un momento precedente dell'attività del Turchi e connotato da una tavolozza assai più chiara e vibrante. Vi noteremo la somiglianza del modello femminile, che appare similmente conformato

⁹ Cfr. Haskell, Penny 1984, p. 88, 398 e s.; F. Rausa, in Borea, Gasparri 2000, pp. 345-346.

¹⁰ Sull'influenza dell'antico (e della Niobe in particolare) nell'opera di Guido Reni cfr. Pepper 1984, p. 27; Emiliani 1988, pp. XXX-XXXVI; A. Emiliani, in Borea, Gasparri 2000, pp. 346-347.

¹¹ Cfr. Dossi 2011, pp. 58-65. Oltre che i conti Agostino e Gian Giacomo Giusti, particolarmente legati alla famiglia de' Medici, lo studioso ricorda tra i protettori del Turchi la ben nota figura del cardinale Francesco Maria Del Monte e quella dell'ambasciatore granducale Piero Guicciardini (a Roma tra il 1611 e il 1621), mediatore artistico per i Medici, collezionista egli stesso oltre che committente di Honthorst, Spadarino, Cecco del Caravaggio, Bartolomeo Manfredi e Filippo Napoletano.

¹² D. Scaglietti Kelescian, in Scaglietti Kelescian 1999a, p. 180.

¹³ Ivi, pp. 132-133, cat. 30.

soprattutto nel busto. In entrambe le opere andrà rilevata la presenza dello stesso tavolino, profilato «a becco di civetta», che forse è da considerare ricordo un mobile d'*atelier* e la cui veridicità si lega alla «natura morta» di libri dipinta nel quadro ripano, da mettere in qualche rapporto con analoghi brani del Guercino¹⁴ e con altri esempi di ambito caravaggesco.

Le iscrizioni sui tagli di questa pila di volumi legati in cuoio e cartapeccora, dai quali fuoriescono in accurato disordine alcune strisce di carta, permettono di identificare senza problemi il soggetto come un'allegoria della Filosofia, considerata «notizia di tutte le cose divine, naturali, e umane»¹⁵ e perciò articolata in filosofia naturale, morale e razionale. Il riferimento va ricercato nella *Iconologia* di Cesare Ripa, autorevole repertorio di allegorie che il Turchi, al pari degli artisti del suo tempo, aveva dimostrato in più occasioni di conoscere molto bene. Nelle numerose edizioni che seguirono la prima del 1593, le rappresentazioni della Filosofia sono due, selezionate dall'autore fra le molte possibili al fine di fornire esempi quanto più comprensibili al pubblico, in linea con lo «spirito di semplificazione enciclopedica e di divulgazione pseudoerudita» del volume¹⁶. La prima immagine, che interpreta il proverbiale verso del Petrarca nel sonetto VII del *Canzoniere*, la rappresenta come fanciulla «povera e nuda» nell'atto di scalare una montagna impervia e sassosa; la seconda ripropone invece la più dotta allegoria descritta da Boezio nella *Consolatio Philosophiae*, dove essa appare con le sembianze di una donna dall'età indefinibile e dalla bellezza sovrumana, vestita di stoffe preziose e indistruttibili ad indicare l'immortalità del proprio insegnamento¹⁷. Il Ripa, riprendendo il passo di Boezio, così la descrive:

Donna in piedi, che mostra nel sembiante d'esser degna di grande onore e riverenza. Con gli occhi rivolti al Cielo con più nobile e più acuta potenza visiva che non ha il comun corso degli uomini.

Il color della carnagione è di vago e soprannaturale colore. Le sue veste sono di sottilissimo filo, composte con mirabile artificio, e di color lustro, nondimeno alquanto caliginoso e fosco, e squarciate in alcuni luoghi.

Nell'estrema parte di detto vestimento vi è un P greco, e nella parte superiore vi è un T, e tra l'una e l'altra lettera vi sono certi gradi a modo di scala designati, per i quali dalla più bassa et inferiore lettera si ascende alla soprana.

Con la destra mano tiene alcuni libri e nella sinistra averà lo scettro regale¹⁸.

¹⁴ Cfr. in particolare la *Vanitas* della collezione Feigen di New York (1619-1620), o il *Ritratto di Francesco Righetti* oggi nella raccolta Cavallini Sgarbi (1626-1628), rispettivamente in Salerno 1988, p. 127; P. Di Natale, in Di Natale 2016, pp. 96-97, cat. 19.

¹⁵ Ripa 2012, p. 200.

¹⁶ Maffei 2012, p. LXIII, dove si legge un'analisi completa della genesi e dei caratteri dell'opera: cfr. soprattutto pp. LVI-LXVI a proposito del metodo di rielaborazione delle fonti letterarie.

¹⁷ Cfr. *Cons.*, I, prosa 1-6, cfr. Moreschini 1994, pp. 80-85.

¹⁸ Ripa 2012, pp. 201-202.

Proprio a questa interpretazione della filosofia boeziana sembra richiamarsi l'autore del quadro, che vi si è attenuto con notevole aderenza allo spirito generale, ma con una libertà nella resa dei dettagli verosimilmente suggeritagli da esigenze sintetiche di tipo naturalistico: scompaiono i gradini sulla veste, allusivi alle scienze del quadrivio, e sono omesse le lettere greche denotanti la $\mu\alpha\theta\eta\mu\alpha\tau\iota\kappa\eta$ e la $\theta\epsilon\omega\rho\iota\alpha$, cioè le due suddivisioni fondamentali della Filosofia in attività pratica e speculativa, sostituite dalle più realistiche iscrizioni sui tagli. Si tratta di libertà molto comuni fra gli artisti del tempo, al punto che in questa stessa direzione si erano già mosse anche le xilografie che illustravano il manuale, come suggerisce il confronto tra l'edizione del 1603 e quella padovana del 1611¹⁹.

Allo stato attuale della ricerca non si può stabilire se la scelta di rifarsi a Boezio sia stata proposta da una eventuale committenza o se invece, come è pure ammissibile, sia dovuta all'artista stesso, che lavorava frequentemente opere destinate alla vendita e possedeva una cultura tale da consentirgli delle scelte autonome. Osserviamo soltanto che il pittore ai suoi tempi poteva disporre di un discreto repertorio di interpretazioni dello stesso soggetto che da Dürer²⁰ giungeva sino a Raffaello nella Stanza della Segnatura (opera che il Turchi ha ricordato forse nella posa della mano sinistra)²¹ e la cui fortuna proseguirà, alla fine del secolo, con una tela di Mattia Preti, datata intorno al 1680 (fig. 5)²², che mostra la Filosofia ai piedi del letto di un Boezio assai anziano, coperta di pochi e laceri panni a contrasto con il piccolo scettro regale sostenuto con la mano sinistra. In modo non troppo dissimile lo stesso Turchi aveva rappresentato la Filosofia in un dipinto su lavagna (fig. 6), passato da Sotheby's il 7 luglio 2011 (lotto 278)²³, dove ella è raffigurata, insieme alla Prudenza, nell'atto di istruire l'Intelletto, riconoscibile dalle iscrizioni sulle due tavole da questi sorrette e dalla fiamma sopra il capo, che sempre il Ripa raccomandava di riprodurre come segno del «natural desiderio di sapere»²⁴.

