UNIVERSITÀ
DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia
Corso di Dottorato Culture d'Europa.
Ambiente, spazi, storie, arti, idee

CORSO DI DOTTORATO IN
"CULTURE D'EUROPA. AMBIENTE, SPAZI, STORIE, ARTI, IDEE"

Curriculum: Scienze dei Beni Culturali

Ciclo XXXVII

Coordinatrice: prof.ssa Elvira Migliario

Federico Brandani
La vita e le opere di un plasticatore del XVI secolo

Dottorando: Lorenzo Pirazzi

Settore scientifico-disciplinare L-ART/02

Relatore:

prof. Aldo Galli

Anno accademico 2024/2025

A mio padre Daniele

INDICE

4 Capitolo I: Fortuna Critica

36 Capitolo II: La carriera di Federico Brandani

143 Catalogo delle opere

420 Bibliografia

CAPITOLO I

Fortuna Critica

1. Storia della critica dal XVI al XVIII secolo

Il nome di Federico Brandani (c. 1528 – 1575) stenta ancora a trovar posto nel novero delle grandi personalità della storia dell'arte moderna, nonostante le evidenti novità da lui apportate nel campo dell'arte dello stucco, nonché l'elevata qualità delle sue creazioni.

Sebbene non sia semplice elencare punto per punto tutte le cause di questa vera e propria sfortuna critica è comunque possibile tentare di isolare alcuni avvenimenti di ordine storico, critico e geografico che hanno contribuito, in modo più o meno determinante, ad eclissare l'opera e la fama di questo importante plasticatore.

In primo luogo, pesa enormemente l'assenza di Brandani dalle due edizioni delle *Vite* (1550 e 1568) di Giorgio Vasari, ovvero la pietra fondativa della storiografia artistica moderna. Questa mancata menzione è in realtà assai comprensibile nonostante l'importante riconsiderazione critica di quelle pratiche artistiche considerate 'minori', come l'incisione, la miniatura, la terracotta e la decorazione a stucco, portata avanti in modo assai lucido da Vasari nella seconda redazione del testo[1]. Bisogna considerare infatti che le opere di Brandani, allora come oggi, erano quasi tutte localizzate entro i

[1] Evidente nell'inserimento di alcune biografie chiave: Valerio Vicentino, Giovanni da Castel Bolognese, Matteo del Nasaro e altri eccellenti intagliatori di camei e gioie; Marcantonio Bolognese e altri intagliatori di stampe; Don Giulio Clovio. Per l'importanza dello stucco, oltre all'introduzione, si vedano in particolare le biografie di: Raffaello, Baldassarre Peruzzi, Falconetto, Antonio da Sangallo, Giulio Romano, Perino del Vaga, Giovanni da Udine, Baccio Bandinelli, Michelangelo Buonarroti.

confini del ducato di Urbino, realtà geografica che, per quanto ne sappiamo, non fu assiduamente esplorata dallo storiografo aretino nel corso della sua vita. Gli unici, brevissimi soggiorni ivi documentati sono quelli effettuati, rispettivamente, a Urbino nel 1548 e a Pesaro nel 1566[2]. Se nel 1548 Brandani era verosimilmente ancora uno sconosciuto artista esordiente, la visita del 1566 fu effettuata in fretta e furia durante un lungo e massacrante viaggio di aggiornamento nell'Italia centro-settentrionale compiuto da Vasari nella primavera-estate di quell'anno in vista della stampa della nuova edizione delle *Vite*. Questo veloce soggiorno pesarese servì a Giorgio soprattutto per visitare la guardaroba di Guidobaldo II della Rovere, luogo in cui erano conservati numerosi capolavori di alcuni dei più importanti artisti italiani del Cinquecento e non solo, come Raffaello, Sebastiano del Piombo e soprattutto Tiziano[3]. Questo spazio privato del duca di Urbino si trovava nel palazzo ducale di Pesaro, edificio che ospita alcune delle più complesse e felici invenzioni di Federico Brandani, in particolare tre camini monumentali, che è lecito pensare Vasari non avrebbe omesso di registrare dato che nella Giuntina si fa menzione del palazzo ducale anche per quanto riguarda la sua decorazione interna[4]. In questo caso a condannare la memoria delle opere pesaresi e più in generale la figura artistica di Brandani fu semplicemente la tempistica poiché sulla base di alcune evidenze documentarie che avremo modo di approfondire sappiamo che la maggior parte di queste decorazioni in stucco furono principiate pochi mesi dopo il citato soggiorno vasariano del 1566.

Se si allarga lo sguardo oltre l'opera storiografica di Vasari ci si rende conto che il nome di Federico Brandani non ricorre in nessun testo a stampa, sia trattatistico che letterario, che abbia avuto una vasta diffusione, o almeno una discreta risonanza nel XVI secolo. Dunque, la sua opera e il suo profilo artistico rimasero all'esterno del dibattito critico dell'Italia del secondo Cinquecento.

Altro fattore che non giocò a favore del nostro fu senz'altro la scelta del materiale con cui estrinsecare il proprio linguaggio figurativo, ovvero lo stucco, che a quell'epoca era impiegato soprattutto come *medium* decorativo e che non poteva in alcun modo essere paragonato alla nobiltà del marmo o del bronzo. Per di più, Brandani rappresentò una figura decisamente insolita nel panorama artistico del periodo poiché a date ancora piuttosto alte decise di incentrare la sua attività solamente sulla lavorazione dello stucco; scelta abbastanza singolare se si tiene a mente che

[2] Riguardo il soggiorno urbinate del 1548 cfr. VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 466; AGOSTI 2016, pp. 45-46; EADEM, 2018, p. 38. Per quello del 1566 cfr. FREY 1930, II, pp. 234-243.

[3] Sulla guardaroba di Guidobaldo II cfr. VASARI 1568 (ed. 1966-1997), III, pp. 220, 589; IV, p. 161; V, p. 99; VI, pp. 162-163; EICHE 1986, p. 45, e Docc. 222, 251, 254, 259; LUCHETTI 1986, p. 74 nota 2; SIKORSKI 2001, p. 265; PIRAZZI 2023, pp. 24-36.

[4] G. Vasari 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 353.

in quegli anni chi operava in questo campo si dedicava assiduamente anche ad altre tecniche, come la pittura, la fusione in bronzo, la lavorazione del marmo: su tutti valgano gli esempi di Bartolomeo Ammannati, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi, Tiziano Minio, Giulio Mazzoni, Alessandro Vittoria[5]. Questa peculiarità professionale permette di accostare l'attività di Brandani a quella del plasticatore veneto Bartolomeo Ridolfi[6]: entrambi si presentano come dei veri e propri *outsiders* nel campo della plastica, considerando che gli stuccatori di professione attivi nei più disparati cantieri artistici della Penisola in quel momento raramente potevano vantare una qualità esecutiva così alta e una capacità inventiva così sofisticata come quelle riscontrabili nelle opere di questi due artisti.

Come già anticipato, se escludiamo le perdute opere piemontesi che avremo modo di trattare in seguito, Brandani operò quasi esclusivamente in patria in qualità di stuccatore della corte di Guidobaldo II della Rovere e del suo *entourage*. Anche questa circostanza purtroppo non ha favorito in alcun modo la propagazione della sua fama. Nel momento in cui Brandani fu attivo, infatti, l'importanza politico-culturale di cui il Ducato di Urbino aveva goduto durante gli anni di Federico e Guidobaldo I da Montefeltro era ormai solamente un ricordo che poteva essere evocato sfogliando le pagine del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione. Nonostante gli sforzi economici e le strategie politiche e matrimoniali dei duchi Della Rovere, questo territorio nel corso del XVI secolo, e in particolare proprio negli anni di Guidobaldo II (1538-1574), stava andando incontro a un irrimediabile declino, sia economico sia più diffusamente culturale, che sarebbe culminato nella sua completa dissoluzione come entità politica autonoma e il suo conseguente riassorbimento da parte dello Stato Pontificio dopo la morte dell'ultimo duca Francesco Maria II nel 1631[7]. Ciò non significa che in quel periodo nel ducato non si siano verificate manifestazioni artistiche e culturali di rilievo o che non potessero svilupparsi le premesse per la formazione di personalità artistiche di primissimo piano, basti pensare all'emergere di figure quali Bartolomeo Genga[8], Taddeo Zuccaro[9], Filippo

[5] Per l'attività di questi artisti analizzata ognuna nel suo complesso si rimanda a una bibliografia selezionata. Per Bartolomeo Ammannati: *BARTOLOMEO AMMANNATI* 1995; *L'ACQUA, LA PIETRA, IL FUOCO* 2011. Per Daniele da Volterra: PUGLIATTI 1984; *DANIELE DA VOLTERRA* 2003. Per Pellegrino Tibaldi: BRIGANTI 1945; *"Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno"* 2021. Per Tiziano Minio: SIRACUSANO 2012, pp. 79-97; PIETROBELLI 2019, pp. 59-71, 276-283, 412. Per Giulio Mazzoni: PUGLIATTI 1984; QUAGLIAROLI 2023. Per Alessandro Vittoria: *"LA BELLISSIMA MANIERA"* 1999; *ALESSANDRO VITTORIA E L'ARTE VENETA* 2001.

[6] Su Bartolomeo Ridolfi cfr. CONFORTI CALCAGNI 1980, pp. 172-185; MARINELLI 1999, pp. 117-137; ATTARDI 2007, pp. 193-207.

[7] Per la storia del Ducato di Urbino sotto i Della Rovere cfr. DENNISTOUN 1851; UGOLINI 1859; SEGARIZZI 1913, pp. 159-235, 268-270; TURCHINI 1998, pp. 3-56; PIPERNO 2001a; *I Della Rovere nell'Italia delle corti* 2002; BONVINI MAZZANTI 2004, pp. 35-50.

[8] Su Bartolomeo Genga cfr. SIKORSKI 1985, pp. 67-90; IDEM 2001, pp. 247-306; MENCHETTI 2001, pp. 9-31.

[9] Data la mole bibliografica concernente Taddeo Zuccaro, oltre al testo vasariano, si rimanda alle pubblicazioni più rilevanti che permettono una comprensione generale della sua arte, da integrare con tutti gli articoli pubblicati da John Gere nel corso degli anni Sessanta che figurano in bibliografia: VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V,

Terzi[10], Federico Barocci[11]. Le carriere di questi artisti differiscono però da quella di Brandani su un punto sostanziale: nessuno di loro fu mai così tanto legato alle sorti del ducato stesso quanto il nostro plasticatore. Nel caso di Bartolomeo Genga e Filippo Terzi il solo fatto di essere architetti, per di più allievi di Girolamo Genga, procurò loro una discreta e duratura fama anche al di fuori dei confini del ducato di Urbino: non a caso entrambi terminarono le proprie carriere all'estero, rispettivamente, a Malta e in Portogallo. Taddeo Zuccaro operò lungamente al di fuori del ducato riuscendo a divenire uno dei più importanti pittori attivi a Roma nel terzo quarto del secolo, accaparrandosi praticamente tutte le commissioni più prestigiose; egli ebbe anche la fortuna di vedere la propria fama propagata a dismisura dal fratello minore Federico, che costruì intorno a lui una narrazione dalle tinte quasi mitiche cercando di equiparare la figura di Taddeo a quella di Raffaello. Il caso di Federico Barocci è sicuramente diverso e forse più affine a quello di Brandani, dato che egli lavorò per quasi tutta la sua vita proprio nella città di Urbino, molto spesso su commissione dei duchi stessi o del loro seguito. È anche vero però che l'arte di Barocci andò incontro a una precocissima fortuna tanto che i suoi dipinti furono richiesti da alcune tra le personalità più importanti d'Europa in quegli anni, come Filippo II di Spagna, Rodolfo II d'Asburgo, papa Clemente VIII Aldobrandini e molti altri.

Federico Brandani invece si pose da subito al servizio del duca e del suo stretto seguito e licenziò le proprie opere per importanti quanto poco note residenze signorili o edifici religiosi della regione. Dunque, la progressiva emarginazione del Ducato di Urbino dallo scacchiere politico italiano alla fine del Cinquecento e la sua definitiva trasformazione in una delle più remote periferie dello Stato della Chiesa nel secolo successivo hanno finito per oscurare definitivamente il lavoro di Brandani, materialmente ancorato a degli edifici che di quella periferia erano ormai parte integrante.

Come se non bastasse, a tutto ciò si deve aggiungere che molte opere – talvolta intere campagne decorative – sono andate irrimediabilmente perdute sia per l'incuria con le quali sono state conservate, sia per il mutamento del gusto (ciò vale in particolare per la decorazione degli edifici di culto), sia soprattutto a causa di alcune violente scosse di terremoto verificatesi tra le alte Marche e la bassa Romagna alla fine del XVIII secolo. Esse hanno infatti letteralmente fatto a pezzi interi apparati decorativi realizzati da Brandani, in particolare la decorazione interna della chiesa di Santo

pp. 553-588; GERE 1969; IDEM 1995, pp. 223-323; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999. Per una recente analisi del percorso dell'artista tracciato da Vasari: AGOSTI 2014, pp. 136-157.

[10] Su Filippo Terzi cfr. BATTELLI 1929; VOLPE 2002, pp. 79-103; MAGNANI, PASCALE 2017, pp. 71-81; ANTONUCCI 2017, pp. 83-100; SOROMENHO 2017, pp. 101-123.

[11] Anche per Federico Barocci si rimanda a una bibliografia selezionata: BELLORI 1672, pp. 165-196; OLSEN 1962; *FEDERICO BAROCCI* 1975; EMILIANI 2008; *FEDERICO BAROCCI. RENAISSANCE MASTER* 2012.

Stefano a Piobbico (di cui si sono salvate solo le statue nelle nicchie) e un celebre rilievo in stucco raffigurante l'*Ultima Cena* sul pulpito in pietra del duomo di Urbino, progettato probabilmente dall'architetto Francesco Paciotti.

Le considerazioni appena elencate ci aiutano a capire per quale motivo i primi interventi critici di una qualche rilevanza sulla figura di Federico Brandani risalgano a non prima del XIX secolo e siano opera di alcuni eruditi e intellettuali locali interessati a far riemergere, tramite lo studio e la divulgazione, le personalità che nel corso delle epoche precedenti avevano contribuito al prestigio culturale della regione. Prima di tale periodo, infatti, si rintracciano solamente delle brevi menzioni e qualche piccolo elogio che hanno perlomeno avuto il merito di non far sprofondare il nome del nostro artista nel dimenticatoio.

Il punto dal quale si può partire per provare a tracciare una storia critica su Federico Brandani è la sua menzione nel *Calendario overo Ephemeride Historico* di Costanzo Felici (1525 – 1585), pubblicato a Urbino nel 1577. Si tratta di un annuario di avvenimenti sacri e profani accaduti nel corso dei secoli e registrati giorno dopo giorno fino, appunto, all'anno 1577. La data che qui interessa è il 20 settembre, giorno in cui "Federigo Brandano da Urbino, huomo raro, & singolare nella materia Plastica, & di stucchi, muore a Urbino: l'anno 1575"[12]. La prima menzione di Brandani in un testo a stampa è dunque, in sostanza, il suo necrologio. L'informazione merita più attenzione di quanto non possa suscitare ad un primo approccio poiché proviene da qualcuno che molto probabilmente conosceva l'artista di persona e perciò estremamente attendibile. Costanzo Felici infatti era uno storico, medico, botanico e trattatista originario di Piobbico, località situata alle falde del Monte Nerone all'interno del Ducato di Urbino, e lungamente attivo al servizio dei Brancaleoni, signori di quella cittadina[13]. Come vedremo, Brandani fu attivo a più riprese per questa famiglia negli ultimi anni della sua carriera, tra il 1570 e il 1575, lavorando in particolare nel loro palazzo signorile, proprio nel momento in cui Costanzo Felici ricopriva la sua carica di medico a Piobbico ed era solito frequentare la dimora dei Brancaleoni, principalmente per il fatto che il conte Antonio II gli aveva affidato la cura del giardino del palazzo affinché vi piantasse "qualche cosa notabile"[14]. Inoltre, se si tiene conto che Felici nel suo *Calendario* riporta principalmente fatti attinenti alla storia greca, romana e cristiana, l'inserimento del necrologio di un artista già allora praticamente sconosciuto al

[12] FELICI 1577, p. 110.
[13] Sulla poliedrica figura di Costanzo Felici cfr. *COSTANZO FELICI* 1977; BISCHI 1982; NONNI 1996.
[14] Lettera di Costanzo Felici a Ulisse Aldrovandi del 12 marzo 1571, citata in BISCHI 1982, p. 35.

di fuori del Ducato di Urbino come Brandani può essere spiegato unicamente postulando una conoscenza diretta tra i due. Basti pensare che l'unico altro nome di artista che compare nell'opera è quello di Michelangelo Buonarroti, che ricorre due volte al fine di registrarne la data di nascita e di morte[15]. Altri artisti originari del ducato e di gran lunga più celebri di Brandani, come Raffaello e Bramante, non compaiono affatto.

Altra importante personalità che menzionò Brandani in alcuni suoi scritti fu l'umanista urbinate Bernardino Baldi (1553 – 1617)[16]. Formatosi nello studio delle scienze matematiche con Federico Commandino e Guidobaldo del Monte[17], Baldi sin da giovanissimo prestò la sua opera di poeta e matematico alla corte di Ferrante II Gonzaga, grazie alla protezione del quale venne consacrato abate di Guastalla nel 1585. Questa carica ecclesiastica lo tenne impegnato fino al 1609 quando vi rinunciò per tornarsene a Urbino ed entrare al servizio del duca Francesco Maria II della Rovere. La lunga permanenza nell'Italia settentrionale non gli impedì tuttavia di compiere frequenti soggiorni nella città d'origine, divenendo un esperto conoscitore della storia della propria patria e del ducato. A Bernardino Baldi si deve infatti una delle più accurate descrizioni del palazzo ducale di Urbino nella veste in cui si presentava alla fine del XVI secolo, pubblicata nel 1590 all'interno di un volume miscellaneo dedicato a Francesco Maria II e contenente principalmente componimenti lirici e in prosa[18]. Composta durante un soggiorno romano effettuato tra il 1586 e il 1587, la *Descrittione* costituisce ancora oggi una delle fonti primarie per qualsiasi studio incentrato sul palazzo, sia che riguardi le sue strutture architettoniche e i materiali impiegati sia che concerna il suo arredo interno[19]. Il testo è altresì determinante per la ricostruzione dell'attività del nostro plasticatore poiché nel momento in cui Baldi si accinge a descrivere il secondo piano del palazzo, che fu edificato durante il ducato di Guidobaldo II della Rovere, ci viene ricordato che le decorazioni in stucco visibili in queste stanze sono "di mano di Federigo Brandano da Urbino eccellentissimo in quella professione"[20]. Ad oggi non è emersa ancora nessuna traccia documentaria relativa al lavoro svolto da Brandani all'interno del palazzo ducale di Urbino; dunque, si può ben comprendere quanto sia di fondamentale importanza l'informazione fornitaci da Baldi, espressa per di più da una persona che

[15] FELICI 1577, pp. 70-90.
[16] Su Bernardino Baldi cfr. AMATURO 1963. Per quanto riguarda la sua attività di matematico: FERRARO 2008. Per un'analisi generale delle sue egloghe: VENTURI 2011, pp. 249-258.
[17] Sulla scuola matematica urbinate del XVI secolo si rimanda ai fondamentali studi di Enrico Gamba: GAMBA 1988; IDEM 2001, pp. 75-110; IDEM 2002, pp. 75-91.
[18] BALDI 1590, pp. 503-572.
[19] Per un'esaustiva analisi sulla *Descrittione* cfr. SIEKIERA 2010.
[20] BALDI 1590, p. 534.

aveva assistito alla costruzione e alla decorazione di quegli ambienti del palazzo durante la propria giovinezza trascorsa a Urbino.

L'altra opera di Bernardino Baldi che qui interessa è l'*Encomio della patria*[21], un elogio dedicato alla città di Urbino, alla sua storia, alla sua topografia e alle personalità che la hanno resa celebre. In quest'ultima sezione, posta a chiusura dell'operetta, vengono menzionati anche diversi artisti; tra i tanti nomi citati figurano quelli di Bramante, Raffaello, Timoteo Viti, Girolamo e Bartolomeo Genga, l'anziano ma ancora prolifico Federico Barocci e Federico Brandani. Secondo Baldi, infatti, "nell'arte dello stucco […] è degno d'esser commemorato Federigo Brandani; il valor del quale nell'arte sua fu conosciuto da Duchi di Savoja, e da altri principi"[22]. Breve ma importante testimonianza poiché viene fatto riferimento ai perduti lavori intrapresi da Brandani per il duca Emanuele Filiberto di Savoia che evidentemente già all'epoca avevano avuto una discreta risonanza, probabilmente per l'eccezionalità di un'impresa brandaniana realizzata ben oltre i confini del Ducato di Urbino. Il testo non nasconde però alcuni prevedibili pregiudizi negativi relativi alla bassa considerazione delle arti plastiche. Baldi tiene infatti a precisare che lo stucco e l'arte della maiolica, per la quale chiama in causa il ceramista Orazio Fontana, siano comunque arti men nobili"[23]. Nonostante fosse stato probabilmente ideato con lo scopo di essere distribuito principalmente al di fuori del ducato, *l'Encomio della patria* rimase purtroppo celato tra le mura di Urbino in forma manoscritta per più di un secolo: solo nel 1706 fu ritrovato nella biblioteca urbinate di Clemente XI Albani e finalmente dato alle stampe.

Se la fama di Brandani faticava seriamente a valicare i confini dell'antico ducato, al suo interno essa rimaneva quantomeno stabile grazie probabilmente a una tradizione orale che manteneva vivo il legame tra alcune importanti opere, in particolare il *Presepe* dell'Oratorio di San Giuseppe a Urbino, e il loro effettivo autore. Tutto ciò ci è testimoniato dal fatto che tra la *Descrittione* di Baldi del 1590 e il primo breve profilo biografico dedicatogli da Andrea Lazzari nel 1797 il nome dell'artista non figura in nessun testo a stampa, fatta eccezione per la tardiva pubblicazione dell'*Encomio* di Baldi, ma solamente in tre manoscritti settecenteschi conservati negli archivi di Urbino. Nel primo caso si tratta della *Serie degli uomini e donne illustri di Urbino*[24], non datata, scritta dallo scolopio urbinate Pier Girolamo Vernaccia (1672 – 1746) nel quale l'autore si limita a citare alcune opere del nostro

[21] BALDI 1706.
[22] Ivi, p. 131.
[23] Ivi, p. 130.
[24] BUU, Fondo del Comune, vol. 59, *Elogio degli Uomini illustri di Urbino*, di Pier Girolamo Vernaccia, cc. 170v, 171r.

artista, in particolare il *Presepe*, il soffitto di palazzo Aquilini e le decorazioni nel castello dei Brancaleoni a Piobbico, senza proporre alcun commento critico.

Il secondo manoscritto settecentesco è di estrema importanza per la storia di Urbino poiché rappresenta la prima guida artistica della città compilata niente meno che da papa Clemente XI Albani (1649 – 1721)[25]. Essa fu stesa in occasione del viaggio a Urbino che i due messi papali Curzio Origo e Giovanni Maria Lancisi avrebbero intrapreso tra il 16 ottobre e il 9 novembre 1703 – ospiti di Orazio Albani, fratello del papa – per prendere visione della città in vista di un progetto di restauro e ristrutturazione urbanistica che fu effettivamente attuato poco tempo dopo. Il testo fu pensato come una sorta di viatico per chi volesse trattenersi a Urbino per qualche giorno, suggerendo un itinerario suddiviso in dieci giornate che prevedesse visite ai principali edifici civili e di culto, indicando anche le opere d'arte sulle quali soffermarsi. Clemente XI non mancò di ricordare di passare per l'Oratorio di San Giuseppe che possiede "una cappella dedicata al Presepio di Gesù Cristo con bellissime statue di stucco fatte di mano del Brandani d'Urbino, celebre in tal arte"[26] e di effettuare una sosta di fronte alla "casa del signor Fulvio Corboli ch'era anticamente degli Aquilini ed ha le finestre ornate esteriormente di bellissimi stucchi di mano del Brandani insigne in quest'arte"[27]. In questo secondo caso il papa fa riferimento a decorazioni esterne che oggi non esistono più, senza menzionare lo splendido soffitto del salone del palazzo, tuttora visibile; fortunatamente a ricordarci di quest'impresa è lo stesso inviato papale Curzio Origo nella sua relazione scritta dopo aver effettuato il viaggio: "Si tenne una conversazione in casa del signor Fulvio Corboli ed in questa occasione si vide al lume di torcia quella volta di stucchi piena di basso rilievi, opera del Brandani assai bella, ben mantenuta: ma solo un poco affumicata"[28]. Come si apprende da questi stralci, all'inizio del XVIII secolo, alcune opere di Brandani, specialmente il *Presepe*, erano ormai entrate a far parte delle attrazioni principali della città di Urbino insieme alle opere di Timoteo Viti e soprattutto di Federico Barocci.

Abbiamo infine un testo dalle caratteristiche completamente differenti dai due appena analizzati ovvero una lirica anacreontica dedicata a *Brandani ristauratore della plastica*[29] scritta nel 1794 dal poeta arcadico Antonio Rosa che faceva parte della urbinate Accademia degli Assorditi, fondata già

[25] SANGIORGI 1992.
[26] Ivi, p. 77.
[27] Ivi, p. 105.
[28] Ivi. p. 109, nota 119.
[29] BUU, *Adunanze poetiche tenute dagli Accademici Assorditi e Nascenti della città di Urbino per celebrare perennemente la memoria dei figli eroi dal di lei fecondo seno sortiti, 29 ag. – 1794*, m.s. 31, *Al Brandani ristauratore della Plastica*, carte senza numerazione.

nel XV secolo e della quale avevano fatto parte illustri personalità, come Bernardo e Torquato Tasso, Pietro Bembo, l'Aretino, Bernardino Baldi e i papi Clemente XI e Benedetto XIV[30].

Il componimento poetico si configura come un piacevole elogio alla memoria del nostro che viene ricordato per aver diffuso la gloria della città di Urbino oltre i suoi confini, proprio come aveva fatto Raffaello. Il testo è interessante anche perché l'autore cita un buon numero di opere di Brandani: il *Presepe*, il soffitto Aquilini, i lavori per Piobbico e Fossano, e soprattutto il tondo con l'*Ultima Cena* nel pulpito del Duomo di Urbino che all'epoca era andato distrutto da circa cinque anni. A metterci in guardia dal considerare la lirica come una lode genuina della sua arte sono però le continue iperboli, le espressioni lambiccate e i classici *topoi* letterari dedicati o all'abilità dello stuccatore "che a vive immagini // da informe massa impura // gli estinti fé risorgere // in plastica struttura" o al fatto che di fronte al *Presepe* di San Giuseppe "Natura stessa immobile // fissando sue pupille // trasse dal sen per giubilo // di pianto vaghe stille".

2. Dal profilo di Lazzari agli interventi di primo Novecento

Negli ultimi anni del XVIII secolo, l'abate Giuseppe Colucci pubblicò a più riprese i ben trentuno tomi che compongono la sua monumentale opera dedicata alla storia della Legazione Pontificia delle Marche, intitolata *Delle antichità picene*. In calce all'ultimo volume, pubblicato nel 1797, vi è un piccolo *Dizionario Storico* curato dall'arciprete urbinate Andrea Lazzari, in cui figura anche il primo profilo storico su Federico Brandani[31]. Si tratta in realtà di una breve voce contenente alcune informazioni biografiche, in particolare la data della morte ricavata da Costanzo Felici, e una prima lista di opere costituita dal P*resepe* urbinate, dai soffitti di palazzo Aquilini e di palazzo Tiranni a Cagli e dagli stucchi del castello di Piobbico. Lazzari menziona rapidamente anche la casa dell'artista che "si vuole […] fosse quella presso S. Benedetto di questa Città [Urbino], comprata poi dal Monistero

[30] Sull'Accademia degli Assorditi cfr. MAYLENDER 1962, pp. 377-393.
[31] LAZZARI 1797, p. 7.

per la sua estensione"[32]. Il testo è però sprovvisto di un vero giudizio critico, presentando solamente un generico commento positivo sull'arte del maestro.

Si può dunque comprendere come sulla soglia del XIX secolo il nome di Brandani fosse noto quasi solamente in patria e fosse legato ad alcune opere specifiche – il *Presepe*, il soffitto di palazzo Aquilini e le decorazioni di Piobbico – che da questo momento in avanti si andranno imponendo come quelle di riferimento del catalogo del nostro stuccatore, eclissando per contro altre importanti realizzazioni localizzate sempre all'interno dell'ex Ducato di Urbino.

Nel corso dell'Ottocento la bibliografia relativa a Federico Brandani inizia discretamente ad arricchirsi. Già nei primissimi anni del secolo alcuni studiosi locali concorsero ad aggiungere alcune opere allo scarno catalogo dell'artista. Nel 1801 Andrea Lazzari nel suo volume sulle chiese urbinati, oltre al *Presepe* e al perduto medaglione con l'*Ultima Cena*, ricordò anche gli stucchi della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, ovvero la pala d'altare con il martirio della santa e due rilievi sugli altari laterali con l'*Arcangelo Michele* e *Santa Caterina* (che l'autore scambia tuttavia per una Vergine annunciata)[33]. Nelle *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini*, manoscritto compilato dallo storico urbinate Antaldo Antaldi nel 1805 (conservato nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro) è presente una breve voce su Brandani[34]. Sebbene essa risulti quasi interamente ricalcata da quella di Lazzari del 1797, Antaldi menziona tre importanti opere che lì non comparivano: la *Crocifissione* in Sant'Agostino a Pesaro, gli stucchi di palazzo Baviera a Senigallia e "qualche cosa nella Chiesa Collegiale d'Orciano"[35].

Qualche anno dopo, nel 1809, il nome di Brandani compare per la prima volta in un testo di importanza capitale per la storia dell'arte e per di più a larghissima diffusione, ovvero la *Storia pittorica della Italia* dell'abate Luigi Lanzi. Bisogna subito segnalare che si tratta di una rapida menzione e che non era nelle intenzioni dell'autore approfondirne il profilo artistico; tuttavia, Lanzi non perse l'occasione per esprimere quello che può essere finalmente identificato come il primo giudizio critico sull'artista, per giunta molto positivo. Lo storiografo sostenne infatti che nell'arte plastica "quegli che in essa avanzò quasi tutti di quella età fu Federigo Brandani. Chi crede che io esageri vegga il Presepio che lasciò a San Giuseppe: e dicamisi chi, fuori del Begarelli modenese, gli si possa paragonare per vivacità e grazia di sembianti, per varietà e proprietà di attitudini, per naturalezza di accessori; animali che paion veri, due bisacce e un caratello sospesi, altri arnesi poveri

[32] Ibidem.
[33] LAZZARI 1801, pp. 8, 65, 147.
[34] ANTALDI 1805, p. 29.
[35] Ibidem.

e adatti al luogo, tutto è maraviglia"[36]. Lanzi chiama dunque in causa il celebre plasticatore modenese Antonio Begarelli per tentare di trovare un parallelo per il *Presepe* di Urbino. Come vedremo, tale riferimento espresso da una personalità così tanto eminente ha finito per divenire fino a oggi l'unico confronto possibile per il *Presepe* di Brandani, trasformando in un vicolo cieco un suggerimento probabilmente enunciato come valore assoluto e con lo scopo di costituire la pista di partenza per un approfondimento critico in realtà mai verificatosi[37].

Nel 1819 fu pubblicata la prima edizione del *Commentario degli uomini illustri di Urbino* dell'erudito e storico urbinate Carlo Grossi: opera ancora oggi fondamentale per le numerose informazioni concernenti un grandissimo numero di personaggi più o meno celebri legati alla storia cittadina. Nella sezione riguardante gli artisti vi è un paragrafo dedicato alla *Plastica* che si risolve sostanzialmente in una breve trattazione monografica sull'arte di Federico Brandani, evidentemente considerato l'unico plasticatore urbinate degno di essere ricordato[38]. Il capitoletto risulta interessante principalmente per il fatto che ci consegna forse la più bella e dettagliata descrizione che sia mai stata tentata del *Presepe* di Urbino, utile anche perché ne vengono evidenziate le caratteristiche stilistiche salienti: l'impianto scenografico e 'pittorico', lo studio prospettico e luministico, il classicismo delle figure, il naturalismo feriale dei dettagli e dei gesti. Grossi tenta anche qualche considerazione critica istituendo un acuto confronto tra il *Presepe* e la *Notte* di Correggio, non tanto dal punto di vista dello stile, evidentemente inconciliabile, ma mettendo in parallelo l'idea di un'illuminazione che ha il suo *focus* sulle figure al centro della composizione "lasciando il resto come in una certa oscurità"[39]. Un'altra asserzione da tenere in considerazione è quella secondo la quale "ci è facile argomentare ch'egli [Brandani] le fabbriche antiche di Roma e le cose de' sommi artefici, e particolarmente di Raffaello, ebbe vedute"[40]. Come si avrà modo di constatare in seguito, un soggiorno compiuto dall'artista a Roma negli anni della sua formazione è altamente probabile; tuttavia, le elusive considerazioni di Grossi sembrano essere frutto del suo personale giudizio, anzi il riferimento a Raffaello viene probabilmente impiegato per tentare di chiarire l'aspetto classicizzante delle figure del *Presepe*, che rimane il vero fulcro attorno al quale ruota tutto il commento dell'autore. Tutta questa attenzione riservata a una delle rare opere a carattere scultoreo dell'artista, è spiegabile verosimilmente con il fatto che la ricostruzione

[36] LANZI 1809, p. 139.
[37] Cfr. Cat. 15.
[38] GROSSI 1819, pp. 240-247.
[39] Ivi, p. 246.
[40] Ivi, p. 241.

storiografica impostata da Grossi, dopo aver trattato l'architettura e la pittura, doveva coprire in qualche modo anche l'ambito della scultura, sebbene in Urbino non fossero fioriti artisti celebri in tale arte; l'unico che poteva ambire a questo titolo, nonostante fosse solamente un plasticatore, era proprio Federico Brandani. Tutto ciò si fa esplicito quando l'autore ci ricorda che grazie a Brandani la "sua patria non mancasse del tutto l'onore di aver dati ingegni anco nell'arte dei Fidia, dei Policleti, dei Lisippi"[41]. Non a caso le imprese di ordine prevalentemente decorativo, che in realtà costituiscono la fetta più grossa del catalogo di Brandani, vengono solamente menzionate: anche il soffitto di palazzo Aquilini, che, come abbiamo visto, era già una delle opere più celebrate dello stuccatore, riceve una breve e superficiale descrizione.

Nonostante l'apertura di Luigi Lanzi e il profilo delineato da Grossi, la figura di Federico Brandani faticava ancora a ritagliarsi uno spazio nella storia della scultura italiana del Rinascimento, tanto che un fine esperto in tal materia come Leopoldo Cicognara riservò al nostro non più di una fugace menzione nel quinto volume della sua fondamentale *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova* pubblicato nel 1825. In questo rapido passaggio il grande studioso avvicinò lo stile decorativo di Federico al "gusto della scuola toscana", senza purtroppo approfondire ulteriormente il proprio giudizio critico, probabilmente anche a causa della scarsa conoscenza che aveva delle sue opere, visto che citò unicamente e in modo alquanto vago "le volte di quelle sale [del palazzo ducale di Urbino] con elegantissimi compartimenti ed ornati"[42].

Solamente un anno dopo però, nel 1826, si verificò una svolta decisiva nel percorso critico dell'opera di Brandani grazie ad un fondamentale opuscolo scritto da Luigi Pungileoni e pubblicato sul *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti*[43]. Nato a Correggio nel 1762 e formatosi come teologo tra Bologna, Ravenna e altre città dell'Italia centrale, Pungileoni si spostò a Urbino nel 1819 per divenire lettore di teologia dommatica della locale università, stabilendosi in questa città fino almeno al 1826[44]. Proprio in questo periodo, dopo aver pubblicato una monografia su Correggio in tre volumi[45], egli iniziò un approfondito studio della storia dell'arte locale che sfociò di lì a qualche anno nella pubblicazione di una serie di articoli dedicati alle più illustri personalità artistiche della storia del Ducato di Urbino. Il primo a uscire dai torchi fu l'*Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino*[46] del 1822, al quale seguirono tutti gli altri: le *Notizie istoriche di*

[41] Ibidem.
[42] CICOGNARA 1825, p. 207.
[43] PUNGILEONI 1826, pp. 361-379.
[44] Sulla vita di Pungileoni cfr. ancora l'ottimo FABI MONTANI 1845.
[45] PUNGILEONI 1817.
[46] IDEM 1822.

Federico Brandano d'Urbino, celebre plasticatore del secolo XVI (1826), le *Notizie delle pitture in majolica fatte in Urbino*[47] (1828), l'*Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*[48] (1829), le *Notizie di Federico Zuccari pittore e poeta*[49] (1832), l'*Elogio storico di Timoteo Viti da Urbino*[50] (1835), la *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante*[51] (1836). L'abbondanza del materiale documentario consultato da Pungileoni unito all'acribia nella descrizione delle opere d'arte, rendono tutti questi scritti ancora oggi imprescindibili per chiunque volesse cimentarsi nello studio dei vari artisti trattati. L'articolo dedicato a Brandani non fa eccezione in tal senso e infatti può essere considerato come la prima vera monografia a lui dedicata, da consultare perciò con estrema attenzione. Sulla scorta della documentazione d'archivio, Pungileoni riporta in luce i nomi dei genitori di Brandani, nonché diverse informazioni riguardanti la sua infanzia e la sua primissima formazione artistica, avvenuta nella bottega del maiolicaro Giovanni Maria di Mariano Viviani per un periodo di tre anni, tra il 1538 e il 1541. Per tentare di spiegare il salto professionale dalla maiolica alla lavorazione dello stucco, lo studioso propone un discepolato del nostro "alla scuola di Girolamo Genga", ricordandosi probabilmente della menzione vasariana relativa a "opere di scultura e figure tonde di terra e di cera"[52] realizzate da Genga nel corso dei suoi anni urbinati e soprattutto alle "stanze lavorate di stucco"[53] che Genga fece allestire nella villa Imperiale di Pesaro, ormai andate in rovina pressoché totale[54]. Mediante un approccio storiografico più rigoroso e indubbiamente più moderno rispetto al compendio di erudizione del *Commentario* di Carlo Grossi, la carriera di Brandani viene ora ricostruita tentando di seguire un'impostazione cronologica, basata quasi esclusivamente sulle testimonianze documentarie rintracciate piuttosto che sullo stile delle opere. La problematica più evidente di questa operazione critica risiede però nel fatto che, nel momento in cui scriveva Pungileoni, il numero di opere che potevano essere saldamente agganciate a dei documenti o comunque a delle date precise era davvero esiguo; per la precisione solamente due: le decorazioni della casa di Brandani, databili verso il 1560, e quelle del castello di Piobbico, firmate e datate al 1575. Le altre date certe riportate da Pungileoni riguardano aspetti della vita privata di Brandani, come il suo matrimonio celebrato nel 1567 o la compravendita di case e terreni, i quali, sebbene di indubbio interesse, poco ci aiutano a comprendere il percorso evolutivo della sua arte.

[47] IDEM 1879, pp. 103-112.
[48] IDEM 1829.
[49] IDEM 1832, pp. 195-221.
[50] IDEM 1835.
[51] IDEM 1836.
[52] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 349.
[53] Ivi, p. 350.
[54] PUNGILEONI 1826, p. 361.

Se si legge attentamente il contributo di Pungileoni ci si accorge infatti che non vi è un criterio preciso nell'ordine con il quale le opere vengono menzionate, e che dunque se la loro successione all'interno del testo fosse scombinata il contenuto non ne uscirebbe affatto stravolto.

Le criticità appena riferite sono però assolutamente veniali se si considera la grande quantità di opere brandaniane trattate, molte delle quali menzionate per la prima volta: gli stucchi di palazzo Tiranni a Cagli, quelli di Palazzo Baviera a Senigallia, le decorazioni del castello di Montebello e finalmente quelle del palazzo ducale di Pesaro, le cappelle nella chiesa collegiale di Orciano etc. Sono presenti praticamente tutte le campagne decorative ad oggi note del catalogo di Brandani, eccettuati gli stucchi della volta della cappella dei Duchi di Urbino nella Basilica della Santa Casa di Loreto che evidentemente Pungileoni non conosceva. Inoltre, le descrizioni generalmente molto accurate e precise non solo registrano lo stato in cui le opere si presentavano all'inizio del XIX secolo ma ci informano adeguatamente in merito all'aspetto di quelle che nel corso del tempo sono andate perdute (come la pala in stucco della parrocchiale di Mondavio) o sono state gravemente danneggiate (un esempio su tutti è l'apparato decorativo della chiesa di Santo Stefano a Piobbico). Il testo di Pungileoni costituisce dunque ancora oggi uno degli strumenti essenziali e imprescindibili per lo studio dell'arte di Federico Brandani e la disattenzione con la quale è stato più volte consultato dagli studiosi che sono venuti dopo ha ingenerato una serie di problemi trascinatisi fino ad oggi e ha persino impedito il vero e proprio riconoscimento di alcune importanti opere realizzate dal nostro stuccatore.

L'opuscolo di Pungileoni purtroppo non contribuì in maniera rilevante a riabilitare la figura artistica di Brandani anche nel più ampio contesto della storiografia riguardante il Ducato di Urbino. Nella fondamentale opera di James Dennistoun intitolata *Memoirs of the Dukes of Urbino. Illustrating the Arms, Arts and Literature of Italy from 1440 to 1630*, pubblicata nel 1851, il suo nome ricorre solamente una volta, precisamente in una nota in cui viene specificato l'autore dei perduti stucchi dell'antico pulpito del Duomo di Urbino[55]. Questa mancanza è tanto più grave se si tiene a mente che Dennistoun si era prefissato lo scopo di illustrare anche i contesti artistici sviluppatisi in seno al ducato stesso e che a tale scopo è dedicato un intero libro all'interno del terzo volume. In questa sezione vengono infatti citati innumerevoli artisti patrocinati dai duchi di Urbino tra il XV e il XVII secolo e per molti di loro è stato previsto anche un medaglione biografico, come nel caso di Girolamo e Bartolomeo Genga, dei fratelli Zuccari, di Barocci e addirittura di alcuni suoi epigoni: l'unico assente è Federico Brandani. Una simile lacuna è ancora più difficile da spiegare poiché

[55] DENNISTOUN 1851, vol. 1, p. 162 nota a piè di pagina non numerata.

Dennistoun conosceva molto bene sia il testo sulle chiese urbinati di Andrea Lazzari, sia il *Commentario* di Carlo Grossi sia la maggior parte degli articoli sulla storia dell'arte locale scritti da Luigi Pungileoni, visto che tutti loro vengono più volte citati nel corso dell'opera. Anche Filippo Ugolini, autore dell'altra importantissima opera storiografica ottocentesca concernente il ducato, la *Storia dei Conti e Duchi d'Urbino* pubblicata nel 1859, riuscì solo parzialmente a raccogliere il frutto di questi contributi. Se infatti a Ugolini va riconosciuto il merito di aver introdotto per la prima volta la personalità di Federico Brandani in un testo che consideri la storia del Ducato di Urbino nella sua accezione più ampia, il passaggio riguardante l'artista riesce a essere molto impreciso nonostante la sua brevità: "le poche opere bellissime che di lui [Brandani] ci rimangono […] ci fanno vivamente desiderare le altre sue opere perdute e soprattutto, le statue de' profeti minori, e i bassi rilievi e gli angioletti di cui era adorna la chiesa parrocchiale della detta terra di Piobbico"[56]. Il riferimento alle "poche opere" e l'errata convinzione che tutte le decorazioni della chiesa di Santo Stefano a Piobbico fossero andate distrutte testimoniano che Ugolini non fosse minimamente a conoscenza dello studio di Pungileoni.

Diversi contributi pubblicati tra la fine del XIX secolo e l'inizio di quello successivo apportarono nuovi e importanti dati allo scarno regesto documentario dell'artista. Nel 1868 Giuseppe Campori rinvenne negli archivi torinesi alcuni pagamenti intestati a "Mastro Federico Brandano d'Urbino" per lavori eseguiti tra il 1562 e il 1564, nei castelli di Fossano e di Rivoli per conto del duca Emanuele Filiberto di Savoia[57]. Si è quindi potuto correttamente datare il soggiorno piemontese dell'artista e conseguentemente le campagne decorative effettuate nelle residenze sabaude, di cui non è rimasto praticamente nulla all'infuori di alcuni esigui lacerti in una sala del castello di Fossano. Tali documenti presentano anche altri elementi di estremo interesse: durante la permanenza piemontese Brandani viene stabilmente stipendiato insieme a cinque collaboratori venuti da Urbino, fin ora l'unica attestazione certa della sua bottega e del numero di lavoratori di cui era composta, almeno in relazione a questi cantieri; all'artista vengono anche rimborsate le spese che egli ha dovuto sostenere per il mantenimento di tre giovani garzoni che il duca ha voluto introdurre nella sua bottega affinché imparassero l'arte dello stucco, probabilmente nell'intento di formare una scuola locale di stuccatori. Si comprende dunque come a quelle date Brandani fosse già a capo di una bottega rodata che poteva anche permettersi di insegnare il mestiere a dei giovani

[56] UGOLINI 1859, vol. 2, p. 350.
[57] CAMPORI 1867. Tali documenti sono stati nuovamente pubblicati da BAUDI DI VESME 1966, pp. 474-475.

apprendisti di un'altra regione, per altro limitatamente alla durata del soggiorno piemontese dell'artista capo bottega.

Antonio Bertolotti nel suo fondamentale repertorio documentario riguardante gli *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII* (1881) menzionò una serie di pagamenti indirizzati a un "Federigo da Urbino stuccatore" per dei lavori intrapresi tra il 1552 e il 1553 nel cantiere di Villa Giulia a Roma, la residenza suburbana che papa Giulio III si fece costruire fuori porta del Popolo dalla congiunta progettazione di Bartolomeo Ammannati e Jacopo Barozzi da Vignola[58]. Lo stesso Bertolotti si domandò se si potesse trattare di Brandani, ed effettivamente vi erano, come vi sono oggi, buone ragioni per crederlo. Su questo punto però si tornerà in seguito in questo medesimo capitolo e più diffusamente nel prossimo, anche perché Bertolotti non pubblicò i documenti, per i quali si dovranno attendere gli interventi di Paola Hoffmann e di Tilman Falk.

Poco tempo dopo, Guido Pisani Dossi nella *Guida del viaggiatore alla città di Loreto*, registrò la presenza di Brandani nel cantiere della Basilica della Santa Casa nell'anno 1572, senza riuscire però a collegarla con la decorazione in stucco della volta della Cappella dei Duchi di Urbino[59]. Pisani Dossi infatti provò ad attribuire al nostro gli intagli lapidei del sacello ma pochissimi anni dopo Augusto Vernarecci ne dimostrò la realizzazione da parte di alcuni scalpellini del borgo di Sant'Ippolito nel 1568-1569[60]. Il mancato riconoscimento al nostro artista degli stucchi lauretani fu in larga parte dovuto alla loro tradizionale attribuzione a Lattanzio Ventura, un epigono di Brandani, che si basava su alcune lettere pubblicate da Pungileoni nel suo studio su Federico Zuccaro nelle quali il pittore vadese riferiva di un "m. Lattanzio" che nell'estate del 1583 stava eseguendo "quelli fogliami e stucchi" all'interno della cappella[61].

Per merito di Antonio Tarducci, che nel 1897 diede alle stampe un importante volume su *Piobbico e i Brancaleoni*, anche i cantieri piobbichesi di Palazzo Brancaleoni e della chiesa di Santo Stefano ricevettero qualche precisazione documentaria[62]. In merito al primo, lo studioso segnalò che la costruzione dell'appartamento voluto da Antonio II Brancaleoni fu principiata nel 1573 per opera di Ottaviano Viviani, mentre "nel 1575 cominciò i lavori in stucco il Brandano […] dandogli aiuto il suddetto Taviano"[63]. Si tratterebbe dunque di un cantiere quasi a 'gestione familiare', poiché Ottaviano Viviani e Federico Brandani erano cognati: Ottaviano era infatti uno dei fratelli di Battista

[58] BERTOLOTTI 1881, pp. 39-40.
[59] PISANI DOSSI 1895, p. 101.
[60] VERNARECCI 1900, pp. 149-153.
[61] PUNGILEONI 1832, p. 201. Le lettere sono state pubblicate interamente da GRIMALDI, SORDI 1988, pp. 64-62.
[62] TARDUCCI 1897.
[63] Ivi, p. 240.

Viviani, moglie di Federico. A proposito dell'antica chiesa di Santo Stefano, distrutta da un violento terremoto nel 1781, Tarducci riportò che nel 1541 ne fu data la nomina a don Cornelio Brancaleoni, fratello del futuro conte Antonio II, il quale "prese a fabbricarne sul luogo stesso un'altra più ampla e l'arricchì di stucchi, di statue, di pitture, pregevolissime opere, cui posero mano il Brandano, Michelangelo da Caravaggio, il Barocci ed altri"[64]. Il problema principale dei dati riportati da Tarducci risiede nel fatto che i documenti da lui citati non furono trascritti e oggi sono difficilmente reperibili, vista la successiva dispersione dell'archivio Brancaleoni-Matterozzi in numerosi altri centri della regione. Inoltre, le informazioni relative ai lavori in stucco del castello sembrano contraddittorie: lo stesso Tarducci riferisce infatti che il battiloro incaricato di dorare i decori in stucco iniziò a lavorare nel 1574, ovvero un anno prima del preteso inizio dei lavori di Brandani; senza contare poi che in una sala dell'appartamento compare proprio la data 1574 in stucco dorato, segno evidente che il cantiere decorativo era partito prima del 1575. Bisogna tenere a mente però che le informazioni relative agli edifici del centro cittadino e alle opere d'arte ivi contenute non rappresentavano in alcun modo il nucleo tematico dell'opera di Tarducci, la quale mirava principalmente a ricostruire la storia del ramo dei Brancaleoni di Piobbico. Ad esempio, venne riservato l'esiguo spazio di una breve nota per la menzione dei tre bellissimi camini in pietra che si trovavano nelle stanze del castello decorate da Brandani e che furono disgraziatamente smontati e venduti nel 1878. Di essi si sarebbe sicuramente persa la memoria se, giusto qualche anno prima, il conte urbinate Pompeo Gherardi non avesse avuto lo scrupolo di pubblicarne le riproduzioni in fotoincisione in un suo contributo su *L'Art* del 1876[65]. Una perdita che sarebbe stata indubbiamente grave poiché essi hanno tutto l'aspetto di essere stati ideati da Brandani, sebbene il loro intaglio sia stato eseguito probabilmente dai suoi collaboratori e non direttamente dal nostro artista, come invece pensava Gherardi.

La storia critica ottocentesca su Federico Brandani si chiude con un paragrafo monografico inserito da Egidio Calzini nel libro su *Urbino e i suoi monumenti*, del 1899[66]. Il carattere divulgativo dell'opera non costituiva la sede idonea per una esauriente trattazione dell'artista e il contributo non presenta infatti alcuna informazione aggiuntiva rispetto a quelle rese note da Pungileoni più di settant'anni prima. Anzi, come già Ugolini prima di lui, anche Calzini considera erroneamente perdute le decorazioni della chiesa di Santo Stefano a Piobbico. Le uniche considerazioni di un qualche interesse affiorano alla fine del contributo, quando lo studioso si domanda se per comprendere la

[64] Ivi, p. 289.
[65] GHERARDI 1876, pp. 275-277.
[66] CALZINI 1899, pp. 83-88.

prima formazione di Brandani non si debba "guardare agli artisti del luogo o forastieri che operarono in Urbino nel secolo XVI", tirando in ballo i nomi di Girolamo Genga, Battista Franco "maestro al dolcissimo Barocci" e Bartolomeo Ammannati, senza però articolare ulteriormente la propria proposta[67]. La timida apertura di Calzini è comunque meritoria di essere ricordata poiché sarà proprio il celebre scultore e architetto toscano la figura sulla quale la maggior parte della critica del XXI secolo insisterà per riconoscervi il più probabile maestro di Federico Brandani.

Pochi anni dopo, nel 1908, sulla *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, rivista diretta proprio da Calzini, Ercole Scatassa pubblicò integralmente il contratto stipulato tra Taddeo Brandani, fratello maggiore di Federico, e il vasaio Giovanni Maria di Mariano Viviani affinché il giovanissimo Federico potesse essere ammesso come garzone nella bottega del maiolicaro per un periodo di tre anni, dal 1538 al 1541[68]. Come si è visto, tale documento era in realtà già stato menzionato e addirittura parzialmente trascritto da Pungileoni nel suo opuscolo del 1826 ma per qualche motivo esso è completamente passato inosservato[69]. Ancora una volta, la decisiva importanza di un simile documento che ci informa sulla primissima formazione dell'artista non fu in alcun modo recepita. Potrebbe sembrare assurdo ma, dall'articolo di Scatassa a oggi, tutti gli studiosi che si sono occupati dell'opera di Federico Brandani o hanno completamente ignorato questa informazione oppure l'hanno riportata solo per dovere di cronaca, senza interrogarsi sulle svariate implicazioni che invece può comportare.

L'anno successivo, tra le pagine della stessa rivista, Egidio Calzini pubblicò una breve nota relativa ad un'opera autografa di Brandani ancora oggi piuttosto misconosciuta: il Cristo crocifisso con la Maddalena piangente ai piedi della croce situato in una cappellina all'interno della chiesa di Sant'Agostino a Pesaro[70]. Il testo non presenta commenti critici di rilievo se non una generica svalutazione che evidentemente non teneva conto del precario stato conservativo dell'opera; l'intento di Calzini infatti era unicamente quello di rendere noto il gruppo plastico credendolo ancora inedito, sebbene anch'esso fosse già stato ricordato da Pungileoni[71]: ennesima, frustrante testimonianza della sfortuna incontrata da questo fondamentale contributo, per altro interamente dedicato a Brandani, che è stato incredibilmente tenuto in scarsissima considerazione anche da

[67] Ivi, pp. 87-88.
[68] SCATASSA 1908, pp. 58-59.
[69] PUNGILEONI 1826, p. 360.
[70] CALZINI 1909, p. 117.
[71] PUNGILEONI 1826, pp. 369-370.

importanti studiosi della tradizione artistica di Urbino come Ercole Scatassa, Egidio Calzini e, come si vedrà a breve, Luigi Serra.