La simbologia dell'opera di Ripatransone, che sia frutto o no della libertà dell'artista, sembra comunque rispecchiare le esigenze di un ambiente raffinato, prossimo a quelli con cui il Turchi ebbe familiarità sin dagli anni della giovinezza e per i quali realizzò spesso dotti quadri allegorici. Pensiamo anzitutto all'Accademia Filarmonica di Verona, per cui dipinse le personificazioni di

¹⁹ Sulla fortuna figurativa del manuale di Cesare Ripa si rimanda ancora a Maffei 2012, pp. CIV-CVIII.

²⁰ Cfr. l'incisione realizzata da Dürer per i *Quatuor libri amorum* di Konrad Celtis (1502) in Mielke 1971, p. 60. La Filosofia è rappresentata con corona, libri e scettro.

²¹ Sulla lettura del dipinto raffaellesco cfr. Bellori 1551, pp. 7-8.

²² L'opera (cm 185x254) è citata nell'inventario di Fra Andrea di Giovanni, cavaliere dell'ordine di Malta. Cfr. Spike 1999, p. 228. Tra i dipinti di eguale soggetto ricordiamo anche quello di Giacinto Brandi già in collezione Zeri a Mentana, meno impegnativo dal punto di vista iconografico.

²³ Collezione privata, cm 43x32.

²⁴ Ripa 2012, p. 292.

Musica, Poesia, Fortezza e Valore e della quale entrò a far parte nel 1609 consolidando rapporti con i membri della colta aristocrazia locale dedita alle lettere e all'antiquaria²⁵; pensiamo alla cerchia dei conti Agostino e Gian Giacomo Giusti che possedevano nel loro palazzo di Verona una celebre galleria dove il Turchi figurava con dodici dipinti, tra cui *La Fama tra Mercurio e Minerva* e le allegorie di *Fede, Speranza e Carità*²⁶; pensiamo infine agli ambienti dei granduchi di Toscana, del cardinale Del Monte e di Scipione Borghese, che assicurarono al pittore grande fama presso i collezionisti d'oltralpe. Opere dell'Orbetto finirono, come noto, nelle raccolte di Carlo I di Créquy, di Louis Phélypeaux, de La Vrillière, del cardinale Richelieu e, soprattutto, in quella di Mazarino, che comprendeva il maggior numero di quadri dell'artista presenti in Francia²⁷. Anche la frequentazione di intellettuali del calibro di Giovan Batista Marino, che secondo il Dossi ispirò l'iconografia delle supposte *Virtù teologali* dipinte per Maurizio di Savoia²⁸, dice molto circa la predisposizione del Nostro nel trattare temi filosofico-letterari, tra i quali l'*Allegoria del potere dell'Amore* di Apeldoorn è forse il più misterioso per via del tema raro, riflettente il gusto di un committente dai ricercati interessi iconologici che ad oggi non è stato ancora individuato²⁹.

La genesi del quadro di Ripatransone al momento non può essere precisata. Aspettando che qualche chiarimento giunga da un esame attento degli inventari, crediamo opportuno avanzare, sia pure con cautela, delle ipotesi che possano servire da stimolo per ulteriori ricerche.

Riteniamo probabile che l'opera abbia fatto parte di una serie di quadri, forse accomunati per soggetto, cui potrebbero avere contribuito artisti diversi. Un indizio in tal senso potrebbe venire da alcune affinità riscontrabili con l'*Allegoria della Retorica* della collezione Robilant-Voena (fig. 7), comparsa sul mercato antiquario alla fine degli anni Ottanta del Novecento con un riferimento all'ambito di Artemisia Gentileschi³⁰. Si tratta di un quadro problematico sotto diversi punti di vista, a cominciare dalla paternità, che tutti gli studiosi hanno ricondotto alla stretta cerchia di Artemisia, escludendo in ogni caso un coinvolgimento diretto dell'artista nell'esecuzione. Secondo l'interpretazione di Michele Nicolaci, l'opera sarebbe «nata a diretto contatto con i modelli della pittrice, rimanendo immune da altre fonti, denunciando quindi una formulazione guidata, se non esplicitamente diretta, da Artemisia stessa»³¹. Lo

²⁵ Cfr. D. Scaglietti Kelescian, in Scaglietti Kelescian 1999a, pp. 23-24; 78-79.

²⁶ Cfr. Ivi, pp. 23-24; Dossi 2008, pp. 109-126, in particolare sui dipinti del Turchi cfr. pp. 117-118. Su questi ultimi cfr. anche Pulini 1996, p. 198; D. Scaglietti Kelescian, in Scaglietti Kelescian 1999a, pp. 84-85.

²⁷ Cfr. Dossi 2013c, pp. 10-21, in part., p. 13.

²⁸ Cfr. Dossi 2010, pp. 157-162.

²⁹ Sul dipinto oggi ad Apeldoorn, Paleis Het Loo Nationaal Museum, cfr. D. Scaglietti Kelescian, in Scaglietti Kelescian 1999a, pp. 128-129.

³⁰ Cfr. M. Nicolaci, in Contini, Solinas 2011, pp. 248-249.

³¹ Ivi, p. 248.

studioso, in particolare, ravvisa delle attinenze con lo stile di Angelo Caroselli e ipotizza una cronologia intorno alla prima metà degli anni Venti, compatibile con i modelli realizzati dalla Gentileschi a cavallo tra il soggiorno fiorentino e il suo rientro a Roma. Qualunque sia la reale paternità dell'opera e la sua effettiva datazione, il soggetto è stato riconosciuto come un'allegoria della Retorica per via della presenza dello stocco posato sul tavolo e degli strumenti di scrittura. Osservando infatti come l'iconografia si discosti dall'interpretazione della Retorica data dal Ripa, il Nicolaci suggeriva di cercarne la fonte in un modello comune ai cosiddetti «Tarocchi del Mantegna», nota raccolta di incisioni realizzate in ambito ferrarese nel secondo Quattrocento, che forse doveva servire quale repertorio figurativo destinato agli artisti³².

Per venire alle tangenze con il dipinto di Ripatransone, oltre alle dimensioni, di poco minori rispetto al quadro marchigiano (cm 90x72, contro ai 97x73 della *Filosofia*), osserviamo che la figura pare costruita a partire da un medesimo modello, di cui sono ripetuti la forma della spalla, del braccio e del *décolleté*, che nella *Retorica* è pudicamente coperto da un velo assicurato al corpetto. Riteniamo trattarsi di somiglianze forse non casuali, specialmente se vi si aggiunge la ripetizione quasi testuale di certi dettagli come la porzione di sottoveste bianca che cinge in modo molto simile entrambe le figure. Alla base sta verosimilmente la *Maddalena allo specchio* di Artemisia Gentileschi, oggi nella Galleria Palatina di Firenze, che il Turchi menzionava in una lettera del 1620 a Cosimo II de' Medici e alla quale doveva essersi ispirato per dipingere il piccolo rame di collezione privata sopra ricordato, dove la santa di Magdala si mostrava in atto di rinunciare alle vanità³³.

Non è possibile, in mancanza di indagini tecniche più precise e in assenza di un confronto diretto, chiarire quale sia il rapporto effettivo tra il quadro Robilant-Voena e quello di Ripatransone; in considerazione delle affinità ricordate non andrebbe però escluso, in via congetturale, che le tele siano state anticamente esposte assieme, forse in coppia o come parte di una stessa serie, magari allestita in uno studiolo, in una biblioteca oppure in una galleria, dove le opere potevano essere collocate, come voleva Giulio Mancini, «secondo le materie, il modo del colorito, il tempo nel quale sono state fatte e della scuola secondo la quale sono state condotte»³⁴. Azzardando come prima ipotesi che si tratti di due pendant, realizzati comunque a distanza di tempo l'uno dall'altro, si può credere che la scelta dei soggetti alludesse all'antico problema del rapporto tra Filosofia e Retorica risalente ai tempi di Platone e dei sofisti; e in tal senso l'idea dello scontro tra cultura filosofica da un lato e cultura letteraria dall'altro, variamente risolto dagli antichi e richiamato peraltro dallo stesso Boezio attraverso l'immagine della Filosofia che scaccia le Muse, potrebbe essere stata

³² Cfr. Pollack 2007, pp. 398-403.

³³ Cfr. D. Scaglietti Kelescian, in Scaglietti Kelescian 1999a, p. 133, cat. 30.

³⁴ Mancini 1956, pp. 144-145.

cercata o addirittura richiesta appositamente da un collezionista colto, forse interessato a ricomporre idealmente le esigenze dell'eloquenza e dell'arte con quelle inerenti la ricerca della Verità. Se invece i due quadri avessero fatto parte di un insieme più esteso, si può ipotizzare che la *Retorica* vi abbia trovato posto come una delle arti liberali, discipline attorno alle quali, ancora nel secolo XVII, era incentrato il curricolo delle facoltà universitarie che avviavano allo studio della teologia, il quale curricolo prevedeva, come noto, anche l'insegnamento della logica, della filosofia naturale e della filosofia morale.

La rappresentazione delle sette arti liberali con l'aggiunta della Filosofia, intesa come scienza che domina tutte le altre, era molto comune già nell'iconografia medievale, che si basava principalmente sul trattato didattico *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella³⁵, e non è forse senza significato che anche nei "Tarocchi del Mantegna" sopra ricordati, la Filosofia comparisse insieme alla Teologia e alla Poesia come complemento alle discipline del "trivio" e del "quadrivio"³⁶. In questo senso sembra da intendersi, per quanto concerne il Seicento, la celebre *Figura femmine allegorica* di Giovanni Serodine oggi nella Pinacoteca Ambrosiana: splendido ed enigmatico quadro oggetto, in passato, di svariate interpretazioni, ma che in tempi più recenti è stata intesa, in maniera assai convincente, proprio come l'allegoria della Filosofia che nutre, cospargendole del latte che fuoriesce dal suo seno, le arti del "trivio" e del "quadrivio", simboleggiate dagli oggetti disposti sul tavolo con mirabile effetto pittorico³⁷. Il gesto della *lactatio*, che peraltro proprio il Ripa attribuiva significativamente alle figure della Grammatica e della Poesia, poiché «associato all'idea del nutrimento e, per analogia, al potere del pensiero e dell'invenzione che alimentano le arti e le scienze»³⁸, risulterebbe per noi di particolare interesse a chiarire l'esibizione parziale della mammella nel dipinto Gera, la quale non dovrebbe interpretarsi come gratuita concessione ad un sottile erotismo.

Al di là di ciò, la tela di Serodine conferma l'attenzione che la pittura seicentesca dimostrò alle arti liberali, le quali si prestavano bene all'ornamento di ambienti dedicati allo studio. Lungo sarebbe addentrarci in dettagli; basterà ricordare che agli inizi del secolo circolava un buon numero di stampe che raffiguravano singolarmente ciascuna delle arti, come quelle della fortunata serie incisa da Jan Sadeler intorno al 1590 su disegni di Maerten De Vos, sufficienti ad attestare la fortuna di un tema che, ad esempio, fu sviluppato in Europa da Laurent de La Hyre nelle tele realizzate tra il 1649 e il 1650 per la residenza

³⁵ Si vedano ad esempio la celebre miniatura del perduto *Hortus deliciarum* di Herrad von Landsberg, i rilievi di Nicola e Giovanni Pisano nella fontana Maggiore di Perugia o gli affreschi di palazzo Trinci a Foligno. Sull'iconografia delle arti liberali in epoca medievale e rinascimentale cfr. D'Ancona 1902, pp. 137-155, 211-228, 269-289, 373-385.

³⁶ Cfr. Pollack 2007, p. 398.

³⁷ Cfr. C. Geddo, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2006, pp. 234-237.

³⁸ Ivi, p. 235.

parigina di Gédéon Tallemant – oggi smembrate fra raccolte pubbliche e private di tutto il mondo – e che fu declinato anche in rappresentazioni d'insieme, tra le quali spicca, nel secondo Seicento, quella ideata da Cornelis Schut, di cui sono note le trasposizioni in arazzo³⁹ e varie derivazioni pittoriche tuttora circolanti sul mercato antiquario. Ma non è infrequente trovare la rappresentazione delle arti anche in ambienti provinciali dell'Italia centrale, sul tipo degli affreschi voluti agli inizi del secolo da Giacomo Boncompagni per Villa Sora di Frascati, dove le allegorie suddette si trovano associate alle personificazioni delle attività intellettuali e alle Muse⁴⁰; ed è significativo che di tali soggetti si trovi traccia persino negli inventari relativi alle dimore degli artisti, come quello stilato nel 1649 alla morte del pittore bolognese Giovan Francesco Gessi, in cui figurava, tra le altre cose, una tela dove erano dipinte le sole arti del “trivio”⁴¹.

In questo novero dovrebbero poi essere incluse, a nostro giudizio, anche le due mezze figure di Giovanni Martinelli già in collezione Zeri, pubblicate nel catalogo della mostra sul Seicento fiorentino come due *Vanità dei beni terreni*⁴² e riferite per ragioni stilistiche ad un periodo successivo al 1634 (figg. 8-9). Un riesame dell'iconografia ci induce a credere che i due dipinti gemelli – peraltro ben identificati come complementari anche per via delle dimensioni e della identica tenuta formale, e dunque difficilmente pensati per esprimere la stessa cosa – non rappresentino delle *vanitas*, come hanno fatto credere il bell'aspetto delle figure femminili e la presenza di elementi simbolici quali corone, scettro, elmo piumato e armi, ricondotti ad una generica idea di caducità, ma siano piuttosto da interpretare come personificazioni rispettivamente della Filosofia e della Retorica: la prima ritratta solo con lo scettro e la corona, attributi che figurano insieme anche nella ricordata triplice allegoria del Turchi passata da Sotheby's; la seconda con armi, elmo e corona, come in molte raffigurazioni in voga sin dal Medioevo, sempre derivate da Marziano Capella⁴³. Si comprende perciò come i due *pendant*, concepiti assieme da un artista singolare e assai ricettivo, di cui è nota una vasta produzione di carattere allegorico e morale destinata forse ad un ristretto circolo di amatori⁴⁴, porrebbero, per via dei soggetti, quesiti analoghi a quelli da noi finora sollevati.

Anche sulla base degli esempi riportati, solo parzialmente rappresentativi di un argomento così vasto da non poter essere affrontato in questa sede, dobbiamo dunque convenire che l'idea di immaginare il dipinto di cui ci occupiamo in un probabile insieme di quadri raffiguranti forse le arti liberali è tutt'altro che peregrina, sebbene l'eclettismo con cui notoriamente erano ordinate le quadrerie

³⁹ Cfr. Delmarcel 2007, pp. 209-214.