3. Dagli studi di Luigi Serra a oggi

All'inizio del XX secolo la figura di Federico Brandani risultava ancora praticamente sconosciuta al di fuori degli antichi confini dell'ex Ducato di Urbino. Gli interventi critici ottocenteschi e primonovecenteschi fin qui illustrati non erano riusciti a propagarne la fama, principalmente per il fatto che la quasi totalità di essi era costituita da brevi menzioni e da qualche apporto documentario, pubblicati per la maggior parte su volumi o periodici che non potevano contare su una diffusione ad ampio raggio. L'opuscolo di Pungileoni, in particolare, che sarebbe potuto diventare il testo di riferimento, rimase conosciuto solo da una ristretta cerchia di studiosi che, tra l'altro, non lo consultarono con l'attenzione che avrebbe meritato; neppure in quel contributo, d'altra parte, veniva proposta una ricostruzione metodica e giustificata della carriera del maestro urbinate, né si offriva un'analisi dello sviluppo del suo stile.

Fu solamente grazie agli studi di Luigi Serra che Federico Brandani si vide riconosciuto il ruolo da protagonista che effettivamente svolse all'interno della complessa evoluzione dell'arte marchigiana del Cinquecento. Tra il terzo e il quarto decennio del Novecento, l'allora direttore della Galleria Nazionale delle Marche nonché Soprintendente per l'Arte Medievale e Moderna per le Marche e Zara[72], pubblicò una serie di appassionati articoletti dedicati a diverse opere di Federico Brandani, la maggior parte dei quali trovarono spazio sulla rivista da lui appena fondata, la *Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali e la musica.* L'interesse di Serra per l'arte di Brandani fu sicuramente favorito dal suo ruolo di direttore della Galleria urbinate, la quale, in quanto istituita all'interno del Palazzo Ducale, presentava allora come adesso diverse decorazioni brandaniane nel proprio percorso museale. Non a caso, il primo contributo riguardò il soffitto di palazzo Aquilini, per il recupero e la conservazione del quale Serra stesso si impegnò in prima persona riuscendo a farlo rimuovere dalla sede originaria per trasferirlo in una saletta

[72] Su Luigi Serra cfr. da ultimo *LUIGI SERRA* 2016 (con bibliografia precedente).

dell'appartamento della Duchessa al piano nobile del Palazzo Ducale di Urbino[73]. Anche gli altri articoli, pubblicati in rapida successione, furono dedicati a opere specifiche: le decorazioni di Palazzo Baviera a Senigallia[74], le statue della chiesa di Santo Stefano a Piobbico[75], gli stucchi del castello Brancaleoni[76], il rilievo con il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* nella chiesa urbinate dedicata alla santa[77]. In tutti questi brevi scritti, Serra non solo dimostrò di aver compreso la grandezza dello stuccatore urbinate – pur senza incorrere in deformanti sopravvalutazioni – ma propose anche una serie di riflessioni riguardanti lo stile, la cronologia e la qualità esecutiva delle sue opere che avrebbe poi sviluppato in modo compiuto nell'estesa trattazione monografica inserita all'interno del secondo volume del suo lavoro storiografico di gran lunga più importante, *L'Arte nelle Marche*[78]. Questo lungo saggio rappresentò una assoluta novità rispetto ai contributi precedenti. Venne proposta per la prima volta una ridefinizione del percorso del maestro nel tentativo di chiarire le ragioni del suo stile attraverso un'analisi critica dei documenti noti e soprattutto delle opere, a loro volta messe in rapporto con quelle di altri artisti a lui contemporanei. Serra propose dunque una giustificata scansione cronologica delle fasi evolutive dello stile di Brandani cimentandosi anche in un pionieristico vaglio critico del suo catalogo, operando diversi tagli e aggiunte.

L'ipotesi principale attorno a cui ruota tutta la ricostruzione dello studioso è quella secondo la quale Brandani avrebbe iniziato la propria carriera negli anni Quaranta del XVI secolo realizzando alcuni gruppi scultorei in stucco per poi divenire, nel giro di una decade circa, un grande decoratore, abbandonando progressivamente la plastica monumentale. Secondo Serra infatti le statue della chiesa di Santo Stefano a Piobbico costituirebbero la testa di serie del catalogo dell'artista, principalmente per due fattori: il collegamento al documento citato da Tarducci secondo il quale nel 1541 don Cornelio Brancaleoni iniziò la riedificazione della chiesa; il fatto che quattro dei sei profeti di Brandani derivino in modo abbastanza fedele da altrettanti profeti di marmo scolpiti dai fratelli Lombardo a partire dal 1542 per il sacello della Santa Casa di Loreto. Le statue di Piobbico sarebbero dunque interpretabili come l'immediato riflesso nelle terre del ducato della scultura classicheggiante che si andava imponendo in quel momento nel grande cantiere lauretano. A questa prima importante commissione vengono fatte seguire alcune opere che lo studioso considera 'giovanili', tra cui una serie di terrecotte conservate nella Galleria Nazionale delle Marche, la

[73] SERRA 1921, pp. 16-20. Sul trasferimento del soffitto cfr. anche BERNARDINI 2016, pp. 81-105.
[74] SERRA 1926, pp. 134-142.
[75] IDEM 1930a, pp. 89-95.
[76] IDEM 1930b, pp. 15-32.
[77] IDEM 1931, pp. 200-203.
[78] IDEM 1934, pp. 196-218.

decorazione di una cappellina nella Corte Bassa di Fossombrone, due rilievi in terracotta conservati nel Museo Civico della stessa città e i decori in stucco di alcuni ambienti del Palazzo Ducale di Urbino. L'apice di questa prima fase 'sculturale' sarebbe da ricercarsi nella decorazione del soffitto di palazzo Aquilini e nel *Presepe* di Urbino, entrambi datati verso la metà del secolo. E tra le due imprese l'ago della bilancia pende senza esitazioni verso la prima, considerata come l'opera "più rappresentativa e certo la migliore dell'artista, che vi appare al culmine delle sue possibilità" perché "mentre in altre opere egli risulta piuttosto sovrabbondante, qui è ricco e misurato insieme"[79]. In merito al *Presepe*, Serra si accoda ai giudizi espressi da Grossi e da Lanzi riguardanti, rispettivamente, la dipendenza dell'invenzione dalla *Notte* di Correggio e dal *Presepe* di Begarelli nel Duomo di Modena, sebbene quello di Brandani ne costituirebbe una variante "più raffinata e semplice insieme"[80]. Serra indica poi alcune opere collocabili tra la prima e la seconda maniera dell'artista, "cioè tra la plasticità accentuata e larga propria dell'altorilievo […] e il bassorilievo piatto, a pochi piani, in un fare trito e ricco di dettagli"[81]; si tratta del soffitto di palazzo Tiranni a Cagli, degli stucchi del palazzo ducale di Montebello presso Orciano e del *Cristo e la Maddalena* di Sant'Agostino a Pesaro, quest'ultima giudicata come l'opera più scadente mai realizzata dal maestro. All'inizio del settimo decennio sarebbe individuabile una nuova fase nello stile di Brandani, quella, appunto, segnata dallo sviluppo di un gusto completamente ornamentale e quasi prebarocco che trova il suo più completo raggiungimento nella decorazione dell'appartamento al piano nobile del Palazzetto Baviera a Senigallia, datata certamente al 1560. Lo studioso non riesce però a comprendere a pieno le ragioni di tale cambiamento stilistico e soprattutto i modelli dai quali derivano le soluzioni decorative così innovative dispiegate da Brandani a partire da questo momento. Serra si accorge in modo molto intelligente che il contatto con i cantieri artistici romani degli anni Cinquanta, testimoniato dai documenti ritrovati da Bertolotti, non basta a spiegare il rovello formale, la complessità e la complicata intersezione dei vari elementi decorativi dei migliori soffitti di Brandani; nell'impossibilità di rintracciare riferimenti ulteriori opta dunque per l'unica soluzione rimanente, ovvero "che la visione decorativa è essenzialmente personale, e che soltanto per taluni elementi si riconnette a fonti preesistenti"[82]. Tra le opere appartenenti a questa fase di puro decorativismo figurano la decorazione della cappellina di Guidobaldo II nel Palazzo Ducale di Urbino e il rilievo in stucco con il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* nell'omonima chiesa urbinate che Serra

[79] Ivi, pp. 202-203.
[80] Ivi, p. 204.
[81] Ibidem.
[82] Ivi, p. 208.

accosta ad un notissimo bronzo di Giambologna, il *Parto di Cibele*, poiché vi ravvisa delle affinità nello schema compositivo e nell'affusolarsi delle figure. Il contatto con il grande scultore fiammingo costituirebbe per Serra uno dei motori che spinsero Brandani a trovare un nuovo equilibrio stilistico nella fase terminale della propria attività. Gli stucchi del castello Brancaleoni a Piobbico, per i quali si ha una datazione certa al 1574-1575, testimonierebbero infatti l'ultimo stadio evolutivo dello stile dell'artista, in cui la sovrabbondanza decorativa lascerebbe il campo a una riuscita sintesi tra le prime due fasi, in un connubio perfetto tra elementi scultorei e partiti ornamentali: il tutto improntato a un ingentilimento delle forme e a un nuovo "spirito di eleganza" nelle decorazioni. La trattazione si conclude infine con l'espunzione piuttosto frettolosa dal catalogo dell'artista delle decorazioni della chiesa di Santa Maria Novella a Orciano e della cappella dei Duchi di Urbino a Loreto[83].

Lo studio di Serra costituisce un vero e proprio spartiacque nella storia critica di Federico Brandani. Infatti, grazie al prestigio del suo autore e alla precocissima fortuna dei due volumi sulla storia dell'arte marchigiana esso riuscì a imporsi da subito quale testo di riferimento sull'artista che negli anni successivi nessuno si sarebbe potuto permettere di ignorare. Tale successo però impedì per molto tempo, e in parte ancora oggi, di comprendere i limiti e le inesattezze di questo contributo. Come si vedrà dettagliatamente in seguito, la suddivisione della carriera di Brandani in una prima fase scultorea e in una seconda esclusivamente decorativa, oltre ad essere un'idea ormai obsoleta, basata com'è sull'errata interpretazione delle parole di Tarducci, tende ad appiattire e a rendere unidirezionale il suo percorso stilistico; tanto che un'opera assolutamente autografa, per giunta documentata, come la decorazione della cappella dei Duchi di Urbino viene esclusa dal catalogo dell'artista per il fatto che le sue coordinate stilistiche, con gli stucchi in forte aggetto e le figure dalle pose contorte, non riuscivano a integrarsi entro la ricostruzione ideale fornita da Serra. Per contro tutte le nuove attribuzioni proposte, se sottoposte a un esame scrupoloso non sono più in alcun modo sostenibili. Inoltre, anche in questo caso, una fonte primaria come Pungileoni fu consultata in modo molto approssimativo: Serra non solo dimenticò gli stucchi nel palazzo ducale di Pesaro ma non seppe neanche decifrare le scene narrative del soffitto di palazzo Aquilini, asserendo che "nessun legame concettuale lega queste rappresentazioni"[84], mentre già Pungileoni vi aveva correttamente riconosciuto alcuni episodi della storia di Cesare[85].

[83] Ivi, p. 217.
[84] Ivi, p. 203.
[85] PUNGILEONI 1826, p. 372-375.

La prima rilevante conseguenza degli studi di Serra fu l'inserimento di un breve profilo dedicato a Brandani nella monumentale *Storia dell'Arte Italiana* di Adolfo Venturi. Bisogna però specificare che il nome del nostro artista si trova relegato, insieme a quello di Giambattista Cambi detto il Bombarda, nell'*Appendice* terminale della terza sezione del decimo volume (1937) redatta con lo scopo di "raccogliere alcuni naufraghi della storia" che ebbero la fortuna di non essere completamente dimenticati. Il giudizio del grande storico non suona molto positivo: sebbene l'artista possa essere considerato "un prospettico meraviglioso", il *Presepe* di Urbino viene derubricato a opera "convenzionale, e di un falso pittoricismo" mentre le soluzioni ornamentali da lui messe a punto sono giudicate confusionarie, "grevi" e "senza unità"[86].

A quanto pare però, oltre all'opera di Venturi, gli studi di Serra non riuscirono a suscitare un particolare interesse della critica nei confronti del nostro artista se per ritrovare il suo nome in un contributo di una qualche rilevanza si sarebbero dovuti attendere ancora più di venticinque anni. La voce critica seguente risale infatti al 1563 e si tratta di un articolo pubblicato da John Gere sul "Burlington Magazine" che aveva come *focus* l'attività di Taddeo Zuccaro come disegnatore per la maiolica[87]. Nel tentativo di raggruppare una serie di disegni concernenti episodi della vita di Giulio Cesare eseguiti da Taddeo per un importante servizio in maiolica che Guidobaldo II intendeva donare a Filippo II di Spagna, l'esimio studioso dimostrò brillantemente come i cinque rilievi in stucco del soffitto di palazzo Aquilini derivino assai fedelmente da alcune invenzioni di Taddeo. Tuttavia, Gere non apprezzò affatto il modo con il quale Brandani aveva riadattato in un formato rettangolare delle scene pensate per essere tradotte su una superficie circolare, come è quella dei fondi delle ceramiche, che fu dispregiativamente equiparato a una "Procrustean mutilation"[88], in riferimento al noto mito greco.

Dopo tali stroncature toccò a Paola Hoffmann risollevare il giudizio critico nei confronti di Brandani in un lungo articolo pubblicato nel 1967, purtroppo inadeguato allo scopo per l'insufficienza critica e le troppe approssimazioni[89]. La studiosa si occupò in particolare del cantiere di Villa Giulia per cercare di ricostruire la fase romana dell'artista, documentato tra gli stuccatori operanti nella residenza papale nel biennio 1552-1553. Proprio sulla base di tali documenti vengono però indiscriminatamente assegnati a Brandani tutti gli stucchi delle volte delle due grandi sale al pianterreno, in particolar modo le allegorie entro ovali disposte agli angoli. Una simile attribuzione,

[86] VENTURI 1937, pp. 981-988.
[87] GERE 1963, p. 310.
[88] Ivi, p. 310, nota 17.
[89] HOFFMANN 1967, pp. 48-66.

oltre a non tenere in alcun conto la complessa realtà delle tante maestranze che operavano nel cantiere, entra persino in contrasto con i dati estrapolabili dai pagamenti, i quali vengono addirittura trascritti in nota rendendo quindi evidente le intrinseche contraddizioni delle conclusioni dell'autrice[90]. Inoltre, per confermare l'attribuzione vengono proposti dei confronti tra gli stucchi di Villa Giulia e quelli del castello Brancaleoni di Piobbico che, paradossalmente, dimostrano l'assoluta distanza stilistica tra queste opere. Per il resto il contributo si presenta assai disomogeneo, con una prima parte inutilmente lunga e prolissa che si risolve in una caotica analisi del cantiere di Villa Giulia e una seconda incentrata solo sul percorso di Brandani, in realtà una sintetica riproposizione del profilo redatto da Serra nel 1934. A dispetto delle sue molte debolezze, il testo della Hoffmann fu subito accolto positivamente e non venne mai messo in discussione; per questo le decorazioni di Villa Giulia sono entrate stabilmente a far parte del catalogo dell'artista, ricevendo nuovi avalli anche in tempi recentissimi[91].

Pochi anni dopo, mentre Silla Zamboni redigeva la voce su Federico Brandani per il *Dizionario Biografico degli Italiani*[92]– anche in questo caso un riassunto dello studio di Serra – una nuova opera entrò nel catalogo dello stuccatore. Lo studioso urbinate Antonio Antonelli gli attribuì infatti la decorazione a stucco di un soffitto conservato al piano nobile di palazzo Ronca a Fabriano, datandola al 1553 circa in concomitanza con una non meglio specificata "sosta verificatasi durante il ritorno da Roma dopo i lavori di Villa Giulia"[93]. Lo schema compositivo del soffitto ricorda effettivamente quello dispiegato da Brandani in palazzo Tiranni a Cagli ma la povertà qualitativa e inventiva che presenta è tale da non permettere in alcun modo di riconoscervi la mano del nostro, neanche ipotizzando un cospicuo intervento della bottega. Si tratta verosimilmente di un prodotto di qualche maestranza locale che forse si era formata guardando alle invenzioni del maestro urbinate, cercando poi di riprodurle semplificandone in modo anche piuttosto grossolano gli aspetti più innovativi; un discorso simile vale anche per la cappellina della Corte Bassa di Fossombrone ma tutte queste considerazioni verranno più dettagliatamente discusse in seguito.

A incrementare la lista di opere brandaniane, ma questa volta con un pezzo realmente autografo e di primaria importanza, fu Luciano Arcangeli. Nel catalogo della mostra sui pittori marchigiani dell'ultimo Manierismo, da lui curata nel 1979, lo studioso rintracciò i documenti menzionati da

[90] La studiosa riporta solamente i pagamenti effettuati agli stuccatori cfr. HOFFMANN 1967, pp. 62-63 nota 5. Tutti i documenti di pagamento relativi alla villa sono stati successivamente trascritti da FALK 1971, pp. 101-178.
[91] PROCACCINI 2019, pp. 193-214; GIANNOTTI 2024, pp. 6-7.
[92] ZAMBONI 1972, vol. 14.
[93] ANTONELLI 1973, pp. 43-49.

Pisani Dossi che attestavano la presenza di Brandani a Loreto nel 1572 e, pubblicandone un estratto, dimostrò che gli stucchi della volta della cappella dei Duchi di Urbino furono effettivamente eseguiti dal nostro artista tra il dicembre del 1571 e il maggio del 1572[94]. Come si è visto, fino a quel momento le decorazioni erano tradizionalmente attribuite al modesto stuccatore e architetto Lattanzio Ventura e venivano datate al 1583, sotto il ducato di Francesco Maria II della Rovere. Arcangeli comprese dunque che la parte spettante a Ventura doveva essere circoscritta al fregio in stucco dell'intradosso dell'arco che mostra uno iato qualitativo impressionante rispetto alle "splendide partizioni decorative a stucco della volta, che rimandano inequivocabilmente alla sua mano [quella di Brandani]"[95]. Finalmente, nell'esiguo spazio di qualche riga e una nota di chiusura, veniva riconosciuta all'artista urbinate una delle opere più importanti e meglio conservate del suo catalogo.

Nonostante la figura di Brandani potesse dirsi ormai abbastanza riabilitata, almeno negli studi inerenti all'arte marchigiana, lo spazio a lui conferito in occasione dell'importante mostra organizzata nel 1983, *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, fu davvero esiguo, se non proprio irrilevante. Nel catalogo figura infatti solo una breve scheda, firmata da Antonio Antonelli, riguardante le statue di Piobbico per le quali vengono riproposte le considerazioni già espresse da Serra cinquanta anni prima[96].

Appena due anni dopo, nel 1985, all'interno del volume *Il palazzo di Federico da Montefeltro. Restauri e ricerche* fu pubblicato un saggio di Darius John Sikorski, un allievo inglese di Howard Burns, interamente incentrato sui lavori edilizi e decorativi che ebbero luogo nel Palazzo Ducale di Urbino sotto il governo di Guidobaldo II della Rovere: uno dei principali cantieri dell'attività di Brandani[97]. L'importanza di questo testo risiede soprattutto nel fatto di essere l'unico studio esistente che tratti in maniera abbastanza esaustiva questa parte della residenza ducale. Sikorski provò a suddividere i lavori intrapresi dal duca in quattro diverse fasi che avrebbero visto il succedersi di diversi protagonisti: Bartolomeo Genga, Filippo Terzi e Federico Brandani. Alcune intuizioni dello studioso risultano davvero convincenti, in particolare le riflessioni sulla funzione dell'appartamento al secondo piano del palazzo, la datazione alla metà del sesto decennio del secolo di quasi tutte le decorazioni brandaniane del primo piano e soprattutto l'aver utilizzato il cambiamento della forma della meta – impresa personale di Guidobaldo II – come sistema di

[94] ARCANGELI 1979, p. 85, p. 85, nota 8.
[95] Ibidem.
[96] ANTONELLI 1983, pp. 445-447.
[97] SIKORSKY 1985, pp. 67-90.

datazione delle decorazioni in cui essa è presente. Tuttavia, dopo queste prime considerazioni il saggio inizia a impantanarsi nel tentativo, laborioso ma inconcludente, di datare con estrema precisione le singole decorazioni (per giunta dimenticandone alcune) per poi naufragare completamente nelle considerazioni iconologiche finali che sembrano dettate dalla pura soggettività dell'autore.

Nello stesso anno videro la luce altri due importanti contributi sul nostro artista. Il più interessante è senza dubbio quello di Giovanna Galante Garrone che pubblicò alcuni lacerti di un fregio in stucco conservati in una sala di una delle torri del castello di Fossano, unici elementi superstiti dell'attività piemontese di Brandani[98]. Oltre a questo fondamentale ritrovamento, il saggio presenta delle intelligenti considerazioni in merito all'influenza che l'arte di Brandani dovette esercitare nell'area cuneese negli anni immediatamente successivi al soggiorno dell'artista (1562-1564). Le decorazioni del castello di Barolo, quelle di Palazzo Cravetta a Savigliano e quelle del cortile della villa del Maresco sarebbero infatti inspiegabili senza il precedente brandaniano: l'autrice tiene infatti a ricordare che, durante il lavoro in Piemonte, assieme al maestro e i suoi aiuti vi erano anche "tre puti a imparare il stuco". Anche gli stucchi del castello Brancaleoni furono oggetto di una importante pubblicazione. Si tratta del saggio di Luisa Fontebuoni all'interno degli atti del convegno su *I Brancaleoni e Piobbico* che si era svolto nella cittadina marchigiana pochi anni prima[99]. Il contributo consiste in una ricapitolazione dell'attività dell'artista – basata ovviamente sulla ricostruzione di Serra – e nell'illustrazione degli stucchi del castello, per alcuni dei quali vengono proposti una serie di illuminanti confronti con diverse stampe della prima metà del Cinquecento, in particolare le incisioni della serie degli Dei realizzate da Jacopo Caraglio su disegni di Rosso Fiorentino. Purtroppo però, l'importante pista critica del rapporto tra Brandani e la stampa tracciata dalla studiosa non fu minimamente presa in considerazione dagli studi successivi. Nello stesso periodo, Anna Fucili Bartolucci propose una panoramica sull'architettura e sulla plastica ornamentale nel Ducato di Urbino in età roveresca, soffermandosi sull'attività dei due Genga, di Filippo Terzi e di Brandani[100]. Il testo però non presenta alcuna novità; anzi, il profilo del plasticatore è talmente ricalcato da quello messo a punto da Serra che ne vengono ripetuti tutti gli errori e le criticità: l'esempio più evidente è riscontrabile nel fatto che la decorazione della cappella lauretana non gli viene riconosciuta,

[98] GALANTE GARRONE 1985, pp. 211-214. Si riporta solamente in nota il brevissimo profilo su Federico Brandani contenuto in questo volume e redatto da Agnese Vastano poiché esso non presenta alcuna novità né un giudizio critico rilevante, rivelandosi come una mera sintesi dello studio di Serra del 1934; cfr. VASTANO 1985, p. 209.
[99] FONTEBUONI 1985, pp. 237-283.
[100] FUCILI BARTOLUCCI 1986, pp. 399-408.

nonostante i dati incontrovertibili riportati da Arcangeli poco tempo prima. Sono addirittura presenti diverse inesattezze e alcune considerazioni completamente prive di senso: solo per citare un esempio, il *Presepe* di Urbino presenterebbe "evidenti caratteri di freschezza giovanile".

Un'analisi molto più seria e dettagliata del percorso dello stuccatore fu avanzata da Luciano Arcangeli nel 1993, in un saggio che trovò spazio nell'imponente volume sulla *Scultura nelle Marche* curato da Pietro Zampetti[101]. Anch'egli seguì la ricostruzione di Serra ma non con la deferenza fin qui mostrata da tutti gli studiosi precedenti; lo studioso, infatti, non tentò di evitare le tante problematiche che si presentavano a chi si proponesse di fornire una verisimile sequenza cronologica delle opere di Brandani, al contrario le sottolineò facendo emergere tutte le difficoltà insite in una simile operazione. Uno dei meriti più importanti di questo studio riguarda l'attenzione estrema con la quale le opere d'arte sono state osservate e comprese nelle loro componenti stilistiche. Arcangeli nei suoi scritti sull'arte marchigiana diede prova diverse volte di avere un occhio formidabile e anche in quello su Brandani non fu da meno. A lui si deve infatti la compilazione del catalogo brandaniano più corretto che sia mai stato formulato, in quanto risarcito di alcune opere fondamentali – come la cappella lauretana e la cappella a destra del coro nella collegiata di Orciano – e purgato da tutte quelle attribuzioni poco condivisibili proposte da Pungileoni in avanti: la cappellina di Fossombrone, i rilievi in terracotta della Galleria Nazionale delle Marche e del Museo Civico di Fossombrone, il soffitto di palazzo Ronca a Fabriano, un camino monumentale in palazzo Tiranni a Cagli. Tale scrematura di opere non fu in alcun modo recepita dalla critica successiva che passò letteralmente sotto silenzio i raggiungimenti di Arcangeli. Il testo presenta in chiusura anche un ottimo sguardo generale sullo sviluppo dell'ornamentazione in stucco sia all'interno che all'esterno del Ducato di Urbino dopo la morte di Brandani, insistendo sui protagonisti e sui cantieri artistici più rappresentativi di tale periodo, come ad esempio Marcello Sparti oppure la decorazione della chiesa di Santa Maria delle Vergini a Macerata.

Sikorski tornò nuovamente a occuparsi di Brandani in due differenti contributi pubblicati a pochi anni di distanza l'uno dall'altro. Il primo è un breve profilo biografico redatto nel 1996 per il *Dictionary of Art*, la cui maggiore novità risiede nel totale ribaltamento delle ipotesi di Serra[102]. Sikorski infatti spostò agli ultimi anni dell'attività dell'artista tutte le opere a carattere scultoreo: il *Cristo e la Maddalena*, il *Presepe*, le statue di Piobbico. Purtroppo l'autore non fornisce alcuna argomentazione a corredo di questa proposta, probabilmente a causa della necessaria brevità del

[101] ARCANGELI 1993, pp. 333-344.

[102] SIKORSKI 1996, pp. 664-665.

testo. L'ipotesi però non rimase inascoltata e fu ripresa qualche anno dopo da Maria Genova, come si avrà modo di osservare. L'altro scritto di Sikorski è invece un lungo saggio incentrato sul Palazzo Ducale di Pesaro e sulle sue decorazioni, corredato da sette densissime appendici concernenti una miriade di informazioni e riflessioni che l'autore non riuscì ad inserire nel testo principale[103]. Le criticità già rilevate nel saggio sul Palazzo Ducale di Urbino sono in questo caso ancora più evidenti. Anche qui si ha una prima parte, comprendente anche la prima appendice, in cui vengono precisate innumerevoli questioni inerenti alle fasi costruttive della residenza ducale: in particolare la corretta riassegnazione a Girolamo Genga della cosiddetta *loggia sul giardino segreto*, l'attribuzione a Filippo Terzi della scansione delle finestre del cortile interno, le riflessioni sulla funzione degli appartamenti fatti erigere e decorare da Guidobaldo II. Per il resto, Sikorski si cimenta in ricostruzioni assai problematiche del complesso cantiere pesarese, pervenendo in alcuni casi a delle conclusioni oggettivamente sbagliate come l'improbabile datazione dello studiolo di Guidobaldo al 1567 oppure gli assurdi confronti tra i puttini di Brandani del medesimo ambiente e le figure presenti in alcuni frontespizi delle *Vite* vasariane del 1568. Anche il metodo di erigere una fitta impalcatura di ipotesi assolutamente non dimostrabili poste l'una in successione all'altra in un rapporto di causa ed effetto si rivela fallace in numerosi punti: l'esempio più lampante è rappresentato dall'errata attribuzione ad Antenore Ridolfi degli affreschi di Villa Miralfiore che comporta il vero e proprio collasso concatenato di tutta una serie di considerazioni sulle fasi decorative del Palazzo Ducale di Pesaro. Come già nel testo del 1985, nella parte terminale del saggio l'autore si abbandona nuovamente a una pletora di indagini iconologiche che lasciano assai perplessi sia perché difficilmente verificabili sia perché in alcuni casi esse scaturiscono da confronti piuttosto azzardati, se non assolutamente privi di logica, tra opere d'arte fra loro incomunicanti.

All'esposizione del 2004 dedicata alle arti figurative durante il ducato dei Della Rovere, Federico Brandani fu rappresentato da un'opera non autografa, un rilievo in terracotta raffigurante *San Lorenzo sulla graticola* conservato nella Galleria Nazionale delle Marche, assegnatogli molto tempo prima da Luigi Serra[104]. Il peso di questa eminente attribuzione oscurò completamente il fatto che l'opera fosse già stata espunta dal catalogo dell'artista da Arcangeli nel suo studio del 1993. Maria Genova, che firma la scheda, coglie peraltro l'occasione per far propria l'ipotesi formulata da Sikorski, ribaltando la ricostruzione canonica dell'attività dello stuccatore e spostando le sue maggiori opere a carattere scultoreo dopo il documentato soggiorno lauretano del 1571-1572,

[103] Idem 2001, pp. 247-306.
[104] *I DELLA ROVERE* 2004, p. 330.

assunto in questo caso come il momento in cui Brandani poté confrontarsi per la prima volta con le sculture monumentali dei fratelli Lombardo. Quanto questa idea fosse minoritaria lo si può dedurre dal fatto che nello stesso catalogo della mostra è presente un saggio di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto[105], redatto con lo scopo di fornire una panoramica generale della scultura sotto i duchi Della Rovere, in cui il percorso di Brandani è ancora tracciato sulla scorta di quello proposto da Serra. Il testo della Ciardi si segnala comunque per l'interessante proposta di ricondurre la formazione artistica dello stuccatore nell'ambito di Bartolomeo Ammannati, il celebre scultore e architetto fiorentino che tra il quarto e il quinto decennio fu più volte presente a Urbino per volontà di Guidobaldo II[106]. Nonostante la plausibilità di questa ipotesi, che aiuterebbe a inquadrare meglio la presenza di Brandani nel cantiere di Villa Giulia, il contributo è costellato da una serie di attribuzioni assolutamente insostenibili e da ricostruzioni inverosimili che sfociano in un fraintendimento pressoché totale del reale svolgimento degli episodi salienti della scultura marchigiana del Cinquecento[107]. In due articoli pubblicati rispettivamente nel 2007 e nel 2015, Maria Genova rimarcò nuovamente la necessità di far risalire le opere a tutto tondo di Brandani alla fase tarda della sua attività, facendo leva sul confronto con le sculture del sacello della Santa Casa di Loreto[108]. La studiosa riportò in luce anche alcuni importanti documenti. In particolare, un pagamento all'artista per aver realizzato un colosso in stucco come parte degli apparati effimeri montati in vista dell'ingresso di Lucrezia d'Este a Pesaro nel 1571 e una serie di informazioni notarili sui genitori di Brandani che ne posticipano la nascita oltre il 1524-1525: dato che fa cadere definitivamente l'idea che le sculture di Piobbico risalgano al 1541, in un momento in cui l'artista non era neanche ventenne. Intanto, Giovanni Santucci ampliava il catalogo di Brandani attribuendogli un *paper model* della cappella dei Duchi di Urbino conservato nella collezione Talman dell'Ashmolean Museum di Oxford[109]. Come ho già proposto in altra sede, tale progetto grafico non spetta al nostro artista bensì

[105] CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2004, pp. 155-163.
[106] Per l'attività marchigiana di Bartolomeo Ammannati cfr. da ultimo LOFFREDO 2011, pp. 98-106.
[107] I medaglioni con il ritratto di Francesco Maria I della Rovere e lo stemma roveresco, opere documentate di Giovanni Bandini, vengono ricondotte al periodo urbinate di Bartolomeo Ammannati; la *Tomba di Ludovico Euffreducci* a Fermo viene assegnata ad Andrea Sansovino, pur presentando una data troppo inoltrata rispetto all'attività marchigiana dello scultore (su quest'opera cfr. LOFFREDO 2013, pp. 69-81); viene proposto un inverisimile accorpamento tra il *Monumento funebre di Orazio Brancadoro* a Fermo e il modestissimo *Compianto* in terracotta dell'Oratorio della Grotta di Urbino; per i *Profeti* di Piobbico si propone un'improbabile derivazione dalle sculture ammannatiane della *Tomba di Jacopo Sannazaro* a Napoli, mentre il loro rapporto preciso con i *Profeti* lauretani dei Lombardi era stato già individuato da Serra nel 1930.
[108] GENOVA 2007, pp. 27-36; Eadem 2015, pp. 81-95.
[109] SANTUCCI 2014, pp. 4-11.

a Federico Zuccaro e, anzi, permette di evidenziare meglio l'effettivo contributo apportato da Brandani alla decorazione del sacello lauretano[110].

Al di là delle ipotesi e delle attribuzioni, i contributi della Genova e di Santucci hanno avuto il grande merito di catalizzare l'attenzione sull'impresa decorativa della cappella lauretana, che da quel momento in poi è stata correttamente interpretata come uno degli apici della carriera di Brandani nonché modello per l'evoluzione della decorazione a stucco di innumerevoli luoghi di culto marchigiani degli ultimi anni del XVI secolo. Ha giustamente insistito su questo punto Alessandro Delpriori nel suo saggio all'interno del catalogo della mostra del 2017 sull'arte marchigiana del secondo Cinquecento[111]; tuttavia, lo studioso, cimentandosi in una veloce rassegna dell'attività del maestro urbinate, ha accantonato la proposta di Maria Genova in modo alquanto frettoloso per recuperare ancora una volta l'ormai superata ricostruzione di Luigi Serra. All'esposizione vera e propria figuravano anche due opere attribuite a Brandani, le quali, esattamente come già avvenuto per la mostra roveresca del 2004, non gli appartengono affatto. Si trattava ancora una volta del *San Lorenzo Martire* al quale era stato affiancato un altro rilievo in terracotta raffigurante la celebre iconografia della *Madonna della Ghiara*, sebbene per quest'ultimo fosse già stato espresso un parere differente che lo inquadrava più ragionevolmente come un prodotto emiliano di primo Seicento[112]. Nelle schede, redatte da Matteo Procaccini, vengono addirittura indicati dei confronti improbabili tra le due terrecotte e il progetto di Oxford pubblicato da Santucci[113]. Proprio a Procaccini si deve il più recente riesame dell'attività dello stuccatore[114]. I meriti maggiori di tale contributo risiedono nell'aver riportato all'attenzione la plausibilità dell'ipotesi della Genova dopo la stroncatura di Delpriori e nel ritrovamento dello stemma in stucco della famiglia Galli nell'antico palazzo Galli di Urbino, opera attribuita a Brandani già da Pungileoni ma che deve essere considerata come il prodotto di un mdoesto epigono del maestro. Nel complesso, il contributo si rivela però troppo dipendente dagli studi precedenti – in particolare quelli di Serra, Arcangeli e Genova – risultando praticamente privo di un giudizio critico autonomo. Non a caso le questioni più spinose vengono lasciate ai margini della trattazione e non viene neanche tentata un'analisi dello stile di Brandani, che vede riconfermate nel proprio catalogo numerose opere spurie.

[110] PIRAZZI 2022, pp. 197-237.
[111] DELPRIORI 2017, pp. 112-133.
[112] MONTANARI 2015, pp. 129-156. Più recentemente ha espresso lo stesso parere anche SILINGARDI 2019, pp. 183-203.
[113] *CAPRICCIO E NATURA* 2017, pp. 166, 168.
[114] PROCACCINI 2019, pp. 193-214, 326-335, 416.

Com'era prevedibile, lo studio di Santucci ha aperto la problematica del ritrovamento e dell'individuazione dello stile dei disegni di Brandani. Recentemente infatti, Angelamaria Aceto, accettando la proposta di Santucci, ha tentato di formare una sorta di primo nucleo grafico dell'artista[115]. Purtroppo però i due disegni che la studiosa ha assegnato a Brandani, seppur uno in via dubitativa, non sono né confrontabili con le sue opere note né accostabili allo stile del progetto di Oxford, che peraltro, come si è visto, va restituito a Federico Zuccaro. Si è venuta così a creare la situazione paradossale dell'esistenza di un catalogo grafico composto da soli tre disegni che differiscono non solo l'uno dall'altro ma anche e soprattutto dalle opere stesse di Brandani.

Un recente contributo riguardante il nostro artista si deve a Marina Mancini che ha pubblicato uno studio totalmente incentrato sul Palazzetto Baviera di Senigallia[116]. Questo testo si configura come una vera e propria occasione mancata per fare luce su uno dei capolavori di Brandani, ovvero la decorazione delle sei stanze al piano nobile della dimora. Dopo aver riportato una serie di dati storici sul palazzo, per altro quasi tutti già noti, la studiosa si lancia in una caotica e imprecisa illustrazione degli stucchi: una baraonda di considerazioni soggettive talvolta slegate dal contenuto principale della trattazione, tra le quali risalta per assurdità la connessione tra l'opera senigalliese di Brandani e alcune liriche di Giacomo Leopardi. Come se non bastasse, il libro termina consegnando al lettore il profilo sicuramente più sballato, incoerente e al limite della logica che sia mai stato scritto sull'artista, sul quale non vale la pena soffermarsi ulteriormente[117].

L'ultima voce critica è quella di Alessandra Giannotti[118]. Il contributo si presenta come una buona quanto rapida ricapitolazione dello stato degli studi relativo alle opere brandaniane a carattere scultoreo – il *Presepe*, le sculture di Piobbico, la *Crocifissione* di Pesaro – per le quali viene accettata la datazione tarda proposta da Maria Genova. L'unica rilevante novità riguarda l'ipotesi di un alunnato di Brandani presso il pittore e plasticatore Francesco Menzocchi che la studiosa prova ad argomentare proponendo dei confronti tra gli stucchi di Villa Giulia, già attribuiti al nostro da Paola Hoffmann, e alcuni affreschi realizzati da Menzocchi nella Sala della Calunnia all'Imperiale vecchia di Pesaro. Purtroppo, come si vedrà ampiamente nel capitolo successivo, il problema più evidente di tale proposta risiede nel fatto che gli stucchi in questione non possano in alcun modo essere attribuiti al nostro artista.

[115] ACETO 2022, pp. 5-7.
[116] MANCINI 2023.
[117] Ivi, pp. 268-287.
[118] GIANNOTTI 2024, pp. 3-18.

La storia critica che si è cercata di delineare in queste pagine permette innanzitutto di comprendere quanto sia ancora difficile avere un'idea chiara del percorso e dello stile dell'artista visto che le sue opere sono soggette a continui spostamenti di cronologia, senza tralasciare il fatto che il suo catalogo presenta ancora diverse attribuzioni errate. Ma soprattutto emerge come lo studio e la riscoperta di Federico Brandani siano a tutt'oggi un fatto esclusivamente 'marchigiano'. Gli studi fin qui esaminati non hanno quasi mai tentato di analizzare la sua figura inserendola all'interno del più ampio contesto dell'arte italiana del secondo Cinquecento, nel delicato momento di passaggio tra l'ultima, spericolata stagione del manierismo e le prime avvisaglie di un'arte più ligia ai dettami della Controriforma cattolica. Allo stesso modo, non sono mai state seriamente valutate l'importanza e l'assoluta novità delle sue invenzioni nel panorama della decorazione a stucco dell'Italia dell'epoca. Tutto ciò ha reso l'artista una sorta di lupo solitario che dopo aver intrapreso un giovanile viaggio a Roma per apprendere il mestiere, si rinchiuse in una sorta di esilio volontario tra i confini del Ducato di Urbino rimanendo quasi costantemente all'oscuro di quello che accadeva nel resto della penisola; un profilo che non si discosta poi molto da quello che fino a pochissimo tempo fa veniva delineato per un altro suo illustre concittadino: Federico Barocci.

CAPITOLO II

La carriera di Federico Brandani

1. La questione della data di nascita e l'apprendistato presso Giovanni Maria Viviani

Le informazioni riguardanti la vita e la carriera di Federico Brandani sono davvero esigue. Quel poco di cui siamo a conoscenza non ci permette né di delineare un quadro chiaro e soddisfacente della sua vicenda umana e dei rapporti che dovette intrattenere con diverse personalità della sua epoca né tantomeno di abbozzare un ritratto della sua persona, sia esso fisico o caratteriale. In una simile situazione, vista anche la sfortuna critica di cui si è dato conto nel capitolo precedente, non può di certo stupire l'assenza di qualsiasi notizia in merito alla sua data di nascita, la quale, tuttavia, può essere verosimilmente collocata nella seconda metà degli anni Venti del XVI secolo, incrociando alcuni documenti relativi ad altri aspetti della sua vita e di quella delle persone a lui più vicine.

Siamo fortunatamente a conoscenza dei nomi dei genitori, riportati per la prima volta da Luigi Pungileoni nel suo contributo del 1826. Si tratta di Agostino Brandani, di professione maniscalco, e di Simona Politi originaria della piccola frazione di Tomba, nei pressi di Pesaro; entrambi risiedevano a Urbino[119]. Grazie alle ricerche archivistiche compiute dallo stesso Pungileoni e soprattutto, in tempi assai più recenti, da Maria Genova sappiamo che il 27 febbraio del 1523 Agostino non si era ancora sposato con la sua seconda moglie nonché futura madre del loro unico figlio, Federico. A quella data infatti la sua prima moglie, Costanza Ciarlini, risultava da poco defunta visto che nel rogito in

[119] PUNGILEONI 1826, pp. 359-360.

questione si stabiliva come disporre della sua dote la quale, una volta morto anche Agostino, sarebbe stata suddivisa tra i loro tre figli, Taddeo, Piermatteo e Ventura[120]. Purtroppo non sappiamo quando Agostino convolò a nozze con Simona Politi ma, come si intenderà, non dovette intercorrere troppo tempo. L'unica notizia riguardante il loro rapporto matrimoniale risale al 20 aprile del 1534[121] quando il marito si impegnò a garantire la dote della moglie offrendole una casa con orto attiguo situata all'altezza dell'odierno civico n. 11 di via del Fiancale, nel quartiere di Lavagine, che egli aveva ricevuto in enfiteusi dal fratello Pierpaolo Brandani giusto due anni prima[122]. È possibile che nel momento in cui venne redatto quel documento la salute di Simona fosse già inevitabilmente compromessa e la decisione di vincolare a lei la proprietà della casa deve essere interpretata come una mossa strategica per garantire all'unico figlio della coppia, il nostro Federico, di possedere un bene immobile senza che i fratellastri potessero in qualche modo tentare di sottrarglielo[123]. Ad ogni modo Simona dovette passare a miglior vita poco tempo dopo l'atto del 1534, visto che nel testamento di Agostino Brandani, redatto il 2 maggio del 1537, risulta già scomparsa[124]. Dalle attendibili ricerche documentarie di Pungileoni apprendiamo inoltre che ella "morì […] ed abbandonò il suo Federico in età bisognosa di allevatrice, e di lui ebbe cura Santa Cicconi della suburbana pieve di S. Donato"[125]: la morte della madre dunque sopraggiunse quando Federico era ancora un bambino molto piccolo tanto che ebbe bisogno di un'altra figura femminile che lo crescesse.

Lo stesso Agostino non sopravvisse a lungo dopo la morte della moglie dato che nel contratto che permise al giovanissimo Federico di entrare per tre anni nella bottega del maestro vasaio Giovanni Maria Viviani, firmato dal fratello Taddeo il 6 aprile 1538, il padre è menzionato come già morto[126]. Anzi, fu probabilmente proprio la scomparsa del capofamiglia a indurre Taddeo a trovare una sistemazione per il fratello minore, rimasto privo di entrambi i genitori nel giro di pochissimi anni. A quanto pare egli optò per la soluzione più rapida e sicuramente più comoda: il palazzo della famiglia Viviani, con annesso laboratorio ceramico, si trovava infatti al civico n. 54 dell'attuale via Cesare

[120] Ivi, p. 359 nota 1; GENOVA 2015, p. 89.
[121] Ibidem.
[122] NEGRONI 2015, p. 186.
[123] Quando infatti i quattro fratelli vennero alla divisione della casa il 21 maggio del 1557, circa vent'anni dopo la morte di Agostino, essa venne aggiudicata tutta a Federico con vari oneri verso i fratelli poiché anche loro avevano partecipato alla manutenzione della stessa, in particolare Taddeo (cfr. NEGRONI 2015, p. 186).
[124] GENOVA 2015, p. 89.
[125] PUNGILEONI 1826, p. 360.
[126] SCATASSA 1908, p. 59.

Battisti[127], nello stesso quartiere di Lavagine, a circa 160 metri da casa Brandani[128]. Come vedremo a breve analizzando il contratto nello specifico, il tipo di apprendistato che egli avrebbe dovuto svolgere lascia intendere come quella fosse in assoluto la prima esperienza artistica e lavorativa della sua vita. Al momento dell'ingresso nella bottega Viviani il nostro artista doveva avere all'incirca tra i dieci e i tredici anni, difficilmente di più. Possiamo dunque collocare la sua data di nascita nella seconda metà del terzo decennio del secolo, verosimilmente tra il 1525 e il 1528.

Tentare di ricostruire la formazione di un artista è un'operazione assai complessa e delicata poiché nella maggior parte dei casi sia fonti che documenti tacciono a proposito di quegli anni cruciali. Brandani non fa eccezione in tal senso poiché, sebbene siamo a conoscenza del suo precoce ingresso in una bottega ceramica, ciò non basta a spiegare il salto professionale che gli permise di divenire in breve tempo il più importante plasticatore del Ducato di Urbino, in possesso di una tecnica sopraffina nella lavorazione dello stucco. Pertanto è necessario postulare una sua educazione presso una bottega o un cantiere in cui questo materiale era largamente impiegato. Prima di addentrarci in tale spinosa questione è però doveroso soffermarsi sul suo primissimo apprendistato come vasaio partendo proprio dall'analisi del contratto già citato che occorrerà trascrivere nelle sue parti salienti:

"1538 die vero sexta aprilis. Actum in domo infrascripti magistri Iohannis Marie sita in Civitatem Urbini in burgo Evaginis.

Venerabilis Vir dominus Tadeus q[uondam] magistri Augustini Brandani de Urbino omni modo meliori […] per se dedit collocavit et cessit esposuit Magistro Io. Marie Mariani figulo et vasario de Urbino presente, Federicum fratrem eiusdem d.° Tadei ad adiscendum et imprendendum artem vassarie per annos tres proximos incipiendos in primis callendis dicti mensis aprilis et finiendum ut sequitur, promittens dictus Tadeus prefato magistro Io. [...] dictus Federicus habuit et conviverit [...] exercitio et arte per dictum tempus trium annorum et quod durante dicto termino, non discederet et in casa contrahentionis. Idem detto Tadeus promisit de suo proprio eundem magistrum Io. Mariam eundem conservare et hoc ideo fecit dictus dominus Tadeus, quia et contra prefatus Magister Iohannes Maria promisit ipsi d.° Tadeo presenti et docere dictum Federicum et illum bene instruere in dicta arte vassarie et cum pacto tamen infrascripto solleniter in ipso contractu apposito. Quod in primo anno dictorum trium annorum dictus dominus Tadeus teneatur et obbligatus sit eundem Federicum alere et alimentare de suo proprio et quod idem Federicus in dicto primo habeat

[127] L'antico Palazzo Viviani è divenuto oggi sede dell'Accademia Raffaello.
[128] NEGRONI 2015, pp. 177-180.

et debeat ipsi magistro Iohanni Marie gratis deservire et in eius appotheca occupari circam dictam artem sine alio premio et mercede. In secundo vero anno dictus magister Iohannes Maria teneatur eundem Federicum expesare et dem alimenta prestare de suo absequeei eo quod teneatur sibi dare aliquod sallarium. Et in tertio anno dictorum trium annorum dictus magister Io. Marie teneatur similiter eundem Federicum de suo alimentare et ulterius sibi pro salario et mercede dare floreno tres [...] etiam quod si dictus Federicus in dictis tribus annis impediretur ex qualibus causis et [...] per aliquos non estendatur quod dictus Federicus teneatur resarcire ipsi magistro Io. Marie totidem dies pro quibus fuerit impeditus, que omnia non jurantes in dupli et obbligantes et rogantes et estendatur.
Et ego Palazzi Marinus not."[129]

Si tratta di un contratto di apprendistato artistico a tutti gli effetti, di durata triennale e predisposto per un giovane che, proprio come Federico, era ancora privo di qualsiasi competenza nel settore di riferimento. Al fine di apprendere solidamente l'"artem vassarie", Federico avrebbe dovuto risiedere presso la casa/bottega del maestro e progredire nella propria posizione professionale passando dall'essere un semplice garzone a divenire un lavoratore autonomo ed esperto nel campo della ceramica. Se infatti per tutto il primo anno è il fratello Taddeo a dover provvedere al vitto di Federico, il quale deve inoltre lavorare gratuitamente per il Viviani "sine alio premio et mercede", già durante l'anno successivo è invece il maestro a fornirgli le spese alimentari ricompensandolo con "aliquod salario", cioè con uno stipendio non meglio precisato, evidentemente una somma non considerevole che poteva variare a seconda della disponibilità economica della bottega e soprattutto dal tipo di attività svolta dall'apprendista; per arrivare poi al terzo e ultimo anno in cui, oltre al vitto, al ragazzo deve essere corrisposto un vero e proprio stipendio di tre fiorini al mese. Viene anche precisato che nel caso in cui Federico dovesse saltare alcuni giorni lavorativi per qualsiasi motivazione, egli avrebbe dovuto "resarcire ipsi magistro Io. Marie totidem dies pro quibus fuerit impeditus"[130].

[129] SCATASSA 1908, pp. 58-59.
[130] Questo tipo di contratto triennale in cui in via preliminare si tracciava una sorta di percorso di progressione professionale per l'apprendista era molto comune all'epoca. Si pensi al celebre contratto tra il giovanissimo Michelangelo e Domenico Ghirlandaio citato da Vasari (per il quale cfr. VASARI 1568 (ed. 1966-1997), VI, pp. 6-7; CADOGAN 1993, pp. 30-31); anche la clausola in merito alla quale Brandani avrebbe dovuto risarcire il Viviani si trova in altri simili documenti, come ci testimonia Neri di Bicci stesso nelle sue Ricordanze nei confronti del giovane Cosimo Rosselli: "Chosimo ne de' venire a botegha a ogni ora tenpo a me paressi o piacesse, chosì di notte chome di dì e di festa quando bisognassi, solecitamente lavorare senza alcuno iscioperio pigliare e se alcuno iscioperio pigliassi sia tenuto a ristorare" (cfr. NERI DI BICCI 1976, p. 58).

Possediamo davvero poche informazioni riguardo la figura di Giovanni Maria Viviani. Sappiamo solamente che egli era figlio di Mariano dell'Ongaro e Battista Viviani e pertanto nipote per parte materna di Pierpaolo di Giovanni Viviani da Perugia, appartenente a un ramo umbro di quella casata[131]. Pierpaolo era il proprietario dell'immobile in via Cesare Battisti di cui si è dato conto precedentemente e dopo la sua morte, da collocare verosimilmente alla fine del primo decennio del Cinquecento dato che il suo testamento fu vergato il 21 ottobre del 1507, fu proprio Giovanni Maria a divenire il proprietario della casa, acquisendo al contempo anche il cognome materno Viviani. Dovette anche avere una vita piuttosto lunga se ancora nel 1574 comprava una casa da tal Giovanni Maria Beni di Viapiana. In data imprecisata si sposò con Lucrezia Ferri dalla quale ebbe cinque figli: Pierantonio, Mario, Gaspare, Ottaviano e Battista[132].

Purtroppo allo stato attuale degli studi non è possibile riferire opere specifiche alla bottega del Viviani; non sembra nemmeno che vi siano fonti coeve o anche più tarde che possano in qualche modo testimoniare le qualità del suo lavoro e i contatti che egli poteva intrattenere con altri laboratori ceramici, e più in generale con altre figure artistiche, operanti nel ducato verso la metà del secolo. In sostanza non possiamo sapere che cosa potesse significare per un giovane dell'epoca entrare a far parte di quel particolare ambiente se non il mero apprendimento del mestiere di vasaio. Inoltre, come abbiamo visto, è possibile che la scelta compiuta da Taddeo di introdurre il piccolo Federico in questa specifica bottega sia stata dettata principalmente da un'esigenza di comodità. Sebbene fino a oggi sia stato sempre tenuto in scarsa considerazione dalla critica, quando non completamente tralasciato[133], questo apprendistato fu di fondamentale importanza per il nostro artista, non solamente per quanto riguarda la sua futura carriera di plasticatore ma anche da un punto di vista più specificamente privato e personale. Brandani fece infatti il suo ingresso in bottega quando era ancora un ragazzino e proprio a ridosso della morte di entrambi i genitori: è altamente probabile che l'ambiente di casa Viviani sia stato per lui una sorta di seconda famiglia. A condurci verso una simile osservazione, che a prima impressione potrebbe sembrare figlia di una modalità di analisi storica di stampo romantico e sentimentale, sono i dati stessi della vita privata di Brandani. Egli infatti continuò a frequentare l'abitazione dei Viviani per il resto dei suoi giorni. Il rapporto con questa famiglia si intensificò al punto che Federico nel 1567 si sposò con Battista Viviani, unica figlia di Giovanni Maria. Anche i rapporti con alcuni cognati furono ottimi e soprattutto duraturi:

[131] NEGRONI 2015, p. 178.
[132] Ibidem.
[133] Emblematiche in tal senso le parole di Delpriori: "[la formazione presso il Viviani] non pare abbia lasciato traccia nella produzione artistica di Federico" (DELPRIORI 2017, p. 132 nota 5).

ogniqualvolta Federico si assentava da Urbino delegava infatti a Pierantonio Viviani la firma in sua vece di atti notarili e documenti aventi valore legale[134], ottima soluzione per poter continuare a gestire gli affari senza dover interrompere costantemente gli impegni di lavoro extraurbani ma al contempo atto di stima e fiducia nei confronti del parente. L'altro fratello di Battista, Ottaviano, addirittura coadiuvò il maestro nella sistemazione architettonica dell'Appartamento del Leon d'Oro nel Castello Brancaleoni di Piobbico.