⁴⁰ Su Villa Sora cfr. Guerrieri Borsoi 2000.

⁴¹ Cfr. Morselli 1998, pp. 233-234.

⁴² Cfr. C. D'Afflitto, in *Il Seicento fiorentino* 1986, pp. 330-332, catt. 1.171 e 1.172.

⁴³ Cfr. D'Ancona 1902, p. 147.

⁴⁴ C. D'Afflitto, in *Il Seicento fiorentino* 1986, p. 330.

in epoca barocca suggerisca comunque prudenza⁴⁵. Sappiamo infatti che negli allestimenti sei e settecenteschi vigeva una certa libertà nell'accostamento dei soggetti, i quali erano spesso avvicinati sulla base di affinità tematiche disparate, e solo in poche circostanze rispondevano ad un sistema rigoroso. Proprio la personificazione della Filosofia, in tale contesto, poteva essere associata ad altre allegorie di carattere morale, come nella quadreria dei principi Corsini di Firenze in cui, alla metà del Settecento, figuravano «Due Quadri compagni» attribuiti a Guido Reni, «uno rappresentante la povera Filosofia contenta nella sua Virtù, e l'altro l'Opulenza appagata delle ricchezze»⁴⁶.

Nessuna obiezione, invece, dovrebbe essere fatta all'ipotesi del concorso di mani in una stessa serie, visto che era prassi abbastanza comune affidare ad artisti di scuole diverse interi cicli, o commissionare dipinti a *pendant* con quelli di altri autori: esigenza di cui peraltro si era fatto notoriamente interprete, tra 1617 e il 1621, anche un autorevole esperto come Giulio Mancini, che nel dare suggerimenti per la disposizione dei quadri nelle gallerie raccomandava di ricercare il vario e il piacevole, evitando la monotonia derivata da una troppo rigida suddivisione per scuole e per artisti⁴⁷. A questa istanza rispondeva – per non fare che un esempio – il ciclo di undici ovali con episodi della vita di Alessandro Magno commissionato, tra il 1515 e il 1516, dal cardinale Alessandro Peretti Montalto per la sua villa romana, nel quale figuravano, accanto ai maggiori allievi di Annibale Carracci (Lanfranco, Domenichino, Albani, Antonio Carracci e Sisto Badalocchio), anche pittori di moderata estrazione caravaggesca (Giovanni Baglione e Antiveduto Gramatica) e persino un campione del tardo manierismo (Antonio Tempesta)⁴⁸; ed è noto che anche lo stesso Turchi, qualche decennio dopo, all'interno della medesima temperie culturale, aveva accettato il confronto pittorico con colleghi illustri. Per il cardinale Federico Cornaro, oggi ricordato soprattutto quale committente del Bernini, ma all'epoca possessore di una discreta collezione, messa insieme dopo il suo trasferimento nella Capitale, egli aveva infatti dipinto una *Santa Cecilia*, appositamente richiesta per essere affiancata ad una *Santa Dorotea* del Guercino e ad una *Maddalena* di autore ignoto, e che andava ad aggiungersi ad altri tre piccoli dipinti su rame, forse acquistati dallo stesso cardinale in altra occasione⁴⁹.

⁴⁵ Sull'argomento la letteratura è oggi molto vasta. Ci limitiamo a rimandare ad Haskell 1985; De Benedictis 1991; Danesi Squarzina 2003; De Benedictis, Roani 2005.

⁴⁶ Bonsi 1767, p. 12.

⁴⁷ «Ma non vorrei già che fosse messa insieme la medesima scuola e maniera, come per esempio nelle cose sacre tutte le cose di Raffaello e sua scuola, come di Giulio, Timoteo, Buon Fattore et altri già detti, ma vorrei che si tramezzassero con altre maniere e scuole del medesimo secolo, perché in questo modo per la varietà diletteranno di più, e con la comparison della varietà del modo di far, più si faranno sentir senza offesa di gusto, come sarebbe se tra queste si ponesse qualche pittura d'altro secolo», Mancini 1956, p. 145.

⁴⁸ E. Schleier, in *Giovanni Lanfranco* 2001, pp. 128-129.

⁴⁹ Dossi 2017, pp. 166-168.

In definitiva, che il quadro di Ripatransone abbia fatto parte di un insieme formato da due o più dipinti legati per tema e realizzati da mani diverse, in conformità, come si è visto, alla prassi dell'epoca, rappresenta in questa sede un'ipotesi su cui proseguire; e resterebbe valida tanto nel caso che l'opera sia stata concepita senza una committenza precisa, quanto che sia stata appositamente richiesta da un collezionista erudito. Essa rappresenta comunque un esempio dell'ultima produzione dell'Orbetto che, sebbene lontano dalla forza e dal preziosismo dei dipinti giovanili, conserva di questi ultimi la concettosità e si distingue per la qualità elevata e per l'aderenza ai modi del classicismo emiliano, commisti a richiami alla pittura di realtà. Come nuovo acquisto al catalogo del pittore, esso va ad aggiungersi ad altre opere dell'artista presenti nelle Marche, una delle quali si trova curiosamente proprio nella cattedrale di Ripatransone⁵⁰.

Dalla collezione Gera proviene anche una piccola tela dell'ultimo Seicento (cm 65x44), raffigurante *l'Assunzione della Vergine con Sant'Anna e San Nicola di Bari* (fig. 10), che mostra legami con la maniera dei pittori tardo cortoneschi ed è caratterizzata da una compostezza che la avvicina, nel contempo, al linguaggio del Maratti. L'opera, attualmente esposta come lavoro di scuola veneta, apparterrebbe al nucleo di quadri provenienti dagli agostiniani

⁵⁰ Si tratta della pala raffigurante *San Carlo Borromeo* dipinto intorno al 1623 grazie alla mediazione del padre oratoriano Germanico Fedeli (L. Carloni, in *La Regola e la fama* 1995, pp. 485-486, cat. 40; Scaglietti Kelescian 1999b, pp. 28, 30). Si vedano, sempre relativamente al contesto marchigiano, anche il *San Pietro visita Sant'Agata in carcere* del Museo Civico di Palazzo Buonaccorsi a Macerata (Zampetti 1990, p. 274) e *l'Incoronazione della Vergine con i santi Carlo Borromeo e Ubaldo* del Duomo di Camerino (A. Cerboni Baiardi, in *Emiliani et al.* 1997, pp. 134-135).

di Sant'Elpidio a Mare⁵¹ e riporta sul retro l'iscrizione «Lenardi»⁵². Per via delle dimensioni esigue e del piglio deciso, essa è da considerarsi come bozzetto della pala dipinta nell'ultimo decennio del Seicento dal pittore romano Giovan Battista Lenardi per la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami a Roma e ora al Los Angeles County Museum of Art (fig. 11)⁵³.

Le tormentate vicende della pala sono state in gran parte ricostruite nella nota del catalogo di vendita Sotheby's del 26 gennaio 2012 (lotto 189)⁵⁴, dove il dipinto è passato prima di giungere alla destinazione attuale. Esso, posto nel 1690 su un altare della chiesa di San Giuseppe in Campo Vaccino, è ricordato da Filippo Titi che ne indicava correttamente l'autore⁵⁵. L'opera è rimasta in loco fino alla metà dell'Ottocento, quando venne rimossa e depositata nei locali della chiesa, dove si trovava ancora nel 1929. Dopo tale data se ne perdono e tracce fino al 1978, allorché ricompare negli Stati Uniti, acquistata dai coniugi Wrightsman di New York. Costoro nel 1984 lo cedettero al Metropolitan

⁵¹ Cfr. <<http://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beni-culturali/RicercaCatalogoBeni/ids/14264>>, 03.03.2018. La chiesa di Sant'Agostino di Sant'Elpidio a Mare fu edificata sul finire del XIV secolo e ristrutturata nel 1760. In conseguenza delle soppressioni napoleoniche (1810) passò *usu capione* alla famiglia Sabatini, che dal 1818 ne detenne anche il possesso dei beni mobili (T. Marozzi, in Mariano 2003, p. 226, cat. 86). Nella prima metà del Novecento, dopo la definitiva chiusura al culto, gli eredi Sabatini vendettero gli arredi della chiesa a Uno Gera. La provenienza agostiniana è indicata nel Catalogo dei Beni Culturali ma non se ne fa esplicita menzione nel lavoro postumo di Antonio Giannetti, che parla di soli nove dipinti provenienti da Sant'Elpidio (cfr. Giannetti 2014, p. 54). Tra questi vengono ricordati: la *Madonna con i santi Caterina d'Alessandria, Nicola da Tolentino, Giuseppe e Agostino* di Vincenzo Pagani (Scotucci, Pierangelini 1994, pp. 142-145), tre pale del fiammingo Ernest Van Schayck e *Sant'Agostino lava i piedi a Gesù in veste di pellegrino* di Filippo Ricci (Papetti 2009, pp. 138-140). A queste opere, secondo il citato Catalogo dei Beni Culturali, dovrebbero aggiungersi: due quadri raffiguranti *San Francesco di Paola e San Vincenzo Ferreri*, in passato ricondotti alla maniera di Giuseppe Maria Crespi; la *Madonna Addolorata* e il *Cristo coronato di spine*, copie da Guido Reni; la *Madonna in gloria e sante agostiniane*, assegnata dallo scrivente a Filippo Todini (*Ibidem*); l'*Elemosina di San Tommaso da Villanova*; un *San Giovanni da San Facondo*; una tela raffigurante *Giuseppe venduto dai fratelli*. Sul telaio moderno di quest'ultimo dipinto è segnato a penna: «Giuseppe venduto dai fratelli di G. Sardi». La notizia, verosimilmente desunta da qualche antica iscrizione occultata dalla rifoderatura o dal cambio del telaio avvenuto nel corso di un moderno restauro, può ritenersi attendibile. Essa rimanderebbe a Gaetano Sardi, pittore raro e poco conosciuto, gravitante nell'orbita di Pietro Bianchi e Benedetto Luti, ai modi dei quali, in effetti, il quadro ripano si richiama (sul pittore cfr. Bevilacqua, Antinori 2016, pp. 81-84).

⁵² Si tratta di due iscrizioni a penna, dovute a mani differenti e vergate sul telaio. È verosimile credere che registrino una probabile antica segnatura, forse apposta sul telaio più antico o sul retro della tela e coperta al momento della foderatura, avvenuta durante un restauro novecentesco che al momento non ci è possibile documentare. Le iscrizioni sono state rilevate per primo da Alberto Pulcini, che ringrazio per la segnalazione.

⁵³ <<https://unframed.lacma.org/2016/12/28/collection-assumption-virgin-saints-anne-and-nicholas-myra>>, 03.03.2018.

⁵⁴ <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.189.htm>>, 03.03.2018.

⁵⁵ «Sull'altare oggi si vede un altro quadro, che figura l'Assunzione di Maria Vergine, con un Santo Greco da un lato, lavoro di Gio. Batista, allievo del Baldi», Titi 1987, p. 112.

Museum come opera del Domenichino, cui era stato assegnato sulla base di una firma e di una data (1637), entrambe false. Nonostante il parere dello Spear, che già nel 1982 aveva tolto il quadro allo Zampieri per ricondurlo correttamente all'ambito di Pietro da Cortona e Lazzaro Baldi⁵⁶, John Pope Hennessy continuava a sostenere il nome del Domenichino in una pubblicazione che celebrava l'ingresso della tela nel museo newyorkese⁵⁷. Solo più tardi il quadro, riconosciuto come opera di Lenardi⁵⁸ e rimosso dal Metropolitan, è stato messo in vendita da Sotheby's di New York nell'asta del 29 maggio 2003 (lotto 55) e, successivamente, in quella ricordata del 2012.

Steso sopra una consistente preparazione rosso-bruna, il bozzetto presenta differenze minime rispetto alla pala, nella quale tuttavia la morbidezza del chiaroscuro e l'aggiunta di alcuni dettagli preziosi tolgono molto alla sintesi e all'incisività dell'idea preliminare, raggiunta attraverso contrasti di luce più energici. La composizione rispecchia nella sostanza l'opera finita, a parte alcune variazioni nelle figure degli apostoli e l'assenza di particolari quali la mitra patriarcale, il riccio del baculo di foggia orientale, con draghi affrontati, e il turibolo in argento posato ai piedi del sarcofago. La figura di San Nicola, racchiusa in un piviale azzurro drappeggiato con sobrietà, è modellata con più risolutezza e si staglia contro un cielo luminoso, steso successivamente alle figure e con impasti così densi da lasciare a vista i contorni dei personaggi. A questa porzione di cielo, risparmiato dalla colonna mozzata che funge da quinta – qui più piccola – e privo di quei giochi di nubi che verranno inseriti dal pittore nel quadro finito, corrisponde, in ordine chiastico, una profonda zona d'ombra, che nella pala statunitense è interrotta dal biancore della mitra e dello stolone, il quale, notevolmente allungato e provvisto di fiocchi dorati, smorza con la sua variegata lucentezza il bilanciamento dei pieni e dei vuoti così evidente nella teletta marchigiana. In quest'ultima, peraltro, si nota l'affaccendarsi del pittore per risolvere le figure del secondo piano, specie quelle del registro superiore. A parte la modifica della mano dell'apostolo di schiena, che nell'opera finita ostenta un gesto meno diretto, si rilevano la riduzione della figura di Sant'Anna adagiata sulle nubi – dietro la quale è visibile un pentimento – e la curiosa soluzione di lasciare a vista due varianti delle mani giunte di uno degli angioletti che sollevano la Vergine, di cui sarà preferita la soluzione più teatrale. Non sfuggirà che nella versione definitiva è conferita maggiore importanza alla stessa Madonna, la quale tuttavia perde un po' di naturalezza nell'impaccio dello scorcio e nell'ingrandimento della testa, chiaramente dettato da esigenze di visibilità. Nella resa del volto si rileva un'accuratezza tutta accademica, che

⁵⁶ Cfr. Spear 1982, p. 317.

⁵⁷ Pope-Hennessy 1984-1985, p. 23. Lo studioso ne ipotizzava la provenienza da una non meglio individuabile chiesa di Napoli in ragione della data, che avrebbe posto l'opera in concomitanza con gli affreschi della cupola del Tesoro di San Gennaro, e accostava la figura della Madonna all'*Assunta* per Santa Maria in Trastevere.