I laboratori ceramici del Cinquecento italiano potevano contare su un buon numero di lavoratori che poteva variare anche di molto a seconda della quantità e del prestigio delle commissioni a cui si doveva fare fronte. Sebbene non vi fosse una ripartizione troppo rigida dei ruoli, vi erano nondimeno delle classi di operai addetti a delle specifiche mansioni: la modellazione al tornio, la cottura dei pezzi nelle fornaci, la pittura, la smaltatura, le rifiniture etc[135]. Come ricorda Giuseppe Raffaelli nelle *Memorie istoriche delle Maioliche lavorate in Castel Durante*, per i lavori che esigevano una più spiccata componente plastica e tridimensionale "v'era appartata classe d'artisti detti Rilevatori"[136] i quali avevano il compito di realizzare "statue al naturale, ed i quadri a mezzo rilievo, nei Desserts, su gli ornamenti da tavolino e camini, negli acquasantari, scrivanie, profumiere pel bel sesso ed amorini, balocchi da fanciulli, lampadari, fontane, tazze da inganno e vasi magici"[137], in pratica delle piccole sculture in terra cruda. Molto probabilmente Brandani dovette iniziare a prendere dimestichezza con la modellazione a mano libera e tramite l'impiego della stecca (strumento utilizzato sia dai maiolicari che dagli stuccatori) già durante questo primissimo apprendistato.

La formazione presso una bottega di vasai dovette incidere in maniera significativa anche su una prassi operativa che avrebbe caratterizzato permanentemente il suo lavoro, ovvero il recupero di invenzioni di celebri artisti dell'epoca attingendo a fonti grafiche e soprattutto a stampa, queste ultime facilmente reperibili sul mercato a prezzi molto contenuti. Tale pratica era infatti assai comune tra i ceramisti del XVI secolo, in particolare proprio quelli attivi nel Ducato di Urbino, i quali realizzavano spesso le loro scene narrative ricopiando pedissequamente il modello di riferimento oppure effettuando dei singolari, stravaganti e liberissimi collage di figure o motivi decorativi presi da composizioni anche molto differenti tra loro[138]. Una testimonianza assai preziosa in tal senso per

[134] SIKORSKI 2001, p. 299; GENOVA 2007, pp. 32, 36 nota 26.
[135] Sulla ceramica italiana del Rinascimento, in particolare per quella prodotta nel Ducato di Urbino cfr. VANZOLINI 1879; WILSON 1987; Idem 1991.
[136] RAFFAELLI 1879, p. 163.
[137] Ivi, p. 162.
[138] Uno dei più disinvolti in tal senso fu sicuramente Francesco Xanto Avelli per il quale cfr. MALLET 2007a. Per avere un esempio concreto del sistema di assemblaggio di diverse incisioni da lui più volte impiegato cfr. WILSON 2019, p. 224.

la sua inequivocabile chiarezza è rappresentata da un'illustrazione contenuta ne *Li tre libri dell'arte del vasaio* scritto intorno al 1557 da Cipriano Piccolpasso, un soldato e amministratore originario di Castel Durante, in cui si può notare un gran numero di stampe applicate a mo' di poster contro la parete di fondo della bottega con l'esplicito intento di costituire un prontuario compositivo per i ceramografi[139].

La diffusione su larga scala delle stampe artistiche e dell'illustrazione libraria fu inoltre alla base del nuovo filone decorativo che investì il mondo della maiolica all'inizio del Cinquecento, il cosiddetto *istoriato*[140]. Si tratta della riproduzione pittorica di scene storiche, bibliche o mitologiche su tutta la superficie del manufatto in ceramica, marginalizzando e talvolta escludendo sistematicamente i motivi geometrici più o meno astratti che avevano dominato la decorazione ceramica fino alla fine del Quattrocento. Questa svolta cruciale fu acutamente evidenziata da Giovanni Battista Passeri in un passaggio della sua *Istoria delle pitture in maiolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini* (1758) in cui sostenne che "poterono i pittori di Majolica venir perfezionando la manifattura sull'esempio de' pittori, che dipingevano in tavola, i quali sviluppandosi dalle antiche seccaggini, cominciarono a studiar sul vero, scegliendone le forme più belle, e a lavorare di composizioni; e coloro, che per lo passato non avevano saputo dipingere che rabeschi, armi di famiglie, e al più al più semibusti, e rarissime volte qualche stentatissima istoria, cominciarono a comporre con miglior gusto e giudizio, dipingendo immagini di santi con studiosissimi campi, ne' quali ci cominciò a vedere l'arte della degradazione, e dipinsero fatti di Scrittura, istorie profane e favole"[141]. In sostanza, tale genere ornamentale può a buon diritto essere considerato come un riflesso su prodotti di uso comune e a buon mercato delle grandi conquiste della maniera moderna e che vide la massima fioritura tra il quarto e il sesto decennio del secolo, come del resto ci informa lo stesso Passeri secondo il quale "le [maioliche] contrassegnate prima dell'anno 1530 ritengono ancora molto del crudo e del secco, e tutto il bello vien dopo di questo tempo, non solamente a cagion dell'erudizione, che vi si vede, ma della dolcezza e grazia del disegno, e morbidezza nelle tinte co' chiaroscuri, e loro industriosi passaggi. Così migliorando sempre, giunse quest'arte all'ultima perfezione intorno al 1540 il che si raccoglie benissimo dagli anni segnati dietro ai medesimi piatti"[142]. L'istoriato raggiunse la sua massima diffusione e il suo apice qualitativo proprio nei centri del Ducato di Urbino grazie ai duchi

[139] PICCOLPASSO 1557 (ed. 2006), p. 185.
[140] Sulla genesi dell'istoriato e più in generale sullo sviluppo delle tipologie decorative della maiolica italiana del Cinquecento cfr. RAVANELLI GUIDOTTI 2012, pp. 35-64.
[141] PASSERI 1879, p. 31.
[142] Ibidem.

Della Rovere, prima Francesco Maria I e successivamente Guidobaldo II, i quali si impegnarono attivamente nella diffusione delle invenzioni di Raffaello, dei suoi allievi e degli epigoni nella produzione della maiolica locale[143].

Ciò che qui interessa maggiormente è la constatazione che molti dei protagonisti di questo nuovo corso della produzione ceramica furono attivi proprio nella città di Urbino; penso in particolare a Nicola da Urbino[144], Francesco Xanto Avelli da Rovigo[145], Luca Baldi[146], Guido di Merlino[147] e Guido detto Durantino[148] (che adotterà il cognome Fontana nel 1541) poiché originario di Castel Durante ma che si era trasferito a Urbino già dal secondo decennio del secolo e che divenne ben presto uno dei ceramisti preferiti dai Della Rovere[149]. Durante gli anni in cui Brandani fu apprendista presso la bottega Viviani lo stile della pittura su ceramica più diffuso in Urbino non era più il devoto raffaellismo di Nicola da Urbino (che peraltro morì tra il 1537 e il 1538) o lo sperimentalismo spregiudicato di Xanto Avelli ma quello più intensamente pittorico, movimentato e raffinato di Guido di Merlino e soprattutto di Guido Durantino (figg. 1°-2°). Sebbene, come detto, nessun'opera possa essere attribuita con certezza a Giovanni Maria Viviani è quantomeno probabile che il suo stile non dovesse discostarsi troppo da quello che caratterizzava la produzione degli altri maiolicari urbinati, anche perché, come ormai messo in luce da numerosi studi, le convenzioni figurative che si imponevano per un determinato periodo di tempo nella pittura su ceramica erano largamente condivise da tutte le botteghe operanti non solo in Urbino ma nel ducato stesso, tanto che non è operazione affatto semplice riuscire a distinguere con precisione non solo in quale laboratorio un manufatto possa essere stato prodotto ma addirittura in quale centro cittadino[150]. Ciò è estremamente significativo poiché mi pare abbastanza palese come nelle prime opere di Brandani il sistema compositivo adottato, con svelte figurette immerse in pittorici e sfrangiati paesaggi naturalistici o in scorci urbani con architetture caoticamente sovrapposte le une sulle altre, conservi una chiara memoria degli istoriati prodotti a Urbino proprio nel corso degli anni Quaranta, decennio in cui si svolse la formazione del giovane Federico.

---

[143] L'impatto delle invenzioni raffaellesche sulla maiolica del Ducato di Urbino fu tale che per diversi secoli essa fu nota presso gli eruditi e i collezionisti con il nome di "Raphael Ware".

[144] Su Nicola da Urbino cfr. MALLET 2007b, pp. 199-250; WILSON 2018, pp. 78-79; Idem 2019, pp. 96-105.

[145] Cfr. nota 138.

[146] Su Luca Baldi cfr. WILSON 2018, pp. 313-315.

[147] Su Guido di Merlino cfr. WILSON 2018, pp. 298-300.

[148] Su Guido Durantino cfr. WILSON 2018, pp. 316-333; Idem 2019, pp. 132-134.

[149] Guido Durantino è menzionato per la prima volta a Urbino nel 1516 per poi sposare una donna urbinate nel 1519. Cfr. WILSON 2018, p. 316.

[150] Su questo punto cfr. WILSON 2004, pp. 203-209; FIOCCO, GHERARDI 2004, pp. 210-213; BETTINI 2004, pp. 214-216; GIARDINI 2004, pp. 225-233; Idem 2014.

2. La formazione come stuccatore

Non è semplice comprendere l'emergere di una figura come quella di Federico Brandani nel contesto storico-geografico del Ducato di Urbino poiché questo territorio non vantava in alcun modo una solida tradizione nella lavorazione dello stucco. Il primo artista che importò tale tecnica nel ducato fu Francesco di Giorgio Martini, impegnato in qualità di architetto responsabile delle fabbriche ducali tra la fine dell'ottavo decennio (in una lettera del 25 luglio 1478 Federico da Montefeltro lo definisce "mio architecto")[151] e i primi anni Novanta del Quattrocento[152]. Grazie allo studio dell'architettura antica e al recupero dell'esempio di Donatello, il poliedrico maestro senese rilanciò l'impiego dello stucco per l'ornamentazione interna degli edifici utilizzandolo in molti ambienti del Palazzo Ducale di Urbino, in particolare nella Cappella del Perdono, nelle soprallogge e in diverse sale del cosiddetto Appartamento della Duchessa. Lo stucco impiegato da Francesco di Giorgio non seguiva però la ricetta antica, la quale secondo Vasari sarebbe stata riscoperta solamente alcuni decenni dopo in seno alla bottega di Raffello e principalmente per merito di Giovanni da Udine[153], ma era il risultato di un procedimento assai più laborioso e per certi aspetti sperimentale che prevedeva la realizzazione di un decotto di polvere di tegole, calce, scaglie di ferro, bucce d'olmo, fieno greco, malva al quale aggiungere in un secondo momento calcina di marmo, zolfo, polvere di pomice e di gesso[154]. A quanto pare però la tecnica rimase confinata entro le mura del palazzo e una volta terminati i lavori non si diffuse nel resto della città né tantomeno in altri centri del ducato.

Per la ricomparsa dello stucco dobbiamo attendere l'arrivo di Girolamo Genga, che ricoprì la carica di architetto ducale e più in generale quella di regista del mondo artistico urbinate da quando fu chiamato a corte nel 1522 fino alla sua morte avvenuta nel 1551[155]. Genga era sicuramente aggiornato sugli ultimi sviluppi della decorazione a stucco sia per aver partecipato durante il primo

[151] BORGHESI, BANCHI 1898, p. 250, n. 153.
[152] Su Francesco di Giorgio stuccatore nel Palazzo Ducale di Urbino cfr. PARMIGGIANI 2022, pp. 228-233.
[153] VASARI 1550 e 1568 (ed. 1966-1997), I, pp. 106-108.
[154] DI GIORGIO MARTINI 1967.
[155] Per la lunga carriera di Girolamo Genga presso i Della Rovere cfr. l'ancora insuperata monografia di PINELLI, ROSSI 1971.

decennio del Cinquecento ai lavori in Palazzo Petrucci a Siena[156], in cui si potevano ammirare i bellissimi partimenti della volta della sala di rappresentanza che Pinturicchio recuperò dalla cosiddetta volta dorata della Domus Aurea[157], sia soprattutto per essersi formato in qualità di architetto guardando principalmente ai grandi cantieri romani condotti da Raffaello, in particolare la Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo e la grande villa sita alle pedici di Monte Mario voluta da Giulio de' Medici (futuro Clemente VII) e meglio nota con l'appellativo di Villa Madama. Fu proprio Genga infatti a traghettare nel Ducato di Urbino il lascito artistico dell'ultimo Raffaello e di ciò era consapevole lo stesso duca Francesco Maria I della Rovere che in una lettera del 1521 aveva espressamente richiesto al proprio agente di stanza a Roma di individuare "uno architettor creato di Raphael"[158]. Il composito cantiere della Villa Imperiale sul colle San Bartolo a nord di Pesaro, probabilmente il capolavoro architettonico di Genga, riflette il profondo studio che egli condusse sulle ultime opere di Raffaello. Se il sistema di divisione del lavoro per la decorazione pittorica dell'Imperiale vecchia sembra essere una riproposizione della efficientissima bottega raffaellesca (come si rese conto anche Vasari nelle *Vite* giuntine[159]) l'impianto architettonico dell'Imperiale nuova può essere considerato come una riproposizione in chiave straniante e sperimentale di quello di Villa Madama a Roma[160].

Non deve dunque stupire l'impiego dello stucco nei cantieri condotti da Girolamo. Purtroppo però delle opere che furono realizzate in tale materiale sotto la sua supervisione probabilmente tra il quarto e il quinto decennio rimane davvero poco: delle figurette bianche su fondo nero in una cappellina del Palazzo Ducale di Pesaro (fig. 3a), piccoli inserti decorativi e finti soffitti nell'Imperiale vecchia, volte geometriche e frammenti decorativi in alcune stanze dell'Imperiale nuova (figg. 4a-5a)[161]. Sebbene esigue, queste testimonianze materiali ci permettono di comprendere come i modelli di riferimento per simili decorazioni in stucco fossero i cantieri romani condotti da Raffaello, Giulio Romano, Giovanni da Udine e Baldassarre Peruzzi tra il secondo e il terzo decennio del secolo: le logge vaticane, la già citata Villa Madama, Villa Trivulzio a Salone di Roma, Villa Lante al Gianicolo.

---

[156] Per il segmento senese di Genga cfr. SRICCHIA SANTORO 1990, pp. 254-264; ANGELINI, FAGIANI 2018, pp. 111-125.

[157] SILVESTRELLI, SCARPELLINI 2004, p. 275 (con bibliografia precedente). Il soffitto di Pinturicchio si conserva oggi al Metropolitan Museum di New York dopo essere stato strappato da Icilio Federico Joni nel 1912 cfr. ZERI, GARDNER 1980, pp. 67-69.

[158] SHEARMAN 2003, p. 723.

[159] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, pp. 348-349. Su questa interpretazione della divisione del lavoro pittorico adottato da Genga nell'Imperiale vecchia cfr. l'acuta analisi proposta da AGOSTI 2018, p. 45.

[160] PINELLI, ROSSI 1971, pp. 137-167.

[161] Peter Kinney attribuiva tali lacerti in via dubitativa a Bartolomeo Ammannati (cfr. KINNEY 1876, p. 60). I frammenti sono anche citati in PINELLI, ROSSI 1971, p 194 nota 54.

Se si escludono le fuggevoli e mai continuative presenze di altri artisti (sulle quali comunque torneremo) come Bartolomeo Ammannati, Francesco Menzocchi da Forlì e Battista Franco, tra l'altro tutti chiamati a lavorare nel ducato proprio per volontà di Genga, possiamo sostenere con buon fondamento che tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta la decorazione in stucco locale era prerogativa esclusiva di Girolamo Genga.

Alla luce delle considerazioni appena espresse, mi pare assai probabile, o quantomeno verisimile, che la formazione di Brandani in qualità di plasticatore possa essere avvenuta presso l'entourage di Girolamo Genga, ipotesi che, come si ricorderà, era stata espressa per la prima volta da Luigi Pungileoni[162]. Che Genga, come del resto tanti altri artisti dell'epoca[163], fosse anche in grado di modellare materiali duttili come la cera, la terra cruda e lo stucco ce lo ricorda sempre Giorgio Vasari: "Fece [Genga] anco alcune opere di scultura e figure tonde di terra e di cera, che sono in casa de' nipoti in Urbino, assai bene. All'Imperiale fece alcuni Angeli di terra, i quali fece poi gettar di gesso e mettergli sopra le porte delle stanze lavorate di stucco nel palazzo nuovo, che sono molto belli"[164]. Opere ovviamente perdute che testimoniano però come questo maestro, una volta divenuto il responsabile della politica artistica del Ducato di Urbino, fosse in grado di spaziare da un campo artistico a un altro.

Non sappiamo quando avvenne il contatto con Genga e di conseguenza il momento in cui Brandani compì il salto professionale dalla maiolica allo stucco. Tuttavia è forse possibile che ciò sia intervenuto negli ultimi anni del quinto decennio come sembrerebbe di capire da alcuni dati in nostro possesso. Innanzitutto, secondo un documento citato ma non trascritto da Pungileoni, il 10 dicembre del 1547 Brandani "è segnato negli atti di Francesco Bicilli [un notaio urbinate] in uno cogli altri lavoratori del negozio Viviani"[165]. Fattore che potrebbe indicare una permanenza nella bottega di maiolica ben oltre i tre anni del contratto citato in precedenza, cosa che comunque non stupirebbe più di tanto visto che la formazione di un giovane artista presso la bottega di un maestro affermato poteva durare anche molto tempo. Purtroppo però la fumosità di tale testimonianza non ci permette di elaborare considerazioni ulteriori visto che lo stesso Pungileoni aggiungeva: "se ivi si ritrovasse o come operajo o a diporto non saprei dirlo"[166]. In secondo luogo, durante i lavori condotti a Villa Giulia tra il 1552 e il 1553, Brandani doveva essere ancora un esordiente nel campo della lavorazione

[162] Cfr. Capitolo 1.
[163] Tra i quali si possono annoverare Andrea Mantegna, Francesco del Cossa, Leonardo da Vinci, fra' Bartolomeo, Jacopo Pontormo, Jacopo Tintoretto, Federico Barocci e tanti altri.
[164] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, pp. 349-350.
[165] PUNGILEONI 1826, p. 362 nota 2.
[166] Ibidem.

dello stucco dato che riceveva una paga piuttosto bassa rispetto a molti altri suoi colleghi. Infine, considerazioni pertinenti posso discendere da un riesame dell'evento artistico più importante verificatosi nel ducato durante il quinto decennio del secolo, ovvero l'allestimento dei sontuosi apparati effimeri per celebrare il matrimonio tra Guidobaldo II della Rovere e Vittoria Farnese stipulato per procura a Roma il 29 giugno del 1547[167].

L'unione con la figlia di Pierluigi Farnese rappresentò per il duca il tanto agognato assestamento del suo potere politico poiché gli venne finalmente e ufficialmente riconosciuto il vicariato *a temporalibus* sul territorio del Ducato di Urbino e fu concesso il cappello cardinalizio a suo fratello minore Giulio Feltrio, sancendo di fatto la fine delle ostilità che fino a poco tempo prima avevano corroso il suo rapporto con papa Paolo III Farnese e che erano scaturite dalla spinosa questione della successione al Ducato di Camerino[168]. È dunque naturale che Guidobaldo non badasse a spese per la celebrazione di un evento di questa portata e infatti per l'ingresso di Vittoria Farnese a Urbino il 30 gennaio del 1548 e successivamente a Pesaro il 31 maggio furono approntati dei fastosi apparati coordinati ovviamente da Girolamo e Bartolomeo Genga. Stando alle parole di Vasari, che ne fu testimone oculare, la progettazione dell'evento urbinate fu soprattutto responsabilità del giovane Bartolomeo, il quale "ebbe carico dal Duca di fare gl'apparati di quelle nozze, i quali egli fece veramente magnifici et onorati. E fra l'altre cose fece un arco trionfale nel borgo di Valbuona tanto bello e ben fatto, che non si può vedere né il più bello, né il maggiore, onde fu conosciuto quanto nelle cose d'architettura avesse acquistato in Roma"[169]. Sempre grazie a Vasari[170] e ad altre fonti coeve[171] sappiamo che, per quanto riguarda la realizzazione pittorica, a svolgere il ruolo di primo piano fu Battista Franco, il quale però non rimase a Urbino per i festeggiamenti poiché doveva tornare a Roma per occuparsi della decorazione della Cappella Gabrielli in Santa Maria sopra Minerva[172]. Come ben noto, per la realizzazione di simili celebrazioni festive concorrevano un gran

[167] BONVINI MAZZANTI 2004, p. 44; BENZONI 2004, vol. 61.

[168] Dopo la morte di Francesco Maria I della Rovere fu il figlio Guidobaldo II a divenire duca di Urbino. Egli però era già duca di Camerino per aver sposato nel 1534 Giulia da Varano, dichiarata legittima alla successione nonostante fosse una donna. Paolo III Farnese non tollerò un simile accentramento del potere nelle mani di Guidobaldo, di fatto duca di due importanti territori all'interno dello Stato della Chiesa; il papa voleva inoltre assegnare il Ducato di Camerino al proprio figlio Pierluigi. La vicenda si concluse con un accordo stipulato nel 1539: Guidobaldo e Giulia rinunciavano ai diritti su Camerino dietro un risarcimento di 78.000 ducati d'oro e il ritiro della scomunica da parte del papa.

[169] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 353.

[170] Ivi, V, pp. 353, 466.

[171] Sugli apparati festivi per il matrimonio ducale esiste il resoconto *Il viaggio et li grandissimi trionfi, feste, pompe et apparati fatti in la magnifica città di Urbino per la intrata della illustrissima et eccellentissima signora Vittoria Farnese, consorte de lo illustrissimo et eccellentissimo signor duca d'Urbino, con la significatione dell'imprese che vi erano*, Roma, Hyeronimo de Cartolari, 1548.

[172] Sull'intervento di Battista Franco cfr. BIFERALI, FIRPO 2007, pp. 142-143.

numero di artisti specializzati nelle tecniche più disparate, "pittori di storia, specialisti del chiaroscuro, grottescanti, scultori che utilizzano lo stucco, terracotta e cartapesta, legnaioli e architetti"[173]. In questi frangenti uno dei materiali più impiegati era proprio lo stucco, con il quale si potevano decorare in tempi assai rapidi architetture effimere anche molto imponenti ottenendo un risultato simile a un'ornamentazione in marmo ma dai costi incomparabilmente minori. Non è infatti un caso che per gli apparati allestiti a Pesaro ebbe un ruolo di spicco un valentissimo scultore veneto che all'epoca era noto soprattutto per le sue grandi capacità nella modellazione dello stucco, ovvero Tiziano Aspetti detto Minio[174], mentre il coordinamento della parte pittorica fu affidato a Bartolomeo Campi[175]. Non mi sembra dunque così fuori luogo ipotizzare che a un simile evento potesse aver partecipato anche il giovane Federico Brandani, ovviamente impiegato in qualità di mero esecutore di progetti altrui, come del resto sarebbe avvenuto di lì a poco a Villa Giulia.

Vi è anche un altro tipo di considerazione che a mio avviso può rafforzare l'ipotesi di un discepolato di Federico presso i Genga, ovvero il rapporto che egli dovette fin da subito e parallelamente intrattenere con Guidobaldo II in persona. Sebbene i dati sugli altri membri della famiglia Brandani siano assai scarsi e lacunosi, le poche informazioni che possediamo ci permettono di comprendere come fossero tutti in qualche modo legati personalmente al duca di Urbino. Del maggiore dei fratelli, Taddeo, sappiamo che divenne prete e che diverse volte disse delle messe su espresso ordine del duca e proprio per questo fu da lui direttamente spesato. Così recitano due documenti che trascrivo dai registri di pagamento stilati, rispettivamente, dai segretari ducali Giacomo Angelio e Giulio Veterani: 5 dicembre 1555, "mandai ad Urbino a messer Taddeo Brandani scudi d'oro quattro per fare l'ufficio della concezione d'ordine di sua eccellenza. Portò Cecco Pagliarino. Alli 5 di dicembre 55"[176]; 24 luglio 1563, dodici scudi pagati "a messer Tadeo Brandano canonico di Urbino: sono che tanti se li danno per celebrare otto messe nel monastero delle suore convertite compreso la cantata, epistola, evangelio e musica che tanto sua eccellenza ha ordinato che se celebrano ogni anno nella festa de San Jacomo per relazione de Messer Giulio Veterano Segretario"[177]. Ventura, il più giovane dei tre fratellastri di Federico, era probabilmente colui che intratteneva il rapporto più confidenziale con Guidobaldo, visto che era stato scelto come uno dei suoi più fidati comandanti militari insieme

[173] PINELLI 1993, p. 149.

[174] La presenza di Tiziano Minio fu senza dubbio fortemente caldeggiata dallo stesso Guidobaldo II visti gli stretti rapporti che legavano il duca a Giovanni Cornaro, genero di Alvise Cornaro, uno dei principali committenti di Tiziano Minio (su questo punto cfr. da ultimo PIETROBELLI 2019, p. 70). Non è forse un caso che tra gli stucchi dell'Odeo Cornaro figuri infatti anche lo stemma del duca di Urbino.

[175] PIPERNO 2001a, pp. 57-58 nota 42.

[176] ASF-Urb, Classe I, div. G, f. 105, c. 486*v*.

[177] ASF-Urb, Appendice, n. 25, c. 138*r*.

a Ventura Aquilini e infatti lo troviamo spesso menzionato tra le pagine del *Diario* del buffone di corte Monaldo Atanagi come assiduo frequentatore delle dimore roveresche; la stima che Guidobaldo nutriva nei confronti di Ventura fu tale che egli ricevette l'onore di potersi fregiare dell'impresa delle Tre mete, quella alla quale il duca era più legato[178]. Del secondogenito, Piermatteo, non si sa praticamente nulla. L'unica notizia di cui siamo in possesso è però per noi assai significativa poiché il 12 dicembre del 1554 il duca concesse dei privilegi economici a lui e alla sua famiglia[179].

Tutti i fratelli maggiori di Federico erano dunque in rapporti più o meno confidenziali con Guidobaldo II e a questo punto mi pare abbastanza plausibile come possa essere stato proprio uno di loro a introdurre il giovane presso i due Genga e di conseguenza presso la corte urbinate. Una simile constatazione chiarirebbe inoltre definitivamente il motivo per il quale Brandani fu immediatamente coinvolto nei due cantieri artistici più importanti del ducato e quelli sui quali Guidobaldo II puntò maggiormente per l'espressione delle proprie ambizioni politiche: l'ampliamento e la decorazione dei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino, imprese che furono affidate a Bartolomeo Genga e nelle quali Brandani poté sviluppare il proprio linguaggio stilistico divenendo nell'arco di pochi anni un artista completamente formato e in grado di lavorare autonomamente[180]. Come vedremo nel paragrafo successivo, lo stesso perfezionamento di Brandani nella pratica dello stucco e la sua partecipazione al cantiere di Villa Giulia sembrano quasi essere state decise di comune accordo tra Bartolomeo Genga e il duca affinché si potesse disporre a corte di uno stuccatore aggiornato sugli ultimi sviluppi decorativi e al quale si sarebbe potuta affidare l'esecuzione degli ornamenti delle rinnovate dimore ducali.

Un discepolato di Brandani nell'entourage dei Genga mi pare insomma una delle piste più probabili per comprendere la sua formazione come stuccatore. Ciò non basta comunque a spiegare lo stile che egli avrebbe dimostrato nelle prime opere che possiamo certamente attribuirgli. L'accostamento a Girolamo e la frequentazione dei principali cantieri ducali come l'Imperiale e il Palazzo Ducale di Pesaro, permisero a Brandani anzitutto di acquisire le competenze necessarie e la tecnica basilare della lavorazione dello stucco. Per quanto riguarda i modelli figurativi e decorativi altre furono le sue fonti di ispirazione e, anzi, si potrebbe addirittura sostenere che il suo stile si caratterizzi quasi come una programmatica risposta di segno completamente opposto all'algido e un po' schematico

[178] Su Ventura Brandani cfr. Cat. 6.
[179] VENTURI 1937, p. 981.
[180] Cfr. Catt. 1-2.

classicismo degli stucchi genghiani (un linguaggio che tuttavia egli dimostrò di aver compreso, come testimoniano molti dettagli di opere quali lo studiolo di Felice Tiranni, la Sala della Roma Imperiale a Senigallia, il fregio frammentato nei depositi del Palazzo Ducale di Urbino, il *Camino delle Bighe* a Pesaro: ma di tutto ciò parleremo più avanti).

Come si è già anticipato, Girolamo Genga fu il vero e proprio direttore della politica artistica ducale ed è grazie a lui se molti, ben noti artisti della maniera ricevettero importanti commissioni all'interno del Ducato di Urbino e non mi riferisco solamente al nutrito gruppo di pittori che egli radunò per decorare l'Imperiale vecchia e il palazzo pesarese, ma anche a Bartolomeo Ammannati e Battista Franco. Lo scultore fiorentino fu infatti chiamato a Urbino già nell'autunno del 1538 per l'esecuzione del monumento funebre di Francesco Maria I della Rovere (deceduto giusto il 20 ottobre dello stesso anno) nella chiesa di Santa Chiara a Urbino, il cui progetto fu redatto proprio da Genga[181]. La conoscenza tra i due doveva risalire almeno all'estate di due anni prima quando, insieme a Battista Franco, condivisero a Firenze la stessa abitazione per alcuni mesi[182]. Il soggiorno di Ammannati dovette essere davvero breve se nell'autunno dell'anno successivo lo troviamo di nuovo a Firenze per accaparrarsi la commissione della tomba di Mario Nari per la Santissima Annunziata, che si sarebbe rivelato come uno degli episodi più sfortunati della sua carriera[183]. Il monumento funebre urbinate probabilmente non fu mai terminato ed è probabilmente in tal senso che dobbiamo leggere le parole di Raffaello Borghini, secondo il quale Bartolomeo "diede principio a una sepoltura" a Urbino[184]. A quanto pare, Guidobaldo II tentò comunque in tutti i modi di portare a compimento l'impresa visto che nel 1542 richiese un blocco di marmo direttamente dalla Santa Casa di Loreto[185] (il più importante 'deposito' di marmo di Carrara in area marchigiana) e ancora due anni dopo vennero acquistati "tria petia marmorum pro sculpendis figuris per magister Bartolomeum Mannati, sculptorem Florentinum, ad instantiam illustrissimi ducis Urbini"[186]. Nel documento appena citato però viene anche riportato che la spedizione di questi tre blocchi di marmo carrarese si era interrotta presso Messina poiché l'imbarcazione aveva subito un assalto da parte di una flotta di pirati turchi. Ad oggi non sappiamo come terminò la vicenda e se il marmo giunse mai a destinazione. Ad ogni modo, sebbene parziale e incompleto, un complesso sepolcrale Ammannati lo dovette realizzare se Vasari lo descrisse come "cosa semplice e di poca spesa" che comunque "riuscì molto bella".

[181] Su questa commissione cfr. LOFFREDO 2011a, pp. 105-106 (con bibliografia precedente).
[182] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), IV, pp. 421-422.
[183] Su quest'opera vedi la magistrale ricostruzione fornita da LOFFREDO 2011a, pp. 106-125.
[184] BORGHINI 1584, p. 590.
[185] GRIMALDI 1999, p. 261.
[186] KINNEY 1976, pp. 218-219.

Stando alla testimonianza di Borghini, lo scultore a Urbino "lavorò molte istorie di stucco"[187] ed è proprio sulla base di tale affermazione che Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto propose di individuare la formazione di Brandani accanto a Bartolomeo Ammannati[188]. L'ipotesi appare sicuramente di buon senso, soprattutto se si tiene a mente che di lì a poco Brandani si sarebbe recato a Roma per lavorare nel ninfeo di Villa Giulia, cantiere diretto proprio dallo scultore fiorentino. Purtroppo però non sembra rimanga traccia degli stucchi menzionati da Borghini (se mai esistettero) e inoltre, come si è avuto modo di constatare e nonostante la sua relazione con la poetessa urbinate Laura Battiferri, i soggiorni urbinati di Bartolomeo dovettero essere davvero pochi e soprattutto molto brevi, considerato come negli stessi anni egli era largamente attivo in Veneto tra Padova, dove lavorava per Marco Mantova Benavides, e i cantieri di Jacopo Sansovino. Mi sembra quindi difficile che Brandani possa essere stato un suo diretto allievo. Certo è che la presenza, benché sporadica, di un artista del calibro di Ammannati, per giunta assai abile anche nella modellazione dello stucco, dovette comunque avere un impatto sul giovane Federico ed è probabilmente grazie al rapporto di amicizia e stima che legava lo scultore fiorentino a Girolamo e Bartolomeo Genga, almeno stando a quanto riporta Vasari, che il nostro artista fu spedito a Roma in qualità di suo collaboratore. Inoltre, dovette ben presto entrare a far parte delle collezioni ducali una bellissima opera giovanile di Bartolomeo, ovvero la piccola *Leda e il cigno* in marmo del Bargello, ovviamente modellata sulla celebre invenzione michelangiolesca che Brandani avrebbe citato innumerevoli volte nel corso della sua carriera[189].

Anche la chiamata a corte di Battista Franco si dovette ai due Genga. Come testimonia Vasari infatti, "finita quest'opera [l'affresco con l'*Arresto del Battista* nell'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma], che gli fu poco lodata, si condusse Battista, per mezzo di Bartolomeo Genga, a' servigi del duca d'Urbino per dipignere, nella chiesa e capella che è unita col palazzo d'Urbino, una grandissima volta"[190]. Il duca infatti era alla ricerca di qualcuno che fosse in grado di affrescare l'enorme coro della cattedrale di Urbino con la scena dell'*Incoronazione della Vergine*. Non conosciamo il momento preciso dello spostamento di Battista Franco a Urbino ma esso può con buona verosimiglianza essere

[187] BORGHINI 1584, p. 590.

[188] Ricordiamo che la proposta della Ciardi Dupré era ancora 'viziata' dalla vetusta ricostruzione di Luigi Serra e quindi la studiosa considerava giovanili opere che invece devono essere datate nell'ultima parte della carriera dell'artista, come le sculture di Piobbico e il Presepe di Urbino (cfr. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2004, p. 158).

[189] Sull'opera cfr. da ultimo LOFFREDO 2011b, pp. 352-354.

[190] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 464. Si ricordi comunque che lo stesso Girolamo ebbe modo di conoscere Battista Franco durante il soggiorno fiorentino del 1536 di cui si è parlato poco fa.

datato intorno alla fine del 1544[191]. Ad ogni modo verso la metà del 1546 il grande affresco urbinate doveva essere già concluso se il 3 agosto di quell'anno in una lettera spedita da Verona alla moglie, Giulia Varano, il duca rimarcava il suo compiacimento per l'"aviso che mi date che la capella d'Urbino sia per esser fornita presto, et che la fabbrica vada caminando bene"[192] e se, a maggior ragione, solamente venti giorni dopo troviamo il pittore già residente stabilmente a Fabriano dove ricevette l'incarico di dipingere la pala dell'altar maggiore del duomo[193]. Il veneziano soggiornò presso la corte urbinate almeno altre due volte. Dopo aver terminato l'incarico fabrianese appena citato eseguì nel 1547 l'importante commissione di un polittico per la Compagnia del Santissimo Corpo di Cristo a Osimo[194] e alla fine dell'anno tornò a Urbino per partecipare alla realizzazione degli apparati effimeri in vista dell'ingresso di Vittoria Farnese nel gennaio successivo. In questo caso Battista dovette trattenersi in città solamente per pochi mesi visto che, come precedentemente indicato, al momento dei festeggiamenti egli "non era in Urbino, ma in Roma"[195] dove di lì a breve avrebbe ottenuto l'incarico di affrescare la cappella della famiglia Gabrielli in Santa Maria sopra Minerva, impresa a cui partecipò anche il giovane Girolamo Muziano[196]. Conclusa la parentesi romana, tuttavia, il pittore fece nuovamente ritorno a Urbino verso la fine del 1550 dove si accasò con una certa Francesca che gli diede un figlio nello stesso anno[197]. Nel corso del 1551 il duca gli commissionò la decorazione della volta della Cappella del Sacramento, ubicata alla sinistra del coro del duomo di Urbino[198]. L'opera però non fu nemmeno iniziata poiché nel dicembre del 1551 il duca licenziò in tronco l'artista per motivi che non sono ancora stati chiariti[199] ma che devono probabilmente essere ricondotti all'imminente arrivo a corte di un altro grande artista, il promettente Taddeo Zuccaro, al quale il duca avrebbe preferito allogare la stessa decorazione della Capella del Sacramento, gli affreschi delle pareti del coro e l'ancona dell'altar maggiore della cattedrale[200]. Molto probabilmente Battista lasciò

[191] Sui soggiorni urbinati e sull'attività marchigiana di Battista Franco cfr. CLIFFORD, MALLET 1976, pp. 386-410; BRANCATI 2004, pp. 71-91; SACCOMANI 2000, pp. 211-233; BIFERALI, FIRPO 2007, pp. 107-190.
[192] GRONAU 1936 (ed. 2011), p. 147, doc. CLXXXV.
[193] BIFERALI, FIRPO 2007, pp. 121-125.
[194] Ivi, pp. 125-134.
[195] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 466.
[196] Sulla Cappella Gabrielli cfr. COLIVA 1992, pp. 197-205; BIFERALI, FIRPO 2007, pp. 143-158.
[197] BIFERALI, FIRPO 2007, p. 159.
[198] Ivi, pp. 158-162.
[199] Il documento di licenziamento è riportato integralmente da GRONAU 1936 (ed. 2011), pp. 147-148. Non pare infatti convincente la proposta, comunque espressa con cautela, di Fabrizio Biferali e Massimo Firpo di scovare la causa dell'allontanamento dalla corte urbinate in un ipotetico avvicinamento di Battista Franco nei confronti di dottrine considerate all'epoca eterodosse (cosa per altro non comprovata né da fonti scritte né tantomeno dai dipinti dell'artista); cfr. BIFERALI, FIRPO 2007, pp. 158-190.
[200] Mi pare questa l'ipotesi più probabile che vorrei argomentare in un futuro contributo.

il territorio del ducato nella primavera del 1552 per tornarsene nella natìa Venezia, dove è documentato stabilmente a partire dal 28 novembre del 1554[201].

Battista Franco fu una figura chiave per l'introduzione della cultura della maniera nelle Marche, anche perché vi operò diversi anni prima di Pellegrino Tibaldi e dei fratelli Zuccari. Per quanto è possibile giudicare dai due grossi frammenti superstiti dell'affresco con l'*Incoronazione della Vergine*, distrutto in seguito al crollo della cupola avvenuto nel 1789, esso dovette costituire una sorta di rielaborazione, forse un tantino fredda e difficoltosa, della nuova, spregiudicata spazialità mostrata da Michelangelo nel *Giudizio Finale*[202]. È infatti ben nota l'aspra critica che Vasari mosse nei confronti dell'opera la quale, sebbene dipinta "a imitazione del Giudizio del Buonarroti", si risolse in un completo fallimento poiché "il colorito fu senza vaghezza alcuna et ogni cosa fatta con difficultà e stentata. Laonde, finita del tutto, rimasero poco soddisfatti il duca Guidobaldo, il Genga e tutti gl'altri che da costui aspettavano gran cose"[203]. Un giudizio forse eccessivamente severo ma che aiuterebbe a chiarire il motivo del successivo allontanamento di Franco dal cantiere della Cappella del Sacramento. Ad ogni modo il linguaggio importato dal pittore veneziano riuscì ad attecchire nel ducato non esclusivamente e non tanto grazie alle opere che egli lasciò in duomo (gli affreschi e la pala oggi nel Museo Diocesano Albani[204]) quanto ai numerosi disegni che realizzò probabilmente intorno al 1547 per due importanti servizi in maiolica: uno raffigurante le gesta di Eracle, del quale rimangono pochissime testimonianze grafiche, e un altro ben più importante dedicato alla Guerra di Troia di cui furono eseguiti due corredi che il duca Guidobaldo II volle destinare all'imperatore Carlo V e al cardinale Alessandro Farnese[205]. In relazione a questo secondo servizio possediamo molti disegni autografi e copie di derivazione ma la cosa che qui preme sottolineare è che le botteghe ceramiche locali, *in primis* quella di Guido Durantino (probabile responsabile della realizzazione dei servizi originali) conservarono una precisa memoria delle invenzioni di Franco grazie alle copie che ne trassero e che conservarono per molto tempo. Non stupisce che una di esse si trovi proprio nel fondo grafico della collezione Viviani nella Galleria Nazionale delle Marche[206]. Tutto ciò fu di fondamentale importanza per Federico Brandani, il quale in numerose occasioni si trovò a recuperare, citandole alla lettera o modificandole parzialmente, invenzioni di Battista Franco. Dalla

[201] BIFERALI, FIRPO 2007, pp. 195-196.
[202] Per i due frammenti cfr. *I DELLA ROVERE* 2004, p. 324; BIFERALI, FIRPO 2007, pp. 109-117.
[203] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, pp. 464-465.
[204] Per la pala cfr. VALAZZI 2004, p. 324; BIFERALI, FIRPO 2007, pp. 118-120.
[205] Sui disegni e le relative maioliche cfr. CLIFFORD, MALLET 1976, pp. 386-410; LESSMANN 1976, pp. 27-29; RAVANELLI GUIDOTTI 1983, pp. 474-477; PARMA BAUDILLE 1994, pp. 89-100; NEPOTI 1999, pp. 144-152; SACCOMANI 2000, pp. 219-233.
[206] CLIFFORD, MALLET 1976, p. 405.

pittura del veneziano, il nostro artista dovette anche mutuare quell'attenzione nei confronti delle difficili forme michelangiolesche che, per quanto stemperate entro un accordo eminentemente decorativo, avrebbero fatto la loro comparsa già nelle sue primissime opere e il cui studio sarebbe stato sicuramente ravvivato dalla visione diretta dei capolavori del Buonarroti durante il documentato soggiorno romano all'inizio degli anni Cinquanta.

Un altro artista che Brandani dovette intercettare a Urbino prima della sua partecipazione al cantiere di Villa Giulia nell'autunno del 1552 fu sicuramente Taddeo Zuccaro, alle dipendenze del duca tra la fine del 1551 e la primavera del 1553[207]. Guidobaldo infatti "udita la fama di questo giovane suo vasallo e desiderando dar fine alle facciate della capella del Duomo d'Urbino, dove Batista Franco, come s'è detto, aveva a fresco dipinta la volta, fece chiamare Taddeo a Urbino"[208]. Il pittore vadese avrebbe dunque dovuto terminare il ciclo dipinto del coro della cattedrale realizzando gli affreschi delle pareti con alcuni "fatti di Nostra Donna"[209] e, come ricostruito dagli studi, la pala d'altare che avrebbe dovuto raffigurare l'*Assunzione della Vergine*[210]. Nonostante l'impegno profuso da Taddeo nell'esecuzione di numerosi studi preparatori i lavori non furono mai iniziati per motivi non chiarissimi; in compenso, sempre per il duca l'artista dipinse una "telona grande"[211] con la *Conversione di Saulo* (recuperata solo di recente[212]) e due opere ormai perdute: lo stemma Della Rovere sulla facciata del Palazzo Ducale di Pesaro e la decorazione di uno studiolo nella medesima dimora, per cui possediamo due splendidi disegni autografi[213]. A causa dell'impossibilità di procedere con gli affreschi del duomo, Taddeo decise di tornare a Roma quando anche il duca si trovava lì per ricevere il bastone di capitano generale delle truppe pontificie, dunque nella primavera del 1553[214]. Nonostante il soggiorno urbinate fosse stato per l'artista poco fruttuoso – Vasari sostiene addirittura che egli avesse "perduto duoi anni di tempo"[215] – egli produsse un buon numero di invenzioni grafiche e forse già durante questa prima sosta progettò alcuni disegni per maioliche[216]. Brandani dovette sicuramente conoscere i lavori pesaresi di Taddeo ed è assai probabile che riuscì a entrare in contatto con alcuni materiali grafici: nelle prime opere del suo catalogo, in particolare gli

[207] SPAGNOLO 2020, vol. 100.
[208] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 556.
[209] Ibidem.
[210] Per il primo soggiorno urbinate di Taddeo Zuccaro cfr. GERE 1969a, pp. 47-49, 138, 141-143, 151, 192, 212-213; ACIDINI LUCHINAT 1998, pp. 26-28; AGOSTI 2015, pp. 140-142.
[211] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 556.
[212] Sul dipinto cfr. AGOSTI 2017, pp. 27-32; *CAPRICCIO E NATURA* 2017, p. 134.
[213] Per i quali cfr. GERE 1966, pp. 14-15; GERE 1992, pp. 36-38.
[214] ACIDINI LUCINAT 1998, pp. 26-28.
[215] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 557.
[216] Cfr. nota 208.

stucchi di Palazzo Tiranni a Cagli, lo stile sciolto e guizzante di molte figurette sembra derivare proprio dallo studio della pittura e ancor di più dei disegni giovanili del pittore vadese. Anche le morbidezze e le (mai veramente chiarite) 'cadenze emiliane' da sempre individuate come uno degli ingredienti dello stile fluido e sfrangiato di Brandani è probabile che derivino in prima battuta dallo studio delle opere di Taddeo, il quale aggiornò il suo linguaggio in direzione di una maggiore grazia e tenerezza di stampo correggesco e parmigianinesco quando attraversò la pianura padana per recarsi a Verona insieme a Guidobaldo II e a Bartolomeo Genga negli ultimi mesi del 1551[217]. Da questo momento in poi, il confronto con Taddeo sarebbe stato un elemento costante nella carriera del plasticatore che non solo copierà fedelmente alcune sue invenzioni per la maiolica nel soffitto di Palazzo Aquilini ma dimostrerà di comprendere anche l'evoluzione decorativa e aggraziata che lo stile di Taddeo avrebbe subito in anni più avanzati. La presenza nel ducato di due artisti come Battista Franco e Taddeo Zuccaro permisero dunque al giovane Brandani di entrare precocemente in contatto con gli ultimi, aggiornatissimi sviluppi della maniera moderna di stampo tosco-romano; cultura figurativa che egli avrebbe poi ulteriormente approfondito grazie al viaggio a Roma e che avrebbe finito per imporsi quale principale riferimento stilistico negli anni seguenti.

Durante gli anni Quaranta del secolo passò per Urbino un'altra importante personalità, ovvero il forlivese Francesco Menzocchi. Egli infatti, già allievo di Girolamo Genga, collaborò proprio con l'architetto intorno al 1543-1544 per la realizzazione dell'imponente trittico della *Deposizione* per la chiesa urbinate di Santa Croce[218] (è rimasta *in loco* solamente l'ancona lignea progettata da Genga e modificata nel Settecento; i pannelli dipinti si conservano invece a Brera). Il nome di Menzocchi interessa in questo frangente poiché anche lui fu "nelli rilievi di stucco molto valente"[219] secondo la testimonianza assai affidabile di fra' Sabba da Castiglione, che commissionò all'artista alcuni affreschi per la chiesa della Commenda di Faenza[220]. Molto probabilmente la formazione di Menzocchi come stuccatore si dovette sempre a Girolamo Genga e, a quanto pare, le sue competenze in questo campo furono tali che venne coinvolto nell'esecuzione degli stucchi della volta della Sala Regia in Vaticano, progettata da Perino del Vaga all'inizio del quinto decennio del XVI secolo[221]. Sebbene la sua collaborazione in questa impresa non sia assolutamente certa è indubbio che egli fosse in grado di

[217] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 556. La tappa a Verona è stata recentemente anticipata al 1550 da Barbara Agosti; credo però che si debba mantenere al 1551 come riteneva Gere sulla base di alcune evidenze che tenterò di argomentare in un prossimo contributo (cfr. AGOSTI 2015, p. 141-142; Eadem 2017, p. 29).
[218] *FRANCESCO MENZOCCHI* 2003, pp. 243-248.
[219] SABBA DA CASTIGLIONE 1977, p. 2924.
[220] *FRANCESCO MENZOCCHI* 2003, pp. 258-260.
[221] COLOMBI FERRETTI 2003, p. 50; *FRANCESCO MENZOCCHI*, p. 304.

progettare opere in stucco, come testimonia la realizzazione tra la fine del quinto e l'inizio del sesto decennio di due cappelle nella Basilica della Santa Casa di Loreto, quella del Sacramento (1545-1548) e quella di Sant'Anna (1551-1552)[222], che presentavano entrambe un'abbondante decorazione in stucco di cui diede conto lo stesso Vasari: "dove egli si sforzò di fare ogni diligenza e poter suo, fu nella chiesa di Loreto, alla cappella del Santissimo Sagramento, nella quale fece intorno a un tabernacolo di marmo, dove sta il corpo di Cristo, alcuni Angeli e nelle facciate di detta cappella dua storie, una di Melchisedec, l'altra quando piove la manna, lavorate a fresco, e nella volta spartì con varii ornamenti di stucco quindici storiette della Passione di Gesù Cristo, che ne fé di pittura nove, e sei ne fece di mezzo rilievo, cosa ricca e bene intesa, e ne riportò tale onore, che non si partì altrimenti che nel medesimo luogo fece una altra cappella della medesima grandezza di rincontro a quella intitolata nella Concezione, con la volta tutta di bellissimi stucchi, con ricco lavoro, nella quale insegnò a Pietro Paulo suo figliuolo a lavorargli, che gli ha poi fatto onore e di quel mestiero è diventato pratichissimo"[223]. L'idea dunque di un discepolato di Brandani presso Francesco Menzocchi è sicuramente di buon senso, anche per lo stretto rapporto che quest'ultimo intrattenne con Girolamo Genga per buona parte della sua vita. Un recente contributo pubblicato da Alessandra Giannotti si incentra infatti proprio su questa ipotesi che vedrebbe il plasticatore urbinate attivo come collaboratore di Menzocchi nelle due cappelle lauretane[224]. Io stesso, tempo fa, avevo preso in considerazione questa idea salvo poi abbandonarla per due principali motivazioni, strettamente intrecciate fra loro: di Menzocchi stuccatore non possediamo più nulla, tutte le sue opere eseguite in tale materiale sono andate perdute[225]; lo stile pittorico di Menzocchi è completamente diverso e assolutamente inconciliabile con quello di Brandani. I confronti che la Giannotti ha proposto tra le figure menzocchiane dell'Imperiale vecchia e le allegorie in stucco nei cammei angolari delle sale a pianterreno di Villa Giulia per avvalorare la sua tesi mi paiono paralleli di natura più iconografica che stilistica. Ma l'aspetto più problematico di tale ricostruzione risiede nel fatto che quegli stucchi non appartengono a Brandani, come vedremo approfonditamente nel prossimo paragrafo.

Mi pare dunque che l'ipotesi di una prima formazione presso Girolamo e Bartolomeo Genga sia allo stato attuale degli studi quella più probabile, anche perché ci farebbe comprendere per quale motivo Brandani al ritorno da Roma si trovò subito a operare nei più importanti cantieri ducali alle dipendenze di Bartolomeo. Infine, come si è avuto modo di vedere, gli altri artisti citati che furono

[222] Per entrambe le cappelle cfr. da ultimo COLTRINARI 2016, pp. 85-102 (con ampia bibliografia precedente).
[223] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, pp. 351-352.
[224] GIANNOTTI 2024, pp. 3-18, in part. 3-7.
[225] CERASARO 2019, pp. 189-192.

attivi anche come plasticatori, ovvero Ammannati e Menzocchi, passarono solo fugacemente per il ducato. I Genga erano invece gli architetti di corte e svolgevano un ruolo di primissimo piano nella politica artistica di Guidobaldo II.