⁵⁸ Cfr. Merz 2005, p. 481, nota 136.

fa riscontro alla diligenza con cui sono dipinte le insegne episcopali, descritte sino nel dettaglio, come si vede nelle tarsie del baculo pastorale.

Nato a Roma nel 1656, il Lenardi esordì molto presto, vincendo vari concorsi di disegno nell'Accademia di San Luca insieme al fratello Pietro Paolo. Lavorò in seguito nella bottega di Lazzaro Baldi, allievo di Pietro da Cortona, realizzando poche opere in autonomia, tra le quali si ricorda il *Seppellimento di sant'Andrea* per la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, che andava a completare il ciclo del presbiterio nel quale figuravano opere del Baldi e di Francesco Trevisani. Molto attivo sul versante istituzionale, l'artista fu membro della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon e dell'Accademia di San Luca, nella quale insegnò disegno dal nudo. Di lui si ricorda la ricca produzione grafica, che si espresse nella realizzazione di disegni per incisioni, come quelli destinati al *pamphlet* celebrativo curato da John Michel Wright in occasione della missione diplomatica a Roma dell'ambasciatore inglese Roger Palmer, conte di Castelmaine⁵⁹.

La rarità delle sue opere, dovuta anche alla morte, avvenuta nel 1704 in età non troppo avanzata, rende particolarmente interessante il reperimento di questo bozzetto, al fianco del quale si porrebbe anche un disegno quadrettato conservato a Düsseldorf, menzionato succintamente dal Merz⁶⁰. L'opera di Ripatransone testimonia l'iter creativo del nostro raro pittore, le cui vicende si confondono tra quelle degli ultimi epigoni di Pietro da Cortona, impegnati a ripetere le invenzioni del caposcuola quando si era ormai da tempo esaurito lo spirito vitale che aleggiava tra i primi scolari del Berrettini, i quali interpretavano le idee del maestro con «identità di pensiero creativo», dibattendole «all'interno di sentimenti comuni e di ideali unanimemente condivisi»⁶¹.

Riferimenti bibliografici /References

- Bellori G.P. (1751), *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara, con alcuni ragionamenti in onore delle sue opere, e della pittura, e scultura*, Roma 1695, ed. cons. Roma: eredi Barbiellini.
- Bevilacqua M., Antinori A. (2016), *Villa Savorelli a Sutri: storia, architettura, paesaggio*, Roma: Gangemi.
- Bonsi B.P. (1767), *Il trionfo delle bell'arti renduto gloriosissimo sotto gli auspici delle LL. AA. RR. Pietro Leopoldo, arciduca d'Austria*, Firenze: nella Stamperia di Gio. Batista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani.

⁵⁹ Sul pittore cfr. Casellato 2005, s.v.

⁶⁰ Merz 2005, pp. 310, 481, nota 136.

⁶¹ Lo Bianco 2000, p. 279.

- Borea E., Gasparri C., a cura di (2000), *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle esposizioni e Teatro dei Dioscuri, 29 marzo – 6 giugno 2000), vol. 1-2, Roma: De Luca Editore.
- Carloni L. (2014) *Una testimonianza importante, a Tuscania, della pittura del Seicento veronese. Una pala del Turchi ed altre considerazioni a margine*, in *Tuscania: patrimonio d'arte*, Atti del convegno di studi (Tuscania, 20 ottobre 2012) a cura di S. Brachetti, Tuscania: Penne e Papiri, pp. 97-111.
- Casellato L. (2005), *Lenardi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 64, *ad vocem*.
- Contini R., Solinas F. a cura di (2011), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011 – 30 gennaio 2012), Milano: 24 Ore Cultura.
- Cuppini Sassi S. (1993), *L'Ottocento e il Novecento*, in *La scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze: Nardini, pp. 456-497.
- D'Ancona P. (1902), *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento*, «L'Arte», 5, pp. 137-155, 211-228, 269-289, 373-385.
- Danesi Squarzina S. (2003), *La collezione Giustiniani*, voll. I-III, Torino: Einaudi.
- De Benedictis C. (1991), *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze: Ponte alle Grazie.
- De Benedictis C., Roani R. (2005), *Le riflessioni sulle «Regole per comprare, ordinare e conservare le pitture» di Giulio Mancini*, Firenze: Edifir.
- Delmarcel G. (2007), *Tapestry in the Spanish Netherlands, 1625-60*, in *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor. The Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Madrid, Palacio Real, 6 marzo – 1 giugno 2008) a cura di Th.P. Campbell, London-NewHaven: Yale University Press.
- Di Natale P., a cura di (2016), *Lotto, Artemisia, Guercino. Le stanze segrete di Vittorio Sgarbi*, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana, 18 marzo – 30 ottobre 2016), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Dossi D. (2008), *La collezione di Agostino e Gian Giacomo Giusti*, «Verona Illustrata», 21, pp. 109-126.
- Dossi D. (2010), *Considerazioni intorno alle cosiddette «Virtù Teologali» di Alessandro Turchi: il cardinale, il poeta e il pittore*, «Arte Veneta», 67, pp. 157-162.
- Dossi D. (2011), *Memorie dall'antico nell'opera di Alessandro Turchi: il caso del gruppo della Niobe*, «Medicea», 10, pp. 58-65.
- Dossi D. (2013a), *Committenza bavarese nel XVII secolo: Carlo Saraceni, Marcantonio Bassetti e Alessandro Turchi*, «Storia dell'arte», 134, pp. 89-101.

- Dossi D. (2013b), *All'ombra di Scipione Borghese: Alessandro Turchi per Costanzo Patrizi e qualche altra precisazione*, «Arte cristiana», 101, pp. 460-466.
- Dossi D. (2013c), *Alessandro Turchi nella Francia del Seicento: opere, mercato, commissioni*, «ArtItaliés», 19, pp. 10-21.
- Dossi D. (2015), *Alessandro Turchi nelle collezioni reali inglesi: aggiunte e precisazioni*, «Arte Cristiana», CIII, 886, pp. 45-48.
- Dossi D. (2017), *Alessandro Turchi e la pittura su rame: qualche ipotesi per il collezionismo di Alessandro Peretti Montalto e Federico Cornaro*, «Arte Documento», 33, pp. 163-169.
- Emiliani A. (1988), *La vita, i simboli e la fortuna di Guido Reni*, in *Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, Museo Civico Archeologico, 5 settembre – 10 novembre 1988), Bologna: Nuova Alfa, pp. XVII-CIII.
- Emiliani A., Ambrosini Massari A.M., Cellini M., Morselli R., a cura di (1997), *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Ducale, Salone Metaurense, 12 luglio-28 settembre 1997), Venezia: Marsilio.
- Gabrielli L. (1955), *Gente Picena*, Roma-Milano: Kleps.
- Giannetti A. (2014), *Ricordo del cav. dott. Uno Gera, benemerito cittadino ripano*, Acquaviva Picena (AP): Fast Edit.
- Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre-2 dicembre 2001, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 dicembre 2001 – 24 febbraio 2002, Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo – 16 giugno 2002), a cura di E. Schleier, Milano: Electa.
- Guerrieri Borsoi M.B. (2000), *Villa Sora a Frascati*, Roma: Gangemi.
- Haskell F. (1985) *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni, prima ed. *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, New Haven-London; London: Chatto & Windus, 1963.
- Haskell F., Penny N. (1984), *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino: Einaudi, prima ed. *Taste and the Antique: Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven-London: Yale University Press, 1981.
- Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura* (1986), catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), a cura di P. Bigongiari, M. Gregori, Firenze: Cantini.
- Lanzi L. (1809), *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, III, Bassano: Remondini.
- La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte* (1995), catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano: Electa.

- Lo Bianco A. (2000), *Pietro da Cortona e gli allievi: l'uso del disegno tra progetto e esecuzione*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati, Milano: Electa, pp. 272-287.
- Maffei S. (2012), *Introduzione*, in C. Ripa, *Iconologia*, Torino: Einaudi, pp. VII-CXV.
- Mancini G. (1956), *Considerazioni sulla pittura (1617-1621)*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, I, Roma: Accademia nazionale dei Lincei.
- Mandarano N. (2010), *Dipinti di Alessandro Turchi nelle collezioni parigine negli anni Trenta e Quaranta del Seicento*, in *Rome-Paris, 1640: transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Actes du colloque d'histoire de l'art (Rome, Villa Médicis, 17-19 avril 2008), Paris: Somogy Éditions d'Art, pp. 399-413.
- Mariano F., a cura di (2003), *Gli Agostiniani nelle Marche. Architettura, arte, spiritualità*, Milano: Federico Motta Editore.
- Merz J.M. (2005), *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Mielke H., a cura di (1971), *Albrecht Dürer (1471-1528) opere grafiche*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, gennaio-febbraio 1971), Roma: De Luca Editore.
- Moreschini C. (1994), *Introduzione*, in S. Boezio, *La consolazione della filosofia*, Torino: UTET.
- Morselli R. (1998), *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, a cura di A. Cera Sones, Los Angeles: J. Paul Getty Information Institute.
- Passeri G.B. (1772), *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma. Morti dal 1641 fino al 1673*, Roma: presso Gregorio Settari.
- Papetti M. (2009), *Catalogo delle opere di Filippo e Alessandro Ricci in Filippo e Alessandro Ricci. Pittori nella Marca del Settecento*, a cura di S. Papetti, M. Papetti, Milano: 24 Ore Motta Cultura, pp. 57-183.
- Pepper S. (1988), *Guido Reni. A complete catalogue of his works*, Oxford 1984, trad. it. *Guido Reni. L'opera completa*, Novara: Istituto Geografico De Agostini.
- Piai A. (2017), *Per la cronologia del giovane Alessandro Turchi*, «Verona illustrata», 30, pp. 85-90.
- Pinacoteca Ambrosiana. Tomo II. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento* (2006), Milano: Electa.
- S. Pollack (2007), *I cosiddetti "Tarocchi del Mantegna"*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Palazzo Schifanoia, 23 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di M. Natale, Ferrara: Ferrara Arte, pp. 398-403.

- Pope-Hennessy J. (1984-1985), *Notable Acquisitions. The Metropolitan Museum of Art, New York*, New York: Metropolitan Museum of Art.
- Pulini M. (1996), *Il Naturalismo temperato di Alessandro Turchi*, «Studi di Storia dell'Arte, VII», pp. 165-198.
- Ripa C. (2012), *Iconologia*, Roma: Lepido Facii, 1603, ed. cons. Torino: Einaudi.
- Salerno L. (1988), *I dipinti del Guercino*, Roma: Ugo Bozzi.
- Scaglietti Kelescian D., a cura di (1999a), *Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1578-1649)*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 settembre – 19 dicembre 1999) Milano: Electa.
- Scaglietti Kelescian D. (1999b), *Alessandro Turchi. Vita e opere*, in Scaglietti Kelescian 1999, pp. 21-36.
- Scaglietti Kelescian D., a cura di (2019), *Alessandro Turchi detto l'Orbetto. 1578-1649*, Verona: Scripta edizionis.
- Schleier E. (2003), *Aggiunte all'Orbetto in Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappini di Sorio, L. De Rossi, Monfalcone: Edizioni della Laguna, pp. 406-411.
- Scotucci W., Pierangelini P. (1994), *Vincenzo Pagani*, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.
- Spear R.E. (1982), *Domenichino*, voll. 1-2, New Haven-London: Yale University Press.
- Spear R.E. (2016), *Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Roma: Gangemi.
- Spezzaferro L. (2002), *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI et il XVIII secolo*, Atti delle Giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma: École française de Rome, pp. 1-23.
- Spike J.T. (1999), *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti. Catalogue raisonné of the paintings*, Firenze: Centro Di.
- Titi F. (1987), *Studio di pittura, scoltura et architettura, nelle chiese di Roma 1674-1763*, ed. cons. a cura di B. Contardi, S. Romano, Firenze: Centro Di.
- Zampetti P. (1990), *Pittura nelle Marche*, vol. 3, *Dalla Controriforma al Barocco*, Firenze: Nardini Editore.

Appendice / Appendix

Fig. 1. Alessandro Turchi, *Allegoria della Filosofia*, Ripatransone, Pinacoteca Civica



Fig. 2. Alessandro Turchi, *Morte di Marcantonio e Cleopatra*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 3. Alessandro Turchi, *Cleopatra morente*, collezione privata