3. Il mecenatismo di Guidobaldo II e il soggiorno di Brandani a Roma

Per comprendere pienamente la partecipazione di Brandani al cantiere di Villa Giulia e il suo successivo e repentino coinvolgimento nelle campagne architettonico-decorative delle residenze di Pesaro e Urbino bisogna gettare uno sguardo al contesto storico-politico del Ducato in quel momento e soprattutto tenere conto dei cambiamenti intervenuti nella vita stessa di Guidobaldo II. Il 1547 fu un anno cruciale per il duca. Il 18 febbraio morì infatti la sua prima moglie, Giulia da Varano[226]. Lutto che rattristò moltissimo il duca e che lo pose di fronte all'amara evidenza delle sue magre entrate, insufficienti a permettergli di celebrare un degno funerale senza doversi preoccupare dei costi. La spesa per le esequie raggiunse l'elevata cifra di 10.000 scudi e risultò davvero "molto grande alle sue forze", come commentò l'ambasciatore veneziano Federico Badoer[227]; ad essa inoltre si aggiunsero anche i soliti oneri finanziari cui il duca doveva far fronte per mantenere i suoi incarichi militari: si trattava principalmente dell'esborso economico relativo al pagamento delle condotte di circa cinquanta capitani militari alle sue dipendenze (un numero davvero alto)[228] e ai numerosi viaggi che egli doveva effettuare, in particolare in inverno e in primavera, tra le varie città dei domini veneziani in qualità di Governatore Generale delle truppe di terraferma della Serenissima, incarico che come vedremo a brevissimo non lo appagava per niente e, anzi, verso il quale iniziava a nutrire una forte insofferenza. Come infatti registrò lucidamente il Badoer "L'entrata che trae il duca dal suo Stato non è più di 40.000 ducati […] L'entrata è molto piccola, avendo rispetto allo Stato che ha sua eccellenza la quale fa questa publica professione di non voler gravare di niente i suoi sudditi. E credo,

[226] UGOLINI 1859, p. 272; BENZONI 2004, vol. 61.
[227] SEGARIZZI 1913, p. 161.
[228] Ivi, p. 174. Badoer era un osservatore assai acuto e comprese infatti che prima o poi il duca avrebbe dovuto aumentare le tasse, cosa che avvenne nel 1572 e che fu la scintilla che innescò la sollevazione del popolo di Urbino contro il duca, come si vedrà più avanti.

per openion mia, che ad un certo mode egli abbia necessità di farlo […] La spesa è assai, non voglio dir grande, percioché l'entrata nol comporta, ma assai maggiore di quello che comporta la sua entrata"[229]. La situazione non era certo delle migliori. Proprio per tale motivo la morte della moglie e il conseguente status di principe celibe furono l'occasione per il duca di provare a cambiare radicalmente la propria insoddisfacente condizione politica ed economica. Guidobaldo colse subito l'occasione per riavvicinarsi alla famiglia Farnese, in quel momento una delle più potenti e influenti d'Europa, con la quale era entrato in rotta nel 1538 per la questione della successione all'ex ducato di Camerino (e che finì con una sconfitta politica per il giovane Guidobaldo)[230]. Egli si accordò dunque con papa Paolo III affinché fossero stipulate al più presto le nozze con una delle sue nipoti predilette, Vittoria, figlia di Pierluigi Farnese. Il matrimonio fu infatti combinato velocemente il 1° giugno del 1547 e già il 29 dello stesso mese fu celebrato per procura a Roma[231]. Come in parte già anticipato nel paragrafo precedente, nel gennaio del 1548 Vittoria fece il suo ingresso trionfale nel ducato accolta da sontuosissimi apparati effimeri dislocati nelle città di Gubbio, Cagli, Urbino – dove si incontrò per la prima volta con Guidobaldo – e infine a Pesaro, secondo uno studiato percorso che non lasciava adito a dubbi su quale fosse ormai la vera e propria capitale politica, amministrativa, economica e culturale del territorio. Questo matrimonio rappresentò forse il primo vero successo politico e diplomatico di Guidobaldo II poiché il papa non solo lo riconobbe ufficialmente come suo vicario per il governo del Ducato di Urbino ma promulgò una specifica bolla con la quale gli concesse una nuova e assai più prestigiosa investitura del titolo ducale: esso venne infatti esteso all'intero territorio del ducato che risultava in questo modo formalmente e definitivamente unificato dal punto di vista giuridico e amministrativo[232]. Fino a quel momento infatti l'investitura del titolo doveva essere attribuita per ogni singolo dominio (Pesaro, Urbino, Cagli, Senigallia, Gubbio, Fossombrone, San Lorenzo in Campo, Orciano, Barchi, Montalfoglio, il Montefeltro, il Vicariato di Mondavio con tutti i distretti, i castelli, le terre e i luoghi ad essi pertinenti); come ha avuto modo di constatare Angelo Turchini "la bolla pontificia provoca i maggiori effetti nel campo normativo e legislativo permettendo, se non il costituirsi, certo l'affermarsi di una giurisprudenza comune accanto e a lato delle particolarità locali, necessaria soprattutto in considerazione del fatto che ciascuna porzione del dominio roveresco, unita personalmente al signore, non riconosceva validità a bandi, decreti e leggi

[229] Ibidem.
[230] Cfr. nota 167.
[231] UGOLINI 1859, p. 273; BENZONI 2004, vol. 61.
[232] TURCHINI 1998, p. 7.

emanate altrove"[233], cosa che da quel momento in avanti non sarebbe più potuta accadere considerando l'accentramento del potere e l'intensificazione del controllo sul territorio che questa bolla comportava. Sempre il medesimo documento pontificio concedeva al duca più ampi poteri di subinfeudazione che egli saprà abilmente sfruttare per concedere benefici di ogni tipo ai suoi consiglieri più fidati, in particolare Antonio Stati e Pietro Bonarelli[234]. In aggiunta, secondo gli accordi nuziali, Paolo III conferì all'appena quindicenne Giulio Feltrio della Rovere, fratello minore di Guidobaldo, il titolo cardinalizio di San Pietro in Vincoli e la legazione di Perugia[235], fattore che aumentò non poco il prestigio della famiglia ducale, soprattutto se si pensa alla brillante carriera ecclesiastica a cui Giulio sarebbe andato incontro, riuscendo a divenire amministratore apostolico di Novara, vescovo di Vicenza, protettore del Santuario di Loreto, arcivescovo metropolita di Ravenna, cardinale vescovo di Albano e infine arcivescovo di Urbino[236].

Dopo la morte di Paolo III la vicinanza al papato si rinsaldò ulteriormente: nel 1550 infatti Giulio III del Monte nominò Guidobaldo governatore di Fano[237], atto che testimonia la grande fiducia accordata dal papa al duca a cui fu concessa l'autorità amministrativa su una città che fino a quel momento costituiva un'enclave sotto il diretto controllo pontificio all'interno del Ducato di Urbino. Grazie al matrimonio con Vittoria Farnese il duca riuscì a rafforzare vigorosamente il suo governo e di conseguenza a rinsaldare il suo potere all'interno dello scacchiere politico italiano. Forte di questa nuova sicurezza il duca prese forse una delle decisioni più importanti della sua vita, che avrebbe inciso in maniera determinante anche sulla vicenda politica, sociale, economica e, non da ultimo, artistica del ducato stesso per i decenni a seguire. Il 9 novembre del 1552 Guidobaldo abbandonò la condotta militare veneziana per entrare al servizio del papato come Capitano Generale degli eserciti della Chiesa tramite apposita bolla pontificia pubblicata da Giulio III il 28 febbraio del 1553[238]. Il rapporto con la Serenissima risaliva almeno fino al 1529 quando il quindicenne erede al ducato stipulò una prima condotta militare per 1000 ducati annui[239]. L'incarico venne rinnovato diverse altre volte, in particolare nel 1539, nel 1542 e soprattutto nel 1546 quando il duca fu insignito del titolo di Governatore Generale di tutte le genti da guerra per 15000 ducati annui[240]. Come già anticipato,

[233] Ibidem.
[234] LANCIARINI 1890-1912, p. 80; ZENOBI 1998, pp. 189-212.
[235] SANFILIPPO 1989, vol. 37.
[236] Il profilo più aggiornato su Giulio Feltrio della Rovere è sicuramente quello stilato da COLTRINARI 2016, pp. 199-204.
[237] UGOLINI 1859, p. 276; BENZONI 2004, vol. 61.
[238] UGOLINI 1859, pp. 276-277; BENZONI 2004, vol. 61; PIPERNO 2001a, p. 59.
[239] BENZONI 2004, vol. 61.
[240] UGOLINI 1859, pp. 271, 345; BENZONI 2004, vol. 61.

tale titolo prevedeva l'obbligo di "stanziar nel stato dell'Illustrissimo Dominio"[241] e dunque di effettuare ogni anno dei lunghi viaggi, che talvolta duravano mesi interi, nei territori dell'entroterra controllati dalla Repubblica di Venezia affinché i vari contingenti militari acquartierati in città come Vicenza, Verona, Crema, Brescia si mantenessero in costante allenamento. Fu per tali motivi ad esempio che, a partire dal 1542, Guidobaldo iniziò a collaborare con l'architetto Michele Sanmicheli per la progettazione dei sistemi difensivi di Verona[242]. Col tempo però il duca aveva iniziato a mal tollerare questa situazione sia perché Venezia non si decideva ad accordargli l'assai più prestigioso titolo di Capitano Generale dell'esercito, lo stesso di cui era stato insignito il padre e predecessore Francesco Maria I (comandante militare di ben altra caratura rispetto al modesto Guidobaldo), sia soprattutto perché doveva trascorrere lunghi periodi dell'anno lontano dai propri domini. Il passaggio sotto il vessillo pontificio gli avrebbe invece permesso di risiedere stabilmente nel ducato proprio perché quello stesso territorio era di fatto parte integrante dello Stato della Chiesa. In una importante lettera inviata allo zio Ercole Gonzaga il 17 agosto 1552 (quindi poco tempo prima di rompere i rapporti con la Serenissima), Guidobaldo gli confidò di voler abbandonare la condotta militare veneziana non tanto, o comunque non esclusivamente, per la mancata promozione di cui si è detto ma principalmente perché "in questo mezzo per il molto spendere avendo molto disordinato le cose mie e quello che è peggio gittato li migliori anni de la mia vita senza aver mai avuto occasione di fare quelle cose che ho sempre desiderato"[243]. Il fatto che la risoluzione dei rapporti con Venezia "copriva più vere intenzioni di vita tranquilla"[244] ce lo testimonia anche l'ambasciatore ducale stanziato in laguna il quale, passando in rassegna le ragioni di questa rottura, ricordò in una lettera del 9 novembre 1552 proprio il desiderio "che sua eccellenza se ne possa stare a casa sua in libertà"[245].

Quali fossero 'le cose che il duca aveva sempre desiderato' lo comprendiamo se gettiamo uno sguardo alla vita dello Stato dal momento in cui Guidobaldo accettò l'incarico militare al soldo della Chiesa, ovvero da quando poté risiedere stabilmente a casa propria. Dall'inizio degli anni Cinquanta si registra infatti un sensibile incremento delle risorse economiche destinate al mecenatismo in campo artistico, letterario, scientifico, urbanistico, editoriale e musicale. Da quel momento in poi, Guidobaldo ebbe quasi come unico obbiettivo l'incremento del prestigio della propria corte

[241] ASF-Urb., Classe III, f. 1, cc. 291-298.
[242] BELTRAMINI 2017, vol. 90.
[243] ASF-Urb., Classe I, div. G, f. 168, c. 33*r*-*v*.
[244] PIPERNO 2001a, p. 59.
[245] ASF-Urb., Classe I, div. G, f. 221, cc. 1667*r*-1669*r*.

tentando di emulare le iniziative culturali propugnate dalle maggiori corti europee e rimanendo perciò sempre aggiornato sulle tipologie di committenza che stavano riscuotendo più successo in quell'epoca cercando di circondarsi di innumerevoli artisti, musicisti, poeti, umanisti e matematici di vario tipo e provenienza.

La nuova politica culturale promulgata da Guidobaldo può essere riassunta prendendo in prestito i versi di un vero e proprio "pistolotto laudativo"[246] scritto dal filologo e poeta Dionigi Atanagi da Cagli (parente del giullare di corte Monaldo), personalità assai cara al duca di Urbino[247]:

Anime belle & di virtute amiche
Cui fero sdegno di fortuna offende
Sì che vengite povere, & mendiche
Come a lei piace, che pietà contende,
Se di por fine a le miserie antiche
Caldo desio l'afflitto cor v'incede,
Ratte correte a la gran QUERCIA d'oro,
Ond'havrete alimento, ombra & ristoro
Qui regna un signor placido & benigno
Che altro che altrui giovar unqua non pensa;
Cortese & d'ogni real laude digno
Che ciascun pasce a la sua ricca mensa
E'n buon rivolge ogni destin maligno
Mentre le grazie sue largo dispensa:
GUIDOBALDO di principi Fenice
Che può col guardo sol far l'uom felice.
Qui le buone arti e i nobili costumi,
Senno, fede & valor fido albergo hanno,
Qui fioriscon gl'ingegni e i chiari lumi
Via più che il Sol spargendo intorno vanno;
Qui mel le piante, qui dan latte i fiumi,
Qui pace è queta senza alcuno affanno,

[246] PIPERNO 2001a, p. 71 nota 24.
[247] Sull'Atanagi cfr. TARDUCCI 1904; MUTINI 1962, vol. 4.

Qui il vizio è morto & virtù bella è viva:
Beato chi ci nasce & chi ci arriva[248].

A quanto pare furono in molti in quegli anni a ripararsi sotto le fronde accoglienti della "Quercia d'oro". Tra i tanti letterati patrocinati e spesse volte direttamente spesati dal duca troviamo Girolamo Muzio, Pietro Aretino, Annibale Romei, Fabio Albergati, Bernardo Tasso con il giovane figlio Torquato, Sperone Speroni, Bernardino Pino, Bernardo Cappello[249]. Pietro Aretino è il nome che spicca maggiormente e, sebbene egli non si stabilì mai nel ducato, fu in costante rapporto con Guidobaldo fin dagli anni della sua giovinezza[250]; il legame si intensificò al punto che nel 1553 il duca gli conferì un sussidio di 100 scudi all'anno per ringraziarlo di averlo accompagnato a Roma per ricevere il titolo di capitano generale dell'esercito pontificio venendo poi a sua volta ringraziato dal letterato in questi termini: "Per il che Roma, che il mondo hai nel viso / l'invitto Urbino del valore erede / seco mi mena nel tuo paradiso"[251]. Molti altri invece per periodi più o meno lunghi risiederono proprio nelle corti di Pesaro e di Urbino, come ci comunicano ad esempio lo stesso Girolamo Muzio nel 1572, dicendo "che già ben diciotto anni che io sono della gloriosa casa di Urbino" impiegato come segretario ducale nonché precettore di Francesco Maria II[252], e Bernardo Tasso arrivato nel 1556 da Ravenna per appoggiarsi "ai saldi rami di questa antica e nobilissima Quercia, quasi per dono del cielo sicurissimo sostegno degli sfortunati"[253]. Si pensi anche ai rapporti che queste personalità intessevano con altri membri dell'entourage di Guidobaldo come Bernardo Cappello[254], la cui figlia Laura divenne dama di corte di Vittoria Farnese per poi sposarsi con il conte di Piobbico Antonio II Brancaleoni[255], e Sperone Speroni[256] che oltre a fornire consulenze letterarie divenne nel 1560 segretario di Virginia della Rovere all'indomani del matrimonio di questa con Federico di Giberto Borromeo, occasione per la quale papa Pio IV inviò Taddeo Zuccaro a Urbino a ritrarre la sposa[257]. La presenza di tutti questi letterati fu possibile anche grazie alla nuova propulsione che sempre in

[248] ATANAGI 1565, p. 200r.
[249] Per un'esaustiva panoramica dell'attività letteraria sotto il ducato di Guidobaldo II, cfr. ARBIZZONI 2001, pp. 43-54.
[250] La stima e la munificenza di Guidobaldo nei confronti di Pietro Aretino gli valsero una serie di lodi in molte lettere, nell'*Orazia* e la dedica dell'*Ipocrito* e del *Filosofo*, opera che il letterato dichiarò di aver composto su richiesta del duca. Su Pietro Aretino la bibliografia è vastissima quindi mi limiterò a rimandare alla recente monografia di ROMANO 2019.
[251] ARETINO 1991, pp. 1041-1044.
[252] MUZIO 1572. Su Muzio cfr. MORPURGO 1892, pp. 456-486; FAINI 2012, vol. 77.
[253] TASSO 1733, vol. 2, n. 158, p. 412. Su Bernardo Tasso cfr. WILLIAMSON 1951; *BERNARDO TASSO* 2023. Sullo specifico rapporto con la corte di Guidobaldo II cfr. BRANCATI 1953, pp. 63-75.
[254] Su Bernardo Cappello cfr. FASULO 1975, vol. 18.
[255] Cfr. Cat. 12.
[256] Su Sperone Speroni e i suoi rapporti con Guidobaldo II cfr. FANO 1909, in part., pp. 83-86.
[257] SPAGNOLO 2020, vol. 100.

quegli anni ricevette la tipografia pesarese, principalmente per il fatto che il duca chiamò espressamente al proprio servizio l'importante editore Bartolomeo Cesano, che dopo aver lavorato a Venezia dal 1546 al 1555 si spostò a Pesaro dove condusse un'intensa e feconda attività tipografica fino alla morte sopraggiunta nel 1559[258]; lavoro che fu poi continuato in un primo momento dai suoi eredi e successivamente dal tipografo Girolamo Concordia, attivo in città almeno fin dal 1560[259]. La tipografia innestata in terra roveresca dal Cesano si rivelò un ottimo mezzo per la stampa di importanti volumi di letterati e musicisti attivi presso la corte di Pesaro e non a caso molti di questi testi furono dedicati proprio a Guidobaldo II, come gli *Statuta Civitatis Urbini* (1559)[260], la traduzione del VI libro dell'*Eneide* (1563)[261] dell'allora giovanissimo storico pesarese Omero Tortona, il *Liber secundus mutetarum quinque* di Dominique Phinot (1554)[262], la *Divina et sacra hebdomadae sanctae nativitatisque dominici* di Giovanni Battista Corvo (1556)[263].

Durante il governo di Guidobaldo II si sviluppò nel ducato una comunità scientifica di primissimo piano che vide come prima, brillante personalità quella di Federico Commandino (1509 – 1575) che possiamo definire il padre della scienza urbinate[264]. La sua opera si incentrò in larga parte sul recupero dei testi di matematici greci come Euclide, Archimede, Apollonio, e sul confronto tra le varie versioni di un medesimo testo per pervenire a un risultato il più affidabile possibile correggendo gli errori di antichi copisti spesse volte ignoranti nel campo matematico, infine tradurre tutto in latino e in volgare, corredando le opere di commenti esplicativi. Grazie a questa complicata operazione videro la luce le traduzioni in latino (1572) e poi in volgare (1575) degli *Elementi* di Euclide, condotte per la prima volta con rigore filologico moderno, e la traduzione dell'opera di Apollonio sulle sezioni coniche che verrà utilizzata da Keplero per determinare le orbite ellittiche dei pianeti[265]. Alla 'scuola' del Commandino si formarono diversi scienziati, matematici e architetti che rivestirono un ruolo fondamentale nei loro rispettivi campi: il matematico Guidobaldo del Monte, grazie alle cui raccomandazioni Galileo Galilei otterrà la cattedra prima a Pisa (1589) e poi a Padova (1592)[266]; gli architetti Francesco Paciotti e Baldassarre Lancia, sui quali ritorneremo; l'orologiaio e

[258] BRANCATI 2001, pp. 12-16.
[259] Ivi, p. 17.
[260] Ivi, p. 13.
[261] Ivi, p. 15.
[262] PIPERNO 2001a, p. 71.
[263] Ibidem.
[264] Per le scienze matematiche nel Ducato di Urbino nel secondo Cinquecento cfr. GAMBA, MONTEBELLI 1988; GAMBA 2001, pp. 87-103. Per un profilo di Federico Commandino cfr. BIANCA 1982, vol. 27; GAMBA 2002, pp. 78-81.
[265] Ivi, p. 80.
[266] Ivi, p. 82. Su Guidobaldo del Monte cfr. INGEGNO 1971, vol. 13; GAMBA 1988, pp. 16-34; Idem 2001, pp. 87-103; Idem 2002, pp. 81-90.

costruttore di strumenti di calcolo Simone Barocci, fratello del più noto Federico, "fra moderni ancora il più eccellente nel lavorare gli stromenti matematici perché studiando sotto la disciplina del Commandino […] si diede a fabbricar compassi, squadre, astrolabij, et altre machine"[267]. Che Guidobaldo II avesse un ruolo in tutto ciò lo dimostra la lunga dedica che Federico Commandino gli riservò nell'*Apollonii Pergaei Conicorum libri quattorum* in cui lo pose al vertice tra i duchi che implementarono l'enorme biblioteca di corte[268].

Guidobaldo non si risparmiò nemmeno riguardo i musicisti che a partire dagli anni Cinquanta furono convocati periodicamente a corte. Tra questi figurano nomi di celebri e importanti personalità dell'epoca: i francesi Dominique Phinot e Giachet Bontemps, rispettivamente un cantante e un organista, il liutista romano Stefano De Ferrari, Costanzo Porta, Paolo Animuccia, Pietro e Virginia Vagnoli[269]. Bontemps e Animuccia furono addirittura assunti regolarmente come musicisti privati del duca per il resto delle loro vite ricevendo incarichi di prestigio: Animuccia divenne infatti maestro di cappella e fu autore di diversi mottetti e madrigali[270]. Il rapporto di Costanzo Porta, già maestro di cappella della cattedrale di Osimo, con la corte di Urbino sembra invece più sfilacciato e meno duraturo ma comunque testimoniato dal musicista stesso in una lettera del 1567, dal fatto che egli fu insegnante di musica di Virginia della Rovere, prima figlia del duca, dalla dedica a Guidobaldo del *Liber primus motectorum quatuor vocum* nonché da quella del *Primo libro di madrigali a cinque voci* alla stessa Virginia[271]. La punta di diamante della musica roveresca fu però la talentuosissima cantante, liutista e suonatrice di viola senese Virginia Vagnoli, per la quale il duca dovette intraprendere un braccio di ferro durato ben sei anni nientemeno che con l'imperatore Massimiliano II d'Asburgo, il quale cercò in tutti i modi di attrarre la musicista alla propria corte viennese, arrivando persino a inviare direttamente a Pesaro un proprio cornettista, Luigi Zanobi, affinché la sposasse, liberandola in questo modo dal contratto che ella aveva sottoscritto con Guidobaldo II[272]. Tuttavia la Vagnoli era talmente sicura della propria posizione e del proprio prestigio (riceveva un compenso di 400 scudi d'oro all'anno, superiore a quello di tutti gli altri ben remunerati ambasciatori ducali) che, nonostante fosse obbligata, insieme al padre e liutista Pietro, a "servire S. E. e l'Illustrissima casa sua in vita loro, per cantare e suonare"[273], deliberò di gestire la propria vita privata e professionale

[267] Bellori 1672, p. 170.
[268] Commandino 1566. Sulla dedica cfr. anche Gamba 1988, p. 13.
[269] Sulla musica roveresca al tempo di Guidobaldo II cfr. Piperno 2001a; Idem 2001b, pp. 375-385; Idem 2002, pp. 25-36.
[270] Piperno 2001a, pp. 72-77.
[271] Ivi, pp. 74-75.
[272] Su Virginia Vagnoli cfr. Piperno 1999, pp. 259-285; Idem 2001a, pp. 77-80.
[273] Piperno 1999, p. 261.

tenendo Guidobaldo, ovvero il mecenate che la stipendiava, all'oscuro di tutto. Ella riuscì addirittura a organizzare il proprio matrimonio con il mantovano Alessandro Striggio, musicista presso la corte di Cosimo I de' Medici, "sottomano segretissimamente con poco rispetto del S.r Duca" sottraendosi infine a "questo servitio (dal quale non havea il S.r Duca à riguardo della s.ra Principessa nostra [Lucrezia d'Este] voluto pur che bastasse a levarla l'autorità dell'Imperatore)"[274] per trasferirsi con la famiglia a Firenze, dove li aveva assunti lo stesso Cosimo I. Quando Guidobaldo scoprì la torbida situazione andò su tutte le furie licenziando i due Vagnoli, privandoli di parte dei loro possedimenti e intimandogli "che in termine di quattro giorni fossero usciti fuore" dal ducato: tutto ciò anche a causa del comportamento sfacciato e troppo sicuro di sé di Virginia, la quale in un dialogo con il duca "uscì ella à rispondere licentiosa e pungente e parlò con sì poco rispetto e con tanta sfacciataggine et ingratitudine"[275].

Si è insistito sulla vicenda di Virginia Vagnoli sia per l'importanza che rivestì per la vita culturale del ducato – basti pensare che il letterato Lodovico Agostini, con cui la musicista intraprese una relazione di cinque anni poi sfumata a causa di divergenze di classe sociale, incentrò su di lei le sue opere più importanti ovvero il *Canzoniere* e le *Giornate Soriane* (manifesto della vita spensierata della corte urbinate negli anni di Guidobaldo II e soprattutto di Francesco Maria II)[276] – sia perché "si riverberò, catapultando per un momento il duca di Urbino sulla ribalta internazionale, sulle relazioni diplomatiche di questi anni segnati dalle questioni di precedenza fra Ferrara e Firenze, dal vespaio suscitato dal conferimento del titolo di Granduca a Cosimo I e dalla rinnovata minaccia del Turco che portò alla Lega e a Lepanto"[277], evento bellico a cui partecipò il giovane principe Francesco Maria II. L'unico altro artista patrocinato direttamente da Guidobaldo II che suscitò l'interesse di diverse corti italiane ed europee fu Bartolomeo Genga, il quale fu richiesto da Massimiliano II (quando era ancora solamente re di Boemia), dalla signoria di Bologna, dalla Repubblica di Genova e infine dal Gran Maestro dei Cavalieri di Malta[278]. Il Genga e la Vagnoli furono dunque due dei più importanti frutti del mecenatismo messo in atto da Guidobaldo[279] grazie alla stabilizzazione politica conseguente al suo matrimonio con Vittoria Farnese che a questo punto può a buon diritto essere considerato come

[274] Ivi, pp. 273, 282.
[275] Ibidem.
[276] Su Ludovico Agostini cfr. ARBIZZONI 2001, pp. 51-54.
[277] PIPERNO 2001a, p. 80.
[278] Sul Genga cfr. nota 8.
[279] L'unico altro artista urbinate che riuscì a smuovere la diplomazia internazionale per poter ottenere delle opere da lui fu Federico Barocci, il quale però, sebbene si formò durante gli anni del ducato di Guidobaldo II, pervenne al massimo grado di celebrità sotto Francesco Maria II.

"l'episodio che innescò (o accelerò) un radicale mutamento nella carriera, nella politica e nell'esistenza stessa del duca di Urbino"[280].

La menzione di Bartolomeo Genga ci permette di rientrare nel perimetro dell'arte figurativa, uno dei campi in cui il mecenatismo del duca poté esprimersi al massimo grado. Come si è in parte già visto, a partire dalla fine del quinto decennio e per tutto il resto della sua vita Guidobaldo si attivò per cercare di far gravitare intorno alla propria corte diversi artisti: Bartolomeo Ammannati, Battista Franco, Taddeo Zuccaro, Tiziano, Palma il Giovane. Dei primi tre si è già ampiamente discusso quindi ci limiteremo ora a rapidi cenni relativi ai due pittori veneziani. I rapporti tra Guidobaldo II e Tiziano risalgono almeno alla fine degli anni Trenta quando l'allora giovane principe si invaghì follemente del dipinto raffigurante una "donna nuda" (oggi meglio nota come *Venere di Urbino*) visto nello studio del pittore durante uno dei suoi viaggi a Venezia e lo pregò di venderglielo[281]. Da quel momento il duca commissionò dipinti e ritratti a Tiziano per il resto della sua vita; purtroppo la maggior parte di essi, che Vasari vide durante il suo soggiorno pesarese del 1566[282], sono andati perduti o non sono ancora stati rintracciati. Uno dei momenti di maggiore vicinanza tra il duca e il grande cadorino fu comunque l'ospitalità concessa al pittore presso il Palazzo Ducale di Pesaro per permettergli di effettuare una sosta durante il suo viaggio verso Roma intrapreso nel 1545[283]. Il caso di Palma il giovane è assai diverso e molto singolare poiché fu una vera e propria 'scoperta' di Guidobaldo, il quale, durante un viaggio a Venezia effettuato nel 1564, avendone apprezzato il talento, invitò a corte il giovanissimo artista per poi inviarlo a Roma a studiare e perfezionarsi spesandolo e permettendogli di essere ospitato in casa dell'ambasciatore ducale Traiano Mario per quattro degli otto anni che il pittore trascorse nella città pontificia[284]. Quando Palma rientrò a Venezia, Guidobaldo II era ormai scomparso ma il suo ricordo rimarrà indelebile per il pittore, per avergli concesso la grande opportunità di "esser stato levato da Venetia e mantenuto in Roma quattro anni"[285]; non a caso Palma avrebbe mantenuto ottimi rapporti anche con il successore Francesco Maria II, che gli commissionò numerosi dipinti per la propria devozione privata nel corso degli anni[286]. Guidobaldo si circondò anche di valentissimi architetti specializzati nella progettazione di difese militari, come il già ricordato Genga, Francesco Paciotti, Filippo Terzi, Baldassarre Lancia, Giovan Battista Belluzzi

[280] PIPERNO 2001, p. 60.
[281] Sui rapporti tra Tiziano e i Della Rovere cfr. PEZZINI BERNINI 2004, pp. 149-154. Per la Venere di Urbino cfr. PAOLUCCI 2004, pp. 255-257.
[282] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), VI, pp. 162-163.
[283] CAVALCASELLE, CROWE 1877-1878, p. 46.
[284] MASON 2013, vol. 78.
[285] GRONAU 1936 (ed. 2011), p. 151, doc. CXCIII.
[286] Come si ricava dalle lettere e dalle note di spese dello stesso duca, cfr. GRONAU 1936 (ed. 2011), pp. 149-152.

detto il Sanmarino, che non mancò di inviare presso altre corti per rinsaldare le relazioni diplomatiche e al contempo aumentare il proprio prestigio. Paciotti fu infatti lungamente attivo per i Farnese, per Filippo II d'Asburgo nelle Fiandre, per il duca Emanuele Filiberto di Savoia e per i Boncompagni[287]; Baldassarre Lancia fu richiesto da Cosimo I de' Medici per "servirlo nelle sue fortificazioni dello stato di Fiorenza e di Siena, e l'ha adoperato et adopera a molte cose ingegnose"[288]; anche Giovan Battista Belluzzi fu largamente impiegato da Cosimo I, il quale se ne servì per implementare le fortezze di Pisa, Pistoia e Montalcino e a quanto pare fu uno dei responsabili della conquista di Siena nel 1555 poiché, "andato segretamente a Siena, levò la pianta di quella città e della fortificazione di terra che i sanesi avevano fatto a porta Camolia, la qual pianta di fortificazione mostrando egli poi al signor Duca et al marchese di Marignano, fece loro toccar con mano che ella non era difficile a pigliarsi né a serrarla poi dalla banda di verso Siena; il che esser vero dimostrò il fatto la notte ch'ella fu presa dal detto Marchese, col quale era andato Giovambatista, d'ordine e commessione del Duca"[289]. Secondo quanto già riferito, alcuni di questi architetti, come Paciotti e Lancia, furono 'figli' a loro volta del mecenatismo ducale nel campo delle scienze in quanto allievi di alcuni matematici patrocinati dal duca, in special modo Federico Commandino.

Il ruolo di mecenate delle arti cui Guidobaldo II aspirava e che infine con molti sforzi riuscì a ricoprire, provocando quel dissanguamento dell'erario ducale cui avrebbe dovuto rimediare il figlio nonché successore Francesco Maria II, è assolutamente comprensibile se si tengono a mente le sue origini. Egli nacque infatti a Pesaro nel 1514, figlio di Francesco Maria I della Rovere e Eleonora Gonzaga, e pertanto crebbe avendo come modello di riferimento la mitica corte di Guidobaldo I da Montefeltro e di suo padre, ovvero uno degli emblemi di ciò che noi oggi chiamiamo Rinascimento, idealizzata a dismisura e consegnata alla storia dalle pagine del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, opera che avrà senz'altro costituito uno dei cardini su cui si basò la sua formazione culturale, non foss'altro che per l'importante presenza del padre in qualità di personaggio di spicco all'interno del trattato. È in quest'ottica che devono essere intese la protezione e le occasioni di lavoro concesse dal duca alla vasta schiera di artisti, letterati e musicisti di cui si è dato conto. Tutto ciò ci permette di comprendere

[287] Su Francesco Paciotti cfr. PROMIS 1863, pp. 360-442; Idem, *Lettere di Francesco*, cit.; RAGNI 2001; COPPA 2002; *ARCHITETTI E INGEGNERI MILITARI* 2008, pp. 189-192.

[288] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 352. Su Baldassarre Lanci cfr. ERCOLINO 2004, vol. 63. Suo figlio, lo scultore e stuccatore Pompilio Lanci, fu un seguace di Brandani. Il suo percorso è ancora da ricostruire. L'unica opera che gli può essere attribuita con certezza è la decorazione della Cappella della Sacra Spina nell'oratorio di Santa Chiara a Urbino (ARCANGELI 1993a, pp. 339-340). Mi pare sia finora sfuggita l'importante notizia testimoniata da Vasari secondo il quale Pompilio fu accettato nell'Accademia del Disegno di Firenze, soprattutto grazie alla buona riuscita della "mascherata detta della Geneologia degli Dei, ordinata per lo più, e quanto alle machine, dal detto Baldassarre suo padre, [dove Pompilio] si portò in alcune cose ottimamente", cfr. VASARI 1568 (ed. 1966-1997), VI, pp. 254-255.

[289] Ivi, V, p. 357. Su Giovanni Battista Belluzzi cfr. da ultimo LAMBERINI 2007.

come Guidobaldo II stesse cercando in tutti i modi di emulare gli antichi fasti della corte urbinate di Federico e Guidobaldo I da Montefeltro.

Anche la formazione di Brandani deve essere inquadrata in tal senso e il suo soggiorno a Roma all'inizio del sesto decennio deve a sua volta essere messo in prospettiva rispetto alle iniziative artistiche che il duca stava in quel momento mettendo in atto. Proprio come il suo illustre avo Federico, anche Guidobaldo volle legare permanentemente il suo nome a imponenti opere urbanistiche e architettoniche: ci si riferisce in particolare alla liberazione degli spazi antistanti il Palazzo Ducale di Urbino, alla ridefinizione dell'intero centro cittadino di Pesaro e, cosa che qui interessa maggiormente, alle importanti aggiunte e cospicue modifiche strutturali dei palazzi ducali di queste due città, particolarmente quello pesarese che assunse l'aspetto attuale proprio negli anni di Guidobaldo. Per la decorazione di questi due importanti cantieri il duca e il suo architetto Bartolomeo Genga vollero recuperare l'esempio celebre e assai raffinato degli ambienti progettati da Francesco di Giorgio per Federico da Montefeltro nella dimora di Urbino: la tenera pietra delle Cesane fu infatti impiegata per la definizione delle membrature architettoniche 'portanti', dunque direttamente a contatto con il pavimento, come gli stipiti delle porte e delle finestre, i piccoli sedili con i loro sostegni negli sguinci di quest'ultime e le nappe dei camini, mentre si scelse lo stucco per l'ornamentazione degli elementi 'portati' come peducci, fregi, cornici, volte e cieli delle volte. Solamente a Pesaro si tentò una sperimentazione maggiore utilizzando talvolta il legno, come nel caso del cornicione della Sala dell'Età dell'Oro, e soprattutto la pittura a grottesche, assolutamente in linea con i tempi. A Urbino, dove l'illustre modello di Francesco di Giorgio era indubbiamente più forte e vincolante, ci si limitò a introdurre la pittura solamente su alcune superfici in stucco, la quale fu esclusivamente giocata sull'accordo tra il bianco del materiale e il giallo della foglia d'oro, a cui si aggiunse in limitati casi il colore blu dello stemma della città di Urbino. Il fatto che Guidobaldo volesse in qualche modo porsi in continuità con Federico è inoltre testimoniato dal fatto che nei due studioli decorati da Brandani tra il 1553 e il 1558 fece inserire tutte le imprese e gli emblemi già appartenuti al suo illustre predecessore, integrandoli con la propria impresa delle Tre mete a cui era assai legato; la venerazione che egli nutriva nei confronti del suo avo comportò in quegli stessi anni (siamo nel 1554) la richiesta a Girolamo Muzio di redigere la *Istoria de' fatti di Federico duca di Urbino*, che fu poi pubblicata a Venezia solamente nel 1605. L'utilizzo dello stucco era stato inoltre ormai sdoganato già da diverso tempo come materiale indispensabile per la decorazione di una dimora moderna e gli esempi più celebri in tale direzione erano i palazzi apostolici vaticani, le dimore romane delle personalità che facevano parte dell'entourage pontificio e la reggia di Fontainebleau,

modelli che Guidobaldo non poteva di certo ignorare. All'inizio degli anni Cinquanta i lavori al palazzo di Pesaro erano già iniziati da qualche tempo mentre quelli al palazzo di Urbino erano in procinto di esserlo[290]; al duca serviva dunque, e in tempi brevi, un valente stuccatore che potesse occuparsi della decorazione di questi due cantieri e che, in futuro, potesse rimanere attivo entro i confini del ducato in modo da poter essere impiegato per le commissioni più importanti. A questo punto è assai verosimile che il soggiorno romano di Brandani sia stato deciso di comune accordo con Bartolomeo Genga, presso cui il nostro artista si stava formando (Girolamo morì nel 1551), come ho tentato di chiarire nel paragrafo precedente. Brandani fu quindi 'inviato' a perfezionarsi nella tecnica dello stucco presso Bartolomeo Ammannati, cioè uno degli scultori più importanti del momento e con il quale sia il duca sia il Genga erano in ottimi rapporti.

Uno dei primi cantieri artistici che il neoeletto Giulio III del Monte (7 febbraio 1550) promosse con particolare zelo fu la propria villa suburbana collocata appena fuori Porta del Popolo, lungo la via Flaminia. Per abbreviare i tempi esecutivi il papa affidò la progettazione e la costruzione della villa a ben tre artisti: Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati e Jacopo Barozzi da Vignola; gli studi più recenti hanno però molto ridimensionato il ruolo di Vasari, il quale dovette limitarsi a fornire disegni e progetti di massima poi ampiamente rivisti, ricalibrati e messi in opera in completa autonomia dagli altri due architetti[291]. L'intero complesso può essere suddiviso in due grandi e distinti cantieri: quello del palazzetto (nei documenti spesso citato come "Palazzo nuovo") che, con le sue pertinenze, fu affidato a Vignola, a sua volta coadiuvato dal capomastro Bartolomeo Baronino, e prese l'avvio nel febbraio del 1551; quello del ninfeo ("fontana" nei documenti) e del giardino che partì nel giugno del 1552 e di cui fu responsabile Ammannati, qui alle prese con la sua prima importante opera architettonica, come egli stesso volle sottolineare tramite una chiarissima iscrizione in pietra su un pilastro della loggia posta tra il giardino e il ninfeo. In questo contesto interessano soprattutto proprio i lavori del ninfeo a cui parteciparono moltissime figure professionali secondo le esigenze di un simile cantieri: scultori, scalpellini, falegnami, pozzatori, stuccatori, tagliapietre, muratori. Stando ai documenti noti, frutto dell'imponente lavoro di ricerca d'archivio condotto da Tilman Falk e pubblicato nel 1971[292], gli artisti e le varie maestranze erano in molti casi raggruppati in piccole squadre di lavoro i cui componenti ricevevano il compenso tutti nello stesso giorno (salvo alcune

[290] Cfr. Catt. 1-2.

[291] Sull'architettura e le decorazioni di Villa Giulia cfr. GIORDANI 1907, pp. 133-138; GERE 1965, pp. 198-206; HOFFMANN 1967, pp. 48-66; FALK 1971, pp. 101-178; KIENE 1995, pp. 46-73; ADORNI 2008, pp. 54-65; LOFFREDO 2016, pp. 51-68; DANIELE 2022, pp. 43-45, 163; Eadem 2023, pp. 257-284.

[292] FALK 1971, pp. 101-178.

eccezioni) e i cui nomi vengono spesso citati insieme. È questa ad esempio la situazione che coinvolge Giacomo da Cassignola, Tommaso della Porta e Andrea Casella, autori delle due modeste statue del *Tevere* e dell'*Arno* poste in due nicchioni del ninfeo e realizzate in stucco e peperino[293]. A quanto pare anche Federico Brandani si unì a una squadra già formata, quella composta da Giovan Matteo Veneziano (il cui nome nei documenti compare talora come Giovan Antonio ma si tratta indubbiamente della stessa persona) e da Francisco del Castillo. Il primo è un personaggio ancora piuttosto sfuggente nel panorama artistico dell'epoca: di lui sappiamo solamente che oltre all'attività a Villa Giulia fu impiegato – sempre in qualità di stuccatore – in Palazzo Ricci in Campo Marzio tra il 1552 e il 1553[294] e successivamente nell'enorme cantiere di Palazzo Vecchio a Firenze tra il 1556 e il 1558. Sulla base di queste scarse informazioni e del collegamento con Vasari gli sono stati dubitativamente attribuiti i medaglioni in stucco raffiguranti figure allegoriche che una volta ornavano la vasariana loggia del perduto Palazzo Altoviti (1553), e che ora si conservano insieme ai dipinti del soffitto in una sala del Museo del Palazzo di Venezia[295]. Francisco del Castillo (c. 1528 – 1586) è invece personalità ben nota e assai più rilevante. Originario dell'Andalusia, si trasferì in Italia nel 1546 dove rimase per nove anni operando come stuccatore e soprattutto perfezionandosi come architetto, che sarà poi la professione che eserciterà una volta rientrato in patria[296]. Tra il 1546 e il 1548 lo troviamo al lavoro nel grande cantiere di San Pietro in Vaticano agli ordini di Michelangelo, appena divenuto architetto della fabbrica dopo la morte di Antonio da Sangallo il Giovane (3 agosto 1546), e Juan Bautista de Toledo. Nel 1555 era già rientrato in Andalusia dove riuscì a imporsi come architetto di spicco della regione, realizzando molte opere nel giro di pochi anni: il portale della chiesa di San Ildefonso a Jaén (1555), il fronte della chiesa dell'Immacolata Concezione a Hulema (1559-1589), il Granaio, le Macellerie reali e la Fontana a Priego de Cordoba (1565-1577), il carcere di Martos (1577), la *Fuente Pública* sempre a Martos (1584) e la facciata della Real Chancilleria di Granada (1584-1586), probabilmente la sua opera più nota e per la quale disponiamo di diversi documenti. Che sia proprio lui il "Francesco Castiglio" registrato tra i pagamenti di Villa Giulia è l'artista stesso ad assicurarcelo in un interessantissimo documento scritto di proprio pugno nel 1577 per esprimere le sue rimostranze al capitolo della cattedrale di Granada, che lo aveva scartato in favore di Lázaro de Velasco per la prosecuzione di quell'importante cantiere architettonico dopo la

[293] LOFFREDO 2016, pp. 51-68.
[294] PUGLIATTI 1984, p. 122.
[295] QUAGLIAROLI in corso di stampa.
[296] Su Francisco del Castillo cfr. TAYLOR 1977, pp. 419-436; MORENO MENDOZA 1984; RUIZ RODRÌGUEZ 1984, pp. 159-172; MARIAS 2011, pp. 255-259.

morte del "maestro mayor" Juan de Maeda: "ser público y notorio que [...] y tengo mucha práctica y exercicio desde el sacar de las piedras y labrallas [...] hacer hornatos y entalles, follages, marcaras, epitafios, festones y otras galanías con que se adornan y enriquecen los edificios, hacer figuras como es público y notorio que yo las he hecho en el más honroso lugar del mundo en mucha cantidad y muy estimadas que fue en Roma en un edificio suntuosísimo que hizo el papa Julio Tercio a quien yo serví tres años en este oficio por el más aventajado que había en mi tiempo desta facultad […] y tuve nueve años de exercicio en Italia dove florece este arte viendo yescudriñando y miediendo las cosas antiguas praticando con maestros abilísimos de aquella nación y de la nuestra estudiando lo libros modernos y antiguos que tratan de esta facultad que todo está escrito en lengua italiana, la cual yo tiengo tal propicia y familiar como la nuestra"[297].

Giovan Matteo Veneziano e Francisco del Castillo iniziarono a lavorare alla Fontana pubblica in via Flaminia e al ninfeo della villa nel luglio del 1552; il primo documento che li riguarda è del 24 di quel mese e dichiara: "A m.ro Franc.o Castiglio e Giovanant.o Venet.o sc. 2 b. 30 [due scudi e trenta bolognini] per haver lavorato giorni 6 alla fontana di Villa Iulia"[298]. Il nostro Brandani raggiunse il cantiere nel settembre dello stesso anno e, a quanto pare, gli fu ordinato di affiancare proprio questi due stuccatori, visto che nei documenti li troviamo al lavoro "tuttitre per lavorare di stucco alla fontana"[299]. Il primo pagamento è del 25 settembre: "A Federigo da Urbino sc. 1 b. 60 per tante gior.te dallui fatte a stuccar alla fontana sop.ta"[300]. Si tratta di un saldo per lavori appena eseguiti, segno dunque che Brandani doveva essere attivo già da qualche giorno e mi chiedo se non si potesse trovare tra i non meglio precisati "compagni stuccatori" pagati insieme a Giovan Matteo Veneziano il 9 dello stesso mese. Da quel momento in poi il nostro artista sarà remunerato sempre insieme a Giovan Matteo e a Francisco. Se si analizzano attentamente tutti i pagamenti che li riguardano si può capire che all'interno di questo terzetto vi erano delle distinzioni gerarchiche abbastanza nette. Per lo stesso periodo di tempo, circa quindici giorni ("mezzo mese" nei documenti), Francisco del Castillo viene sempre pagato 5 scudi d'oro mentre gli altri due non riscuotono mai più di 3 scudi e 50 bolognini (ovvero tre scudi e mezzo): lo stuccatore andaluso doveva evidentemente ricoprire una sorta di ruolo direttivo nei confronti degli altri e probabilmente a lui spettava una parte più consistente del lavoro. A parte il primo pagamento di un solo scudo e sessanta bolognini, equivalente a circa una settimana di lavoro, per il resto del tempo lo stipendio di Brandani si allineò a quello di

[297] Moreno Mendoza 1984, pp. 358-359.
[298] Falk 1971, p. 147.
[299] Ivi, p. 148. Talvolta la formula varia in "Tutti 3 alla fontana detta".
[300] Ibidem.

Giovan Matteo Veneziano, come appena detto. Tra i due non dovevano dunque sussistere sostanziali differenze rispetto alla quantità e alla tipologia di lavoro da eseguire anche perché Federico era già in quel momento uno stuccatore professionista, altrimenti non avrebbe ricevuto lo stipendio autonomamente. Tuttavia è molto probabile che egli avesse un ruolo lievemente subalterno anche rispetto al veneziano dato che viene quasi sempre citato come "suo compagno"; tale espressione si ritrova solamente una volta citata a parti inverse, ovvero "Gio.mattheo Venet.o compagno suo [di Federico]" ma si tratta dell'ultimo documento concernente Brandani e ci fa capire come, dopo diversi mesi di lavoro, i due ricoprissero ormai lo stesso ruolo agli occhi della contabilità pontificia gestita in quel momento da Giovanni Aleotti vescovo di Forlì (il 'monsignor Tantecose' come lo apostrofò Michelangelo[301]). A questo punto mi pare assai verosimile che Brandani sia giunto a Villa Giulia già munito di un ottimo bagaglio tecnico per quanto riguarda la lavorazione dello stucco grazie alla precedente formazione presso i Genga, ma non ancora sufficiente per consentirgli di operare subito in autonomia, trovandosi così ad affiancare due maestri più esperti di lui. Come si è visto nel primo paragrafo, Brandani dovette compiere il salto dalla maiolica allo stucco verso la fine degli anni Quaranta e dunque non molto tempo prima della sua partecipazione al cantiere romano; ciò spiegherebbe per quale motivo egli fosse considerato ancora poco più che un esordiente in tale campo nonostante non fosse più giovanissimo (nel 1552 doveva avere tra i ventitré e i ventisei anni). I lavori in stucco al ninfeo della villa terminarono alla fine di marzo del 1553, infatti gli ultimi pagamenti per il nostro trio risalgono al 26 di quel mese[302], mentre il lavoro degli scultori proseguì ancora per qualche tempo. Già in aprile Federico, Giovan Matteo e Francisco si spostano "tuttitre per lavorare di stucco alla Villa Iulia"[303], dunque in qualche ambiente del cantiere vignolesco; purtroppo non siamo in grado di stabilire quale visto che i documenti non offrono maggiori informazioni. Le opzioni non sono invero moltissime: si poteva trattare degli stucchi che rivestono le mura e le nicchie del giardino oppure di quelli che ornano le stanze del palazzetto. I lavori "alla Villa" proseguirono per tutto il mese di maggio finché nei due pagamenti di giugno, l'11 e il 25 del mese, viene specificato che i tre compari stanno lavorando "di stucco alla Villa al Palazzo nuovo" vale a dire il palazzetto vero e proprio[304]. Dopo il 25 giugno Brandani scompare dal cantiere mentre gli altri due continuano a lavorare agli stucchi del palazzo ancora per qualche tempo: Giovan Maria rimane fino

[301] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), VI, p. 85.
[302] FALK 1971, p. 153.
[303] Ivi, p. 154.
[304] Ivi, p. 155.

alla fine di luglio mentre Francisco del Castillo viene spesato fino al 24 settembre[305]. Intanto a luglio inizia a operare un certo "maestro Battistaa battiloro" per applicare "oro di forma grande per li stucchi"[306]; evidentemente una buona parte delle decorazioni in stucco degli ambienti interni era già completata e pertanto si poteva procedere a dorarla; non a caso nello stesso mese inizia a essere pagato anche "maestro Prospero pittore" (Prospero Fontana) che con i suoi collaboratori avrebbe realizzato gli affreschi delle stanze e delle facciate dell'emiciclo del giardino, queste ultime perdute[307]. L'improvvisa scomparsa di Brandani mentre il cantiere lavorava ancora a pieno regime si spiega leggendola in parallelo agli spostamenti di Guidobaldo II in quello stesso periodo. Il duca giunse a Roma accompagnato da Bartolomeo Genga e da Pietro Aretino durante l'aprile del 1553 per ricevere il bastone di capitano generale dell'esercito pontificio, titolo assegnatogli tramite una bolla papale del 28 febbraio precedente[308]. Guidobaldo si fermò nell'Urbe per qualche tempo per poi ripartire intorno al 27 di giugno[309]. Questa data collima in modo fin troppo evidente con l'ultima retribuzione a Brandani (giusto due giorni prima) e, vista anche la presenza di Bartolomeo Genga, mi pare abbastanza evidente come il nostro artista colse quell'occasione per tornarsene a Urbino insieme al proprio duca e al suo architetto. Non a caso, come ho specificato nelle relative schede, i lavori delle prime fasi decorative dei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino dovettero iniziare pochissimo tempo dopo, proprio intorno al 1553-1554.

Stando ai documenti, dunque, Brandani fu attivo soprattutto nel ninfeo. Purtroppo non possiamo valutare l'entità del suo operato innanzitutto perché non agiva da solo ma insieme ad almeno altri due artisti e, come da prassi in simili circostanze, il lavoro doveva essere condotto secondo un omogeneo indirizzo stilistico[310]. Oltre a ciò, dalla fine del Cinquecento il ninfeo rimase per secoli in uno stato di incuria e di totale abbandono, perdendo in questo modo buona parte delle decorazioni, soprattutto quelle realizzate in materiali più facilmente deperibili come appunto lo stucco. Vi sono

[305] Ivi, pp. 156-157.
[306] Ivi, p. 156.
[307] Ibidem.
[308] "Andò sua eccellenza a Roma e con essa il Genga, dove volendo Sua Santità fortificar borgo, fece il Genga a richiesta del Duca alcuni disegni bellissimi che con altri assai sono appresso di sua eccellenza in Urbino" cfr. VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 354; per la presenza dell'Aretino cfr. nota 251.
[309] Come, appunto, ci attesta un documento del 27 di quel mese in cui si riferisce di un avvenuto pagamento disposto da Giulio III nei confronti del duca "a conto del quartiere suo che verrà per valersene in q^{sa} sua partita di Roma" (cfr. GERE 1965, p. 200 nota 6).
[310] Tale situazione è testimoniata anche dall'Ammannati stesso che in una lettera del 1555 in cui reclamava gli 850 scudi che gli spettavano a saldo del lavoro compiuto (fino a quel momento aveva ricevuto solamente 344 ducati) dichiarò come "io servi mesi trentaquattro, à tutte dette fabbriche, come Architetto à ogni bisogno, e anco lavorando di scultura, e rittocando i lavori a' giovani che ivi servivano, si di pietra, come di stucco, et di marmo, secondo che occorreva"(cfr. DAVIS 1978, p. 225, doc. 4).

alcuni splendidi disegni di Hubert Robert che testimoniano il deprimente degrado in cui versava l'ambiente alla metà del XVIII secolo (fig. 6a)[311]. Dalle testimonianze grafiche lasciateci dallo stesso Ammannati e da alcune incisioni successive, le più importanti delle quali furono realizzate da Hieronymus Cock e pubblicate da Antoine Lafréry nel 1575[312] (fig. 7a), si apprende come le pareti del ninfeo si dovessero presentare sovraccariche di ornamenti, comprendendo addirittura molte statue antiche che, dopo la morte del papa, vennero confiscate alla famiglia Del Monte per essere collocate al Belvedere e nel Casino di Pio IV in Vaticano[313]. Ad ogni modo, sulla base dei documenti appena riportati e quindi della sicura presenza di Brandani nel cantiere di Villa Giulia, nel 1967 Paola Hoffmann, in un contributo di cui si è già dato conto nel capitolo precedente, gli attribuì tutti gli stucchi disposti sulle volte delle due grandi sale a pianterreno del palazzetto vignolesco[314](figg. 8a-12a, 14a); in particolare le otto figure allegoriche negli ovati angolari e le due imprese di Giulio III con l'*Occasione che ghermisce la Fortuna per i capelli* al centro delle volte[315]. La studiosa tentò dei paralleli con i putti del *Camino delle Mete* a Urbino, del Castello di Montebello e dello studiolo di Palazzo Tiranni a Cagli e con "la decorazione delle sale del castello dei Brancaleoni a Piobbico" che rappresenterebbe "un ritorno stilistico alle classiche forme degli stucchi di Villa Giulia"[316]. Questa ricostruzione non è mai stata messa in discussione nemmeno da importanti studiosi che si sono occupati di Brandani in seguito, come Luciano Arcangeli e Maria Genova; anzi, negli ultimi anni ha ricevuto nuovi avalli da parte di Matteo Procaccini[317] e Alessandra Giannotti[318], i quali hanno proposto dei confronti, rispettivamente, con alcune allegorie brandaniane nel Palazzetto Baviera di Senigallia e con i dipinti di Francesco Menzocchi all'Imperiale vecchia, di cui si è già riferito. Vista la fortuna che tale proposta ha riscosso presso diverse generazioni di studiosi è giusto dedicarle uno spazio adeguato, cercando innanzitutto di contestualizzarla poiché, come tutto il resto, anche le attribuzioni hanno una loro storia. Se si analizza il testo della Hoffmann ci si può facilmente rendere conto che la ricostruzione da lei proposta della carriera di Brandani segue fedelmente quella messa a punto una trentina d'anni prima da Luigi Serra, la quale riscuoteva ancora la generale fiducia degli studiosi. Per la studiosa dunque Brandani non era un ventiquattrenne formatosi nella pratica dello

[311] Per il viaggio in Italia di Hubert Robert insieme a Jean-Honoré Fragonard cfr. da ultimo RIBOUILLAULT 2019, pp. 114-131.
[312] LAFRÉRY 1575; cfr. anche *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2002, p. 187.
[313] OCCHIPINTI 2012, p. 17.
[314] HOFFMANN 1967, pp. 48-66.
[315] Quella della sala meridionale deriva in modo abbastanza evidente da un disegno approntato da Prospero Fontana conservato nel castello di Windsor.
[316] Ivi, p. 60.
[317] PROCACCINI 2019, pp. 197, 329-332.
[318] GIANNOTTI 2024, pp. 6-7.

stucco da pochi anni, come credo stia emergendo da questo studio, ma un maestro affermatissimo, che nei dieci anni precedenti era stato in grado di compiere opere assai complesse e mature come le statue della chiesa di Santo Stefano a Piobbico (che Serra datava al 1541) e il *Presepe* di Urbino, collocato a ridosso della partenza per Roma. Secondo una simile visione era del tutto naturale attribuire gli stucchi di Villa Giulia a un maestro a quel tempo già evidentemente celebre, declassando di conseguenza a semplici collaboratori tutti gli altri stuccatori menzionati nei registri pontifici, dei quali si conosceva nient'altro che il nome. Come si è visto però i documenti raccontano una vicenda completamente diversa, che la Hoffmann ignora bellamente, nonostante trascriva in nota almeno una parte dei pagamenti. Attribuire tutti gli stucchi del palazzetto vignolesco a Brandani significa infatti non tenere in alcun conto tali testimonianze, appiattendo e semplificando in questo modo una situazione ben più complessa e variegata, quella di un cantiere in cui operavano moltissime maestranze nello stesso momento, ognuna di esse specializzata nell'esecuzione di precise parti decorative. Bisogna aggiungere inoltre che Francisco del Castillo, Giovan Matteo Veneziano e Federico Brandani non erano gli unici stuccatori attivi nella villa: vi erano infatti i già menzionati Andrea Casella e Giacomo da Cassignola che, oltre a lavorare il marmo, venivano pagati anche per "lavorar di stucco"; un certo Romolo fiammingo pagato ogni "mezzo mese" cinque scudi (proprio come Francisco) dall'ottobre del 1552 fino allo stesso mese del 1553 passando anche lui dal cantiere del ninfeo a quello del palazzetto; un altro misterioso "Alessandro scultore" attivo soprattutto nel ninfeo; inoltre, per tutto il mese di novembre del 1552 lavorò come stuccatore "alla fontana" anche Francesco da Sangallo[319]. In un quadro tanto complesso e a fronte di un'opera così depauperata appare francamente difficile e forse neanche così utile tentare di distinguere le mani tra un artista e un altro, tanto più perché – a differenza degli scultori – che venivano spesso pagati per l'esecuzione di singole figure, talvolta puntualmente identificabili (come le già citate statue dei fiumi), i lavori compiuti dagli stuccatori non vengono mai specificati. Dunque, se è possibile che Brandani si sia occupato delle opere citate dalla Hoffmann, è indubbio che egli non lo abbia fatto da solo ma, quanto meno, come membro della piccola squadra di tre stuccatori all'interno della quale non ricopriva sicuramente un ruolo di primo piano.

Ma tralasciando per un momento i documenti noti e le logiche di cantiere, l'attribuzione di questi stucchi a Federico Brandani può essere sconfessata innanzitutto dal confronto con le opere certe del nostro artista. La sodezza e la "levigatezza da biscuit neoclassico"[320] che connota le figure di Villa

[319] Per la presenza di questi artisti cfr. FALK 1971, pp. 147-158.
[320] PUGLIATTI 1984, p. 161.

Giulia è quanto di più lontano si possa immaginare dalle figurette morbide, slanciate e ultra-pittoriche dei primi lavori dell'urbinate. Gli stessi confronti proposti da Matteo Procaccini tra gli stucchi romani e quelli del Palazzetto Baviera testimoniano inequivocabilmente la grande distanza formale e concettuale che li separa. Anche il Brandani più monumentale della fase estrema non raggiunge mai nell'altorilievo la purezza formale delle placide allegorie di Villa Giulia.

Prima di lasciare definitivamente il cantiere papale vorrei recuperare ed estendere un'intuizione avanzata diverso tempo fa da Teresa Pugliatti nel suo fondamentale lavoro dedicato a Giulio Mazzoni e alla decorazione romana nella cerchia di Daniele da Volterra. Secondo la studiosa infatti "le quattro allegorie femminili entro le nicchiette ovali" del soffitto della Stanza della Cleopatra in Vaticano "ricordano le analoghe figure in stucco delle camere al pianterreno di Villa Giulia"[321]. L'ambiente cui fa riferimento la studiosa si trova alla testa dell'appartamento che corre lungo il braccio est del corridoio del Belvedere e fu decorata da Daniele da Volterra all'inizio degli anni Cinquanta per volontà di Giulio III[322] (figg. 15a-16a). Nello specifico i pagamenti a Daniele e ai suoi collaboratori per "la pittura della stanza, dove sta la Cleopatra, et del stucco" si scalano dal 4 settembre del 1551 al 30 giugno del 1552[323]. Le tipologie, i panneggi e le sigle compositive di queste figurette sono davvero molto simili a quelle di Villa Giulia, sebbene queste ultime risultino un tantino più voluminose, circostanza che si dovrà però soprattutto al fatto che esse dispongono di uno spazio ben più comodo di quello stretto e lungo riservato alle loro compagne nella Stanza della Cleopatra (figg. 17a-22a). Mi chiedo dunque se anche in questo ambiente non possano essere stati attivi gli stessi Francisco del Castillo e Giovan Matteo Veneziano visto che il loro primo pagamento per gli stucchi del ninfeo della villa pontificia risale al 24 luglio 1552 "per haver lavorato giorni 6 di stucco alla fontana" e si porrebbe in perfetta continuità con la fine dei lavori nella sala vaticana. Nella Roma di metà Cinquecento la migrazione delle stesse maestranze negli stessi anni da un cantiere a un altro è cosa ben nota agli studi; in questo caso a fare da tramite tra le due realtà (il cui committente era sempre lo stesso) poté essere il Vignola, che nel 1551 si occupò insieme a Girolamo da Carpi di supervisionare il lavoro del fontaniere Curzio Maccarone occupato nella realizzazione della "fontana grande et quella della Cleopatra" in Belvedere[324].

Villa Giulia costituisce un perfetto esempio del funzionamento di un cantiere artistico dell'età della maniera. Un ambiente affollatissimo in cui architetti, scultori, pittori, decoratori e innumerevoli altre

[321] Ibidem.
[322] Sulla Stanza della Cleopatra cfr. CANEDY 1967, pp. 110-118; PUGLIATTI 1984, pp. 151-166.
[323] ASR, Camerale I, Fabbriche, vol. 1519, cc. 11v, 19, 29.
[324] LISERRE 2011, pp. 237-243.

figure professionali collaboravano simultaneamente sotto la regia di un supervisore esperto per portare a compimento un progetto unitario nel modo più efficiente e rapido possibile. Per Brandani questa dovette essere una vera e propria palestra in cui comprendere concretamente cosa significava dirigere un complesso cantiere decorativo, soprattutto se si voleva procedere speditamente. Nemmeno un decennio dopo infatti anche lui si sarebbe trovato nella posizione di dover condurre diverse imprese (mai vaste quanto Villa Giulia) che avrebbero visto il concorso di stuccatori, muratori, pittori e scalpellini. L'ambiente del ninfeo, dove egli operò per la maggior parte del tempo, era forse quello più articolato della villa data l'enorme quantità di personale artistico impiegato, senza contare le complesse operazioni di ingegneria idraulica che dovevano accompagnare il lavoro dei muratori ma anche quello degli scultori e degli stuccatori, visto che in diversi casi erano le statue stesse a fungere da fontane. A Villa Giulia erano inoltre attive nello stesso momento alcune personalità di primissimo piano come il Vignola, l'Ammannati e Prospero Fontana; ma anche Girolamo Siciolante e Pellegrino Tibaldi che negli stessi anni stavano eseguendo gli affreschi della chiesa di Sant'Andrea in via Flaminia, altra fabbrica diretta dal Vignola e che faceva sempre parte della tenuta della villa[325]. È infatti molto probabile che sia stato in questa occasione che Brandani fece la conoscenza di Tibaldi, che sette anni più tardi lo chiamerà ad Ancona per chiedergli di prendere le sue parti in un arbitrato con la famiglia Della Vecchia in merito agli stucchi che il maestro aveva appena eseguito per l'altar maggiore della locale chiesa di San Domenico[326].

Per un artista che avrebbe dedicato la sua intera carriera alla modellazione dello stucco, la frequentazione della Roma di Giulio III era quanto di più propizio si potesse auspicare ed è per questo che il suo approdo a Villa Giulia non dovette essere casuale ma probabilmente conseguente a una calcolata operazione del duca e del suo architetto, che infatti si premurarono di recuperare Brandani non appena Guidobaldo decise di tornare a Urbino. Negli anni immediatamente precedenti, nell'ultimo periodo del pontificato di Paolo III Farnese, Perino del Vaga aveva messo a punto una nuova concezione dei sistemi decorativi in cui lo stucco, impiegato sia a bassissimo rilievo che in fortissimo aggetto, giocava un ruolo determinante nell'economia delle composizioni e lungo tale direzione stavano procedendo i suoi successori ed eredi artistici, sia diretti, come Girolamo Siciolante, Daniele da Volterra, Luzio Luzi e Pellegrino Tibaldi, che indiretti, in particolare Francesco Salviati, Giorgio Vasari, Prospero Fontana e Giulio Mazzoni – tutti attivi a Roma in quello stesso

[325] Sulle opere di Tibaldi e Siciolante in Sant'Andrea sulla Flaminia cfr. BALZAROTTI 2018, pp. 226-232.
[326] Cfr. Cat. 4.

momento[327]. La maggior parte di questi artisti stava conducendo, o aveva da poco terminato, altri importanti cantieri in cui lo stucco costituiva uno degli elementi fondamentali negli schemi decorativi dispiegati e che Brandani avrà di certo conosciuto: Palazzo Ricci, la Cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, la Cappella Cesi in Santa Maria della Pace, Palazzo Capodiferro, l'appartamento farnesiano a Castel Sant'Angelo, le stanze di Palazzo Farnese, la decorazione della Sala Regia in Vaticano, l'appartamento di Giulio III al Belvedere, la cappella del Pallio nel Palazzo della Cancelleria, la loggia di Palazzo Firenze in Campo Marzio, la Villa di Giovanni Poggi presso Porta Pinciana (ormai irrimediabilmente distrutta). Ambienti in cui lo stucco, se pure non giocava sempre la parte del leone, era comunque un elemento indispensabile nello schema decorativo generale e veniva declinato secondo una grande varietà di metodi, forme e tipologie. In conclusione, dopo aver avuto un assaggio del modernissimo linguaggio della maniera importato in terra urbinate da Bartolomeo Ammannati, Battista Franco e Taddeo Zuccaro, il giovane Federico poté immergervisi completamente una volta giunto a Roma.

4. Le prime opere e l'affrancamento da Bartolomeo Genga

La prima opera certamente datata del catalogo di Brandani è la decorazione dell'appartamento di Giuseppe Baviera nell'omonimo palazzetto di Senigallia che presenta la data 1560 incisa direttamente sullo stucco. Si tratta di un cantiere composto da ben sei soffitti completamente rivestiti di stucchi dalle partiture decorative assai variegate e davvero complesse in cui partizioni dalla forte emergenza plastica vengono accostate a leggerissimi bassorilievi che somigliano più a delle pitture bianche che a opere realizzate tramite materiale plastico. È palese che a questa data Brandani è un artista completamente formato, dotato di una solidissima pratica del mestiere e probabilmente già assistito, se non da una bottega vera e propria, perlomeno da una squadra di collaboratori intenti a eseguire fedelmente le sue direttive. I suoi esordi vanno quindi cercati altrove

[327] Su Perino e sulle grandi innovazioni da lui apportate nel campo della decorazione si rimanda a una bibliografia selezionata: OBERHUBER 1966, pp. 170-182; PARMA ARMANI 1986; *PERINO DEL VAGA* 2001; *PERINO DEL VAGA PER MICHELANGELO* 2021; *CASTEL SANT'ANGELO NEL CINQUECENTO* 2024.

e collocati in un momento che preceda, e non di poco, gli stucchi di Senigallia (eseguiti allorché l'artista aveva, secondo i nostri calcoli, superato ormai i trent'anni). Grazie allo studio incrociato di alcuni documenti (pochi in realtà, ma comunque assai significativi), del contesto storico e dell'analisi stilistica delle opere possiamo sostenere con un buon grado di certezza che il nostro artista eseguì i suoi primi lavori autonomi nei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino.

Come si è visto, poco tempo dopo il matrimonio con Vittoria Farnese, Guidobaldo si attivò per ammodernare le due residenze più importanti del ducato. Come analiticamente spiegato nelle schede ad essi dedicate[328], i lavori architettonici di entrambi i palazzi possono essere agevolmente suddivisi in due macro-fasi: una prima condotta da Bartolomeo Genga, collocabile tra i primissimi anni del sesto decennio (dunque a ridosso delle nozze ducali) e la partenza dell'architetto per Malta nel gennaio del 1558; una seconda che vide invece come protagonista l'architetto bolognese Filippo Terzi che continuò l'opera del suo predecessore nel corso del settimo decennio e nei primi anni di quello successivo. Rimandando dunque la discussione della fase coincidente con la direzione di Terzi, ci occuperemo per il momento solamente di quella coordinata da Genga, il quale si occupò simultaneamente dei due cantieri: a Urbino con alcuni piccoli interventi al piano nobile del palazzo e soprattutto con l'ultimazione di un grande appartamento al secondo piano che corre lungo tutto il lato Est; a Pesaro con la ridefinizione dell'intero isolato del palazzo, collegando in maniera omogenea le antiche "case dell'orto" malatestiane poste a nord-ovest con le fabbriche sforzesche rivolte a sud-est e costruendo *ex novo* un lunghissimo appartamento di stanze lungo l'antica strada dei mercanti (oggi Corso XI Settembre). Se i lavori edilizi delle due dimore non iniziarono proprio nello stesso momento – dai dati in nostro possesso si evince che quelli al palazzo ducale di Pesaro dovettero prendere il via verso la fine del 1548 mentre quelli urbinati intorno al 1553 – la loro ornamentazione dovette invece procedere di pari passo prendendo avvio intorno alla metà del 1553, quindi poco tempo dopo il rientro di Brandani da Roma, per terminare, come si è detto, verso il 1558 con la partenza di Genga per Malta. In questi anni Brandani dovette quindi fare la spola tra le due residenze, passando da un cantiere all'altro; è questa una considerazione inedita visto che Darius Sikorski, l'unico studioso che si è occupato di questi cantieri, collocava tutti i lavori pesaresi, senza distinzioni cronologiche interne, al 1567 separandoli di più di un decennio da quelli urbinati[329]. Vedremo come questa ricostruzione sia completamente in contrasto non solo con i documenti ma ancor prima con lo stile stesso delle opere.

[328] Cfr. Catt. 1-2.

[329] SIKORSKI 2001, pp. pp. 247-306.

Oltre all'analisi stilistica, un discrimine importante per distinguere le opere realizzate da Brandani durante gli anni Cinquanta da quelle successive è la forma dell'impresa ducale delle tre mete, ovvero l'emblema preferito da Guidobaldo che, come tale, ricorre innumerevoli volte tra le decorazioni delle sue residenze. Sembra che questa specifica impresa abbia fatto la sua prima importante apparizione tra gli apparati effimeri realizzati per il matrimonio tra il duca e Vittoria Farnese al principio del 1548[330]. La sua prima formulazione prevedeva un basamento, spesso suddiviso in tre gradini digradanti, e tre mete di foggia piramidale, molto simili a dei grossi triangoli isosceli. Non sappiamo chi sia l'umanista responsabile della sua invenzione ma è possibile si tratti di Antonio Galli: secondo la testimonianza di Ludovico Domenichi, ospitato alla corte ducale nel luglio del 1555, coloro che avrebbero saputo ragguagliarlo riguardo il significato dell'impresa erano "il dottissimo e gentilissimo M. Antonio Gallo, ò l'ingegnosissimo M. Bartolomeo Genga"[331], purtroppo però il letterato si dimenticò di porre loro il quesito; ad ogni modo in quel momento l'impresa si presentava ancora come "tre Piramidi senz'alcun motto"[332]. Qualche anno dopo però l'aspetto dell'impresa cambiò sensibilmente. Il 3 aprile 1557 Girolamo Ruscelli si rivolse a Bernardo Tasso, che, come si ricorderà, all'epoca risiedeva presso la corte di Guidobaldo, al fine di poter inserire alcune imprese del duca di Urbino all'interno della sua opera più importante, *Le imprese illustri* (1566), un enorme antologia che doveva contenere le imprese degli uomini e delle donne più famosi del tempo[333]. Il 21 maggio seguente Ruscelli ricevette la lettera con le illustrazioni delle imprese ducali e si accorse immediatamente che la foggia delle mete era diversa da quelle in uso nell'antica Roma che Guidobaldo intendeva richiamare: la loro forma avrebbe infatti dovuto essere conica, non piramidale[334]. Il letterato rispose subito al Tasso, consigliandogli in proposito di consultare i disegni dedicati al Circo Massimo da Pirro Ligorio. Ruscelli, su invito del Tasso, si mise poi in contatto con Bartolomeo Genga, in quel momento a Roma, per comunicargli il tutto e chiedendogli di inviargli quanto prima i disegni delle nuove mete 'filologiche' da inserire nel suo trattato[335]. A quanto pare il suggerimento fu prontamente accolto se in una lettera del 5 marzo del 1558 Bernardo ringraziò Ruscelli anche a nome del proprio duca per aver ricevuto l'illustrazione corretta delle mete e altri

[330] LUCHETTI 1998, p. 69.
[331] DOMENICHI 1559, p. 192. È lo stesso Domenichi a ricordare nei suoi *Dialoghi* come "essendo io stato l'anno mille cinquecento cinquanta cinque di luglio a quella corte", cfr. DOMENICHI 1562, p. 221. Sull'opera di Domenichi cfr. da ultimo TEDESCO 2015-2016.
[332] DOMENICHI 1559, p. 192.
[333] TASSO 1733, pp. 256-257, n. 97.
[334] Ivi, pp. 265-267, n. 100.
[335] Ivi, pp. 283-284, n. 111.

ragguagli letterari riguardanti il loro significato[336]. Poco tempo dopo infatti il duca fece aggiungere al simbolo il motto greco ΦΙΛΑΡΕΤΟΤΑΤΩ[337], "Al più amante della virtù", con il significato che solamente l'uomo virtuoso, saggio e moderato, sarebbe riuscito a pervenire alla gloria, come avrebbe successivamente spiegato lo stesso Girolamo Ruscelli nella sua opera[338]. Alla luce di tutto ciò, come aveva già intuito Rimondini[339], le decorazioni in cui compaiono delle mete dall'aspetto piramidale devono necessariamente precedere il marzo del 1558 mentre quelle coniche devono essere successive a tale data. Ciò fornisce un sicuro appiglio per la datazione dei non pochi stucchi di Brandani in cui ricorre la presenza di tale simbolo.

Come appena anticipato, l'impresa stava ad indicare il raggiungimento della virtù da parte del duca. Nei circhi dell'antica Roma le mete indicavano infatti il punto in cui i carri giravano per compiere il percorso del circuito nel senso opposto; pertanto, l'auriga che durante l'ultimo giro riusciva a raggiungerle per primo senza urtarle per stringere troppo la curva era, salvo imprevisti, il sicuro vincitore della gara. Quella compiuta dal duca di Urbino era ovviamente un altro tipo di gara, morale e caratteriale, che aveva come unico obbiettivo il conseguimento della virtù, ovvero di quella disposizione mentale e spirituale indispensabile per colui che era a capo di uno stato. Diverse fonti contemporanee riportano infatti come Guidobaldo tenesse moltissimo a mostrarsi come principe virtuoso in ogni suo aspetto: persona equilibrata, prudente, morigerata e amorevole verso i suoi sudditi. Egli cercava in questo modo di controbilanciare la sua natura tendenzialmente severa e "niente affabile, percioché co suoi della corte non entra mai in ragionamenti senza necessità; e questo dispiace molto a molti, che ciò l'attribuiscono ad alterezza"[340]. Non stupisce dunque l'onnipresenza di questa impresa all'interno delle decorazioni dispiegate nelle residenze ducali, siano esse pittoriche, lapidee o in stucco.

Fortunatamente, come si è visto nel capitolo precedente, per l'attribuzione degli stucchi del Palazzo Ducale di Urbino possiamo contare su una fonte assai affidabile e pressoché contemporanea, ovvero la *Descrittione del Palazzo Ducale* redatta da Bernardino Baldi intorno al 1590[341]. Vedremo come l'identità stilistica tra le opere urbinati e quelle del Palazzo Ducale di Pesaro ci permetterà di assegnare a lui gli stucchi anche di questo secondo cantiere. Purtroppo però, in mancanza di adeguata documentazione, non è affatto semplice scandire secondo una rigida sequenza cronologica

[336] Ivi, pp. 376-378, n. 138.
[337] Per l'iscrizione greca cfr. Cat. 9.
[338] RUSCELLI 1566, pp. pp. 289-294.
[339] RIMONDINI, SAMOGGIA 1979, p. 200.
[340] SEGARIZZI 1913, pp. 164-165.
[341] BALDI 1724, p. 55.

i lavori eseguiti da Brandani nel periodo di cinque-sei anni entro cui si possono circoscrivere le prime fasi decorative dei due palazzi ducali. Possiamo tuttavia proporre delle datazioni relative, suggerite principalmente dal grado di autonomia, inizialmente esecutiva poi anche inventiva, che lo stuccatore si guadagnò col procedere dei cantieri genghiani. Come vedremo a brevissimo infatti i primi stucchi furono realizzati sotto il controllo vigile e costrittivo di Bartolomeo Genga, senza che al nostro artista fosse lasciato alcun margine di libertà, limitandosi a riprodurre fedelmente i disegni dell'architetto. Tale situazione non dovette però durare a lungo e ad essa subentrò una fase in cui Brandani, nonostante fosse sempre obbligato a seguire i progetti di Genga, riuscì comunque a ritagliarsi un importante spazio di manovra almeno per quanto riguarda l'esecuzione degli stucchi: ciò si verificò probabilmente sia perché l'architetto stava portando avanti diversi altri cantieri ducali, in particolare la chiesa di San Giovanni Battista a Pesaro (iniziata dal padre Girolamo e rimasta interrotta alla sua morte nel 1551)[342], e aveva meno tempo per seguire da vicino i lavori, sia soprattutto perché, dopo il fondamentale soggiorno romano, le abilità creative ed esecutive di Brandani stavano rapidamente maturando e l'artista poteva ricavarsi un campo d'azione sempre più ampio. Fu solamente a ridosso della conclusione dei lavori architettonici, quando il controllo di Genga si fece assai meno solerte e l'architetto iniziò a trascorrere anche diversi mesi lontano dal ducato stesso, che Brandani riuscì a imporsi anche dal punto di vista progettuale, concependo in particolare due soffitti che sembrano volutamente contrapporsi a quelli disegnati da Genga.

Secondo questa ricostruzione, i primi ambienti in cui Brandani dovette operare sono, rispettivamente, la Sala delle Credenze a Pesaro (figg. 6-15) e il Camerino dorato a Urbino (figg. 81-89). Fortunatamente per il secondo possediamo un documento che ci assicura che nel dicembre del 1555 le parti lapidee, ovvero il camino e i seggiolini della finestra, erano state già eseguite, segno che in quel momento la decorazione in stucco del soffitto era già stata ultimata. Possiamo dunque proporre una datazione intorno al 1554-1555[343]. Questa dovette essere una delle prime opere realizzate da Brandani, che vediamo imbrigliato nel seguire pedissequamente un disegno disposto da Bartolomeo Genga, il cui linguaggio architettonico sobrio, classico e minimalista si riflette nella concezione statica e geometrica dell'impaginazione del soffitto, composto da una serie di fasce concentriche in cui sono disposte le imprese di Guidobaldo inserite entro delle semplici cornici rettangolari l'una a fianco all'altra. Anche l'esecuzione degli animali delle imprese, congelati entro un'astratta formula araldica, deve essere imputato all'impiego di stampi lignei concepiti dallo stesso

[342] Per la quale cfr. PINELLI, ROSSI 1971, pp. 162-167, 260-264.
[343] ASF-Urb, cl. I, div. G, f. 105, c. 486*v*.

Genga. La loro concezione appare di fatto incompatibile con lo stile che Brandani dispiega nelle opere in cui gli viene lasciato più margine di autonomia, dove le esigenze naturalistiche e la complessità degli ornati procedono in una direzione assolutamente opposta all'algida purezza formale della concezione decorativa genghiana. Già nel camerino stesso troviamo un saggio di queste qualità: la bellissima cesta di vimini che corre ininterrotta lungo lo spazio che solitamente è occupato da un più canonico fregio (raffinata soluzione da imputare sempre a Bartolomeo che ridisegnò tutto l'ambiente compreso il vestibolo dalle forme quasi neoclassiche) è riempita da una straripante quantità di frutti in stucco realizzati secondo uno spiccato naturalismo e una forte vividezza, il cui merito va tutto imputato a Brandani (figg. 88-89): questo elemento decorativo si pone infatti come il primo di una lunga serie di festoni che lo stuccatore realizzerà nel corso della propria carriera e in cui le caratteristiche qui indicate verranno ulteriormente accentuate. Nella Sala delle Credenze a Pesaro l'apporto creativo di Brandani fu invece pressoché nullo: gli stucchi dei sovrapporta e del fastigio del camino devono essere stati disegnati da Genga e il nostro artista si limitò a riprodurli assai fedelmente, senza potersi ricavare uno spazio di autonomia. La fissità senz'anima delle teste equine e degli ermellini sui cornicioni delle porte è infatti davvero simile all'aspetto degli animali araldici sul soffitto del Camerino dorato, pertanto ci troviamo all'incirca nello stesso momento (figg. 10, 12-14). Tuttavia, diversamente dalla saletta urbinate, la totale assenza di interventi autonomi e riconoscibili del nostro artista potrebbe far pensare che questo ambiente sia stato decorato leggermente prima, forse tra il 1553 e il 1554.

In un momento immediatamente successivo all'esecuzione del cornicione del Camerino dorato Brandani dovette occuparsi della decorazione delle tre stanze che compongono l'appartamento di rappresentanza del Palazzo Ducale di Pesaro (stanze nn. 24-26 in fig. 5). La progettazione di questi ambienti, con i soffitti conformati a ombrello o scanditi da profondi cassettoni, è senza dubbio da ricondurre a Genga ma l'aspetto degli stucchi ci permette di comprendere come già in questo frangente la libertà concessa a Brandani fu ben maggiore rispetto a quanto realizzato fino a quel momento. La complessità dei decori è infatti già compiuta brandaniana. I peducci della Sala della Fama sono formati da elegantissime coppie di ippocampi dalle code avviluppate le cui tipologie preannunciano i cavalli di Palazzo Tiranni (figg. 19-21); lo stesso intreccio che si viene a creare al centro delle campate tra le code, i nastri e le conchiglie dimostra già la capacità dell'artista di comporre complicate intersezioni di piani prospettici che saranno portati a completa maturazione nel giro di qualche anno. Una simile complessità si riscontra nel festone bianco e oro che si innesta sul cornicione ligneo della Sala dell'Età dell'Oro i cui cartigli con le iniziali ducali intrecciate 'VV'

(Vittoria e Vbaldo), sebbene ormai privi dell'originaria doratura e in parte ritoccati, presentano già delle forme non banali impiegando in modo abbastanza disinvolto la voluta arricciolata, destinata a diventare elemento principe del lessico decorativo di Brandani (fig. 25). Anche i peducci della Sala dello Scudo (fig. 56) dimostrano di essere stati concepiti da Brandani sia per le loro forme anticlassiche sia soprattutto per l'aspetto della testina in alto e dell'aquila feltresca al centro: la prima costituisce infatti uno dei primi esempi della tipologia umana preferita dall'artista – capelli ricci, occhi sporgenti, labbra strette e carnose, guance paffute e mento rotondo – l'altra possiede delle forme identiche a quelle delle aquile realizzate nel palazzo urbinate in quegli stessi anni. L'elemento più rappresentativo per comprendere il rapporto e dunque la collaborazione tra Genga e Brandani in questo momento è però il Camino dell'Età dell'Oro (fig. 26), situato nell'omonima stanza. L'assoluta purezza geometrica della sua struttura, concepita secondo la sovrapposizione di elementi dalle forme piuttosto semplici culminanti in quella massiccia e classicissima cornice rettangolare dorata, deriva chiaramente da un progetto di Bartolomeo Genga. In questo caso Brandani si attenne fedelmente al disegno dell'architetto per quanto riguarda le parti più specificamente architettoniche mentre si concedette una grande libertà per le parti figurative, ovvero la cesta di frutta e la scena narrativa dispiegata all'interno della cornice sommitale. La prima si legge d'un fiato con i festoni dello stesso ambiente e ancor di più con il cornicione del Camerino dorato a Urbino (figg. 30-32); rispetto a questi però la cesta pesarese presenta un'ancor più spiccata resa naturalistica non solo della frutta (si vedano i piselli di cui si percepisce il rilievo dei frutti nascosti all'interno del baccello) ma anche dell'intreccio delle cordicelle di vimini e ciò fu dovuto probabilmente al fatto che quest'opera poteva essere osservata da una distanza assai ravvicinata. Quanto al rilievo (figg. 33-35), è la prima opera figurativa che ci rimane dell'artista. Il complesso soggetto allegorico dovrebbe rimandare a un'interpretazione non convenzionale della mitica Età dell'Oro ma per un'analisi approfondita rimando alla relativa scheda[344]. Ciò che qui interessa maggiormente è l'interpretazione dello stile dell'artista a quest'altezza cronologica. Brandani concepisce il rilievo come una sorta di quadro riportato (effetto aumentato anche dalla cornice genghiana che lo circoscrive) i cui dati più evidenti sono il forte pittoricismo e l'*horror vacui* dell'insieme. La materia è sottoposta a una febbrile e incessante screziatura che si estende su tutta la superficie senza risparmiarne nemmeno un centimetro, saturando le aree prive di figure tramite la descrizione del terreno e delle sue emergenze vegetali. Brandani tenta di riprodurre l'aspetto mobile e sfrangiato delle foglie delle piante e delle chiome degli alberi attraverso una miriade di rapidi colpi di stecca, utilizzata in questo frangente alla

[344] Cfr. Cat. 1.

stregua di un pennello. Questo procedimento conferisce alla scena quel peculiare aspetto quasi corroso e tremolante che d'ora in avanti sarà una delle caratteristiche più rappresentative dei primi rilievi figurativi dell'artista, almeno fino alle prime stanze del Palazzetto Baviera di Senigallia. Già in quest'opera Brandani dimostra di sfruttare le diverse potenzialità del medium distinguendo e accostando elementi in alto, basso e bassissimo rilievo fino a pervenire a uno stiacciato quasi evanescente che si risolve talvolta in leggeri segni incisi con la stecca. Il fortissimo pittoricismo della scena non può non essere messo in relazione alla prima formazione dell'artista avvenuta presso un vasaio nel periodo aureo dell''istoriato' urbinate (figg. 38-44). Se l'inesistenza di un solido impianto prospettico sacrificato per l'ottenimento di un paratattico effetto decorativo, la grande importanza conferita al dato naturalistico, l'aspetto mosso e sfilacciato delle piante, la fluttuazione inconsistente delle figure all'interno del paesaggio sono caratteristiche riscontrabili anche nelle coeve scene narrative dipinte su maiolica, tutto ciò è però riletto alla luce di moderne esperienze pittoriche che Brandani poteva aver conosciuto in patria tra la fine del quinto e l'inizio del sesto decennio e durante il soggiorno a Roma. Va inteso in questo senso il personalissimo recupero dei *Saettatori* di Michelangelo (figg. 49-52), che lo stuccatore trasforma in esili e sciolte figurette che sarebbero impensabili senza gli esempi lasciati a Urbino dal giovane Taddeo Zuccaro e da Battista Franco (figg. 45-46, 53-54) e più in generale dell'estenuato decorativismo di ascendenza perinesca che si era imposto a Roma tra il papato di Paolo III e quello di Giulio III. La scelta di impiegare un mezzo appartenente al mondo delle arti plastiche per conseguire degli effetti di vibrazione cromatica e luministica della superficie che pertengono maggiormente alla sfera della pittura dimostra che Brandani fosse perfettamente a conoscenza dell'acceso dibattito sulla maggioranza delle arti, consacrato alla dignità letteraria giusto qualche anno prima con la pubblicazione delle *Due lezzioni* di Benedetto Varchi nel 1549 per i tipi di Lorenzo Torrentino[345]. Il rilievo stesso sembra quasi una polemica risposta alle parole espresse da Giorgio Vasari nella lettera inviata al Varchi nella quale sosteneva come "i lontani de' monti e le nuvole della aria la scoltura non fa se non con duro magisterio"[346]. Con la realizzazione del *Presepe* di San Giuseppe circa un quindicennio dopo, Brandani dimostrerà che attraverso lo stucco modellato a tutto tondo si può rendere persino la "piumosità de' capegli e la morbidezza delle barbe" che Vasari riteneva particolari che si potessero rendere solamente in pittura[347]. La maggiore autonomia che Brandani ottenne all'interno di questi

[345] VARCHI 1549.
[346] Ivi, p. 61.
[347] Ibidem.

tre ambienti rispetto a quanto si è visto per il Camerino dorato di Urbino ci permette di collocare queste decorazioni in un momento di poco successivo, intorno al 1555-1556, considerando anche che la relazione tra le tre declinazioni dell'elemento del festone carpoforo è ancora molto stretta.
All'incirca nello stesso periodo l'artista dovette eseguire anche le decorazioni presenti in alcune delle nuove stanze appena costruite nel Palazzo Ducale di Urbino, mi riferisco in particolare alla stanza 13f al piano nobile, al cosiddetto camerino del barbiere ubicato sopra il Camerino dorato e agli ambienti che compongono l'appartamento al secondo piano (stanze dalla 12a alla 12m). Come già anticipato nel paragrafo precedente, per rimanere in linea con le decorazioni di età federiciana in questi ambienti l'impiego dello stucco fu limitato ai peducci, ai medaglioni al centro delle volte e al fregio del salone, con l'unica eccezione del perduto soffitto di quest'ultimo ambiente che analizzeremo a breve. Anche in questo caso, come per l'appartamento di rappresentanza a Pesaro, si deve prendere atto della libertà esecutiva che Brandani riuscì progressivamente a ritagliarsi all'interno del cantiere. Se infatti le decorazioni devono essere state disposte su progetto di Genga, la loro esecuzione va imputata a Brandani: a confortarci in tal senso sono i caratteristici peducci a forma di cesta di frutta, concettualmente e materialmente identici a quanto abbiamo già osservato nel Camerino dorato e nella Sala dell'Età dell'Oro di Pesaro – quelli che ornano il camerino del barbiere (figg. 90-91), ancora in ottimo stato conservativo, presentano addirittura il particolare dei forellini praticati con la punta della stecca all'intersezione dei fasci di vimini che ricorre identico nella cesta di frutta del Camino dell'Età dell'Oro (figg. 92-93); o le bellissime aquile dal piglio fiero e sprezzante (figg. 102, 122, 124, 127-129), che trasformano in animali in carne e ossa quelle esanimi e bidimensionali disegnate da Genga per il soffitto del Camerino dorato (le rivedremo, più piccole, a riempire i peducci della Sala dello Scudo e della Stanza n. 2 del Palazzo Ducale di Pesaro); o ancora i dettagli di grande naturalismo dei rami di quercia dorati (fig. 126) che circondano l'aquila al centro della volta della sala 12i che si leggono in continuità con lo studiolo di Guidobaldo II sempre nel palazzo pesarese.
A una fase successiva vanno infine ascritte le decorazioni del soffitto dello studiolo di Guidobaldo II a Pesaro e i frammenti, oggi ricoverati nei depositi della Galleria Nazionale delle Marche, del soffitto del salone dell'appartamento roveresco al secondo piano del palazzo di Urbino. Molto probabilmente esse furono realizzate tra il 1557 e il 1558 quando i lavori architettonici erano già conclusi[348] e Bartolomeo poté permettersi di assentarsi dal ducato per svariati mesi[349] ricevendo infine il permesso dal duca di partire alla volta di Malta nel gennaio del 1558. Ad assicurarci che

[348] LUCHETTI 1993, p. 79.
[349] TASSO 1733, pp. 334-335, n. 121.

comunque anche questi due soffitti furono eseguiti non oltre il 1558 sono sia lo stile, che si dimostra ancora acerbo e deve pertanto precedere gli stucchi di Cagli (c. 1559) e di Senigallia (1560), sia la presenza, almeno nello studiolo di Pesaro, dell'impresa delle tre mete raffigurata secondo la prima, non filologica conformazione piramidale, implicando una data *ante* aprile del 1558. Entrambe le opere presentano una complessità e una libertà compositive che divergono diametralmente rispetto al linguaggio classico e minimalista di Genga, ponendosi quasi in aperta polemica con esse.

Il soffitto dello studiolo pesarese (figg. 61-66) deve essere stato realizzato poco prima di quello urbinate e assume dunque un'importanza fondamentale nell'iter dell'artista sia per il fatto di essere la sua prima opera concepita in totale autonomia sia perché in essa si trovano *in nuce* molti elementi compositivi che da questo momento in poi ricorreranno assiduamente. Esso è formato dall'intreccio di numerosi rami di rovere dorati che vanno a formare una sorta di pergolato lunettato che imbriglia le insegne e le imprese della famiglia Della Rovere, le quali sono sostenute da briosi puttini dalle pose sempre diverse che siedono direttamente sulla cornice d'imposta della volta: nulla di più diverso rispetto ai soffitti di Bartolomeo Genga sicuramente eleganti ma dall'estetica ancora legata al lessico architettonico sviluppato dal padre Girolamo all'Imperiale nuova e ormai non più al passo coi tempi. I precedenti per una simile impaginazione della volta vanno infatti ricercati nelle soluzioni pittoriche dei pergolati naturalistici ideati dai fratelli Dossi e da Camillo Mantovano (figg. 67-70) circa venti anni prima, rispettivamente, nella sala delle Cariatidi dell'Imperiale vecchia[350] e nella stanza adiacente la loggia sul giardino del Palazzo Ducale di Pesaro[351]. È possibile che il motivo dei putti affrontati che sorreggono le imprese derivi dalla simile soluzione proposta da Bartolomeo Ammannati nella calotta absidale della Cappella Del Monte in San Pietro in Montorio a Roma, cantiere concluso nel 1551 e che probabilmente Brandani ebbe modo di vedere[352]. Rispetto ai puttini eseguiti dalla bottega dello scultore fiorentino, dalle forme tornite e scultoree, quelli di Brandani, perlomeno gli esemplari ancora in buono stato conservativo, mostrano una modellazione più dolce e pastosa; essi si presentano inoltre come la prima covata di quella tipologia di putti scatenati e dallo sguardo vispo che da questo momento in avanti popoleranno praticamente tutte le opere del nostro (figg. 65-66): una corporatura tozza ma dalle membra morbide, capelli ricci che prevedono un'abbondante ciocca che ricasca immancabilmente sulla fronte, guance paffute, occhi rotondi che sporgono molto rispetto alla caruncola lacrimale, naso schiacciato, bocca stretta e labbra carnose.

[350] PATTANARO 2018, pp. 253-267 (con bibliografia precedente).
[351] CERIANA, BRISTOT 2003, pp. 115-116.
[352] Sulla cappella Del Monte cfr. CONFORTI 2017, pp. 43-60

Oltre ai putti, in questo soffitto fanno anche la loro comparsa i primi grossi cartigli realizzati dall'artista che presentano delle forme assai più complesse e sofisticate rispetto a quelli più piccoli che ornano il cornicione della Sala dell'Età dell'Oro: un sistema perfettamente congegnato di motivi auricolari, padiglioni arrotolati, volute spezzate, conchiglie, testine decorative e maschere mostruose dal forte effetto pittorico (si veda la descrizione sfrangiata dei baffi e delle ali di tali creature fantastiche).

A comunicarci che ci troviamo ancora in una fase aurorale della messa a punto di questi motivi decorativi, che nei sistemi ornamentali di Brandani ricopriranno spesso il ruolo di veri e propri protagonisti, sono le loro forme ancora piuttosto semplici e il fatto che essi non dialoghino con gli altri elementi compositivi rimanendo isolati nelle lunette eccetto per la non originale soluzione di farli sorreggere da coppie di putti. Un discorso analogo vale per l'ovato che circonda lo stemma ducale al centro del soffitto in cui Brandani simula uno squarcio nella volta per permettere l'ingresso nella scena di alcuni rami di quercia che vanno a incorniciare ulteriormente lo stemma stesso. L'idea dello sfondamento di una superficie e la conseguente intersezione di più piani prospettici troverà il suo maturo sviluppo in altre opere dell'artista, in particolare nella Sala di Ilio del Palazzetto Baviera di Senigallia.

Oltre allo splendido camino genghiano (fig. 103) e al problematico fregio (fig. 131) (che non spetta a Brandani e per il quale si veda Cat. 2), il salone dell'appartamento al secondo piano del palazzo di Urbino presentava al centro del soffitto una grande decorazione in stucco, oggi conservata in frammenti nei depositi del museo (figg. 137-145). All'inizio del XIX secolo l'opera si presentava in pessimo stato conservativo, con molte parti già irrimediabilmente perdute, e per questo motivo nel 1846 ne fu decretato il distacco e la conseguente frammentazione[353]. Per tale motivo è oggi assai complicato tentarne una soddisfacente ricostruzione. Ad ogni modo, se incrociamo il poco che rimane con la testimonianza di Luigi Pungileoni, che vide "nel centro della volta […] un'aquila strignente fra i duri unghioni l'arme dei due Guidubaldi entro un cerchio di foglie di rovere ristretto in quadrilungo di cornice intrecciata in modo piacevole e vario"[354], possiamo perlomeno abbozzare un'idea del suo aspetto originario. Come si può facilmente intendere dalla forma rettangolare rimasta *in situ*, esso doveva occupare tutto lo spazio centrale della volta a schifo della sala: al centro vi doveva essere una grossa aquila feltresca incorniciata da diversi rami di rovere disposti a cerchio; intorno ad essa doveva correre uno spesso fregio rettangolare con racemi di acanto dai cui fiori

[353] ARCANGELI 1977, p. 39.
[354] PUNGILEONI 1826, p. 372.

sbocciano dei puttini raffigurati dal pube in su. È probabile che sui lati lunghi del soffitto la parte interna del fregio fosse tangente ai rami di quercia intorno all'aquila che, appunto, era "ristretta in quadrilungo". Lo spazio di risulta che si veniva a creare tra l'aquila al centro e i lati brevi del fregio doveva essere riempito con dei bellissimi cartigli purtroppo andati quasi tutti perduti. L'unico che si è conservato integralmente è quello in cui è raffigurata l'impresa ducale del vento che soffia sui vaticini della sibilla disposti su un'ara.

L'opera doveva rivestire una grande importanza all'interno del catalogo dell'artista, fungendo da tappa intermedia e punto di unione tra il soffitto dello studiolo pesarese e quello di Palazzo Tiranni. Se infatti i puttini che spuntano dai racemi di acanto si dimostrano perfettamente in continuità con quelli di Pesaro (figg. 146-147), la complessità dei cartigli con le propaggini sollevate a mo' di orecchie e le volute che si intrecciano costituiscono il precedente diretto per quelli di Cagli, in particolare quello del fastigio del camino (fig. 213). Anche il connubio tra l'estrosità compositiva degli stessi cartigli e il dichiarato classicismo di matrice genghiana del grande fregio a girali di acanto sarà una caratteristica che ritroveremo in molte altre opere di Brandani e che già ci proietta verso gli stucchi di Cagli. A ricordarci comunque che ci troviamo ancora nel momento terminale della prima fase decorativa del Palazzo Ducale di Urbino è l'aspetto cremoso delle piume della grande aquila frammentata, identico a quello presentato dalle altre compagne incastonate nelle volte del secondo piano, soprattutto quella della stanza 12l anch'essa priva di colore e più facilmente confrontabile con quella nei depositi (figg. 148-149).

5. La decorazione di Palazzo Tiranni: la formulazione di uno stile

L'attività condotta nelle due residenze ducali fu di fondamentale importanza per Brandani poiché non solo gli fornì gli strumenti necessari per poter gestire e condurre personalmente un cantiere decorativo ma gli consentì di mettere a punto una propria e ben definita cifra stilistica che avrebbe avut modo di esprimere compiutamente di lì a brevissimo. La partenza di Bartolomeo Genga per Malta nel gennaio del 1558 e la sua prematura morte il 7 luglio successivo comportarono infatti una momentanea battuta d'arresto delle iniziative architettoniche promosse dal duca lasciando il nostro

artista libero di dedicarsi ad altre commissioni. Fu dunque questo il momento in cui prese realmente avvio la carriera di Federico Brandani, il quale poté iniziare a operare in completa autonomia senza più dover sottostare a direttive altrui. Occorre comunque sottolineare come anche in questo caso l'assidua frequentazione della corte e la vicinanza al duca furono dei fattori determinanti. Se si scorrono rapidamente i nomi dei futuri committenti di Brandani – Felice Tiranni, Giuseppe Baviera, Antonio Stati, Ventura Aquilini, Pietro Bonarelli, Antonio II Brancaleoni – ci si può rendere facilmente conto di come essi fossero personalità di primo piano all'interno del ducato, che coltivavano dei rapporti assai stretti con lo stesso Guidobaldo II; talvolta si trattava addirittura dei suoi uomini più fidati, come nel caso di Antonio Stati e Pietro Bonarelli. Fu dunque molto probabilmente grazie alla figura del duca che il nostro artista riuscì ad imporsi come il più importante decoratore del Ducato di Urbino.

La prima opera a cui Brandani si dedicò autonomamente fu con ogni probabilità la decorazione di alcuni ambienti di Palazzo Tiranni a Cagli. L'edificio (fig. 151) era stato eretto non molti anni prima da Felice Tiranni, vicinissimo alla famiglia ducale sia per essere stato uomo di fiducia del precedente duca Francesco Maria I della Rovere sia per gli ottimi rapporti che lo legavano a Giulio Feltrio, il quale gli permise di ricoprire prima la carica di vescovo di Urbino (1551) poi quella di arcivescovo della stessa città (1563) fino alla morte[355]. Per la dimora cagliese di questo importante comprimario dell'entourage di Guidobaldo, Brandani realizzò l'intero apparato ornamentale di uno studiolo (fig. 152) e la mostra del camino di una sala adiacente (fig. 153). Sebbene questi interventi non siano datati, attraverso alcune considerazioni è possibile definire dei paletti cronologici abbastanza ristretti. Innanzitutto, le iniziali "F E V" che si notano sugli stipiti in stucco delle porte dello studiolo devono essere sciolte in "Felix Episcopus Vrbinatensis", testimoniandoci che l'esecuzione dell'opera deve cadere entro il periodo in cui Felice Tiranni ricoprì la carica di vescovo, ovvero tra il 1551 e il 1563, quando Pio IV promosse la sede urbinate ad arcidiocesi. L'elemento più significativo per la loro datazione è però rappresentato dallo stile, che si dimostra come il perfetto tratto di unione tra gli stucchi eseguiti durante la prima fase decorativa dei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino e quelli del Palazzetto Baviera di Senigallia. Dato che, come si è visto, i primi furono completati nella prima metà del 1558 e gli altri recano iscritto l'anno 1560, le opere di Cagli devono essere verosimilmente datate intorno al 1559. I punti di contatto con questi cantieri decorativi sono infatti evidenti. Se si pongono in sequenza gli schemi ornamentali delle volte e nello specifico i cartigli che le connotano si nota un progressivo sviluppo in direzione di forme più monumentali, estrose e sofisticate. Lo stesso si può

[355] Per le informazioni su Felice Tiranni cfr. Cat. 3.

dire per i puttini: se quelli dello studiolo di Guidobaldo II a Pesaro sono praticamente identici a quelli dei frammenti ricoverati nei depositi della Galleria Nazionale delle Marche, nei loro compagni di Palazzo Tiranni si avverte un prezioso raffinamento della figura che li accomuna perfettamente ai ragazzotti della Sala di Ercole nel Palazzetto Baviera. Anche il vibrante pittoricismo del rilievo dell'Età dell'Oro trova il suo naturale sviluppo nelle scenette mitologiche di Palazzo Tiranni, in particolare in quella con *Deucalione e Pirra*, e nei rilievi delle prime due stanze del palazzo senigalliese, ovvero quella dell'Antico Testamento e quella di Ercole.

La decorazione di Palazzo Tiranni può essere assunta quale paradigma dell'intera attività di Brandani. In essa sono già praticamente presenti tutti gli elementi costitutivi del suo linguaggio ornamentale. Ciò significa che non appena fu in grado di lavorare autonomamente, l'artista riuscì da subito a mettere a punto una personale grammatica decorativa a cui sarebbe rimasto sostanzialmente fedele per il resto della propria carriera, nonostante i continui aggiornamenti e sviluppi. Analizzare lo stile decorativo di un artista tramite delle schematizzazioni è sempre un'operazione delicata poiché si corre il rischio di cristallizzare entro formule inerti una realtà di per sé fluida, mutevole e complessa, talvolta persino contraddittoria; tuttavia nel caso di un artista come Brandani, autore di superfici decorative così articolate da poter generare una sorta di caos nell'occhio dell'osservatore, mi pare che si possa tentare di enuclearne perlomeno i tratti distintivi e più generali così da poterli riconoscere anche nelle opere che saranno discusse in seguito senza dovervisi ogni volta soffermare. Le composizioni ornamentali dell'artista possono essere così sintetizzate: l'impostazione di un complesso sistema di cornici classicizzanti, volute arricciolate e cartigli che creano l'illusione di più superfici fra loro compenetrate; la quasi esclusiva bicromia bianco-oro; l'accostamento e il voluto contrasto tra superfici a bassissimo rilievo dalla forte componente pittorica e il turgore plastico di figure ed altri elementi realizzati quasi a tutto tondo; l'arricchimento delle partiture tramite l'inserimento di ovati angolari, putti reggifestone, testine decorative, facce mostruose e nastri svolazzanti; l'estremo decorativismo delle pose dei personaggi; il recupero di figure o addirittura intere scene tratte da celebri incisioni o comunque da invenzioni di altri artisti.

La prima impressione che ricaviamo osservando questo soffitto (e in generale un'opera di Brandani) è la constatazione del grande dinamismo che lo percorre (figg. 175-199). I vari elementi decorativi non rimangono isolati tra loro ma si connettono gli uni agli altri andando a formare un sistema decorativo fluido e dal ritmo incessante. Tutto ciò è nettamente in contrasto con quanto si andava realizzando a Roma in quegli stessi anni nel campo non solo dello stucco ma della decorazione in generale: se si analizzano le partiture dei soffitti di tutti i cantieri artistici menzionati nel paragrafo

precedente ci si può rendere facilmente conto di come i sistemi decorativi che si imposero nell'Urbe sulla scia dell'eredità di Raffaello e successivamente di Perino non vanno in cerca di quella fluente interconnessione delle parti caratteristica delle opere di Brandani ma mostrano viceversa una netta separazione dei campi, annullando quasi del tutto la comunicazione e il trapasso tra le varie partiture. Tale impianto pausato e nitidamente scandito delle volte romane è ulteriormente accentuato dall'ampio spazio lasciato alla pittura, che possiede spesso un ruolo di primo piano. Ma anche nelle opere in cui sono gli stucchi a giocare la parte del leone, come nel fregio del camerino di Daniele da Volterra a Palazzo Farnese o in diversi ambienti progettati da Giulio Mazzoni a Palazzo Capodiferro, essi rimangono sempre più statici e controllati. Anche i cartigli arricciolati dispiegati da Mazzoni nella Stanza di Callisto in Palazzo Capodiferro si mostrano compatti e conchiusi in sé stessi con delle forti ed evidenti pause ritmiche tra l'uno e l'altro: l'esatto opposto della "levità dello stucco brandaniano [che] evita ogni peso e macchinosità all'assieme"[356]. In sostanza la decorazione dei cantieri romani del tempo, quelli che Brandani poté studiare dal vivo, procedeva quasi esclusivamente per incastri, alle volte un tantino macchinosi, di forme geometriche più o meno semplici, senza pervenire a quella grande e omogenea unitarietà formale messa in atto dal nostro artista. A Roma, l'unica opera che si mostra più in linea con le sue future scelte espressive, ma che rimase sostanzialmente isolata nel contesto dell'epoca, è il soffitto della cappella Cesi in Santa Maria della Pace[357], questo sì caratterizzato da un maggiore dinamismo generato principalmente dalle volute che fungono da nessi sintattici tra le varie parti e dai cartigli mistilinei che non sono poi così diversi da quelli che avrebbero ornato la Sala di Ilio nel Palazzetto Baviera di Senigallia.

Ciò che distingue maggiormente lo stile di Brandani dai sistemi decorativi della Roma dell'epoca è la conoscenza e la profonda comprensione delle potenzialità espressive dell'elemento della voluta arricciolata, che ne costituisce dunque uno dei cardini più vistosi. Come ormai ricostruito da numerosi studi, questo elemento decorativo trovò la sua prima, sistematica applicazione nell'imponente cantiere della Galleria di Francesco I nel Castello di Fontainebleau dove svolse un ruolo essenziale nella definizione di quella che in lingua anglosassone viene denominata come *strapwork decoration*[358]. Questo sistema decorativo, composto per l'appunto da un intreccio più o meno complesso di libere volute e cartigli dalle forme più disparate, si diffuse rapidamente in tutta Europa grazie a una fortunatissima serie di incisioni realizzate tra il 1542 e il 1548 da diversi artisti,

[356] ARCANGELI 1993a, p. 335.
[357] Sugli stucchi della cappella cfr. QUAGLIAROLI 2018, pp. 36-40.
[358] Sulla Galleria di Francesco I cfr. BÉGUIN 1960; ZERNER 1970; BÉGUIN, PRESSOUYRE 1972, nn. 16-17; BÉGUIN 1972. Riguardo la diffusione della *strapwork decoration* cfr. BLUNT 1968, pp. 153-163; SPEELBERG 2013, pp. 154-165.

tra cui vanno senz'altro segnalati i nomi di Antonio Fantuzzi, René Boyvin e Jean Mignon (fig. 23a-25a). Come definitivamente chiarito da Femke Speelberg in un articolo di fondamentale importanza per la comprensione di questo tipo di decorazione, "not only did these etchings and engravings reproduce the realised gallery designs, but also the possibilities of the scheme, shown effectively by presenting the audience with all kinds of variants composed of the same elements found in the decoration scheme of the King's gallery"[359]. Sempre lo stesso autore affermò con grande lucidità come "perhaps for the first time in history, prints did not only play a vital role in the spread of a new ornament, but also played an active part in its actual development"[360]. È dunque assai probabile che Brandani abbia conosciuto questo nuovo sistema ornamentale in primo luogo tramite le incisioni e la stampa libraria; soprattutto se si tiene a mente quanto simili prodotti artistici fossero da lui impiegati nella realizzazione delle proprie opere, sempre in conseguenza del suo primo apprendistato presso una bottega di maiolica. La *strapwork decoration* si impose infatti subito quale scelta privilegiata per l'ideazione delle cornici dei frontespizi di moltissime opere letterarie e editoriali in generale (figg. 26a-29a), alcune di esse prodotte proprio dalla tipografia pesarese appena rivitalizzata da Guidobaldo II[361] (figg. 30a-31a).

A questo punto credo sia interessante introdurre anche un parallelo con Alessandro Vittoria. A quanto sembra, infatti, fu lui il primo artista italiano che riuscì a trasporre in modo coerente e unitario la decorazione a strapwork dal campo della grafica a quello dello stucco monumentale[362]. La prima applicazione del nuovo sistema si registra nei quattro bellissimi soffitti – in particolare in quello della Sala degli Dei – da lui realizzati in Palazzo Thiene a Vicenza nel corso del 1552 (figg.32a-33a). Sebbene non si sia ancora compreso esattamente in quale modo Vittoria fosse riuscito a sviluppare un simile linguaggio, credo che, oltre ai contatti che esistettero tra la famiglia Thiene e i sovrani di Francia, già chiamati in causa negli studi[363], il tramite più probabile possano essere state proprio le stampe prodotte intorno al cantiere di Fontainebleau dopo la morte di Rosso Fiorentino, quando ormai era Francesco Primaticcio a svolgere il ruolo di direttore dei lavori. Alessandro Vittoria aggiornò e complicò ulteriormente il proprio stile decorativo, progettando alcuni veri e propri capolavori del genere come i soffitti delle scale, rispettivamente, della Biblioteca Marciana e del Palazzo Ducale di Venezia, eseguiti tra il 1556 e il 1560 (figg. 34a-35a). Inoltre, fu molto

[359] Speelberg 2013, p. 160.
[360] Ivi, p. 164.
[361] Brancati 2001, pp. 12-18.
[362] Sull'attività di Alessandro Vittoria come decoratore cfr. Finocchi Ghersi 1998, pp. 49-92; Attardi 1999, pp. 69-83; Finocchi Ghersi 1999, pp. 85-93; Attardi 2002, pp. 63-69; Attardi 2007, pp. 193-207.
[363] Occhipinti 2001, pp. 57-70.

probabilmente lui l'ideatore o quantomeno l'ispiratore della cosiddetta 'cornice alla Sansovino' che tanto successo ebbe nell'Italia del secondo Cinquecento e che rappresenta una delle più interessanti applicazioni della decorazione a *strapwork* nel medium ligneo[364]. Come già notato dalla critica, in particolare da Luisa Attardi[365], fu proprio Vittoria a ideare nello stucco un tipo di decorazione dal ritmo fluido e continuo in cui tutti gli elementi sono interconnessi tra loro. Non siamo in grado di sapere se Brandani vide o meno le opere di Vittoria. Ad ogni modo un contatto con il mondo veneziano e con le invenzioni che scaturivano dai creati della bottega di Sansovino non è affatto da escludere, considerati da un lato gli stretti rapporti di Guidobaldo II con gli artisti veneziani, Tiziano *in primis*, e con la città stessa, dove si recò numerose volte anche dopo la cessazione del suo incarico militare nel 1552, e dall'altro la conoscenza diretta di Battista Franco e di Bartolomeo Ammannati da parte di Brandani. Lo stesso Ammannati diede prova di conoscere questo tipo di decorazione a volute e cartigli, probabilmente grazie ai suoi trascorsi veneti degli anni Trenta e Quaranta, non solo e non tanto nei particolari ornamentali delle sue architetture ma soprattutto nei bellissimi schizzi per cornici e camini che si osservano nel taccuino riccardiano[366], databili all'inizio del sesto decennio, che Brandani poté intercettare durante il suo lavoro nel cantiere del ninfeo di Villa Giulia.

Incisioni artistiche, stampa libraria, cornici 'alla Sansovino', stucchi veneziani, invenzioni di Ammannati: sono questi i probabili canali attraverso i quali Brandani si impossessò della grammatica ornamentale del cartiglio e della voluta arricciolata, dando prova di saperla rielaborare entro una formula eminentemente personale. I soffitti da lui realizzati sono infatti ancora più complessi, spregiudicati e innovativi di quelli realizzati da Vittoria e ci impongono di considerare il nostro artista come uno dei più grandi decoratori del suo secolo. Non è un caso che un grande studioso che ha scritto pagine fondamentali sul dibattito concernente i concetti di Maniera e Manierismo come Georg Weise[367] sostenne come "già il Brandani, intorno al 1560, nei soffitti stuccati a Urbino ed a Senigallia, ci offre esempi decorativi di avvolgimenti e di volute, che destano meraviglia a quella data per i precorrimenti in essi già pregnanti del Rococò"[368], dimostrando di comprendere a pieno la grandezza e l'importanza dello stile decorativo dello stuccatore urbinate. Tuttavia, Brandani, seppur impegnato nell'esecuzione di soffitti esuberanti in cui la licenza del cartoccio la fa da padrone, non abbandonerà mai del tutto le formule del classicismo geometrico apprese da Bartolomeo Genga. Lo

[364] Sulla cornice alla Sansovino cfr. da ultimo PENNY 2015.
[365] ATTARDI 2002, pp. 63-69; Eadem 2007, pp. 193-207.
[366] Per il taccuino cfr. DAVIS 1995, pp. 63-72; *L'ACQUA, LA PIETRA, IL FUOCO* 2011, pp. 436-439.
[367] Mi riferisco in particolare alla raccolta di saggi e contributi pubblicata in lingua italiana nel 1971; WEISE 1971.
[368] WEISE 1954, p. 40.

studiolo di Palazzo Tiranni offre infatti un saggio emblematico di tutto ciò. In mezzo alle superfici tettonicamente sconvolte da una miriade di spessi cartigli e volute che si avvitano in tutte le direzioni si segnalano alcuni particolari che rimangono permeati da un rigoroso classicismo. Mi riferisco in particolare alle due grosse cornici rettangolari che contengono i trionfi militari (figg. 184-185) – che sono delle versioni ingigantite di quella del Camino dell'Età dell'Oro – e agli stipiti delle porte, i quali, se depurati dei fastigi e delle sinusoidi ribattute sul fregio, mostrano un impianto dichiaratamente classico che non ha nulla da invidiare alle invenzioni di Genga (figg. 200-202). Questa osservazione è fondamentale perché la crasi tra l'esuberanza dello *strapwork* e la soggiacente grammatica architettonica improntata al'algido classicismo di matrice genghiana, sarà una costante nell'attività del maestro.

Come si è detto, Brandani mostra un approccio alla decorazione in stucco non molto diverso da quello che nello stesso momento stava proponendo Alessandro Vittoria. Non vorrei però spingermi oltre nel tentare un confronto tra le opere di questi due artisti anche perché Brandani, fin dai primi numeri del suo catalogo, dimostra comunque di aver assorbito in modo abbastanza evidente le caratteristiche della declinazione tosco-romana della maniera moderna; e non potrebbe essere altrimenti visto che la sua formazione si svolse sempre a contatto con alcuni dei maggiori esponenti di quella corrente. Ciò risulta particolarmente manifesto nelle figure da lui eseguite in Palazzo Tiranni. Esse infatti si presentano esili, scattanti e slanciate come quelle realizzate da Taddeo Zuccaro nella sua fase giovanile. I confronti migliori possono essere effettuati con diversi disegni eseguiti dall'artista vadese all'inizio degli anni Cinquanta, proprio quando avvenne il contatto con Brandani alla corte di Urbino (figg. 228-229, 238-239, 253-256, 265-268). Anche il riferimento a Parmigianino[369], che è stato avanzato per rendere conto delle pose ingentilite ed allungate dei personaggi di Palazzo Tiranni, deve forse più verosimilmente essere letto tramite la conoscenza delle opere di Taddeo, segnate dal confronto con la pittura padana grazie al viaggio a Verona effettuato insieme al duca e al Genga nell'inverno del 1551, come si è accennato. È comunque un dato di fatto che i puttini scherzosi e dai grossi boccoli che reggono i festoni del soffitto ricordano non poco quelli ideati da Parmigianino, in particolare il grosso Gesù Bambino al centro della *Visione di Sant'Girolamo* (figg. 251-252). Se si considera invece la figura della *Vittoria alata* al centro della volta non si possono non notare le affinità tipologiche che essa condivide con diverse invenzioni di alcuni dei più importanti esponenti della maniera centroitaliana: Perino del Vaga, Giorgio Vasari, Francesco Salviati (figg. 230-237). Mi chiedo anche se per questa figura così leggiadra, longilinea ma allo stesso tempo

[369] ARCANGELI 1993a, p. 335.

robusta, Brandani non possa aver tenuto conto degli studi preparatori che Taddeo aveva messo a punto per la pala dell'altar maggiore del duomo di Urbino poi probabilmente mai eseguita[370] (figg. 238-239). Riferimenti al mondo romano si colgono anche nel raffinato fastigio del camino della stanza adiacente allo studiolo. Qui infatti l'invenzione dei flessuosi ragazzotti che sostengono tramite dei nastri il cartiglio centrale con la *Pace che brucia le armi* deriva sicuramente dai modelli perineschi dispiegati sulle pareti della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo[371] (245-248). E sempre da quel cantiere, in particolare dalla Sala di Psiche[372], paiono derivare i mascheroni urlanti allungati in due volute laterali che si innestano sotto le spesse cornici rettangolari del soffitto (figg. 243-244). Anche i quattro ragazzi che sono appoggiati contro l'ovato centrale del soffitto sarebbero impensabili senza gli esempi di Daniele da Volterra e Giulio Mazzoni, rispettivamente, nella Sala Regia in Vaticano[373] e in Palazzo Capodiferro[374] (figg. 240-242). Mi pare che tutti i riferimenti citati possano spiegare molte delle scelte stilistiche messe a punto da Brandani, tuttavia va rilevato come egli dimostri di reinterpretare questi spunti in modo assolutamente autonomo in direzione di un estremo decorativismo. Ciò risulta particolarmente evidente nei rilievi, in cui le esili figurette si amalgamano perfettamente agli sfondi senza risaltare più di tanto, nemmeno quando si presentano in massa come nei lunghi trionfi militari. Le stesse figure della *Vittoria alata* e dei putti angolari presentano pose sciolte e proporzioni allungate che smorzano l'effetto plastico che avrebbero potuto ricevere grazie al fatto di essere state eseguite quasi a tutto tondo. Un particolare che esemplifica queste considerazioni è il putto posto a sinistra dell'ovale con l'allegoria dell'*Autunno*, che recupera la difficilissima posa del Buon Ladrone del *Giudizio* di Michelangelo privandola di tutta la sua forza plastica per ridurla a elegante motivo decorativo (figg. 257-258). In questo cantiere compare poi il primo esempio di una figura ripresa abbastanza fedelmente dalla fortunata serie di incisioni degli Dei in nicchie realizzata da Jacopo Caraglio su disegni di Rosso Fiorentino[375]; in questo caso si tratta di *Opi* (figg. 261-262). Anche in questa circostanza però Brandani conferisce al suo personaggio un pittoricismo maggiore rispetto all'elegantissima figura di Rosso, inserendola entro un congruo contesto naturalistico; lo stesso avverrà anche per le future, ricorrenti riprese da questa serie di stampe.

[370] GERE 1969, p. 192, n. 183.
[371] Sulla sala cfr. *CASTEL SANT'ANGELO NEL CINQUECENTO* 2024, pp. 253-279.
[372] Ivi, pp. 235-239.
[373] PUGLIATTI 1984, p. 59; DELLANTONIO 2003, p. 177; QUAGLIAROLI 2023, pp. 45-46.
[374] QUAGLIAROLI 2023, pp. 59-99
[375] Sulle incisioni da Rosso cfr. *ROSSO FIORENTINO* 1987, pp. 96-126.

Le coordinate stilistiche fin qui descritte ci permettono di asserire come già nella sua prima opera pienamente autonoma Brandani si presenta come un vero e proprio esponente del Manierismo e vedremo che questo termine potrà essere impiegato per tutti i complessi decorativi da lui realizzati nel corso della sua parabola artistica, con la sola, parziale eccezione del *Presepe* di Urbino, come si vedrà. Molti dei termini e dei concetti che Vasari utilizza per descrivere le caratteristiche della maniera moderna – "licenzia che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola", "invenzione copiosa di tutte le cose", "ordine con più ornamento", "facilità graziosa e dolce", "varietà di tante bizzarrie", "graziosissima grazia" etc. – possono essere impiegati anche per le grandi superfici decorative di Brandani. Gli stessi contrasti tra membrature classicizzanti ed estrosi cartigli arricciolati, tra figure potentemente plastiche quasi a tutto tondo e delicatissimi rilievi pittorici, tra monumentalità dell'impianto e dinamica levità degli elementi sintattici costituiscono dei veri e propri ossimori figurativi. Ed è noto come l'ossimoro e l'antitesi siano tra le figure retoriche più utilizzate non solo nell'arte figurativa ma anche e soprattutto nella letteratura dell'epoca[376].

Fu solo all'inizio dell'ottavo decennio, in concomitanza con il matrimonio di Pietro Tiranni, figlio di Felice, che la decorazione del palazzo fu completata con l'aggiunta di un monumentale camino nel salone e di un ingresso marmoreo dotato di figure in stucco per la porta che consente l'accesso all'appartamento al piano nobile. I lavori furono condotti da un epigono di Brandani, probabilmente un membro dei Finale[377], famiglia di scalpellini e stuccatori locale, che tentò di riprodurre le complesse partiture e la scioltezza delle figure brandaniane senza riuscirvi in alcun modo.

Il cantiere di Palazzo Tiranni è dunque uno snodo fondamentale nel percorso dell'artista, il quale riuscì in questo momento a formulare un proprio stile coerente sviluppando le premesse che avevamo osservato negli interventi nei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino e accentuandone l'estro e la bizzarria decorativa.

6. Dal Palazzetto Baviera di Senigallia all'attività in Piemonte

[376] PINELLI 1993, pp. 119-125.

[377] Sui Finale cfr. GUCCI metà del XVIII secolo, VI, p. 214; VERNARECCI 1900, p. 152; TARDUCCI 1909, pp. 91-93.

Pochissimo tempo dopo la fine dei lavori in Palazzo Tiranni, Brandani dovette iniziare la decorazione del quattrocentesco Palazzetto Baviera di Senigallia (fig. 276). Come riportato nella *Genealogia della famiglia Baviera*[378], importante e affidabile fonte settecentesca, la commissione gli provenne da Giuseppe Baviera, una delle personalità più ricche e in vista della Senigallia dell'epoca nonché proprietario dell'immobile[379]. Come precisato nella relativa scheda, la famiglia Baviera vantava degli antichi legami con quella dei Della Rovere almeno fin da quando Giovanni Giacomo Baviera, nonno di Giuseppe, divenne uomo di fiducia e castellano al servizio di Giovanni Della Rovere subito dopo che questi prese possesso di Senigallia nel 1574. Anche Giuseppe non fu da meno, coltivando ottimi rapporti sia con Guidobaldo II che con la moglie Vittoria Farnese, per la quale si sobbarcò l'intera spesa dell'erezione di un monastero (oggi non più esistente) prospiciente l'antica piazza cittadina. Anche in questo caso fu probabilmente il rapporto con Guidobaldo II della Rovere, dal quale fu sempre "trattato col Titolo di Nobile"[380], che permise a Giuseppe di ottenere che il proprio antico palazzo familiare venisse decorato da Federico Brandani.

Lo stuccatore si occupò dell'ornamentazione dell'appartamento di rappresentanza al piano nobile, che ancora oggi si affaccia direttamente sulla piazza centrale della città (fig. 281). Va subito precisato che gli stucchi si presentano oggi per la maggior parte in pessimo stato conservativo a causa del devastante terremoto che colpì Senigallia nel 1930 e che distrusse quasi tutto il Palazzetto[381] (figg. 277-278). Nonostante il paziente restauro condotto pochi anni dopo il traumatico evento, gli stucchi brandaniani sono stati irrimediabilmente compromessi e quasi non si contano le parti completamente rovinate, restaurate o talvolta malamente rabberciate. Purtroppo la situazione non è affatto migliorata con il recente restauro condotto dalla ditta Alchemy dei fratelli Fortuna, in particolare per quanto riguarda la Sala di Ilio. In questo caso infatti gli stucchi erano ancora in buono stato di conservazione eccetto per una spessa patina nera che ne ricopriva le superfici, formatasi in conseguenza dei fumi delle candele dei quattro lampadari che originariamente pendevano dal soffitto. Purtroppo si è proceduto con troppa veemenza nella rimozione dello strato di sporco finendo in numerosi casi per raschiare anche il finissimo strato di stucco bianco con il quale Brandani celava l'anima in cocciopesto presente in tutte le sue opere. Il risultato finale è veramente deprimente: la superficie degli stucchi risulta ora scabra, rovinata e scarsamente leggibile. Si potrebbe polemicamente sostenere che dove non ha potuto il terremoto hanno potuto i

[378] *GENEALOGIA*, c. 12.
[379] Per le informazioni su Giuseppe Baviera cfr. Cat. 4.
[380] *GENEALOGIA*, cit., c. 12.
[381] Sul terremoto SANTONI 2017.

restauratori. Proprio per questo motivo per alcuni confronti e dettagli ho preferito inserire le foto che sono riuscito fortunatamente a scattare poco tempo prima di questa terribile devastazione.

L'appartamento è formato da sei stanze di diverse dimensioni, a cui possiamo conferire un nome in base ai soggetti in esse rappresentati. Abbiamo così la Sala di Ilio, ovvero quella centrale e più grande, intorno alla quale si sviluppano, rispettivamente, a sud la Sala di Ercole e la Sala dell'Antico Testamento (l'antica cappella del palazzo), a nord la Sala della Roma Repubblicana, il Vestibolo della Fama e la Sala della Roma Imperiale, che in origine costituiva forse lo studiolo di Giuseppe Baviera. Come già anticipato, Brandani vergò la data 1560 direttamente sullo stucco in una *Scena di sacrificio* nella Sala della Roma Imperiale (fig. 285). Dato che, come si intenderà, questo ambiente fu realizzato in chiusura del cantiere è assai probabile che i lavori siano stati avviati già alla fine del 1559 o all'inizio dell'anno successivo (non c'è modo, purtroppo, di precisare né la stagione né tantomeno il mese esatto in cui Brandani completò l'opera). Questo edificio riveste un'importanza particolare nel catalogo di Brandani poiché segna una prima rilevante cesura, un vero e proprio *turning point*, all'intero del suo percorso stilistico. Ciò risulta nettamente evidente non negli schemi decorativi, che anzi sviluppano in modo coerente quanto già proposto in Palazzo Tiranni, bensì nella rappresentazione delle figure e nella composizione degli episodi narrativi. Ma procediamo con ordine illustrando innanzitutto le soluzioni compositive adottate per i soffitti delle varie stanze.

Le prime di cui Brandani si dovette occupare sono quelle rivolte a sud, vale a dire la Sala dell'Antico Testamento e quella di Ercole. Il soffitto della prima si presenta ancora piuttosto semplice: esso si costituisce di un campo neutro di colore blu a cui si sovrappone una sorta di griglia decorativa dalle cornici assai spesse raccordate tra loro da otto borchie dorate; agli angoli e sui lati lunghi si innestano invece sei grandi cartigli (fig. 286). Questo è forse l'ultimo soffitto in cui Brandani impiegò una superficie così abbondantemente colorata, da quel momento in avanti avrebbe infatti sempre prediletto la bicromia bianco-oro. Le cose si fanno molto più complicate nella volta dell'adiacente Sala di Ercole (figg. 328-329). Essa mostra una composizione che, seppur ricordando vagamente quelle affrescate da Girolamo Genga e dai suoi collaboratori all'Imperiale vecchia, sviluppa ulteriormente l'esuberanza già sperimentata a Cagli riuscendo a interconnettere le varie parti tramite nastri, festoni pendenti, girali di acanto da cui sbocciano figure fitomorfe e soprattutto grazie al forte nesso sintattico dei quattro putti centrali.

Il soffitto della Sala di Ilio è forse il più complesso e fantasioso mai creato dall'artista (figg. 392-393). Qui il motivo del cartiglio si impone come protagonista assoluto del discorso decorativo. Lo spazio è completamente saturo di ornamenti. Intorno a un rettangolo centrale, inquadrato da motivi a

ventaglio e mascheroni grotteschi agli angoli, si svolge una sorta di padiglione effimero le cui estremità si arricciano su loro stesse in una pluralità di volute per permettere la visione delle scene angolari, pensate come se si trovassero su una superficie sottostante; sui lati lunghi si innestano invece due fantasiosi cartigli. Al di sotto, un simile espediente è utilizzato per le lunette: anche in questo caso le scene della saga troiana sono visibili grazie allo svolgimento verso l'esterno della cornice arricciolata. Nelle unghie delle lunette, in mezzo a una miriade di motivi fitomorfi stilizzati trovano spazio dei tondi con le iscrizioni in greco a commento dei relativi episodi mitici. La volta della Sala della Roma Repubblicana si presenta leggermente più sobria e con i campi decorativi più schematicamente suddivisi grazie all'impiego di lunghe fasce decorate con una greca (figg. 480-481). Spiccano comunque i cartigli angolari che si tramutano in strane figure fitomorfe e i grossi giovanotti adagiati lungo le unghie delle volte che aiutano a collegare i campi intermedi con i festoni al sommo della volta.

Il soffitto della Sala della Roma Imperiale rappresenta invece un caso a sé stante (figg. 569-570). Questo è infatti il più sobrio e il più classico non solo del Palazzetto ma probabilmente dell'intero catalogo di Brandani: delle semplici bande decorate a ovoli si intrecciano per formare una superficie geometrica entro la quale sono collocate le storie; i cartigli sono ammessi solamente nei risalti tra una lunetta e un'altra. Nella realizzazione di questi soffitti è dunque evidente l'intento sperimentale e il gusto per la *variatio* dell'artista che riesce nello spazio di pochi metri a passare da superfici complicatissime, dominate dalla furia bizzarra del cartoccio a schemi più semplici e d'impianto maggiormente classico, cercando sempre di pervenire a una raffinatezza compositiva che non appesantisce mai la visione d'insieme.

Ma è passando all'analisi delle scene narrative dell'intero ciclo che si comprende come Brandani abbia molto probabilmente iniziato a operare nelle due stanze rivolte a sud, vale a dire quella dell'Antico Testamento e quella di Ercole, per poi spostarsi in quelle rimanenti. Le storie raffigurate nelle prime due si pongono infatti ancora perfettamente nel solco di quelle già viste a Cagli: esili e guizzanti figurette si aggirano in ampi paesaggi o sfondi architettonici, i quali assurgono talvolta a veri e propri protagonisti delle composizioni, come nel *Diluvio Universale* (fig. 307), nella *Torre di Babele* (fig. 305) o nelle allegorie dell'*Inverno* e dell'*Estate* (figg. 333-335). Il pittoricismo che le connota è ancora quello del rilievo del Camino dell'Età dell'Oro, sebbene un minimo più strutturato e compatto (figg. 314-317). La figura della *Madre Terra* (fig. 330) posta nell'ovato al centro del soffitto della Sala di Ercole si legge benissimo accanto alla svolazzante *Vittoria alata* di Palazzo Tiranni per la flessuosità e l'eleganza longilinea che connota entrambe (figg. 220-221). Ciò vale anche per i quattro

putti reggifestone, praticamente identici a quelli di Cagli, come anticipato nel paragrafo precedente (figg. 216-219). Ed è sempre questo lo stile che informa il grosso riquadro con *Scene di caccia* (fig. 394) che si innesta al centro della volta della Sala di Ilio, in cui tanti piccoli episodi isolati sono riuniti all'interno di una grande ambientazione paesaggistica e collegati tramite l'aspetto spugnoso delle chiome degli alberi e delle siepi, come in un grande arazzo.

Il discorso cambia completamente quando si passa ad analizzare le scene raffiguranti la Guerra di Troia nella stessa sala (figg. 404-423). Nella maggior parte di esse, infatti, le composizioni sono fortemente drammatizzate e turbolente e sono gremite di figure gigantesche che si affastellano sui primi piani in pose plastiche e massicce, iniziando ad occupare uno spazio maggiore nell'economia della scena. I protagonisti delle composizioni non sono più i fondali paesaggistici o architettonici ma appunto le figure, che ne dettano i ritmi, le pause e le linee di forza. Esse sono inoltre il più delle volte realizzate in forte aggetto rispetto al piano di fondo, generando così un forte contrasto chiaroscurale che intensifica ancor più l'aspetto drammatico della narrazione. Siamo dunque all'esatto opposto di quanto visto nelle due stanze e, in generale, nelle opere precedenti. Si prendano le scene della *Distruzione di Troia* (fig. 419), della *Battaglia tra Achei e Troiani* (fig. 413), di *Priamo che chiede ad Achille il corpo di Ettore* (fig. 414) o di *Afrodite protegge Enea* (fig. 409) e si noti come esse siano formate dall'affastellamento di enormi figure premute le une contro le altre in modo quasi asfittico e i cui corpi sono rivolti verso una pluralità di direzioni.

È dunque evidente che tra la realizzazione della *Scena di caccia* del soffitto e quelle della saga troiana deve essere accaduto qualcosa nell'immaginario di Brandani, e credo proprio che si tratti dell'incontro con l'arte di Pellegrino Tibaldi. Sappiamo infatti che nel corso del 1560 Brandani soggiornò ad Ancona per prendere le parti di Tibaldi in un arbitrato con la famiglia Della Vecchia concernente il saldo dei lavori effettuati dall'artista valsoldese nella locale chiesa di San Domenico nel 1558. Pellegrino aveva infatti realizzato un imponente ornamento per l'altare maggiore "(ut dicitur de stucco) et aliis picturis", opera oggi perduta, che poi avrebbe ospitato la *Crocifissione* di Tiziano eseguita in quello stesso momento[382]. A questo punto mi pare verosimile che Brandani abbia sospeso l'esecuzione della decorazione del Palazzetto Baviera per recarsi ad Ancona, città effettivamente non molto distante da Senigallia. Sebbene l'"ornamento di stucco grandissimo e bellissimo"[383] realizzato in San Domenico sia andato completamente perduto credo che il contatto con Tibaldi (probabilmente conosciuto già durante il soggiorno romano) e la visione delle opere a

[382] POLVERARI 1990, p. 18 nota 7.
[383] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), VI, p. 149.

fresco e in stucco che egli lasciò nella città dorica abbiano esercitato una profonda impressione su Brandani[384] e che il gigantismo energico, caotico e quasi grottesco delle figure della Sala di Ilio debba essere letto in tal senso. Scene come il *Furto del Palladio* (fig. 423), la *Morte di Achille* (fig. 415), la *Fuga di Enea da Troia* (fig. 420) e la *Morte di Priamo* (fig. 421), con un gigantesco Neottolemo che arriva quasi in volo, sono di spirito totalmente alla Pellegrino, proprio per il protagonismo muscolare dei personaggi, quasi completamente autonomi dallo sfondo (figg. 450-479). Va subito segnalato come questo nuovo stile figurativo, chiassoso e roboante, caratterizzerà la produzione artistica del nostro stuccatore per buona parte del settimo decennio, almeno fino alla decorazione del soffitto di Palazzo Aquilini[385] e della Cappellina di Guidobaldo II[386] dove interverranno ulteriori stimoli che gli permetteranno di raffinare e smussare l'esasperazione formale mutuata da Tibaldi.

Se si passa ad analizzare le scene delle sale successive si può notare come questo linguaggio tibaldesco venga in alcuni casi addirittura accentuato. Ciò è evidente nella gigantesca *Carità* al centro del soffitto della Sala della Roma Repubblicana (figg. 462-467), accompagnata da putti più simili a degli impacciati bambolotti, che non può non ricordare la figura femminile in primo piano col seno scoperto nel gruppo di sinistra del *Giudizio Finale* di Michelangelo (figg. 521-522). Se si confronta questa figura con quelle della *Madre Terra* della Sala di Ercole o con la *Carità* di Cagli si comprende ulteriormente la portata dell'esperienza tibaldesca nell'arte di Brandani (figg. 517-520). Anche i ragazzotti distesi lungo le unghie sopra le lunette, evidente recupero dell'analoga soluzione michelangiolesca sulla volta sistina (figg. 523-524), presentano delle anatomie più gonfie e muscolose, distanziandosi così dagli efebi di casa Tiranni, più snelli e sciolti (figg. 525-526). Lo stesso si può dire per gli *exempla virtutis* tratti dalla storia repubblicana di Roma inseriti nelle lunette, dove le figure occupano ancora più spazio rispetto alle scene della Sala di Ilio (figg. 489-511). In questo caso si nota anche una maturazione da parte di Brandani nella definizione dei piani prospettici e nell'integrazione tra figure e sfondo: contrariamente a quanto avveniva nelle delicate scenette di Palazzo Tiranni e delle prime due sale di questo edificio, ora i personaggi non paiono più sovrapposti gli uni agli altri o schiacciati contro un piano bidimensionale bensì occupano uno spazio reale e sono saldamente piantati sul piano d'appoggio, allo stesso modo delle architetture dai volumi più massicci. Ciò è particolarmente evidente nelle scene di *Orazio Coclite sul Ponte Sublicio* (fig. 509), *Coriolano di fronte alle matrone* (fig. 499) e in quella difficilmente decifrabile che per ora

[384] È anche possibile che egli prendesse visione di qualche composizione grafica del collega.
[385] Cat. 11.
[386] Cat. 9.

indicheremo come *Confronto tra due generali* (fig. 501). Rispetto alle composizioni della Sala di Ilio, caotiche e rumorose, quelle di questo ambiente risultano meno movimentate e più solenni, probabilmente anche in conseguenza dei soggetti raffigurati, i quali non costituiscono i brani di una narrazione unitaria ma sono episodi a sé stanti che devono comunicare innanzitutto dei valori morali ed edificanti.

Questa accresciuta intelligibilità diviene ancora più evidente nella Sala della Roma Imperiale nel cui soffitto è rappresentata l'idea generale del buon governo dell'imperatore romano attraverso la raffigurazione delle sue gesta più iconiche. Le scene dovevano essere dunque di per sé più astratte e infatti le ambientazioni si riducono talvolta alla mera presenza di figure gigantesche che occupano tutto o quasi lo spazio a loro disposizione saturando le composizioni; architetture e paesaggi sono ridotti fino quasi a scomparire e vengono aggiunti solo quando indispensabili per la comprensione della scena (figg. 576-591). Le uniche figure più snelle e sciolte, in cui la componente pittorica riaffiora maggiormente, sono le allegorie della *Speranza* e della *Fama* nei due ovati (figg. 592-593); per la seconda in particolare mi chiedo se non vi possa essere la conoscenza di qualche disegno di Taddeo Zuccaro (figg. 596-598), inviato a Urbino nell'autunno del 1560 da Pio IV per ritrarre Virginia della Rovere appena sposatasi con Federico di Giberto Borromeo, nipote del pontefice[387]. Altra importante caratteristica da rilevare, poiché ritornerà innumerevoli volte nelle opere successive, è la presenza di piccole grottesche e figurette mostruose negli spazi di risulta (figg. 601-602). Brandani si dimostra da subito un vero e proprio maestro in tale campo decorativo, potendo sbizzarrirsi nella creazione di complesse forme zoomorfe e fitomorfe tra loro concatenate che mostrano una forza immaginativa, una freschezza e una tenuta qualitativa elevatissime; raramente infatti dei particolari così minuti realizzati in stucco risultano condotti con così tanta accortezza e definizione e proprio per questo essi si pongono tra i maggiori raggiungimenti del Cinquecento in questo specifico campo. Gli stucchi del piccolo Vestibolo della Fama (figg. 560-568), probabilmente un ambiente di passaggio che collegava la Sala della Roma Repubblicana con quella della Roma Imperiale prima dello sfondamento del muro che le separava, sono quelli che versano in condizioni peggiori: secondo la testimonianza di Cesare Selvelli infatti durante il terremoto del 1930 la volta crollò completamente[388]. Ad ogni modo, la povertà inventiva degli ornati fa pensare che in questo frangente Brandani avesse delegato gran parte del lavoro alla propria bottega. L'analisi della decorazione del Palazzetto Baviera conduce il discorso proprio verso tale direzione. Per portare a

[387] SPAGNOLO 2020, vol. 100.
[388] SELVELLI 1931, pp. 108-109.

termine in rapida successione diversi cantieri decorativi è infatti molto probabile che Brandani si fosse dotato fin da subito se non proprio di una bottega, perlomeno di una schiera di collaboratori. In questo caso la presenza di aiuti è resa evidente sia dalla vastità e dalla complessità del lavoro da svolgere sia dallo scarto qualitativo che si registra in alcuni particolari. Sappiamo inoltre che durante il successivo soggiorno piemontese (1562-1564), dopo un primo momento di lavoro in autonomia, il maestro fu raggiunto da cinque suoi compagni urbinati per coadiuvarlo nella decorazione delle residenze sabaude di Rivoli e Fossano.

L'importanza dell'opera di Senigallia risiede anche nel fatto che forse mai come in questo momento Brandani impiegò per le scene narrative un numero così alto di citazioni e rielaborazioni di invenzioni di altri artisti. Innanzitutto vi sono le riprese più o meno fedeli da celebri incisioni: le serie degli Dei, rispettivamente, di Marcantonio Raimondi su disegno di Raffaello e di Jacopo Caraglio su disegno di Rosso (figg. 527-546); la *Caduta della Manna* di Battista Franco (figg. 324-325); il *Giudizio di Paride* sempre del Raimondi (figg. 448-449); il *Sacrificio di Isacco* di Ugo da Carpi su invenzione di Tiziano (anche se modificata) (figg. 322-323). Si segnalano poi le rielaborazioni da Michelangelo: il *Peccato di Adamo ed Eva* della Sistina (figg. 320-321), uno dei putti in finto marmo della medesima opera e addirittura una figura recuperata dal *Giudizio* di cui si è già dato conto; tutte ovviamente rilette secondo l'estro decorativo e pittorico proprio dello stuccatore. Vi è anche una citazione da Polidoro da Caravaggio nella scena con *Marco Furio Camillo che salva il popolo romano da Brenno*, oggi nota soprattutto grazie a una bella stampa di Jan Pietersz Saenredam (figg. 549-550), che circa un decennio prima era stata ripresa da Taddeo Zuccaro per la perduta decorazione ad affresco della facciata di Palazzo Mattei[389] (figg. 551-552). Nella Sala di Ilio assistiamo invece alla ripresa di alcuni disegni che Battista Franco aveva concepito intorno alla fine degli anni Quaranta per la realizzazione di quella imponente doppia credenza in maiolica raffigurante, appunto, la Guerra di Troia che Guidobaldo II intendeva donare al cognato Alessandro Farnese e all'imperatore Carlo V e che abbiamo già avuto modo di ricordare[390]. Della ventina di invenzioni note per questo ciclo grafico da tradurre in maiolica Brandani ne impiegò sei (figg. 424-445). Per l'analisi e i confronti dettagliati tra gli stucchi e i disegni rimando alla scheda. Qui mi preme giusto segnalare come il recupero di questi disegni cambi a seconda della stanza e quindi del momento in cui furono realizzati. Si prendano le scene con *Caino e Abele* (figg. 326-327) nella Sala dell'Antico Testamento e quella del *Ratto di Elena* nella Sala di Ilio (figg. 424-426), entrambe derivate da un disegno di Franco raffigurante appunto il

[389] Per tutte queste riprese cfr. Cat. 4.
[390] Per questa commissione cfr. nota 205.

Ratto di Elena e si notino le differenze linguistiche. La prima è ancora perfettamente in linea con lo stile esile, veloce e paesaggistico delle prime opere dell'artista; la seconda è invece già pregna del gigantismo e della foga espressiva derivata dalla conoscenza delle opere di Tibaldi. Il recupero di simili invenzioni non deve stupire più di tanto. Brandani intrattenne rapporti con il mondo della maiolica per tutta la sua vita e come ben noto i vasai del ducato erano soliti trarre diverse copie dai disegni originali degli artisti affinché quelle scene fossero disponibili per il confezionamento di futuri pezzi in maiolica; perciò egli non doveva avere alcuna difficoltà nel procurarsi simili materiali.

Non molto tempo dopo aver terminato gli stucchi di Senigallia, Brandani si dovette occupare della decorazione del Castello di Montebello che possiamo datare al 1561-1562, come vedremo a breve. Prima di addentrarci nella disamina di questo ulteriore cantiere decorativo preferirei però citare rapidamente due imprese indubbiamente minori cui Brandani dovette far fronte in un momento immediatamente precedente. Si tratta del camino proveniente da casa Bonifazi (figg. 603-606), oggi murato in una delle stanze al secondo piano del Palazzo Ducale di Urbino, e di ciò che resta della decorazione in stucco del palazzo di Ventura Brandani, il capitano militare fratellastro di Federico. Sul camino non sappiamo assolutamente nulla, se non che pervenne alla sede attuale nel 1954 dopo essere stato staccato dal salone di Palazzo Bonifazi a Urbino[391]. Molto probabilmente esso era parte di un progetto decorativo più ampio visto che risulta difficile credere che fosse richiesto a Brandani di realizzare solamente il camino della sala senza operare su ulteriori superfici come ad esempio il soffitto, di cui era ormai maestro indiscusso. Purtroppo però del resto delle decorazioni non rimane assolutamente nulla. Il fastigio del camino in questione è il secondo che incontriamo dopo quello di Palazzo Tiranni e da quest'ultimo si differenzia principalmente per la tipologia: non più una decorazione verticale tutta completamente ancorata al muro retrostante, alla stregua di un altorilievo, ma un vero e proprio fastigio "a padiglione", ovvero un grosso blocco tendenzialmente rastremato verso l'alto e poggiante direttamente sulla nappa. Questa nuovo impianto formale avvicina questo fastigio a quello che orna il camino del salone del Castello di Montebello (figg. 607-608), il quale risulta però indubbiamente più complesso e i cui decori possiedono un forte rilievo plastico che lo fanno apparire come una sorta di piccola scultura autosufficiente. Lo stile dispiegato nell'opera di casa Bonifazi invece si distingue per un insistito grafismo (i decori hanno poco rilievo e sembrano come disegnati sulla superficie) e dunque ancora in sintonia con le decorazioni di Palazzo Tiranni e soprattutto del Palazzetto Baviera. La sua importanza risiede dunque nel rappresentare una

[391] Cat. 5.

nuova tappa nello sviluppo di questa tipologia decorativa che Brandani continuerà a raffinare sempre più fino a concepire dei veri e propri capolavori come quello del salone del Palazzo Ducale di Pesaro. Grazie alla preziosa testimonianza di Luigi Pungileoni sappiamo che Ventura Brandani nell'estate del 1560 acquistò alcune proprietà adiacenti al monastero di San Benedetto a Urbino, lungo l'attuale via Aurelio Saffi, per edificare il proprio palazzo, il quale, stando sempre all'erudito, presentava alcune decorazioni in stucco eseguite da Federico: soffitti, sovrapporta, fastigi di camini e peducci dislocati in diverse stanze del piano nobile[392]. Durante il secolo scorso però l'edificio è divenuto la sede della Facoltà di Economia dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo andando conseguentemente incontro a una drastica modernizzazione degli spazi (fig. 755). Proprio per questo si è dato per scontato che nulla fosse sopravvissuto dell'antica decorazione. Invece, nelle stanze che tutt'oggi si affacciano lungo via Saffi e che dovevano costituire una porzione dell'appartamento al piano nobile si sono conservati alcuni particolari decorativi originali, seppur esigui (figg. 759-766). Si tratta di alcuni sedili in pietra negli sguinci delle finestre, che riprendono in modo assai più semplice quelli del Palazzo Ducale, e soprattutto dei peducci di due distinte stanze che nella relativa scheda ho rinominato Sala 1 e Sala 3. Quelli della Sala 1 sono modellati a canestra di frutta (fig. 762) mentre gli altri presentano due figure fitomorfe allungate ai lati che racchiudono delle minute decorazioni al centro (fig. 766); entrambi risultano coperti da una spessa scialbatura. Ciò che colpisce è l'assoluta sovrapponibilità tra i peducci della Sala 1 e quelli che Brandani realizzò in diversi ambienti del Palazzo Ducale di Urbino durante la prima fase decorativa (1553-1558), utilizzando evidentemente lo stesso stampo ligneo per la loro esecuzione (figg. 763-764). Allo stesso modo, i peducci della Sala 3 presentano una straordinaria somiglianza con quelli sopravvissuti nell'antica galleria del Castello di Montebello (figg. 767-768). Queste considerazioni ci permettono dunque di datare la decorazione del palazzo del fratello Ventura in un periodo compreso tra la seconda metà del 1560 (ovviamente una volta ultimati i lavori edilizi) e il maggio del 1562, quando Brandani è già documentato in Piemonte.

Come appena anticipato, poco dopo la conclusione del Palazzetto Baviera, Brandani si dedicò alla decorazione del Castello di Montebello (figg. 615-617), antica residenza roveresca che Guidobaldo aveva da poco ceduto, insieme all'omonimo feudo, al conte Antonio Stati[393]. Insieme al cognato Pietro Bonarelli, conte del vicino castello di Orciano, Antonio era uno dei due più importanti e potenti ministri del duca e non stupisce che per la decorazione dell'appartamento al piano nobile della sua

[392] PUNGILEONI 1826, pp. 367-368. Cfr. Cat. 7.
[393] Per le notizie su Antonio Stati cfr. Cat. 6.

dimora egli abbia optato per lo stuccatore di corte (fig. 624). I lavori dovettero essere svolti in vista delle nozze tra Antonio e Francesca Bonarelli di cui non conosciamo la data ma che devono essere verosimilmente collocate nel 1562 poiché da alcuni documenti riportati in Cat. 6 apprendiamo che nel 1561 il conte era ancora celibe, mentre già nell'aprile del 1563 non lo era più. Ad ogni modo, dal maggio del 1562 Brandani soggiornò in modo continuativo per circa due anni alla corte piemontese di Emanuele Filiberto di Savoia, quindi il cantiere andrà datato tra il 1561 e i primi mesi dell'anno seguente.

Rimasta fino a oggi negletta agli studi, anche a causa del fatto che l'edificio è stato chiuso al pubblico fino a poco tempo fa, la decorazione dell'appartamento al piano nobile del Castello di Montebello risulta una delle opere più interessanti del catalogo brandaniano sia per l'altissima qualità degli stucchi sia per le novità linguistiche messe in atto dall'artista in quel momento. L'appartamento al piano nobile si compone di sei stanze che nella scheda ho rinominato in base al tipo di decorazione in esse dispiegato. Questo è forse l'unico caso in cui Brandani dovette occuparsi non solo della progettazione degli stucchi ma anche di quella degli affreschi, le cui soluzioni decorative riflettono perfettamente il linguaggio messo a punto dall'artista (figg. 691-794). Ciò non deve stupire più di tanto poiché in quel momento Brandani era assolutamente in grado di occuparsi di qualsiasi aspetto concernente l'arte decorativa, fornendo indicazioni, modelli e disegni (che ovviamente non si sono conservati) per poter trasferire il suo stile anche in altri campi artistici di cui non poteva occuparsi personalmente; in questo caso la pittura, la quale fu affidata a un artista invero abbastanza modesto i cui risultati appaiono piuttosto simili a quanto già realizzato nell'appartamento di rappresentanza nel Palazzo Ducale di Pesaro[394] e nella Villa Miralfiore alle porte della città, decorata intorno al 1560, dunque pochissimo tempo prima[395] (figg. 649-650, 705-706).

Per quanto riguarda gli schemi decorativi, Brandani da un lato recupera, rendendole più complesse, alcune soluzioni adottate diversi anni prima nei cantieri condotti da Bartolomeo Genga, dall'altro sperimenta nuove composizioni. Al primo caso afferiscono in particolare i soffitti, rispettivamente, del salone (fig. 628) che presenta uno stemma al centro contornato da un rigoglioso festone, sviluppo di quanto Genga aveva proposto nel Camerino dorato di Urbino, e della Sala a ombrello che sembra un'evoluzione in chiave plastica della volta, appunto, ombrelliforme della Sala dello Scudo del palazzo ducale pesarese (figg. 707-708). Le altre due sale presentano invece schemi compositivi più innovativi. La decorazione della Sala dei Paesaggi è quasi totalmente affidata alla pittura eccetto

[394] Cfr. Cat. 1.
[395] DINI 2004, pp. 170-173.

per il rettangolo al centro della volta (fig. 647), di fattura simile a quello che inquadra la *Carità* della Sala della Roma Repubblicana a Senigallia (figg. 715-716), e per il bellissimo fregio che ne percorre tutto il perimetro su cui sono affissi dei dinamicissimi cartigli dalla forma ansata concepiti con una scioltezza degna dell'arte decorativa settecentesca (figg. 657-659); essi costituiscono una grande novità formale nel bagaglio linguistico dell'artista e che, circa un decennio dopo, porteranno alle straordinarie invenzioni messe a punto nella Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto. Il soffitto della Sala dei Putti è sicuramente quello più bello e più sofisticato dell'intero palazzo in cui pittura e stucco sono perfettamente bilanciati e integrati per formare una sorta di enorme padiglione effimero aperto verso uno spazio esterno in cui sono presentati episodi di storia romana, proiettandosi già verso una complessità che potremmo definire proto-barocca (figg. 661, 713). Questo tipo di illusionismo, in realtà sperimentato di rado dal maestro, si pone nel solco di quello già parzialmente collaudato per il soffitto della Sala di Ilio a Senigallia e sarà alla base dell'avvolgente soffitto che sovrasta il gruppo del *Presepe* dell'Oratorio di San Giuseppe a Urbino.

In quest'opera continua e viene forse anche accentuata quella fascinazione per il michelangiolismo grottesco e caricaturale alla Pellegrino Tibaldi che costituiva uno degli ingredienti fondamentali della maggior parte delle scene narrative del Palazzetto Baviera. Lo si comprende dalle figure massicce, contorte, dalle proporzioni volutamente gonfie e tozze che si notano nei cartigli e nei medaglioni di diverse sale e soprattutto dai grossi putti che sorreggono le conchiglie angolari dell'omonima stanza, caratterizzati da un gigantismo e da un'esasperazione anatomica veramente senza precedenti che devono essere letti attraverso il filtro di Tibaldi (figg. 729-740).

Allo stesso tempo, il Castello di Montebello segna anche una tappa nel processo che porterà l'arte di Brandani verso un'estetica più scopertamente naturalistica e che condurrà al capolavoro del *Presepe* urbinate. Lo dimostrano numerosi particolari figurativi: il festone della prima sala che si presenta carnoso, dai forti effetti chiaroscurali e le cui presenze vegetali sono definite fin nei minimi dettagli rispetto a quelli più schematici e decorativi di Palazzo Tiranni o del Palazzetto Baviera (figg. 628-631, 721-722); il realismo della piumosità che connota le ali delle figure muliebri intorno allo stemma nel medesimo ambiente (fig. 748); l'anatomia accurata e la resa sfrangiata e mossa dei capelli dei putti e puttini che si incontrano nella Sala dei Putti e in quella a Ombrello, ormai distanti da quelli di Palazzo Tiranni, dagli sguardi più astratti e schematici (figg. 662-663, 743-745); l'aspetto scheggiato e tagliente della madreperla di cui sono costituite le conchiglie (fig. 751). Lo stesso si può dire per la resa dei volti dei personaggi. Si notino le facce grottesche e le teste che ornano, rispettivamente, gli angoli al di sotto delle conchiglie e il soffitto della Sala dei Putti: i primi sembrano

ormai dei veri e propri mostri in carne e ossa dagli occhi fiammeggianti pronti ad assalire il visitatore (fig. 747); le altre sono di un naturalismo impressionante, in cui Brandani sperimenta una gamma fin qui mai registrata di atteggiamenti del volto, rasentando persino l'espressionismo nella testa deformata in un forte grido e di cui possiamo intravedere i denti (figg. 676-678, 746). Simili particolari ci fanno comprendere quanto lo stile del nostro si stesse evolvendo, lasciandosi progressivamente alle spalle le figure più composte ma anche più fredde che decoravano lo studiolo di Cagli (figg. 741-742). Nonostante la sfortuna critica di cui si è dato conto, la decorazione del Castello di Montebello si pone come un episodio assolutamente centrale nell'attività del maestro per le innovazioni stilistiche che si possono cogliere e non ultimo, per la qualità talvolta davvero superlativa di moltissimi particolari che presentano quasi sempre il loro aspetto genuino. È molto probabile che Brandani avesse condotto la gran parte del lavoro personalmente, lasciando agli allievi e ai collaboratori solamente qualche parte meno importante oltre alle mansioni più prettamente pratiche.

Come si è detto, tra il maggio del 1562 e lo stesso mese del 1564, Brandani soggiornò in Piemonte per decorare i castelli di Rivoli e Fossano di cui il duca Emanuele Filiberto di Savoia era appena rientrato in possesso dopo la vittoria riportata nella battaglia di San Quintino pochi anni prima e la conseguente pace di Cateau-Cambresis, stilata nel 1559[396]. Lo stuccatore fu verosimilmente chiamato da Francesco Paciotti, architetto urbinate di cui si è già parlato, in quel momento attivo per il duca sabaudo proprio nel riassestamento dei castelli in predicato e nella progettazione della cittadella di Torino, centro di cui il duca avrebbe presto riassunto il controllo. Inoltre Emanuele Filiberto era in ottimi rapporti con Guidobaldo II, con il quale vi era uno scambio reciproco non solo di numerose lettere ma addirittura di cortigiani, come artisti e letterati[397]; c'è da credere dunque come fosse lo stesso duca di Urbino a lasciare che il proprio stuccatore convergesse in Piemonte per soddisfare le richieste del suo importante amico e alleato. Brandani non fu l'unico artista urbinate a operare per il duca Emanuele: la sua venuta fu presto seguita da quella del più importante ceramista del ducato in quel momento, Orazio Fontana (figlio di Guido Durantino). Egli infatti in quegli stessi anni realizzò due servizi in maiolica per le residenze sabaude, recandosi persino a Nizza, operando insieme a un suo fidato collaboratore di nome Antonio che deve verosimilmente essere riconosciuto in Antonio Patanazzi, colui che avrebbe ereditato la bottega di Orazio dopo la sua morte avvenuta

[396] Cfr. Cat. 8.
[397] Ibidem.

nel 1571[398]. Prima di esaminare le opere piemontesi (e il poco che ne resta) vorrei a questo punto aprire una rapida digressione sul rapporto tra Brandani e la maiolica ducale.

Come si è detto nel secondo paragrafo, tra il quinto e il sesto decennio del secolo uno dei maggiori ceramisti attivi nel ducato era senza dubbio Guido Durantino, alias Guido Fontana, celebre per l'altissima qualità dei suoi istoriati. Verso la fine degli anni Cinquanta il figlio Orazio acquisì un ruolo sempre più rilevante all'interno della bottega, fino a divenire un maestro completamente autonomo, tanto che nel 1565 si separò dal padre per aprire un laboratorio indipendente. Grazie ai corposi studi condotti sulla sua figura, in particolare da Timothy Wilson, è molto probabile che sia stato proprio Orazio a dettare una nuova moda all'interno della produzione ceramica del ducato[399]. All'inizio degli anni Sessanta infatti l'istoriato lasciò il campo ad una nuova tipologia di prodotti, ovvero delle maioliche in cui la scena narrativa principale si trova posizionata al centro per essere incorniciata da una miriade di minute grottesche su fondo bianco. Contestualmente si complicano improvvisamente le forme dei vasi, dei rinfrescatoi, dei piatti e di simili oggetti tramite l'inserimento di mostri fitomorfi, mascheroni grotteschi, rosette, cartigli, volute che si intrecciano e che si avvolgono su sé stesse: sposando quindi in pieno l'estetica più bizzarra della Maniera. Secondo la maggior parte della critica, questa nuova tipologia di maiolica fu sperimentata per la prima volta da Orazio Fontana tra il 1560 e il 1562, quando fu impegnato nella realizzazione di un servizio raffigurante le gesta di Cesare, i cui disegni furono forniti da Taddeo Zuccaro[400], che Guidobaldo II spedì in dono al re Filippo II d'Asburgo come ringraziamento per esser estato insignito del prestigioso Ordine del Toson d'Oro nell'agosto del 1559[401]. E' infatti indubbio che questo cambiamento avvenne in modo davvero repentino visto che nel testo cinquecentesco più importante riguardante la ceramica, ovvero *Li tre libri dell'arte del vasaio* di Cipriano Piccolpasso già citato, composto attorno al 1557, non vi è alcun riferimento a questo nuovo tipo di maioliche a grottesche su fondo bianco; anzi, l'autore dichiara persino che "le grotesche si son quasi dismesse, e non so perché"[402], in riferimento alla pittura dei pezzi ceramici con grottesche dalle forme più larghe su fondo nero che andavano di moda nei primi decenni del Cinquecento e che a quanto pare in quel momento non erano più in uso. Se per la presenza di queste piccole grottesche su fondo bianco si è compreso che un ruolo importante dovette essere giocato dallo stesso Taddeo Zuccaro e dalla conoscenza delle serie delle *Petit Grotesques* di Jaques-Androuet

[398] Per l'attività piemontese di Orazio Fontana cfr. Cat. 8, nota 8.
[399] WILSON, MARCUCCI 2020, pp. 23-45 (con bibliografia precedente).
[400] Per il 'Servizio spagnolo' e per il ruolo di Orazio Fontana come ideatore di una nuova tipologia ceramica nel Ducato di Urbino cfr. Cat. 11 nota 32.
[401] PIPERNO 2002, p. 32 nota 23.
[402] PICCOLPASSO 1557 (ed. 2006), p. 205.

Du Cerceau[403], non ci si è mai interrogati sulla novità sia formali che decorative di cui si è parlato. Mi pare che per queste ultime abbia giocato un'influenza determinante il linguaggio decorativo messo a punto da Brandani. Come si è visto, infatti, nel 1557, anno del trattato del Piccolpasso, maioliche simili non esistevano affatto mentre proprio nello stesso momento il nostro artista stava raffinando il proprio stile nei cantieri dei due palazzi ducali per poi proporlo per la prima volta con programmatica chiarezza in Palazzo Tiranni a Cagli intorno al 1559. Se si osservano attentamente i tipi di cartigli, le volute arricciolate, le fasce a rosette, le facce grottesche urlanti, le sfingi e i motivi auricolari presenti in molti pezzi in maiolica prodotti nella bottega di Orazio Fonata dalla metà del settimo decennio in avanti (del servizio per Filippo II si conserva forse solo un esemplare al Museo del Prado) ci si può rendere conto come essi siano una chiara ripresa, seppur semplificata, della grammatica decorativa ideata da Brandani qualche anno prima (figg. 36a-52a). Una simile ipotesi mi pare abbastanza verosimile se si considera che i due dovevano conoscersi molto bene, non solo perché entrambi operanti a Urbino nello stesso momento ma soprattutto perché attivi per i medesimi committenti: Guidobaldo II, Emanuele Filiberto, Felice Tiranni. Inoltre, è assai probabile che Brandani sia entrato in contatto con le invenzioni grafiche per la maiolica realizzate da Battista Franco e da Taddeo Zuccaro (come si vedrà per il soffitto di Palazzo Aquilini) proprio grazie a Guido e Orazio Fontana, nella cui bottega furono prodotti entrambi i servizi per cui quei disegni erano stati ideati. In ultimo si deve segnalare che tra i collaboratori che coadiuvarono Brandani nei lavori piemontesi vi era un certo Taleo stuccatore[404], fratello del vasaio Antonio da Urbino che abbiamo già citato, a dimostrazione dello stretto rapporto che doveva esservi tra questi artisti.

Quest'ultima considerazione ci riconduce all'attività piemontese. Esaminando i documenti di pagamento, pare di capire che per i primi tre mesi (maggio, giugno e luglio 1562) Brandani dovette operare da solo, concentrandosi sulla realizzazione di una "camera per la guardia degli Archibugeri" e un "gabinetto" ducale nel Castello di Rivoli[405]. In agosto fu raggiunto da cinque suoi collaboratori provenienti da Urbino poiché nel frattempo il duca gli aveva richiesto di decorare anche alcuni ambienti del Castello di Fossano. Purtroppo delle numerose decorazioni che Brandani dovette eseguire nei due anni in cui soggiornò presso il duca sabaudo rimane solamente il lacerto di un fregio in una stanza della torre nord-ovest che ora ospita una sala della biblioteca pubblica (figg. 771-775). L'ordine dorico impiegato dall'artista con una cornice a mensola ornata da un'alternanza di guttae e

[403] POKE 2001, pp. 332-344.
[404] MARITANO 2020, pp. 119-120.
[405] MAROCCO 1971, p. 10 e nota 17.

rombi mostra delle caratteristiche simili a quelle che informano il grosso cornicione progettato da Pellegrino Tibaldi per il salone della loggia dei mercanti ad Ancona verso la metà degli anni Cinquanta (figg. 776-777), a riprova di quanto l'influenza di questo comprimario della maniera fu determinante per lo stuccatore.

Su espressa richiesta di Emanuele Filiberto, durante i lavori alle proprie residenze, a Brandani furono affiancati "tre puti a imparare il stuco"[406]. A quanto pare, come già evidenziato dagli studi di Giovanna Galante Garrone e più recentemente da Clara Seghesio, il duca voleva stabilire una sorta di scuola di stuccatori in territorio sabaudo e non vi era occasione più propizia che sfruttare la presenza di un maestro già celebre in tale campo come il plasticatore di Urbino. Non sappiamo quali risultati diede questo 'programma artistico', visto che molte decorazioni delle dimore sabaude di quegli anni sono oggi perdute. Tuttavia un riflesso dell'attività piemontese di Brandani può essere individuato nella decorazione a stucco di alcuni palazzi signorili nell'area cuneese in particolare nel Castello di Barolo (figg. 779-781), ma su questo punto si veda la relativa scheda.

7. Le opere della seconda metà degli anni Sessanta

Il soggiorno piemontese di Brandani terminò nel maggio del 1564, mese in cui si registra l'ultimo mandato di pagamento. Per il saldo effettivo l'artista avrebbe dovuto attendere all'incirca ancora un anno, quando egli era ormai tornato stabilmente nel Ducato di Urbino. Non è semplice seguire il percorso di Brandani nella seconda metà del settimo decennio poiché siamo praticamente privi di date certe e anche tramite lo studio del contesto storico di riferimento si riescono a circoscrivere pochi punti fissi. In alcuni casi dovremo quindi affidarci quasi esclusivamente all'analisi stilistica per tentare di collocare entro una verosimile sequenza cronologica le opere di cui andremo a trattare. In questi sei anni circa di attività il maestro si dovette occupare di alcune nuove decorazioni nei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino, dell'esecuzione del soffitto di una sala di Palazzo Aquilini e dell'ornamentazione della chiesa di Santo Stefano a Piobbico.

[406] BAUDI DI VESME 1966, p. 475.

Verso la metà degli anni Sessanta, Guidobaldo iniziò a promuovere una cospicua serie di importanti lavori urbanistici nelle due capitali del ducato, quasi tutti affidati al suo nuovo architetto di corte, il bolognese Filippo Terzi, formatosi proprio a Urbino presso Girolamo Genga[407]. Per quanto riguarda Urbino, nel 1564 il duca volle aprire un grande slargo rettangolare di fronte all'ala est del palazzo ducale che sussiste ancora oggi con il nome di Piazza Rinascimento (fig. 782); in questo modo la propria dimora avrebbe risaltato ancora di più nel contesto urbano e, anche per questo motivo, qualche anno dopo, tra il 1571 e il 1573, Filippo Terzi venne incaricato di costruire tutto l'odierno secondo piano, andando di fatto a completare e ad estendere quella lunga altana costituita dall'appartamento eretto da Bartolomeo Genga circa quindici anni prima[408]. A Pesaro i lavori furono ben più imponenti, riflettendo la mai nascosta predilezione di Guidobaldo nei confronti di questa città rispetto a Urbino, uno dei fattori che sarebbero stati alla base della rivolta dei cittadini urbinati del 1572-1573. Il duca infatti, sempre insieme a Filippo Terzi, ridisegnò il centro cittadino di Pesaro: ampliò l'isolato del palazzo ducale nel tratto lungo via Barignani; progettò l'attuale piazza centrale e il prospiciente Palazzo della Paggeria per l'alloggiamento degli uomini della propria corte (figg. 876-877); ricostruì la villa Miralfiore alle porte della città; completò l'ultimo tratto delle mura difensive affidandone la direzione a Ventura Brandani; diede l'assenso a diversi membri del patriziato locale di ricostruire e ridecorare i propri palazzi familiari[409]. Non stupisce dunque che nel contesto di questa effervescenza edilizia siano giunte anche nuove commissioni a Brandani per l'ultimazione degli apparati decorativi delle residenze ducali. Come già anticipato, non è semplice stabilire il corretto andamento di questi nuovi cantieri ed è assai probabile che in alcuni casi essi si siano intrecciati strettamente; dunque, allo stato attuale delle conoscenze, non ha granché senso tentare di sbrogliare la matassa separando in modo troppo netto queste imprese. Tuttavia, come vedremo a breve, i nuovi lavori nel Palazzo Ducale di Pesaro devono verosimilmente essere compresi tra il 1566 e il 1570 e, visto che lo stile in essi mostrato sembra leggermente più avanzato rispetto almeno ad alcune delle opere eseguite nel Palazzo Ducale di Urbino, è probabile che Brandani avesse iniziato a operare innanzitutto in quest'ultima residenza.

A Urbino l'artista dovette occuparsi primariamente dell'esecuzione delle decorazioni delle stanze 12l e 12i, ovvero di tutti e quattro i sovrapporta e del fastigio del camino della stanza 12i (figg. 790-791, 796-801) (l'altra stanza risulta oggi priva del camino). L'unico soggetto delle decorazioni di questi due

[407] Su Filippo Terzi cfr. nota 10.
[408] Cat. 9.
[409] Cat. 10.

ambienti è il simbolo delle tre mete corredato dal motto in lingua greca ΦΙΛΑΡΕΤΟΤΑΤΩ ("Al più amante della virtù"), impresa preferita da Guidobaldo II e riprodotta numerose volte nelle sue residenze[410]. Come si poteva prevedere, l'aspetto delle mete non è più piramidale come nelle decorazioni del sesto decennio ma cilindrico secondo le indicazioni filologiche che Girolamo Ruscelli aveva comunicato a Guidobaldo II tramite Bernardo Tasso nel corso del 1558, di cui si è dato ampiamente conto. I quattro sovrapporta sono assolutamente identici, differenziandosi solamente dal punto di vista cromatico per risultare in accordo con le rispettive aquile al colmo dei soffitti. Il vero protagonista di queste nuove decorazioni è ovviamente il grande fastigio a padiglione del *Camino delle Mete*. Se confrontato con gli esemplari precedenti (Palazzo Ducale di Pesaro, Palazzo Tiranni, casa Bonifazi, Castello di Montebello) esso dimostra la maturità ormai raggiunta dall'artista nell'esecuzione di questo particolare elemento (figg. 802-804). Questo è infatti il primo fastigio che completa realmente la nappa sottostante riuscendo a inserirsi in modo convincente all'interno dello spazio della stanza e costituendone senza dubbio l'episodio decorativo più rilevante (fig. 795). Anche i puttini reggi-cornucopie dimostrano una nuova scioltezza nella definizione delle anatomie e delle posture: le figure compiono infatti movimenti più coerenti e aggraziati, trovando una migliore amalgama con lo spazio che devono andare ad occupare, cercando di ricalibrare entro un accordo più dolce e maturo il gigantismo tibaldesco ancora incontrollato delle forme dei putti di Montebello (figg. 806-807). Purtroppo la scialbatura che ricopre le figure di Urbino cela in parte la naturalezza dei volti e delle espressioni, ancora in sintonia con quelle dei loro compagni di Montebello. Per la decorazione di queste due stanze si potrebbe proporre una datazione compresa tra il ritorno dal Piemonte nell'aprile del 1564 e il 1566-1567, quando l'artista risultava già impegnato nel palazzo ducale di Pesaro dove realizzò l'imponente *Camino delle Bighe* (figg. 881-895), opera di gran lunga più matura dell'analoga urbinate e che pertanto deve essere datata in un momento più avanzato.

In merito alla sua collocazione cronologica all'interno del corpus dell'artista ci vengono in soccorso alcuni documenti d'archivio e nientemeno che le *Vite* di Giorgio Vasari. Un documento non datato ma circoscrivibile tra il giugno del 1566 e la primavera dell'anno successivo ci informa che Brandani in quel momento non poteva sposarsi con Battista Viviani perché era al lavoro a Pesaro su commissione del duca. Il matrimonio andava dunque spostato al "giugno prossimo del '67"[411] quando anche la duchessa Vittoria Farnese sarebbe stata a Urbino a ulteriore conferma di quanto Brandani fosse ormai una presenza familiare alla corte di Guidobaldo, tanto che a uno snodo

[410] Per una trattazione più approfondita di questa impresa cfr. Cat. 10.
[411] SASU, Marino Palazzi, n. 852, div. 2, cas. 1, cc. 154*v*-157*v*.

fondamentale della sua vita come quello del matrimonio voleva presenziare la duchessa stessa. Tra le nuove decorazioni che Brandani eseguì nella seconda fase del cantiere del palazzo pesarese vanno compresi il già citato camino nel salone (con i relativi peducci che ornano le pareti) e gli stucchi delle sale 2 e 3. Dato che queste ultime opere devono essere datate al 1570, come avremo modo di argomentare, rimane solamente il camino, il quale per altro non viene menzionato nel passaggio delle *Vite* vasariane in cui, seppur brevemente, viene descritto il palazzo ducale con i suoi decori[412].
Il *Camino delle Bighe* è senza alcun dubbio la decorazione più grande, rilevante e soprattutto moderna di tutto l'edificio e parrebbe abbastanza strano che un osservatore attento come Vasari, che si recò a Pesaro il 24 aprile del 1566[413], potesse dimenticarsene o, peggio, rimanere indifferente di fronte a un'opera così sfacciatamente manierista. Incrociando tutte queste informazioni mi pare dunque abbastanza sensato proporre per esso una datazione compresa tra la visita di Vasari nell'aprile del 1566 e il matrimonio di Brandani avvenuto probabilmente nel giugno del 1567.
Il fastigio del camino in questione è un'assoluta novità nel catalogo dell'artista, per l'abbandono della forma a padiglione a favore di un'impaginazione dalla forte componente architettonica che si salda in modo coerente con i peducci alla sommità. Questa sorta di grosso pannello è ovviamente riempito di decorazioni assai minute (figg. 887-890) che ne smorzano grandemente l'aspetto architettonico-monumentale per farlo apparire come una sorta di grande apparato effimero che funge da fondale pittorico per i due enormi putti reggi-cornucopia che avanzano verso di noi in una posa contrapposta (fig. 895). In quest'opera si coglie ormai la compiuta maturità dell'artista nella progettazione di elementi decorativi di formato gigantesco che riescono a dominare l'ambiente circostante in modo incontrastato, subordinando tutti gli altri ornamenti. Questo camino funge infatti da catalizzatore all'interno della stanza e riesce a imporsi autorevolmente nel pur vasto spazio che lo circonda (fig. 879). Ad aumentare questo effetto sono ovviamente anche i due bellissimi putti 'elicoidali' che ci permettono di comprendere quanto il gigantismo caricaturale appreso da Tibaldi sia ora impiegato da Brandani per cercare di accostarsi alla plastica a tutto tondo (fig. 895). L'idea dell'avvitamento dei putti che ci vogliono offrire gli abbondanti frutti delle cornucopie è veramente degna di uno scultore ed è proprio su queste premesse, su questa curiosità per una spazialità più complessa e svolta verso una moltitudine di direzioni, che di lì a qualche anno si imposterà lo studio delle sculture del sacello marmoreo della Santa Casa di Loreto che innescherà una vera e propria svolta monumentale nello stile dell'artista. La spessa cornice quadrata dall'aspetto classicheggiante e di genghiana memoria

[412] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 353.
[413] FREY 1930, pp. 234-243.

posta al centro del fastigio presenta la scena della *Corsa delle bighe* (fig. 891), ennesimo riferimento all'impresa delle tre mete con tutto il bagaglio iconologico che ne consegue[414]. L'immagine, seppur molto rielaborata, deriva da un'invenzione di Taddeo Zuccaro per la maiolica (figg. 900-903); in particolare essa fa parte di un set di disegni che il pittore aveva realizzato nel 1560 per la realizzazione della più volte menzionata credenza raffigurante i trionfi militari di Cesare del 46 a.C. che Guidobaldo II intendeva donare a Filippo II d'Asburgo. È in tal modo, dunque, che deve essere letta la scelta di inserire una composizione chiaramente ideata per una superficie circolare, come quella di un piatto o di un bacile, all'interno di un campo quadrato, cosa che altrimenti risulterebbe piuttosto inconsueta. Nonostante si colga una certa comprensibile difficoltà nell'adattamento dell'invenzione a un nuovo formato, mi pare abbastanza evidente come in questo rilievo Brandani tenti di confrontarsi con lo stile maestoso ma allo stesso tempo elegante e raffinato dell'ultima fase artistica di Taddeo, in particolare nell'accentuazione dei movimenti dei personaggi che sono sottoposti a un flusso lineare continuo che collega le varie parti della composizione. Anche le piccole allegorie della *Speranza* e della *Fede* (figg. 904, 906) nei cartigli ai lati del pannello centrale presentano un'eleganza nuova e un trattamento più dolce e vibrante dello stucco che devono probabilmente essere messe in rapporto allo studio dei disegni di Taddeo.

Queste considerazioni ci conducono speditamente verso il soffitto di palazzo Aquilini, oggi conservato nella cosiddetta stanza della preghiera nell'appartamento della duchessa al piano nobile del castellare del Palazzo Ducale di Urbino (fig. 941-942). Eseguito per una sala del palazzo di Ventura Aquilini[415] (fig. 940), uno dei più fidati comandanti militari di Guidobaldo insieme a Ventura Brandani, questo soffitto presenta infatti ben cinque storie sempre tratte da alcuni dei disegni eseguiti da Taddeo per il "servizio spagnolo"[416] (figg. 944-948). Anche in questo caso dunque Brandani si dovette confrontare con delle invenzioni di questo suo importante conterraneo svolgendo un vero e proprio *tour de force* compositivo al fine di inserire queste scene entro formati completamente differenti da quelli pensati in origine (figg. 972-976). Nonostante il giudizio poco lusinghiero di Gere[417], lo stuccatore riuscì nella difficile impresa apportando alcune modifiche soprattutto negli episodi centrali di formato rettangolare, in cui furono aggiunti nuovi personaggi ed edifici, i quali a loro volta furono ruotati sul proprio asse affinché apparissero meno scorciati e dunque più idonei a occupare un simile spazio. Se negli episodi del *Banchetto in piazza* (fig. 944) e

[414] Per una lettura iconografica e iconologica delle decorazioni del salone rimando a Cat. 10.
[415] Per le informazioni su Ventura Aquilini cfr. Cat. 11.
[416] Il primo a rendersene conto fu GERE 1963, p. 310.
[417] Ibidem.

della *Distribuzione dei viveri* (fig. 946) sono presenti alcune incertezze compositive, quello della *Naumachia* (fig. 945) è perfettamente risolto e pare addirittura più efficace nell'esprimere il clamore e il caos di una battaglia navale rispetto al disegno originale sia per il formato oblungo che concede più spazio all'azione sia soprattutto per il continuo gioco luministico che Brandani crea tra superfici più o meno avanzate, collegate attraverso un flusso decorativo-lineare continuo che attraversa tutta la composizione. Va inoltre segnalato l'aspetto delle imbarcazioni, decorate con volute arricciolate, festoni e motivi zoomorfi che risultano identici alle membrature decorative dei soffitti del maestro (figg. 992-993). Colpisce poi la conformazione quasi viscosa dell'acqua che intrappola nei suoi gorghi le figure (fig. 995) in modo molto simile a quanto si vede nel *Dio padre in gloria* nella Cappellina di Guidobaldo II nel Palazzo Ducale di Urbino (realizzata all'incirca nello stesso momento e di cui ci occuperemo a brevissimo) e soprattutto sulla volta della cappella del *Presepe* nell'Oratorio di San Giuseppe. La nuova raffinatezza formale scaturita dal confronto con i disegni di Taddeo è maggiormente evidente nelle figurette allegoriche disposte negli scassi quadrati delle fasce che separano i campi decorativi (figg. 949-956). Esse perdono ormai ogni residuo di pesantezza che ancora caratterizzava le loro compagne del Palazzetto Baviera e del Castello di Montebello. Tutto ciò risulta abbastanza chiaro se si confronta l'enorme e sgraziata *Carità* del soffitto della Sala della Roma Repubblicana di Senigallia con la sua controparte del soffitto Aquilini, assai più elegante e più armonicamente inserita all'interno del cartiglio (figg. 1006-1007). Come già anticipato, il confronto migliore può essere istituito con le allegorie della *Speranza* e della *Fede* che ornano le fasce laterali del *Camino delle Bighe* (figg. 904-907). In tutte queste figure si notano una grazia, una finezza di modellato e una nuova raffinatezza formale che riescono a sciogliere il titanismo dei volumi entro un lieve pittoricismo che le fa sembrare quasi diafane e incorporee. E ciò si deve molto probabilmente allo studio insistito e alla conseguente, profonda comprensione dello stile grafico di Taddeo. Le innovazioni non riguardano solamente le scene narrative. Dal punto di vista dello schema compositivo Brandani compie un ulteriore passo avanti, realizzando in questo caso una complessa sintesi tra il soffitto di Palazzo Tiranni e quello della Sala di Ilio in Palazzetto Baviera da cui vengono recuperati praticamente tutti gli elementi decorativi – facce grottesche, festoni, testine muliebri, piccoli padiglioni, cartigli arricciati e svolti lateralmente. Tuttavia essi vengono tradotti entro la nuova formula più espressiva e naturalistica che Brandani aveva sperimentato per la prima volta nel Castello di Montebello. In tal modo devono essere interpretati il grande naturalismo delle aquile (fig. 969), le espressioni vivide dei volti femminili e quelle feroci dei mostri seminascosti (figg. 957, 965), l'aspetto polposo e intensamente chiaroscurato dei festoni appesi (fig. 958-960). Inoltre, l'aspetto

maggiormente plastico e quasi bitorzoluto della parte centrale della volta, in cui vi è una decisa concentrazione di elementi in aggetto, sembra anticipare quello della volta della Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto, realizzata tra il 1571 e il 1572. Mi pare dunque che per il soffitto in questione si possa proporre una collocazione cronologica non troppo distante dal camino pesarese, verosimilmente sullo scorcio del settimo decennio.

Tale datazione pare funzionare anche per la Cappellina di Guidobaldo II nel Palazzo Ducale di Urbino (fig. 813) in cui lo stile figurativo di Brandani mostra quel raffinamento di matrice taddeesca di cui si è appena detto. Questo piccolo ambiente si trova al primo piano del palazzo di fronte allo studiolo di Federico da Montefeltro e serviva probabilmente per la celebrazione delle messe private per la famiglia ducale[418]. Prima però di occuparci delle scene figurative bisogna soffermarsi sullo schema decorativo dispiegato (figg. 816-818). La cappellina rappresenta infatti un *unicum* all'interno del catalogo del maestro e una delle composizioni ornamentali più interessanti e singolari nel pur vasto contesto della decorazione italiana del Cinquecento. L'esuberanza lineare, l'*horror vacui*, l'estrema licenza di cartigli, grottesche e volute, uniti al bianco abbacinante della superficie, annullano del tutto qualsiasi gerarchizzazione all'interno dello schema decorativo, il quale pare veramente anticipare di circa un secolo e mezzo l'estetica Rococò (figg. 820-823). Tutta la superficie è continuamente tormentata dalla stecca e ravvivata da volumi in stucco che si staccano lievemente dal fondo, senza che l'aspetto coerente e omogeneo della visione d'insieme venga compromesso. Come si diceva, le piccole figure che decorano l'ambiente si pongono in continuità con quelle eleganti e raffinate che popolano il *Camino delle Bighe* e la volta di Palazzo Aquilini. Ciò è dimostrato per esempio dalle piccole allegorie (figg. 844-850) che risultano praticamente identiche (sebbene quelle della cappellina non siano in rilievo ma come 'graffiate' sullo stucco), dai personaggi della *Circoncisione* (fig. 855), dall'angelo dell'*Annunciazione* e dal bellissimo impeto elicoidale della Vergine (figg. 829), di una scioltezza e di una libertà compositiva assolutamente inedite per Brandani. Si era anche constatato come la resa del movimento dell'acqua nella *Naumachia* Aquilini sia praticamente identica all'effetto, appunto, quasi liquido della matassa di nuvole entro cui nuotano gli angioletti nella piccola lunetta con il Dio padre in gloria. Questa bellissima soluzione pare essere ripresa da una fortunatissima invenzione che Jacopo Sansovino aveva impiegato per l'esecuzione della lunetta bronzea del cosiddetto *Tabernacolo Medici*, oggi conservato al Museo del Bargello[419] (figg. 863-865). Il confronto mi pare assolutamente convincente anche se non è semplice

[418] Cat. 9.

[419] Sul Tabernacolo Medici cfr. BOUCHER 1991, pp. 332-333, n. 24; *DONATELLO. IL RINASCIMENTO* 2022, p. 396.

comprendere attraverso quali canali Brandani possa aver conosciuto un simile esempio; un contatto con il mondo della scultura veneta non è comunque improbabile visti gli interessi per gli artisti lagunari da parte di Guidobaldo II e la di poco successiva infatuazione di Brandani per le opere lauretane dei fratelli Lombardi, allievi diretti del Sansovino. Vale la pena ricordare che intorno al 1567 era transitato a corte Palma il Giovane in vista del suo primo, lungo soggiorno romano.

Con la cappellina si conclude la seconda fase decorativa del Palazzo Ducale di Urbino che, come si è visto, interessò un limitatissimo numero di ambienti e deve essere circoscritta tra il 1564 e l'autunno del 1569 quando Brandani non è più presente a Urbino. Il nostro artista infatti non si occupò mai dei decori delle nuove stanze costruite al secondo piano del palazzo tra il 1570 e il 1573 sotto la direzione di Filippo Terzi poiché in quegli anni doveva far fronte a ben più importanti commissioni. Questi ultimi, davvero esigui lavori plastici (nelle poche parti che presentano ancora l'aspetto originale) furono infatti eseguiti da un plasticatore ben più modesto di Brandani, incapace di eguagliarlo anche nelle parti più riuscite come gli originali peducci con telamoni che ornano le pareti della cosiddetta "andata", una galleria voltata a botte che dai nuovi appartamenti al secondo piano conduce al torricino sud (figg. 788-789).

Come appena anticipato, Brandani nell'autunno del 1569 si allontanò da Urbino come ci testimonia un documento del 5 ottobre del 1569, stilato di fronte al notaio Marino Palazzi, con il quale egli concesse al cognato Pierantonio Viviani la delega in sua assenza per la firma di documenti aventi valore legale. Già il 31 dello stesso mese Pierantonio si occupò di una transazione commerciale in vece di Federico, in quel momento assente da Urbino[420]. Brandani si accordò in tal modo con il cognato poiché aveva messo in conto di rimanere lontano da Urbino per diverso tempo, quasi sicuramente per lavoro. Come ho abbondantemente argomentato nell'apposita scheda, mi pare assai probabile che il nostro artista si sia trasferito per diverso tempo, circa un anno, nella vicina Piobbico, cittadina alle falde del Monte Nerone, per decorare la chiesa di Santo Stefano in Finocchieto di patronato del ricco e potente conte locale, Antonio II Brancaleoni[421]. Egli era stato da poco reintegrato nei suoi possedimenti da Guidobaldo II, che nel marzo del 1566 lo aveva mandato in esilio per circa tre anni a causa dell'omicidio di tre membri della famiglia rivale degli Ubaldini del limitrofo Castel Pecorario perpetrato dal conte che a sua volta si voleva vendicare dell'assassinio del padre Monaldo compiuto un decennio prima dagli stessi Ubaldini. Tra il 1569 e il 1570, Antonio Brancaleoni volle ristrutturare e ridecorare completamente la propria chiesa familiare di Santo

[420] SASU, Notarile, Marino Palazzi, n. 854, anni 1569-1571, c. 30r.

[421] Per le informazioni su Antonio II Brancaleoni cfr. Cat. 12.

Stefano che era stata riedificata dal fratello maggiore Cornelio nel 1541. Per far ciò egli commissionò a Brandani la decorazione a stucco dell'interno dell'edificio e ai pittori Giustino Episcopi e Federico Barocci, rispettivamente, un'enorme *Lapidazione di Santo Stefano* (fig. 1026) per l'altar maggiore – dipinto esemplato sui modi di Raffaellino del Colle che possedeva il cartone preparatorio del dipinto dello stesso soggetto che Giulio Romano eseguì per Giovan Matteo Giberti[422] – e il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 1027) per l'altare laterale destro. Il primo di questi dipinti è datato 1570 mentre l'altro fu realizzato verosimilmente nello stesso periodo dato che il perduto prototipo dell'invenzione del *Riposo della fuga in Egitto* fu richiesto a Barocci da Guidobaldo II nello stesso 1570 come dono a Lucrezia d'Este, novella sposa del figlio Francesco Maria e in procinto di trasferirsi nel ducato[423] (cosa che sarebbe avvenuta nel gennaio del 1571). Purtroppo il 3 giugno del 1781 l'area delle alte Marche fu colpita da un violento terremoto. Il sisma distrusse completamente la chiesa di Santo Stefano causando anche numerose vittime poiché si verificò durante la celebrazione della messa mattutina. L'edificio fu ricostruito qualche anno dopo per volontà del conte Antonio Francesco Brancaleoni Mattarozzi in un altro luogo ma sempre vicino al borgo antico di Piobbico. Ricostruire l'aspetto interno della chiesa e dunque la modalità con la quale Brandani aveva deciso di ornarla è perciò evidentemente un'operazione assai difficile, se non proprio impossibile. Possiamo comunque farci un'idea del lavoro da lui svolto grazie a una visita pastorale compiuta nel 1737 dall'arcivescovo di Urbino Tommaso Marelli[424] e all'importante testimonianza di Luigi Pungileoni[425]. Dall'analisi di questi testi (riportati per intero e commentati in Cat. 12) si apprende come la chiesa originale prevedesse un'unica navata dotata di tre altari: quello maggiore nell'area del presbiterio in fondo e due al centro delle pareti laterali. Sul primo vi era la *Lapidazione di Santo Stefano* dell'Episcopi, su quello a destra il *Riposo* di Barocci e su quello a sinistra insisteva la *Deposizione* (fig. 1028) di Girolamo Cialdieri[426], eseguita all'inizio del XVII secolo. Le pareti laterali della navata erano inoltre scandite da quattro nicchie per lato contenenti altrettante statue. Ad esse dovevano corrispondere quattro dipinti, forse posizionati nella parte alta delle pareti e racchiusi in fantasiose cornici e ovati in stucco che giravano tutto intorno alla chiesa secondo la descrizione di Pungileoni. Tra gli arredi vi era anche un'acquasantiera in stucco sorretta da due putti. Oltre ai dipinti, dell'intera decorazione sono sopravvissute solamente le otto statue della navata raffiguranti due santi e sei profeti. Le più piccole

[422] AGOSTI 2019, pp. 244-247.
[423] Per il dipinto di Barocci cfr. OLSEN 1962, pp. 60-62, 154-156; EMILIANI 2008, pp. 224-226; *FEDERICO BAROCCI* 2024, p. 168.
[424] Archivio Diocesano di Urbino, Tommaso Marelli, Classium Pilei, Plobici, Firminiani & Aqualanee, 22 maggio 1737, c. 10.
[425] PUNGILEONI 1826, p. 376.
[426] Su Cialdieri cfr. CELLINI 2005, pp. 266-281.

sculture sempre in stucco delle sante martiri *Caterina* e *Lucia* collocate sopra le porte del presbiterio dovevano originariamente trovarsi in un ambiente attiguo e non facevano parte della campagna decorativa in questione sia perché nella visita pastorale non se ne fa cenno alcuno sia per l'aspetto qualitativamente scadente, che testimonia la mano di un epigono del maestro.

Se nel 1570 il dipinto dell'altar maggiore era già pronto è assai probabile che in quel momento buona parte delle decorazioni in stucco, la cui esecuzione in genere precedeva l'installazione dei dipinti, fosse stata ultimata, perlomeno le mostre degli altari e la scansione delle pareti. È però possibile che non tutti gli stucchi fossero terminati. Se si osservano le otto statue superstiti si rileva uno iato stilistico e compositivo tra le quattro vicine alla controfacciata e le altre disposte verso l'altar maggiore. Le prime raffiguranti i profeti *Daniele*, *Geremia*, *Ezechiele* e *Isaia* (figg. 1008-1011) hanno delle dimensioni e delle proporzioni sensibilmente più grandi, sono raffigurate sedute e presentano delle pose complicate ma allo stesso tempo raffinate; le altre, *Mosè*, *San Pietro*, *Davide* e *San Paolo* (figg. 1012-1015), sono molto più piccole, in posizione stante e come bloccate all'interno della nicchia, completamente prive della scioltezza che connota le loro compagne. I quattro profeti seduti infatti, come già compreso da Luigi Serra[427], dipendono in modo più o meno puntuale dalle migliori sculture realizzate tra il 1539 e il 1551 dai fratelli Aurelio e Girolamo Lombardi per l'ornamento marmoreo del sacello della Santa Casa di Loreto[428] (figg. 1050-1057). Brandani si recò a Loreto per l'esecuzione della volta della Cappella dei Duchi di Urbino tra il dicembre del 1571 e la primavera del 1572 e fu in quel momento che studiò e approfondì il linguaggio degli scultori veneto-ferraresi, come dimostrato dallo stile riscontrabile nella capella stessa e nelle opere successive. È dunque assai probabile che tra il 1569 e il 1570 il nostro artista dovette realizzare solamente le prime quattro sculture, non a caso più vicine all'area del presbiterio poiché per il decoro degli edifici sacri comunemente si partiva dall'altare in fondo procedendo verso la controfacciata. Esse costituiscono il primo approccio di Brandani alla figura monumentale realizzata praticamente a tutto tondo e come tali dimostrano ancora tutte le difficoltà e le incertezze riscontrabili in simili casi. Fino a quel momento l'artista si era formato principalmente come decoratore e, nonostante le sue composizioni prevedessero in numerosi casi delle figure realizzate con un forte risalto plastico, esse venivano comunque sempre inserite all'interno del reticolo decorativo e non sussistevano come opere autonome, cioè come vere e proprie sculture, come invece in questo caso. L'unico episodio relativamente simile è quello costituito dai due putti 'elicoidali' del *Camino delle Bighe*; in quel caso

[427] SERRA 1934, pp. 196-218.

[428] Sulle sculture lauretane vedi la recentissima tesi di dottorato di Luca Annibali (ANNIBALI 2023, p. 171).

però Brandani si confrontò con un tipo di figura che aveva riprodotto innumerevoli volte durante il corso della sua carriera, tra l'altro raffigurandola quasi sempre a tutto tondo. La figura umana in età matura, addirittura senile, era qualcosa di completamente nuovo per lui. È molto probabilmente a causa di ciò che le prime quattro statue piobbichesi mostrano delle pose artefatte, incerte, eccessivamente rigide e quasi tubolari (figg. 1029-1033); l'unica che riesce a comunicare una convincente impostazione delle masse plastiche, tramite la torsione del corpo rispetto alle gambe e il gioco luministico determinato da risalti e rientranze, è quella di San Pietro (figg. 1036-1040). Le differenze qui riscontrate ci fanno capire che le ultime quattro statue furono realizzate dopo il cruciale soggiorno lauretano del 1571-1572, e molto probabilmente devono essere agganciate al biennio 1574-1575, quando Brandani fu nuovamente attivo per il conte che gli commissionò la decorazione del proprio appartamento all'interno del castello in cima al borgo di Piobbico. Il motivo per il quale lo stuccatore dovette sospendere la decorazione della chiesa di Santo Stefano nel corso del 1570 è presto detto. Il 9 gennaio del 1571 la principessa Lucrezia d'Este avrebbe fatto il suo primo trionfale ingresso nella città di Pesaro al fine di stabilirvisi definitivamente. Per l'occasione Guidobaldo II decise insieme al suo architetto Filippo Terzi di progettare dei sontuosi apparati effimeri ai quali avrebbero partecipato tantissimi artisti; inoltre la futura duchessa avrebbe dovuto alloggiare in alcune delle stanze che occupavano le cosiddette 'case dell'orto' del Palazzo Ducale (antica porzione della residenza malatestiana) le quali erano ancora prive di un'adeguata ornamentazione. Una volta stabilita la data dell'ingresso di Lucrezia, il duca dovette quindi immediatamente richiamare Brandani in patria per affidargli sia la decorazione di questi ultimi ambienti del palazzo sia una cospicua parte degli apparati trionfali. Infatti dal novembre del 1570 troviamo l'artista già alle prese con questi importanti impegni. Come già detto, egli riuscì a riprendere e terminare la decorazione della chiesa solamente diversi anni dopo, ormai alla fine della propria carriera, quando si occupò della decorazione dell'Appartamento del Leon d'Oro nel Castello Brancaleoni.

Il cantiere della chiesa di Santo Stefano si rivela dunque di straordinaria importanza all'interno del catalogo dell'artista. Non solo per la presenza di vere e proprie sculture in stucco che funzionano autonomamente ma soprattutto perché rappresenta la prima esperienza nella progettazione dell'intera decorazione di un edificio sacro. In precedenza infatti Brandani si era occupato esclusivamente della decorazione di importanti residenze private. A quanto pare, l'ornamentazione qui dispiegata e ormai purtroppo perduta dovette riscuotere un certo successo all'interno del ducato visto che negli anni immediatamente successivi l'artista fu ripetutamente coinvolto nella

realizzazione dell'apparato decorativo di diversi edifici e strutture di culto del territorio: la cappella lauretana, il coro e la cappella di Loreto di Santa Maria Novella a Orciano, la cappella Bonamini in Sant'Agostino a Pesaro, l'Oratorio di San Giuseppe e la decorazione della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Urbino. Egli stava dunque divenendo una figura di riferimento anche per quanto riguarda questa tipologia decorativa.

Brandani dovette quindi tornare rapidamente a Pesaro per eseguire dei congrui ornamenti per le sale che avrebbe dovuto occupare la nuova principessa[429]. Si tratta delle stanze 2 e 3 del Palazzo Ducale (figg. 71, 74). I peducci e le volte di questi ambienti erano stati decorati dallo stesso Brandani durante la prima fase decorativa sotto Bartolomeo Genga[430]; purtroppo oggi le lunette che decoravano la stanza 2 sono andate perdute e sono rimasti solamente i peducci con l'aquila feltresca (fig. 73). Nei lavori eseguiti negli ultimi mesi del 1570, Brandani decorò gli stipiti delle porte, realizzò due imponenti camini progettandone anche la nappa in pietra e aggiunse alcuni emblemi rovereschi tra i costoloni della volta della stanza 3 (probabilmente avvenne lo stesso nell'altra sala ma come si è detto essa è ora priva del soffitto) (figg. 910-935). L'urgenza di finire il lavoro in tempi brevi costrinse il maestro a delegare ai suoi collaboratori una parte cospicua delle decorazioni, le quali mostrano infatti una conduzione spesso affrettata, corsiva e poco sorvegliata altrimenti mai riscontrabile nelle opere integralmente autografe. Come si è già visto per altre commissioni, anche in questo caso Brandani si concentrò sui camini, gli unici protagonisti dell'intero apparato decorativo. È infatti su di essi che trovano posto i simboli rovereschi che alludono al matrimonio tra Francesco Maria e Lucrezia d'Este e all'augurio di una prole numerosa e virtuosa (gli aquilotti che fissano il Sole).

Per questi camini Brandani sperimentò una forma inedita che nella scheda ho proposto di definire 'a tabernacolo' poiché molto simile alle fantasiose invenzioni che in quegli stessi anni andavano proponendo diversi protagonisti della maniera, si pensi anche solo alle cornici disegnate da Vasari per contornare i ritratti inseriti nelle *Vite* del 1568 (fig. 938). Dei due fastigi solamente quello della stanza 3 risulta ben congegnato (fig. 928), riuscendo a inserirsi perfettamente nello spazio ad esso dedicato principalmente grazie alle due sfingi laterali che conferiscono all'insieme un elegante sviluppo piramidale. Quello della stanza 2 (fig. 917) è invece troppo ingombrante, dalle forme quasi monolitiche nonostante l'esuberanza decorativa, e si inserisce davvero a stento tra i peducci in alto ingenerando in questo modo un senso di oppressione e incombenza sullo spazio antistante. Come si è detto, l'aspetto più importante in questo frangente non era la qualità esecutiva quanto la celerità

[429] Cat. 10.

[430] Per questi due ambienti cfr. Cat. 1.

operativa, perciò il duca dovette essere molto soddisfatto quando il fatidico 9 gennaio 1571 Lucrezia entrò per la prima volta nelle proprie stanze e poté ammirare "li camini fatti di stucco artificiosamente fabricati"[431].

Contemporaneamente alla conduzione dei lavori nel palazzo, Brandani si dovette dedicare alla progettazione di alcune decorazioni per gli apparati effimeri allestiti in occasione dell'ingresso della dama estense per i quali Guidobaldo aveva convocato una fitta schiera di artisti, tra i quali figuravano, oltre a Brandani e all'architetto Filippo Terzi incaricato di sovrintendere il tutto: Giovanni Antonio Pandolfi, Federico Zuccaro, Ottaviano Mascherino, Giacomo Rossignolo, Tommaso della Porta e forse anche Francesco Paciotti[432]. Pesaro era stata fastosamente addobbata e il percorso che avrebbe dovuto compiere la principessa prevedeva almeno quattro grandi archi trionfali, diverse architetture vegetali e numerosi stendardi. Il punto culminante di questi apparati era però la decorazione della "Piazza dinanti il Pallazzo Ducale"[433] in cui vi era una "colonna fatta a similitudine et imitatione di quella di Traiano in Roma, la qual intorno conteneva i fatti di Filippo II re di Spagna"[434] e "nella cui sommità sta drizzato un Regio simulacro di stuco a gloria della M.ta di Filippo Re di Spagna che in attitudine stando cu' un braccio stiso [sic] tiene una spada in pugno". L'autore di questa statua raffigurante Filippo II d'Asburgo era proprio Brandani, il quale nel dicembre del 1570 fu pagato per una scultura "fatta di stucco, in forma di colosso". A quanto pare la sua conversione alla figura a tutto tondo era ormai avvenuta e l'artista poteva permettersi di concepire addirittura un gigante di stucco per un evento di estrema rilevanza per la vita del ducato come questo. Dalle descrizioni coeve pare di capire che la figura si presentava stante e in una posa sicuramente solenne, congrua al tipo di raffigurazione, ma probabilmente anche molto rigida, pertanto non credo si dovesse discostare poi troppo dalle prime quattro sculture di Piobbico che egli aveva da poco realizzato e che, a questo punto, gli furono indubbiamente utili per affrontare un impegno di questo calibro. Mi chiedo inoltre se il nostro artista non fosse incaricato anche della realizzazione dei rilievi che correvano intorno alla colonna, anch'essi verosimilmente realizzati in stucco, e di un altro apparato scultoreo collocato nella medesima piazza: "Appoggiati poi al fianco della Chiesa di San Dom.co […] sta'no sop.a 4 piedistalli di legno alti 6 palmi 4 Pontifici zoè Sixtu, Giulio della Rovere et Paulo Farnese, à honor delli due case, et Il psnte Pio V. che sono in statue bianche d'altezza di 16 piedi l'una"[435]. Come si può facilmente

[431] Cfr. Cat. 10.
[432] BONAMINI 1996, p. 132; ANTALDI 1996, pp. 76, 135; CALEGARI [1988], pp. 24, 91. Si vedano anche i documenti di pagamento conservati presso ASF-Urb. Classe I, f. 10, cc. 680*r*-682*r*.
[433] ASF-Urb. Classe I, f. 10, cc. 654*r*.
[434] BIANCHI 1904, pp. 24-25.
[435] ASF-Urb. Classe I, f. 10, cc. 654*r*.

intendere, queste statue celebravano la famiglia ducale, con la rappresentazione dei pontefici Sisto IV, Giulio II e Paolo III, senza mancare di rispetto al papa di allora, Pio V Ghislieri. Anch'esse erano quasi sicuramente realizzate in stucco come pare di capire dal fatto che si presentavano di colore bianco; anche perché una loro realizzazione in marmo appare decisamente improbabile sia per gli ingenti costi che avrebbe comportato sia per le complicate operazioni di installazione e rimozione a celebrazione terminata. Ad ogni modo Brandani dovette giocare un ruolo da protagonista per la messa in opera di tali apparati e non sarebbe potuto essere altrimenti per l'ormai affermatissimo stuccatore di corte.

8. La Cappella dei Duchi di Urbino e la svolta monumentale nel linguaggio dell'artista

Conclusi i festeggiamenti del gennaio 1571, Brandani fece ritorno a Urbino dove è documentato con una certa continuità per il resto dell'anno, come ci testimoniano una serie di atti notarili riguardanti la compravendita di case e terreni scovati da Maria Genova[436]. Fu probabilmente nel corso di questo anno che Guidobaldo II commissionò all'artista uno degli incarichi più prestigiosi della sua carriera: la decorazione della volta del sacello ducale nella Basilica della Santa Casa di Loreto[437]. Il duca aveva infatti tentato qualche tempo prima di affidare la progettazione e l'esecuzione degli stucchi della cappella a Federico Zuccaro, il quale aveva anche messo a punto un bellissimo modelletto grafico che poteva essere assemblato per avere una prima, concreta idea dell'aspetto della cappella anche nella sua valenza più architettonica (figg. 1101-1102)[438]. Il pittore non riuscì però a recarsi a Loreto perché aveva in ballo già diverse commissioni a Roma tra cui anche un'opera richiestagli dal duca stesso, ovvero una copia della *Trasfigurazione* di Raffaello che però, per alcune traversie, non eseguì mai. Una volta compresa l'impossibilità dello Zuccaro ad iniziare i lavori, Guidobaldo si decise a passare la commissione a Federico Brandani il quale dovette comunque confrontarsi con il progetto già stilato dal collega. La semplice impostazione tripartita della volta trova infatti i suoi modelli più

[436] GENOVA 2007, p. 33.
[437] Per la ricostruzione della vicenda storica del sacello lauretano cfr. Cat. 13.
[438] Giovanni Santucci ha dedicato al modelletto grafico uno studio particolareggiato e davvero esaustivo (cfr. SANTUCCI 201a, pp. 4-11).

prossimi nella decorazione romana dell'epoca che procedeva per incastri di forme geometriche semplici, tanto più che un simile schema era stato adottato dal fratello maggiore di Federico, Taddeo, nella cappella Frangipani in San Marcello al Corso (figg. 1104-1106). Inoltre una simile composizione lasciava davvero pochissimo campo alle estrose decorazioni caratteristiche di Brandani, il quale dovette sforzarsi non poco per dinamizzare e arricchire il tutto sfruttando ogni area disponibile.

Il nostro artista si recò così a Loreto, dove è documentato con estrema continuità dal 3 dicembre del 1571 al 31 maggio del 1572, periodo durante il quale gli furono corrisposte le forniture del vitto direttamente dalla Santa Casa[439]. Negli archivi lauretani non vi sono documenti relativi al pagamento dell'opera poiché i lavori alle cappelle di patronato privato venivano finanziati dai committenti stessi, in questo caso Guidobaldo II[440]. Nonostante la difficoltà di seguire almeno nelle linee generali un progetto di un altro artista, Brandani riuscì a realizzare una delle opere più belle e fortunate della sua carriera (figg. 1096-1099). Egli saturò di decorazioni il poco spazio disponibile creando dei decisi contrasti chiaroscurali tra i vuoti lasciati per i futuri affreschi e la forte emergenza plastica degli stucchi che prevedono voluminosi festoni, imprese ed emblemi che penzolano nel vuoto, grossi putti e ragazzotti muscolosi, spessi tendaggi, testine muliebri e cartigli tridimensionali (figg. 1118-1140). La densità plastica di questi ornamenti, concentrati e premuti l'uno contro l'altro entro pochi metri quadrati, conferisce all'opera un ritmo serrato e quasi asfittico che si intensifica e si distende a seconda dell'aggetto dei vari elementi. Come se non bastasse, nei punti in cui vi è un minimo di spazio in più, l'artista disegnò dei cartigli ultra-sofisticati contraddistinti dall'integrazione di una forma ovale con una rettangolare e che possono essere annoverati tra i migliori del suo catalogo (figg. 1143-1144). Essi dimostrano come Brandani fosse a quel punto ormai un vero e proprio maestro nell'ideazione di forme ornamentali inedite e davvero sperimentali e per tale motivo deve essere considerato come uno dei decoratori più importanti della sua epoca.

Il cantiere di Loreto è uno snodo cruciale all'interno del percorso artistico del nostro. In quel momento infatti la Basilica della Santa Casa si stava imponendo come il centro più importante per la scultura monumentale nelle Marche grazie soprattutto all'attività dei fratelli Lombardi, i quali avevano già realizzato sette degli otto profeti di marmo predisposti per ornare i nicchioni del sacello contenente la Santa Casa vera e propria (mancava solamente la figura di Amos, che sarebbe stata completata nel 1579 da Girolamo Lombardo; gli ultimi due profeti dei dieci totali furono scolpiti dai

[439] COLTRINARI 2016, p. 346.
[440] Ibidem.

fratelli Della Porta)[441]. Brandani dovette rimanere folgorato da queste gigantesche figure che mescolavano mirabilmente il contrapposto michelangiolesco con l'aulica parlata classica di Jacopo Sansovino, studiandone a fondo gli schemi compositivi, gli atteggiamenti e gli sbattimenti luministici. In particolare egli dovette rimanere molto colpito dall'abilità di conferire al marmo un aspetto morbido e quasi cedevole, caratteristica precipua del maggiore dei fratelli, Aurelio, e non è forse un caso che per le ultime statue di Piobbico si sarebbe rifatto proprio alle quattro statue lauretane in cui l'apporto di Aurelio è preponderante. L'influenza dei marmi dei Lombardi si verifica già nella volta della stessa Cappella dei Duchi di Urbino. Nelle figure brandaniane si registrano infatti un'esuberanza plastica e una spazialità assolutamente inedite fino a quel momento: i putti sono dei piccoli ercoli muscolosissimi inseriti a forza negli spazi di risulta tra una cornice e l'altra (figg. 1126-1134); i ragazzotti seduti sul cornicione sono delle figure praticamente a tutto tondo contorti in pose eleganti e sofisticate che derivano chiaramente dalla riflessione condotta sulle sculture lombardesche (figg. 1119-1125); addirittura le piccole *Sibille* nei cammei angolari del riquadro centrale acquisiscono un'inaudita monumentalità, presentando pose connotate da un plasticismo sprezzante che quasi permette loro di irrompere nel nostro spazio sfondando un'immaginaria quarta parete (figg. 1145-1148). La loro forza plastica e le grandi dimensioni sono inoltre accentuate dalla scelta non casuale di rappresentarle sedute in pose tese e complesse. Sembra proprio che Brandani iniziasse in questo frangente a ragionare non più e non solo come un decoratore ma vestendo i panni dello scultore. Nel cantiere lauretano si registra dunque un ulteriore punto di svolta nello stile dell'artista che da questo momento in poi e fino alla fine della propria attività avrebbe conferito alle proprie figure, soprattutto quelle tridimensionali o comunque dalla forte emergenza plastica, un piglio decisamente monumentale e un ritmo compositivo più pausato di chiara ascendenza classica scaturiti dal confronto con la scultura in marmo dei Lombardi.

Una volta terminati gli stucchi della volta alla fine di maggio del 1572 si sarebbe potuto procedere con la realizzazione degli affreschi e della pala d'altare, tuttavia, come ben noto, il cantiere rimase interrotto per circa un decennio per riprendere solamente nel 1583 sotto il nuovo duca Francesco Maria II[442]. Non sappiamo quali furono le motivazioni di questa cesura ma c'è da credere che il duca si fosse reso conto di aver speso delle somme davvero troppo ingenti per la propria politica artistica e culturale. L'erario ducale era infatti ormai praticamente in rosso, anche a causa dell'innumerevole

[441] Per i documenti concernenti le sculture dei Lombardo e dei Della Porta cfr. GRIMALDI 1999, pp. 86-91.
[442] Per la storia successiva della Cappella dei Duchi di Urbino cfr. Cat. 13 nota 1.

quantità di mancati versamenti per la condotta militare da parte del re Filippo II[443], e il duca non riusciva più a rispettare le scadenze dei pagamenti che doveva alle maestranze al lavoro in opere da lui stesso commissionate, come la costruzione della nuova piazza antistante il Palazzo Ducale di Urbino e dell'intero secondo piano dello stesso edificio[444]. Il duca decise dunque, previa espressa approvazione da parte del pontefice, di aumentare le imposte e i dazi relativi al commercio di alcuni beni di prima necessità come il grano, il vino e la carne suina[445]. Queste nuove imposizioni fiscali causarono un forte malcontento in due importanti città del ducato: Gubbio e Urbino. Se nella prima il dissenso fortunatamente si placò subito nell'altra le cose precipitarono[446]. I cittadini e soprattutto gli aristocratici urbinati percepirono la nuova pressione fiscale come un affronto nei confronti della città, che aveva già dovuto subire la pesante umiliazione di dover cedere a Pesaro l'onore di essere il centro più importante del territorio. Guidobaldo infatti non nascose mai la propria preferenza per quest'ultima e lo si può capire dall'impegno che profuse per il suo rinnovamento urbanistico di cui si è già detto: l'attuale forma di Pesaro è infatti ancora quella conferitagli negli anni del governo di Guidobaldo. Il duca inoltre si faceva vedere assai di rado a Urbino e sembrava quasi snobbare l'antica capitale del ducato che aveva dato vita a una delle corti più splendide del Rinascimento, tanto che gli urbinati iniziarono a chiamarlo dispregiativamente "Guidobaldaccio". La nuova tassazione disposta dal duca non era in realtà così gravosa ma per i cittadini di Urbino essa rappresentò il definitivo punto di rottura. Tra il dicembre 1572 e il febbraio 1573 nella città si verificò una sollevazione apertamente antiducale la quale, sebbene non sfociò mai in guerriglia aperta tra i cittadini e i soldati del duca, ingenerò un continuo stato di allerta e tensione. Visto che Guidobaldo non aveva intenzione di cedere, rifiutandosi anche di accogliere i fin troppo numerosi ambasciatori inviatigli dalla città (circa quaranta), gli urbinati decisero in completa autonomia di scavalcarlo, rivolgendosi direttamente al papa affinché lo convincesse a ritirare le nuove imposte. Per Guidobaldo questo fu un atto gravissimo e imperdonabile e richiese immediatamente che i rivoltosi gli rivolgessero delle pubbliche scuse; se queste fossero pervenute insieme all'ammissione dell'errore egli avrebbe ritirato le imposte. Le scuse però non arrivarono mai e ciò condusse il duca alla triste decisione di imprigionare per diverso tempo i principali responsabili delle proteste, arrivando addirittura a giustiziarne nove (altri tre morirono in galera pochissimo tempo dopo)[447]. Ovviamente

[443] BENZONI 2004, vol. 61.
[444] Cfr. Cat. 9.
[445] UGOLINI 1859, p. 289.
[446] Per la rivolta di Urbino cfr. UGOLINI 1859, pp. 289-317; CELLI 1892.
[447] "A' di 25 di giugno, il signor duca fece morire, col far tagliar la testa, nella rocca di Pesaro, prima messer Severo Paltroni, messer Vincenzo Buffa, messer Annibale Gionca, il cavalier Veterani, messer Felice Corboli, messer Giovan

non si trattava di persone qualunque ma di importanti membri dell'aristocrazia di Urbino che, di fatto, non avevano commesso alcun reato specifico; inoltre, per far comprendere a tutti gli altri sudditi che una cosa del genere non si sarebbe dovuta ripetere decise di ripristinare e riarmare l'antica fortezza albornoziana sul colle in cima a Urbino, affidandone la direzione a Filippo Terzi nel corso del 1573. Il duca rivelò dunque il suo carattere altero "e poco affabile" di cui si era già reso conto l'ambasciatore veneziano Federico Badoer nel resoconto del suo viaggio a Urbino effettuato nel 1547, incrinando definitivamente l'immagine di duca benevolo, saggio e virtuoso che aveva cercato a tutti i costi di comunicare attraverso le proprie iniziative culturali: se i giganteschi putti avanzanti del *Camino delle Bighe* avevano offerto ai pesaresi dei grossi frutti dorati posti all'interno di lunghe cornucopie, per i cittadini di Urbino quegli stessi frutti si macchiarono di sangue.

Questa digressione ci è servita per capire lo stato di tensione crescente registrato nell'ultimo periodo di governo di Guidobaldo II e soprattutto la grave mancanza di liquidità che lo caratterizzò. Non bisogna dunque stupirsi se da quel momento in poi Brandani non risultò più impegnato in alcuna commissione ducale; egli era sicuramente a conoscenza della situazione e dovette comprendere che dal proprio duca, che tanto lo aveva sostenuto nel corso della sua carriera, non sarebbero più provenute commissioni redditizie. Negli ultimi anni di attività lo stuccatore decise quindi di dedicarsi quasi esclusivamente alla decorazione di edifici e luoghi di culto del territorio, attività nella quale era ormai divenuto un esperto grazie agli ottimi risultati mostrati nella chiesa di Santo Stefano a Piobbico e soprattutto nella cappella lauretana, la quale dovette per davvero sdoganare a tutti in modo chiaro e definitivo la sua grande abilità nell'ornamentazione di uno spazio sacro. Come c'era da aspettarsi Brandani seguitò quando possibile a sfruttare i contatti che aveva potuto stringere grazie alla sua assidua frequentazione della corte ducale, continuando a ricevere commissioni da altri importanti membri dell'entourage di Guidobaldo. Nel periodo compreso tra il termine dei lavori a Loreto, estate del 1572, e lo spostamento a Piobbico, dove Brandani è documentato già dal febbraio del 1574[448], si devono collocare alcune opere non datate: la decorazione della chiesa di Santa Maria Novella a Orciano, il *Presepe* dell'Oratorio di San Giuseppe a Urbino e la decorazione della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria nella stessa città.

Nella primavera del 1572 si diffuse la notizia che la principessa Lucrezia d'Este si sarebbe recata in visita nelle cittadine di Barchi e Orciano, territori amministrati in quel momento dal potente conte,

Battista Bianconi, alias Starna, il cavaliere Gentili, messer Vincenzo Vincenzi, messer Ettore Serafini, tutti gentil' uomini d'Urbino. Mandò in galera, per detto conto, Giuseppe Martinelli, Barbone (che morì subito), Bartolommeo Portinaro, Pietro Buffone (morirono in galera) et un muratore detto il Lanzo" (UGOLINI 1859, p. 311).

[448] Cfr. Cat. 17.

nonché più importante ministro di Guidobaldo, Pietro Bonarelli[449]. Per tale ragione egli commissionò all'architetto ducale Filippo Terzi il completo ridisegno del borgo di Barchi, di cui era divenuto signore da circa due anni, e la ristrutturazione del campanile della chiesa quattrocentesca di Santa Maria Novella a Orciano, che si trovava accanto al palazzo signorile e fungeva dunque da cappella palatina (figg. 1161-1162). Contestualmente il Bonarelli si dovette rivolgere a Brandani affinché decorasse le tre cappelle della chiesa: lo stuccatore portò a termine però solamente le decorazioni del coro e della cappella a destra di quest'ultimo poiché l'altra era probabilmente inagibile a causa dei lavori al campanile, ad essa perfettamente perpendicolare. Che questa campagna decorativa debba essere datata in questo torno di tempo lo confermano i dati stilistici. L'aspetto della volta della cappella a destra del coro dipende in modo abbastanza evidente da quello della Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto (fig. 1173). Lo dimostra innanzitutto lo schema compositivo basato su una ripartizione geometrica molto rigida che lascia ampio spazio ai campi vuoti destinati agli affreschi (mai eseguiti) e per contro concede agli elementi figurativi realizzati in stucco di occupare solamente gli spazi di risulta (figg. 1169-1170, 1174). Vi sono poi le medesime soluzioni dei tendaggi aperti e ricadenti ai lati e soprattutto le coppie speculari di putti muscolosi forzatamente incastonati tra le cornici ortogonali (figg. 1184-1185). Anche le figure che popolano la volta presentano le stesse caratteristiche di quelle lauretane: le *Sibille* del sottarco (figg. 1171-1172) e ancor di più le allegorie (figg. 1177-1180) mostrano il medesimo approccio monumentale alla figura umana che contraddistingue questa nuova fase dell'artista. Anche in questo caso vi sono delle figure dal forte plasticismo, sedute su dei blocchi di marmo, caratterizzate da una netta espansione dei volumi ulteriormente accentuata dalla soppressione degli elementi paesaggistici di contorno tanto cari all'artista. La cappella è intitolata alla Madonna di Loreto e a questo punto mi sembra assai verisimile che sia stato proprio Pietro Bonarelli a richiedere allo stuccatore di realizzare qualcosa che fosse stilisticamente in accordo con quanto effettuato per il proprio duca poco tempo prima nell'importantissimo santuario lauretano. Il coro della chiesa, fin qui sfuggito agli studi sull'artista, presenta delle caratteristiche leggermente diverse (figg. 1221-1226). Anche in questo caso Brandani, tenendo a mente diversi esempi romani (figg. 1242-1248), ripartì geometricamente la volta al fine di inserire dei riquadri per futuri affreschi mai realizzati ma riuscì ad arricchire e a raccordare i vari elementi grazie alle volute arricciolate e agli splendidi cartigli angolari (simili a quelli che vedremo nella Cappella della Deposizione nel Castello Brancaleoni) contenenti le figure dei quattro *Evangelisti*. Il coro è altresì importante perché si sono conservate anche le decorazioni pensate per

[449] Per questa notizia e per le informazioni su Pietro Bonarelli cfr. Cat. 14.

le pareti, mentre quelle di Santo Stefano a Piobbico e di Santa Caterina d'Alessandria a Urbino sono andate perdute (eccetto i fastigi degli altari laterali di quest'ultima). Il cantiere orcianese dovette essere condotto con estrema rapidità e fu terminato probabilmente nel giro di qualche settimana. Lo dimostra la bassa tenuta qualitativa di moltissimi particolari, non solo quelli più accessori come festoni, cornici e testine decorative ma anche i puttini della cappella di Loreto (figg. 1191-1197). Gli unici punti in cui si riconosce la mano del nostro artista sono i rilievi figurativi, ovvero i tre *Evangelisti* superstiti del coro (figg. 1229-1236), le *Sibille* e le allegorie della *Fede*, della *Speranza*, della *Carità* e della *Religione*. Non sappiamo per quale motivo gli affreschi non furono mai eseguiti; probabilmente il conte non riuscì a trovare in tempi celeri un pittore che potesse mettervi mano. Ad ogni modo, circa due anni dopo la realizzazione di questi interventi decorativi, Pietro Bonarelli cadde in completa disgrazia e, perseguitato dal nuovo duca Francesco Maria II che lo condannò alla pena capitale e ne confiscò i beni, fu costretto a fuggire dal ducato senza poter mai più rimettervi piede.

Ma è in questo torno di tempo, tra il cantiere di Loreto e quello del castello di Piobbico, che Brandani dovette realizzare quella che rimane indubbiamente la sua opera più celebre e ammirata: il *Presepe* dell'Oratorio di San Giuseppe a Urbino[450] (figg. 1280-1282). L'edificio era stato costruito nei primi anni del Cinquecento e apparteneva a una delle confraternite più importanti della città, quella di San Giuseppe appunto, direttamente sostenuta e finanziata dai duchi di Urbino. Il gruppo brandaniano si trova all'interno di una cappella voltata a botte adiacente alla chiesa. Tutto il complesso di San Giuseppe fu ampiamente riammodernato tra gli anni Ottanta del Seicento e la fine del secolo successivo. Per comprendere l'entità di tali lavori si consideri solamente che l'orientamento interno della chiesa fu completamente ribaltato: dove oggi è collocato l'altar maggiore in origine vi era l'ingresso. L'unico ambiente cinquecentesco conservatosi è proprio la Cappella del Presepe. Risulta perciò davvero complicato oggi tentare di farsi un'idea dell'aspetto originario del complesso e dei rapporti spaziali che intercorrevano tra la cappelletta e gli altri ambienti dell'edificio. Pare infatti che, con i lavori intrapresi alla fine del Settecento, il muro che separa il sacello dal corridoio attuale sia stato modificato non poco, alterando in questo modo la forma e la disposizione delle fonti luminose: la luce doveva infatti provenire principalmente da due finestrelle poste ai lati della porta (fig. 1275) e forse da un'apertura in alto, sensibilmente più piccola di quella attuale.

La datazione di quest'opera capitale ha subito spostamenti anche molto considerevoli all'interno del catalogo dell'artista: essa infatti è stata considerata sia come una prova giovanile, collocabile all'inizio degli anni Cinquanta, che come un prodotto dell'ultima fase della sua carriera. Mi pare comunque

[450] Cat. 15.

che, grazie soprattutto alle considerazioni di Maria Genova[451], negli ultimi anni l'ipotesi che ha goduto di maggior credito sia la seconda. E non vedo come possa essere altrimenti dato che qui rifulge la maturità artistica dell'autore nella decorazione di uno spazio sacro che sarebbe assolutamente inimmaginabile per un artista ancora alle prime armi. L'effetto scenografico e teatrale che la caratterizza, con il perfetto amalgama di architettura, scultura e pittura (in stucco) è davvero senza precedenti nell'arte del maestro. Brandani si dimostrò inoltre abilissimo anche nella gestione della luce che fu impiegata come un vero e proprio mezzo artistico per unificare gli elementi compositivi, creando un'atmosfera intensamente pittorica (figg. 53a-54a). E ciò è ancora perfettamente percepibile nonostante le modifiche di cui si è detto.

L'opera è probabilmente il capolavoro dell'intera attività dell'artista sia per la qualità davvero superlativa della trattazione della materia sia per la mirabile conciliazione di istanze estetiche apparentemente distinte, se non proprio opposte: capriccio manierista, classicismo e naturalismo accostante. Eppure di tale sottile connubio si erano già resi conto uno storico del calibro di Luigi Lanzi[452] e un erudito dotato di grande sensibilità artistica come Carlo Grossi[453].

Appartenente alla lingua sofisticata della maniera e alla sua "natura artifiziata" è sicuramente l'impiego di spugne calcaree per simulare un antro naturale, secondo un procedimento in uso per la decorazione di ninfei e grotte dell'epoca e il cui principale esempio nel territorio del ducato era rappresentato dal ninfeo (ormai quasi completamente perduto) dell'Imperiale nuova, progettato da Girolamo Genga. Anche il soffitto con il bellissimo turbinio di putti scherzosi che volteggiano in tutte le direzioni sorridendo e sbuffando, con quel raffinatissimo angelo longilineo che porta la fausta notizia ai pastori, è un tipico prodotto dell'estetica bizzarra e capricciosa della Maniera, capace di trasformare una scena sacra in una sorta di lunatico carosello celeste (figg. 1296, 1448). Tutto però è sciolto in una forma pastosa e cremosa che fa venire alla mente i cieli infuocati e tempestati di angioletti immersi nelle nuvole delle opere tarde di Tiziano (figg. 1437-1447) che Brandani poté conoscere tramite alcune importanti incisioni, *in primis* quelle di Cornelis Cort (fig. 1449). La situazione muta completamente quando si passa ad analizzare il gruppo plastico, vero protagonista dell'ambiente. Qui si nota innanzitutto un'armonia compositiva di stampo dichiaratamente classico, con richiami addirittura alle opere di Raffaello per quell'attimo indefinitamente sospeso che separa la Vergine dal Bambino (fig. 1283). Il ritmo, la postura e l'aspetto di molte figure ricorda inoltre il

[451] GENOVA 2015, pp. 81-95.
[452] LANZI 1809, p. 139.
[453] GROSSI 1819, pp. 240-247.

classicismo veneteggiante delle sculture lauretane dei Lombardi divenute ormai un riferimento imprescindibile. Lo si può capire dai confronti che si possono istituire tra le pose, i volti e i panneggi di alcuni pastori con quelli dei simulacri in marmo (figg. 1345-1361). Questo involucro classicizzante è però ravvivato e raddolcito da un'infinità di particolari che afferiscono a un'estetica affatto diversa, quella di un intenso naturalismo feriale scaturita dal più che probabile confronto con le opere che Federico Barocci stava realizzando o era in procinto di realizzare in quel momento (figg. 1366-1434). Che i due artisti si conoscessero è provato da diversi fattori: entrambi abitavano a Urbino, lavoravano per il duca e per il suo entourage e avevano avuto rapporti con gli stessi artisti nella loro gioventù, in particolare Girolamo Genga, Battista Franco e Taddeo Zuccaro. Si consideri inoltre che Barocci all'inizio degli anni Sessanta aveva dipinto i ritratti di Ventura Brandani e di sua moglie[454] e che la casa del pittore con la celebre finestra si trovava letteralmente a due passi dall'Oratorio di San Giuseppe. Si possono infatti istituire diversi confronti tra la composizione, i panneggi, i volti dei personaggi, le posture e gli oggetti scenici e i medesimi elementi di molte opere eseguite da Barocci in quegli anni, come la *Madonna di San Simone*, l'*Immacolata Concezione*, la *Madonna del Popolo*, una perduta *Adorazione dei pastori* di cui rimangono importanti testimonianze grafiche[455]. Vi sono dei particolari che sembrano anticipare addirittura di diversi anni alcune invenzioni di Barocci, a testimonianza di quanto Brandani avesse realmente compreso le innovazioni linguistiche apportate dal collega una volta rientrato dal soggiorno romano del 1561-1563. Brandani però non approdò mai al dolce sentimentalismo, al pittoricismo vaporoso e alla tenerezza dei gesti e delle espressioni comunicati dalla pittura di Barocci. Probabilmente egli non era interessato al conseguimento di tali risultati e comunque la sua era un'arte che ormai doveva fare i conti con la scultura monumentale di stampo classico; anzi, proprio per tale ragione è assolutamente da rimarcare la grande abilità di assimilazione e sintesi di linguaggi differenti entro una formula altamente personale e difficilmente riproducibile raggiunta da questo artista nella fase matura della sua attività.

L'attenzione alle novità formali di Barocci deve essere letta anche in funzione della volontà di concepire un'opera in linea con le disposizioni post-tridentine in merito all'arte sacra che iniziavano a circolare in quel momento negli ambienti intellettuali. Tra l'altro, proprio pochissimo tempo prima, nel 1570, l'arcivescovo Felice Tiranni (già committente dell'artista) aveva pubblicato i *Decreta provincialis concilii quod Urbini* che sancirono l'ingresso ufficiale nei territori del Ducato di Urbino di tutte le ultime disposizioni prese durante il Concilio di Trento. Nel testo vi è un capitolo intitolato *De*

[454] Zezza 2009, p. 264.

[455] Per i confronti e la bibliografia relativa a queste opere cfr. Cat. 15.

Sacris imaginibus che è specificamente dedicato alla raffigurazione delle immagini nei luoghi di culto in cui viene stabilito che "tutti gli ordinari vigilino affinché le sacre immagini siano realizzate dagli artisti in modo tale che imitino la maestà e la santità di coloro che rappresentano e siano tali da suscitare la pietà attraverso la loro contemplazione"[456]. L'opera di Brandani costituisce un'immediata e coerente risposta a queste nuove esigenze estetiche. Lo si può capire dall'aspetto stesso del gruppo sacro che presenta una composizione semplice, un ritmo pacato e un'ambientazione povera e frugale; l'opera appare dunque concretamente accessibile a tutti i fedeli, i quali, indistintamente dall'epoca e dalla classe sociale, possono pregare e meditare in profondo raccoglimento di fronte ad essa, istituendovi un dialogo semplice e diretto. Brandani è riuscito così, amalgamando stucco, roccia e luce, a creare un'opera di arte sacra universale capace di rivolgersi ai fedeli di ogni tempo.

Negli stessi anni della realizzazione delle cappelle di Orciano e del *Presepe* di Urbino, Brandani dovette affrontare anche la decorazione della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Urbino[457] (figg. 1450-1452). L'edificio è stato completamente ridecorato nella seconda metà del Settecento e purtroppo dell'intervento cinquecentesco rimane ben poco: la tavola d'altare in stucco con la sua cornice e i fastigi degli altari laterali, pur ampiamente rimaneggiati nel corso del XVIII secolo (figg. 1453, 1457-1458). La presenza di questi ultimi elementi ci permette di capire che in origine Brandani dovette occuparsi della decorazione dei tre altari della chiesa e forse anche delle pareti della navata, ponendo quest'opera in continuità con quanto già sperimentato in Santo Stefano a Piobbico. Lo stile di questi stucchi punta in direzione di una datazione tarda: le figure di *Santa Caterina* e di *San Michele* trovano i loro più stringenti confronti con alcuni personaggi che popolano le sale del Castello Brancaleoni (figg. 1475-1481); i puttini sui fastigi e quello sull'altar maggiore sono una filiazione diretta di quelli della Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto e della volta della Cappella del Presepe (figg. 1469-1474); il rilievo con il *Martirio di Santa Caterina* si confronta bene con le scene poderose e solenni della Sala Romana di Piobbico (figg. 1484-1487) e con alcuni particolari che ricorrono molto simili nel *Presepe*, in particolare la trattazione cremosa delle nuvole intorno all'angelo con la palma del martirio e le creste delle montagne sullo sfondo (figg. 1482-1483, 1488-1491). I confronti con gli stucchi del Castello Brancaleoni ci permettono forse di proporre una datazione al 1573 circa, subito prima della trasferta a Piobbico.

[456] *Decreta provincialis concilii quod Urbini ab amplissimo archiepiscopo Felice Tyranno habitum est*, Pesaro, 1570, p. 5.
[457] Cat. 16.

9. Le ultime opere per Piobbico e Pesaro

Come si è già argomentato, durante gli ultimi anni di governo, in particolare dopo le dispendiose celebrazioni per il matrimonio del figlio (unione che, per ironia della sorte, si rivelò poi come una delle più infelici dell'Italia dell'epoca[458]), Guidobaldo II ridusse drasticamente le spese per la propria politica artistica. Brandani fu quindi libero di dedicarsi ad altre proficue attività, soprattutto la decorazione di luoghi di culto del territorio, come si è visto. Antonio II Brancaleoni non si lasciò sfuggire l'occasione e non appena fu possibile richiamò l'artista a Piobbico sia per fargli terminare i lavori nella chiesa di Santo Stefano sia per commissionargli la decorazione di un intero appartamento al piano nobile del proprio castello. Nel corso del 1573 il conte avviò i lavori di costruzione e ammodernamento della parte nord-ovest dell'edificio, affidando il coordinamento del cantiere a Ottaviano Viviani, il cui nome gli fu forse suggerito da Brandani stesso visto che erano cognati: come si ricorderà Ottaviano era infatti uno dei figli del vasaio Giovanni Maria Viviani. Brandani dovette trasferirsi a Piobbico già al principio del 1574 se nel febbraio di quell'anno lo troviamo come testimone in un atto notarile rogato nel castello in presenza del conte stesso[459].

Non sappiamo di preciso quali decorazioni egli dovesse ancora eseguire nella chiesa, vista la perdita pressoché totale di esse; è comunque certo che le quattro statue di profeti più vicine alla controfacciata – *Daniele*, *Geremia*, *Ezechiele* e *Isaia* – risalgono a questo momento, come si è visto nel settimo paragrafo (figg. 1008-1011). Esse infatti si ispirano in modo evidente alle quattro figure in marmo scolpite dai fratelli Lombardi nelle quali, come si è chiarito grazie alle ricerche di Luca Annibali, appare più evidente la mano del maggiore di loro, Aurelio[460] (figg. 1050-1057). Forse il recupero proprio di queste specifiche sculture a scapito delle altre tre (figg. 1084-1086), anch'esse già installate nelle loro rispettive nicchie nel periodo in cui Brandani operò a Loreto, non è casuale. Lo stile di Aurelio è indubbiamente più fluido, coloristico e morbido rispetto a quello più nitido e algido del fratello minore Girolamo (figg. 1090-1093), e la preferenza verso una simile trattazione del marmo doveva risultare naturale per un artista come Brandani, abituato a plasmare delle materie

[458] BENZONI 1998, vol. 50.
[459] Cat. 17.
[460] ANNIBALI 2023, *passim*, in part. p. 159.

duttili e di per sé molto più 'pittoriche' come il cocciopesto e lo stucco forte. Tralasciando per un momento le non ottime condizioni conservative, di cui si è dato ampiamente conto nella scheda, se si confrontano queste statue con quelle realizzate dallo stuccatore quattro o cinque anni prima si comprende quanto lo studio del linguaggio dei Lombardi sia stato decisivo (figg. 1060-1061). Esse infatti non si differenziano solamente per il recupero delle pose, in alcuni casi davvero evidente (*Ezechiele*, *Daniele*) in altri più mascherato (*Geremia*, *Isaia*), dei simulacri della Santa Casa ma per l'aspetto più intensamente classico e propriamente scultoreo delle forme. I nuovi profeti sono incomparabilmente più grandi dei precedenti: le loro forme e i loro volti possiedono delle forme più larghe, sciolte e squadrate, i panneggi sono più sintetici e dal ritmo cadenzato, non franti e taglienti. Le espressioni sono perfettamente in linea con quelle dei personaggi del *Presepe* di Urbino; si può proporre in particolare il confronto tra il profeta *Daniele* e il pastore che si sporge dal pilastro (figg. 1082-1083) e quello tra *Geremia* e il pensoso *San Giuseppe* (figg. 1343-1344). Le nuove sculture sono inoltre raffigurate sedute in pose complesse e potentemente plastiche, a riprova del fatto che, dopo il soggiorno lauretano e il conseguente confronto con i marmi dei Lombardi, Brandani avesse iniziato a ragionare come un vero e proprio scultore per quanto riguarda l'esecuzione di figure tridimensionali grandi al vero, come nel *Presepe*, o di dimensioni maggiori, come in questo caso.

Contemporaneamente all'ultimazione dei lavori in Santo Stefano, Brandani dovette condurre anche quelli nel cosiddetto Appartamento del Leon d'Oro nel locale castello (figg. 1495-1496), che deriva il suo nome dal grande leone dorato dello stemma Brancaleoni al centro della volta del salone. Fortunatamente l'artista stesso si premurò di datare l'opera, eseguendo in rilievo le date 1574 e 1575.

Lo schema planimetrico dell'appartamento è simile a quello del Palazzetto Baviera di Senigallia (fig. 1512): un grande salone rettangolare al centro che funge da perno per lo sviluppo di due ali speculari, costituite da una stanza di forma pressoché quadrata e una cappelletta in fondo. Come nei cantieri precedenti anche in questo caso possiamo conferire dei nomi di comodo agli ambienti a seconda dei soggetti principali delle decorazioni di ognuna di esse. Avremo così il salone del Leon d'Oro, la Sala di Ilio, la Sala Romana, la Cappella del Presepe e quella della Deposizione. A quanto pare Brandani non riuscì a terminare la decorazione dell'intero appartamento se alla sua morte, avvenuta a Urbino nel settembre del 1575, mancavano l'intera decorazione della Sala di Ilio, il portale sud della Sala Romana e le briose grottesche che ornano le pareti delle cappelline (eccetto i riquadri paesaggistici). Brandani infatti era probabilmente impegnato anche in altre commissioni e dovette fare la spola tra più cantieri diversi, cosa che gli impedì di dedicarsi completamente all'impresa di

Piobbico che rimase appunto interrotta alla sua morte; è possibile che uno di questi fosse la Cappella Bonamini in Sant'Agostino a Pesaro, come vedremo a breve. In contemporanea all'esecuzione degli stucchi dovettero essere realizzati anche i complementari affreschi, opera di un modesto pittore probabilmente locale e non ancora identificato. Esattamente un decennio dopo, nel 1585, mentre il conte si adoperava per allargare e ingentilire maggiormente l'aspetto del castello tramite la creazione di una bellissima loggetta in pietra di Piobbico in facciata e un portale in bugnato (figg. 1502-1505), una altra squadra di artisti completò quanto lasciato in sospeso da Brandani. Il pittore durantino Giorgio Picchi e un ignoto plasticatore, fedele al linguaggio di Brandani ma incomparabilmente meno dotato, eseguirono le parti rimanenti, ovvero, rispettivamente, gli affreschi della Sala di Ilio e quelli delle pareti delle cappelle (figg. 1539-1560), gli stucchi della medesima stanza e il portale della Sala Romana (figg. 1517-1534).

L'appartamento del Castello Brancaleoni costituisce l'ultimo grande cantiere decorativo della carriera di Brandani e si presenta come una *summa* di tutte le esperienze pregresse. I rimandi alle opere precedenti sono infatti innumerevoli. Se gli schemi compositivi dei soffitti del salone e della Cappella della Deposizione richiamano, rispettivamente, quelli del salone del Castello di Montebello (figg. 1590-1591) e della Sala dell'Antico Testamento del Palazzetto Baviera (figg. 1752-1753); la volta della Sala Romana (figg. 1616-1617) sembra fondere insieme i soffitti dello studiolo di Palazzo Tiranni, della Sala della Roma Repubblicana di Senigallia e di Palazzo Aquilini. In queste opere vi sono infatti molti elementi che nel soffitto della sala piobbichese ricorrono simili se non identici: le volute a forma di cornetto che inquadrano il pannello centrale (figg. 1659-1660), le testine decorative in alto (figg. 1661-1663), i musi dei leoni posti al centro di due volute che si allungano verso i lati (figg. 1664-1665), le ricche e vivaci candelabre (figg. 1666-1667), i quattro putti angolari (figg. 1668-1669). Rispetto alle opere precedenti però Brandani riuscì in questo frangente a variare in modo graduale e non incalzante l'aggetto dello stucco, passando da superfici poco rilevate ad altre a tutto tondo in un'unica concatenazione di elementi ornamentali (fig. 1670). L'esuberanza graffiante e l'*horror vacui* delle grottesche e delle minuterie della volta della Cappella del Presepe (figg. 1788, 1795-1797) ricordano non poco la superficie proto-rococò della Cappellina di Guidobaldo II nel Palazzo Ducale di Urbino. Un discorso simile vale anche per i fastigi dei camini che recuperano, sviluppandole, alcune tipologie già utilizzate dal maestro. Il grosso pannello rettangolare del salone inquadrato da due figure muliebri a tutto tondo (fig. 1575) si rifà all'enorme *Camino delle Bighe* mentre il fastigio di quello della Sala Romana (fig. 1647) presenta una forma 'a tabernacolo' introdotta dall'artista nella decorazione delle stanze destinate a Lucrezia d'Este sempre nel Palazzo Ducale di Pesaro. Rispetto

ad essi però Brandani raffina e complica fino all'estremo il linguaggio ornamentale che li connota. Ciò è particolarmente evidente nel fastigio del salone, il quale si configura come una sorta di complicatissima cornice alla Sansovino plasmata in stucco (figg. 1601-1602): un simile, apparentemente caotico intreccio di volute, nastri, motivi auricolari e teste decorative, dal forte rilievo plastico costituisce una novità all'interno della sintassi decorativa dell'artista. La padronanza del motivo del cartiglio e della voluta arricciolata è ormai al suo culmine: Brandani si può permettere di concepire delle forme innovative, complicatissime ed elegantissime nonché dall'indiscutibile qualità esecutiva, che si presentano come casi unici nella pur vasta decorazione a stucco dell'Italia del Cinquecento. Un simile discorso vale anche per i cartigli visibili nella Cappella della Deposizione, ormai formati solamente dal semplice quanto raffinato accostamento di diverse volute arricciolate (figg. 1717, 1721). Invenzioni che possiedono una simile forza immaginativa, al limite della bizzarria, si ritrovano nelle incisioni di importanti designer nordeuropei come il già citato Jacques-Androuet Du Cerceau o Hans Vredeman de Vries, non certo nella coeva decorazione a stucco, neanche quella di un grandissimo artista come Alessandro Vittoria.

Negli inserti più esplicitamente figurativi Brandani dimostra ancora una volta di possedere ormai uno stile più grandioso e monumentale che risalta in particolare nel confronto con elementi simili di opere precedenti. Si confrontino infatti le allegorie nei cammei angolari della Cappella della Deposizione (figg. 1725-1730) con quelle di Palazzo Tiranni e si noti quanto le prime siano incomparabilmente più possenti, statuarie e salde rispetto alle tenui figurette di Cagli; Brandani non rinuncia al suo consueto pittoricismo ma esso appare ora come raffreddato entro un ritmo più lento e cadenzato che permette alle forme di imporre le proprie più statiche volumetrie. Un simile effetto si può osservare anche nelle belle figure allegoriche inserite nei sovrapporta e sui fastigi dei camini, più pesanti e dall'aspetto più intensamente classico rispetto a quanto visto finora. Un esempio perfetto di questo classicismo più solenne e riposato si ha nell'allegoria della *Salus Publica* (fig. 1584), nella figura allegorica nella Cappella del Presepe (fig. 1828) e nelle testine decorative della volta della Sala Romana (fig. 1618). Le pose precarie, quasi disequilibrate ma allo stesso tempo agili e sciolte che caratterizzano i quattro putti reggi-tenda della Sala Romana dimostrano l'ormai definitivo dominio della figura a tutto tondo (figg. 1621-1622). Un maggiore pittoricismo si rinviene giusto nei rilievi narrativi con gli *exempla virtutis* della storia della repubblicana di Roma (figg. 1624-1627) e nelle bellissime, fantastiche grottesche che ornano il soffitto della Sala Romana (figg. 1700-1705).

Come di consueto, anche nell'appartamento Brancaleoni si registrano alcune riprese dalle serie di incisioni degli dèi in nicchie di Marcantonio Raimondi e Jacopo Caraglio (figg. 1706-1709, 1729-

1730). Ciò che colpisce maggiormente però è il piccolo gruppo scultoreo della *Deposizione* nella cappella omonima che sembra derivare da un celebre dipinto (conosciuto in più repliche) che Tiziano eseguì per Filippo II intorno alla fine del sesto decennio del secolo e probabilmente noto a Brandani tramite l'incisione che ne trasse poco dopo Giulio Bonasone, da cui potrebbe derivare anche il particolare della grossa spelonca, assente invece nel dipinto (figg. 1778-1787): ulteriore testimonianza dell'attenzione rivolta da Brandani all'arte veneziana (Sansovino, i Lombardi e Tiziano nello specifico) nell'ultima parte della sua attività.

Nell'ultimo grande cantiere da lui condotto Brandani dimostrò dunque una grandissima libertà inventiva, combinando elementi tipici del suo repertorio con la nuova monumentalità acquisita grazie al soggiorno lauretano e sperimentando forme decorative ultra-sofisticate. Egli era ormai il decoratore e lo scultore più importante attivo nel Ducato di Urbino e probabilmente ne era consapevole, dato che inserì la propria firma, *unicum* nella sua pur vasta produzione, in capitali romane all'interno di uno dei suoi bellissimi cartigli nella Cappella del Presepe (fig. 1819); firma che testimonia appunto la presa di coscienza dell'importanza e dell'unicità del proprio lavoro anche sul piano intellettuale.

Non sappiamo quale fu l'ultima opera che Brandani realizzò prima della morte. Come si è appena detto, il cantiere del castello di Piobbico non fu terminato probabilmente perché l'artista doveva essere impegnato anche altrove, non a caso non morì a Piobbico ma nella nativa Urbino. È possibile che durante l'ultimo periodo di attività nel Castello Brancaleoni, dunque negli ultimi mesi della sua vita, lo stuccatore abbia ricevuto la commissione da parte del ricco Simone Bonamini, segretario della corte pesarese di Guidobaldo II, di decorare la propria cappella familiare nella chiesa di Sant'Agostino a Pesaro con la scena della *Crocifissione* (fig. 1839). Nel maggio del 1575 morì infatti Francesco Bonamini, fratello di Simone, e mi chiedo, come ha già fatto Maria Genova[461], se non vi possa essere una correlazione con questo lutto, rispetto al quale il soggetto richiesto all'artista risulterebbe estremamente calzante. Anche l'analisi dello stile punta verso una datazione assai tarda, come si comprenderà. La cappella subì numerose traversie nel corso dei secoli e oggi presenta uno stato conservativo assai disomogeneo nonostante il recente restauro. Inizialmente l'opera avrebbe dovuto mostrare anche due figure laterali in altorilievo, verosimilmente la Madonna e San Giovanni, che purtroppo sono andate perdute (rimane solamente un lembo della veste del personaggio a destra della Maddalena) (fig. 1853). Inoltre alcuni elementi, come i panneggi della Maddalena e le gambe del Cristo sono completamente rifatti. Nonostante questo però l'opera s'impone ancora per

[461] GENOVA 2007, p. 31.

le sue indubbie qualità compositive ed esecutive. Innanzitutto l'artista decise di sfruttare tutta la superficie disponibile del muro di fondo, con i puttini immersi nelle nuvole che si espandono anche sulle pareti brevi creando in questo modo uno spazio il più possibile avvolgente (fig. 1840, 1845). Brandani rifuggì la soluzione più rapida ma sicuramente più banale della pala d'altare per mettere in scena un concreto dramma sacro. Le figure, perlomeno quelle rimaste, sono infatti enormi e caratterizzate da un forte plasticismo e un alto grado di realismo, soprattutto il bellissimo corpo morto di Cristo che ha ancora la bocca aperta dopo aver esalato l'ultimo respiro (figg. 1843-1844). Lo spazio da terreno diviene soprannaturale nella parte alta con la bella gloria di angioletti che ricopre il cielo. I paralleli con il *Presepe* di Urbino sono fin troppo evidenti: la realizzazione di un gruppo scultoreo dal forte impatto visivo ed emotivo (si noti lo sguardo rivolto verso l'alto in un grido sommesso della Maddalena) capace di dialogare direttamente con il fedele (fig. 1847). Anche in questo caso infatti valgono le stesse coordinate storico-culturali già messe in luce per il *Presepe* e quindi la volontà di creare un'immagine che potesse muovere e commuovere l'animo dei fedeli. Nella gloria di angeli si riscontra sempre quell'attenzione al mondo veneto e più specificamente alle opere di Tiziano e di Sansovino, più volte chiamati in causa quali modelli per i lavori eseguiti nell'ultima fase della sua attività (figg. 1857-1862). L'iconografia in generale, con l'inserimento dei due angioletti laterali che sostengono le coppe per raccogliere il sangue di Cristo sembra in debito con quella della *Crocifissione Bonarelli* di Barocci (figg. 1864-1865), realizzata verso il 1566-1567 proprio per quel Pietro Bonarelli che molto probabilmente aveva commissionato a Brandani la decorazione delle cappelle di Orciano. Come nel *Presepe*, anche in questo caso lo stuccatore dovette guardare all'opera del collega per l'ideazione di una scena dalla forte componente drammatica ed emozionale. Dal punto di vista tecnico però mi pare che nell'opera pesarese vi sia un'evoluzione ulteriore rispetto al gruppo di Urbino: l'intreccio così serrato di diverse modalità scultoree – tutto tondo, altorilievo, bassorilievo e stiacciato – in una composizione unitaria e coerente è infatti una particolarità che non si riscontra nel *Presepe* e che avvicina quest'opera alla modulazione progressiva dell'aggetto che si è riscontrata nei decori della Sala Romana del Castello Brancaleoni. Anche il volto di Cristo trova un preciso e puntuale parallelo con quello del profeta *Geremia*, una delle ultime quattro statue della chiesa di Santo Stefano a Piobbico (figg. 1867-1868). Questi riferimenti sembrano deporre a favore di una datazione dell'opera nell'ultimo periodo dell'attività dell'artista e non è così peregrino ipotizzare che essa possa costituire proprio uno dei suoi lavori estremi.

Si può concludere questo lavoro allo stesso modo di come è stato aperto, ovvero riportando il necrologio composto da Costanzo Felici: "Federigo Brandano da Urbino, huomo raro, & singolare nella materia Plastica, & di stucchi, muore a Urbino: l'anno 1575"[462]. Non sappiamo quali furono le cause della morte dell'artista ma si dovette trattare di qualcosa di repentino e improvviso che non gli consentì di terminare i lavori di uno dei suoi ultimi incarichi, la decorazione del Castello di Piobbico. Moriva così uno dei plasticatori più originali e talentuosi del Cinquecento italiano che, tramite una formazione eclettica, aveva cercato di promuovere il territorio del Ducato di Urbino come uno dei centri più vitali nel campo della sperimentazione ornamentale. Le sue esuberanti invenzioni in stucco rappresentarono infatti qualcosa di assolutamente innovativo e unico nel panorama dell'arte decorativa dell'epoca e si faticano a trovare precedenti diretti per la sua opera proprio perché in quell'ambito qualcosa di simile di fatto non esisteva. L'artista si dimostrò ricettivo nei confronti di stimoli assai variegati e di indirizzo differente che, nelle opere della maturità, lo portarono a sviluppare uno stile altamente personale in cui artificio intellettuale, classicismo e naturalismo riuscivano a convivere in delicato equilibrio. Come si è tentato di chiarire in questo capitolo, l'attività e il successo di Brandani furono costantemente legati alla figura di Guidobaldo II e per certi versi rappresentarono uno dei prodotti più originali e identitari della sua politica artistico-culturale. Guidobaldo morì il 28 settembre del 1574, Brandani appena un anno dopo. Con la scomparsa di questi due personaggi terminava definitivamente il periodo più culturalmente vivace e per certi versi spensierato vissuto dal Ducato di Urbino sotto la dinastia dei Della Rovere: né la corte del padre Francesco Maria I né tantomeno quella del figlio Francesco Maria II riuscirono ad eguagliare lo splendore dell'epoca di Guidobaldo II, sotto la cui "quercia dorata" trovarono riparo e protezione innumerevoli artisti, letterati, scienziati, umanisti, poeti e musicisti di caratura internazionale. Negli anni immediatamente successivi alla morte di Brandani vi furono altre figure di stuccatori attivi nel Ducato di Urbino che tentarono di seguirne l'esempio ed è possibile (forse anche probabile) che alcuni di essi fossero stati suoi allievi diretti come Fabio Viviani, Lattanzio Ventura, Pompilio Lanci e Marcello Sparzo[463]. Nessuno di loro fu però in grado neanche lontanamente di raggiungere la straordinaria qualità inventiva ed esecutiva del nostro artista, non riuscendo a comprenderne lo stile ma anzi svilendolo entro una formula vuota, stanca e monotona e ciò dimostra ancor di più quanto il percorso tracciato da Federico Brandani in quello specifico contesto storico-geografico costituisse un'esperienza praticamente irripetibile.

[462] FELICI 1577, p. 110.
[463] ARCANGELI 1993a, pp. 338-341 (con bibliografia precedente).

CATALOGO DELLE OPERE

[CAT. 1]

Prima fase decorativa del Palazzo Ducale di Pesaro

Pesaro, Palazzo Ducale

1553-1558

Uno dei più importanti successi politici e diplomatici di Guidobaldo II fu senza dubbio l'alleanza con la potentissima famiglia Farnese, grazie al riuscito matrimonio che egli contrasse nel 1547 con Vittoria Farnese, nipote di papa Paolo III[464]. Le accresciute ambizioni politiche di Guidobaldo generate da questo fausto evento diedero luogo a dei grandi progetti di ristrutturazione delle principali dimore ducali, ovvero i palazzi di Pesaro e di Urbino. Entrambi questi cantieri dovettero procedere grosso modo di pari passo; tuttavia alcuni dati sembrano accordare una leggera precedenza cronologica all'avvio dei lavori nella dimora pesarese. In primo luogo abbiamo la testimonianza diretta di Vasari, secondo cui l'architetto ducale Bartolomeo Genga "fece nella corte di Pesero un apartamento di stanze sopra la strada de' Mercanti […] il che avendo veduto il Duca volle che anco nella corte d'Urbino facesse un altro appartamento di camera"[465]. Inoltre, gli scarni dati documentari ancora esistenti testimoniano l'avvio del cantiere pesarese verso il 1548, dunque a ridosso del matrimonio del duca, evenienza che non pare rilevabile per la dimora di Urbino, i cui lavori relativi alla prima fase edilizia e decorativa sembrano concentrarsi esclusivamente nel corso del sesto decennio del secolo. La residenza pesarese fu anche quella per la quale furono previsti i più massicci interventi di rinnovo. La scelta del duca di concentrarsi inizialmente e soprattutto sul riassetto di questo palazzo fu dovuta a motivazioni tanto di rappresentanza quanto meramente funzionali. Pesaro infatti, già durante il governo di Francesco Maria I, era divenuta la nuova sede principale del ducato a scapito di Urbino e come tale necessitava di una dimora che potesse degnamente ospitare la corte di un duca[466]. Un compito che il locale palazzo signorile non era in

[464] Sulle nozze tra Guidobaldo II della Rovere e Vittoria Farnese cfr. BENZONI 2004, vol. 61; BONVINI MAZZANTI 2004, p. 44 (entrambi con ampia bibliografia precedente).
[465] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, 1984, pp. 353-354.
[466] Riguardo la scelta di Pesaro come nuova sede principale del ducato cfr. TURCHINI 1998, pp. 3-56, in part. pp. 26-31.

grado di svolgere vista la grande disomogeneità che esso presentava dopo essere stato per più di un secolo la residenza prima dei Malatesta e successivamente degli Sforza.

Fino a quella data il palazzo si presentava infatti come un disorganico complesso edilizio formato sostanzialmente da due blocchi di costruzioni, la "corte vecchia" a sud e le "Case dell'Orto" a nord, entrambi risalenti al periodo malatestiano ma assai riammodernati dagli Sforza tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo[467]. Questi due corpi di fabbrica erano separati da una strada oggi soppressa che si innestava all'altezza dell'attuale via Toschi Mosca e che tagliava trasversalmente l'odierno isolato del palazzo arrivando fino a via Sabbatini. Due passaggi sopraelevati permettevano la comunicazione tra le due aree del palazzo[468] (fig. 1).

Nonostante il padre e predecessore Francesco Maria I della Rovere si fosse già preoccupato di rassettare e riammodernare il palazzo tra il terzo e il quarto decennio del secolo, commissionando all'architetto ducale Girolamo Genga la sistemazione e la decorazione di alcuni ambienti e soprattutto l'edificazione della cosiddetta *Loggia sul giardino segreto* (fig. 2), fu solo con Guidobaldo II che l'edificio principale raggiunse le dimensioni e l'articolazione attuali[469]. Intorno alla metà del 1548, Guidobaldo affidò infatti il cantiere del palazzo all'ormai anziano Girolamo Genga il quale, grazie anche all'aiuto del giovane e promettente figlio Bartolomeo, riuscì a unificare gli edifici preesistenti tramite l'eliminazione della strada citata in precedenza e la costruzione di un nuovo fabbricato posto in fondo al cortile d'ingresso[470]. Già dal dicembre dello stesso anno, il duca si adoperò per acquistare tutte le botteghe situate lungo la Strada dei Mercanti (attuale Corso XI Settembre) e che occupavano senza soluzione di continuità la lunga 'manica' edilizia che partiva dalle arcate laterali della loggia sforzesca affacciata sulla piazza per terminare all'incrocio con l'odierna via Barignani; le uniche botteghe di cui Guidobaldo non si impossessò furono le ultime due, prossime all'angolo tra il Corso e via Barignani[471]. Dopo la morte di Girolamo nel 1551, la conduzione dell'impresa passò totalmente nelle mani del figlio Bartolomeo che dovette occuparsi, simultaneamente, della costruzione del nuovo appartamento ducale lungo l'antica strada dei Mercanti e della regolarizzazione e decorazione degli ambienti già esistenti. Fu proprio grazie a questi imponenti lavori e ai successivi interventi realizzati, rispettivamente, dagli architetti Filippo Terzi negli anni Sessanta del XVI secolo e Niccolò Sabbatini tra il 1614 e il 1622, che il palazzo venne

[467] Per le fasi malatestiana e sforzesca del palazzo cfr. EICHE 1986, pp. 13-31; LUCHETTI 1986, pp. 21-42.
[468] EICHE 1986, pp. 37-38; LUCHETTI 1986, pp. 50-51; IDEM 1993, p. 74.
[469] Per gli interventi architettonici e decorativi durante il ducato di Francesco Maria I cfr. PINELLI, ROSSI 1971, pp. 256-260; LUCHETTI 1986, pp. 42-50; EICHE 1986, pp. 34-37; SIKORSKI 2001, pp. 282-291; VALAZZI 2004, pp. 71-89.
[470] LUCHETTI 1993, pp. 75-76.
[471] SIKORSKI 2001, pp. 253, 302-303.

a occupare il grande isolato che sussiste ancora oggi e che risulta circoscritto tra piazza del Popolo, Corso XI Settembre, via Barignani e via Zongo[472] (fig. 3).

La decorazione delle stanze del palazzo sotto il ducato di Guidobaldo II non fu eseguita seguendo un percorso lineare e unidirezionale, perciò, anche a causa della mancanza di adeguato materiale documentario, è assai arduo determinare con precisione la datazione di ogni singolo ambiente, tantomeno di ogni singolo elemento decorativo. Ad ogni modo, il cantiere pesarese può essere suddiviso, con un certo grado di approssimazione, in due macro-fasi decorative: una prima che va dal 1553 al 1558 e un'altra che si può circoscrivere tra il 1566 e il 1570.

È per questo motivo che si è deciso di optare per la redazione di due schede autonome, poiché a date diverse corrispondono momenti stilistici differenti nel percorso di Federico Brandani, indiscusso protagonista delle parti superstiti di questa impresa decorativa. Per l'identificazione dei numerosi ambienti del palazzo si è fatto ricorso alla numerazione presente su questa pianta (fig. 4) che presenta la ricostruzione dell'articolazione del primo piano al tempo del ducato di Guidobaldo II.

Come appena indicato, la prima fase decorativa del Palazzo Ducale di Pesaro può essere circoscritta tra il 1553 e il 1558 per diverse ragioni. Come si è visto nel secondo capitolo, Brandani dopo aver lavorato nel cantiere romano di Villa Giulia torna stabilmente nel ducato di Urbino alla fine di giugno del 1553, molto probabilmente insieme al Genga e al duca stesso, che si era recato nell'Urbe diverso tempo prima per ricevere ufficialmente le insegne di capitano generale dell'esercito pontificio[473]. Nell'agosto del 1554 Bartolomeo Genga viene retribuito con il cospicuo pagamento di centosessantacinque scudi per la "fabrica di quelle stanze della corte di Pesaro", documento che è stato convincentemente messo in relazione da Luchetti e Sikorski con la costruzione del nuovo appartamento lungo il corso (stanze nn. 29-32)[474]; segno dunque che il cantiere si trovava già a uno stadio avanzato e che molto probabilmente erano già iniziati i lavori decorativi delle stanze intorno al cortile centrale (nn. 16-20 e 24-26) (fig. 5). Il 7 febbraio del 1557, il Consiglio dei Quaranta di Urbino si consulta per cercare di recuperare i centocinquanta ducati chiesti dal duca per saldare i conti delle opere compiute dal Genga nel palazzo pesarese[475]: a questa data i lavori edilizi dovevano essere già terminati e infatti alla fine di quello stesso anno il duca concede il permesso a Bartolomeo di passare al servizio di Juan Parisot de la Vallette a Malta, luogo in cui l'architetto sarebbe morto

[472] EICHE 1986, pp. 37-52; LUCHETTI 1986, pp. 50-81; SIKORSKI 2001, pp. 247-282, 291-302.
[473] Cfr. Capitolo 2.3.
[474] LUCHETTI 1993, p. 78; SIKORSKI 2001, p. 254.
[475] LUCHETTI 1993, p. 79.

prematuramente il 7 luglio del 1558[476]. Inoltre, in alcune delle stanze decorate in questa prima fase compare l'impresa ducale delle tre mete, le quali sono mostrate sempre di forma piramidale, mai cilindrica, testimoniando di una loro realizzazione *ante* luglio del 1558[477]. Ciò che risulta indubbiamente più difficile è datare in modo preciso gli interventi decorativi nelle varie stanze; possiamo tuttavia tentare di seguirne lo sviluppo proponendo delle datazioni relative sia attraverso la maturazione del linguaggio di Brandani sia soprattutto tramite il suo progressivo affrancamento dal controllo del Genga.

La Sala delle Credenze

L'ambiente che molto probabilmente fu decorato per primo è la Sala delle Credenze (n. 16) (fig. 6) che fungeva da grande anticamera dell'appartamento ducale[478]. Qui il controllo di Bartolomeo Genga sull'impianto ornamentale è pressoché totale e a lui va ascritta l'ideazione di tutte le decorazioni, sia in pietra delle Cesane che in stucco. Il linguaggio stilistico in esse dispiegato dipende infatti chiaramente dalla sintassi architettonica semplificata e geometrizzante di Girolamo Genga, riletta però attraverso un più diretto confronto con l'architettura tardo-romana che conferisce loro quel timbro di classicismo elegantemente austero che le connota[479]. A Bartolomeo si deve anche la rigida gerarchizzazione nel differente utilizzo dei materiali. Le parti su cui l'architetto vuole porre l'accento e sulle quali confluiscono le idee decorative più raffinate sono quelle più espressamente "architettoniche" e non a caso realizzate in pietra: in particolare il camino al centro della parete nord con il complicato alternarsi di piani concavi e superfici piatte e la bella soluzione della fascia di fogliette di acanto dell'ordine composito che percorre tutto il camino in senso orizzontale (figg. 7-8); oppure le cornici sopra gli stipiti delle porte, impreziosite da bellissime volute vegetali che arrotolandosi su sé stesse vanno a formare le spirali dell'ordine ionico (fig. 9). Lo stucco viene invece impiegato come mero complemento dell'architettura. Lo troviamo infatti solamente nelle decorazioni dei sovrapporta e del fastigio del camino e i risultati ottenuti non sono poi così avvincenti. Le tre mete sopra il camino sono così tanto depurate da ogni divagazione decorativa da

[476] MENCHETTI 2001, p. 21.
[477] Per la questione del cambiamento della forma delle mete cfr. Capitolo 2.4.
[478] LUCHETTI 1986, p. 51; SIKORSKI 2001, p. 266.
[479] Per il linguaggio architettonico di Bartolomeo Genga, non ancora adeguatamente indagato, rimando a SIKORSKI 1985, pp. 67-78; IDEM 2001, p. 292.

ridursi a tre triangoli piatti e completamente bianchi che, se fossero decontestualizzati, si farebbe fatica persino a datar (fig. 10). I sovrapporta dimostrano senza dubbio una maggiore inventiva ma si tratta anche in questo caso di una soluzione quasi minimale con una sorta di plinto dalle estremità equine (forse originariamente unicorni ormai privati del caratteristico corno sulla fronte) su cui si ergevano le tre mete (rimosse dai giacobini alla fine del Settecento)[480] affiancato da volute che supportano l'impresa ducale dell'ermellino (fig. 11). Proprio le forme con cui sono resi l'ermellino e la testa del cavallo confermano che siamo di fronte a un progetto concepito esclusivamente da Genga, dato che esse sono molto simili, rispettivamente, all'impresa dell'ermellino e a quella dell'unicorno sempre realizzate in stucco sul soffitto del camerino dorato nel Palazzo Ducale di Urbino (figg. 12-15), databile al 1554-1555: altro ambiente la cui progettazione spetta totalmente a Bartolomeo. È dunque molto probabile che anche la Sala delle Credenze sia stata decorata in quello stesso periodo, circostanza che confermerebbe da un lato una conduzione simultanea dei cantieri decorativi dei palazzi di Pesaro e di Urbino e dall'altro l'iniziale imposizione a Brandani di condurre il lavoro sotto la rigida guida di Bartolomeo Genga.

L'appartamento di rappresentanza

Gli ambienti presumibilmente realizzati in un momento di poco successivo alla Sala delle Credenze sembrano essere la Sala della Fama, la Sala dell'Età dell'Oro e la Sala dello Scudo (nn. 24, 25, 26)[481]. Esse dovevano costituire, almeno nelle idee iniziali, le stanze più importanti dell'appartamento di rappresentanza del palazzo vista l'abbondanza delle decorazioni e la presenza di numerose imprese legate ai duchi[482]. La disposizione in sequenza delle tre stanze e l'indiscutibile affinità che lega tra loro l'impaginazione dei diversi soffitti testimoniano l'unitarietà della loro progettazione, che ancora una volta deve essere riferita a Bartolomeo Genga[483]. Ciononostante, è proprio a partire dalla

[480] LUCHETTI 1986, p. 51.

[481] Sikorski propone una datazione di questi ambienti al 1567 sulla base di un documento che attesta nella prima metà di quell'anno la presenza di Brandani a Pesaro, impegnato per conto del duca. Questa ricostruzione non tiene conto di una serie di fattori: i caratteri genghiani dello stile architettonico di queste stanze, lo sviluppo dello stile di Brandani nel corso di circa un decennio, la foggia delle mete. Come tento di spiegare nella relativa scheda (Cat. 10), il documento citato da Sikorski va messo in relazione con le decorazioni brandaniane della stanza n. 23.

[482] SIKORSKI 2001, p. 266.

[483] Sikorski, datando erroneamente la decorazione delle stanze al 1567 attribuiva a