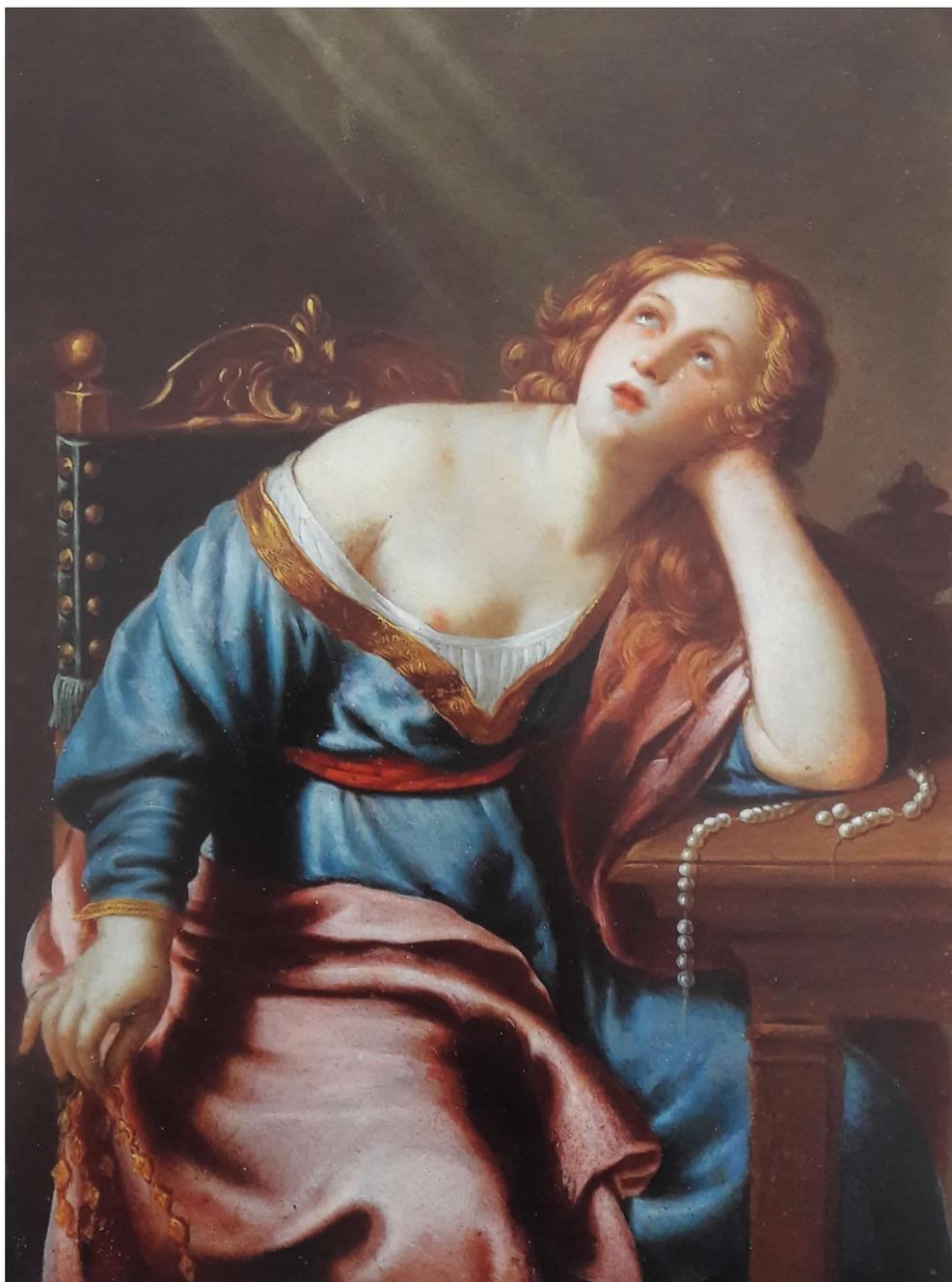


Fig. 4. Alessandro Turchi, *Maddalena che rinunzia alle vanità*, collezione privata



Fig. 5. Mattia Preti, *Boezio consolato dalla Filosofia*, collezione privata



Fig. 6. Alessandro Turchi, *Filosofia, Prudenza e Intelletto*, collezione privata

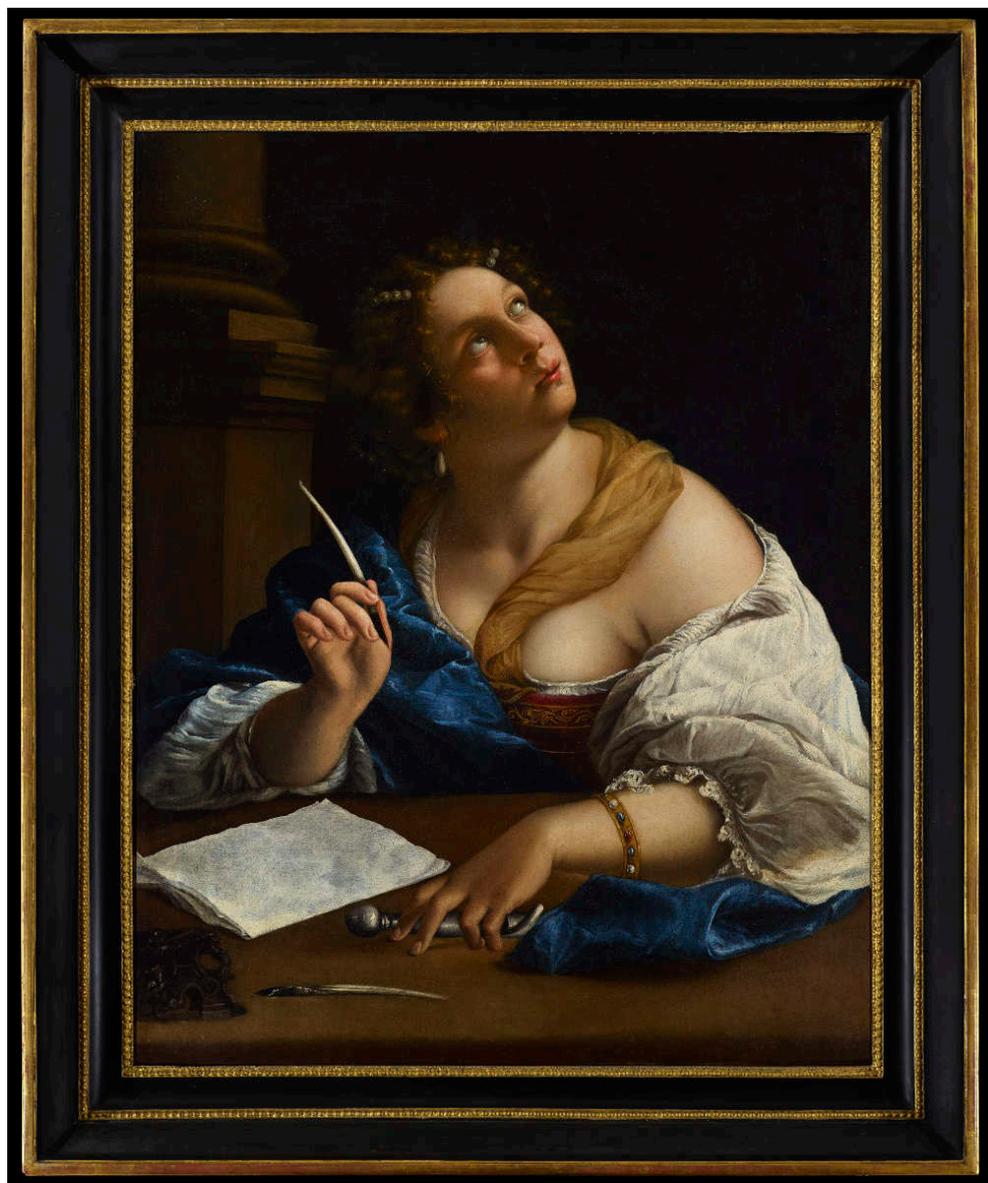


Fig. 7. Ambito di Artemisia Gentileschi, *Allegoria della Retorica*, collezione Robilant-Voena



Fig. 8. Giovanni Martinelli, *Allegoria (La Filosofia?)*, già Mentana, collezione Zeri



Fig. 9. Giovanni Martinelli, *Allegoria (La Retorica?)*, già Mentana, collezione Zeri



Fig. 10. Giovan Battista Lenardi, *Assunzione della Vergine*, Ripatransone, Pinacoteca Civica



Fig. 11. Giovan Battista Lenardi, *Assunzione della Vergine*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

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 Scullo, Università di Bologna

Texts by

Maria Bassi, Rosa Boano, Elisa Campanella, Giuseppe Capriotti,

Francesca Casamassima, Emanuela Conti, Maria Concetta Di Natale,

Andrea Emiliani, Fabio Forlani, Maria Carmela Grano, Erika Grasso,

David Franz Hobelleitner, Ines Ivić, Iliana Kandzha, Aleksandra Lukaszewicz Alcaraz,

Daniele Manacorda, Chiara Mannoni, Gianluigi Mangiapane, Marco Muresu,

Paola Novara, Massimo Papetti, Tonino Pencarelli, Marco Tittarelli,

Irene Tomassini, Dorotya Uhrin

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

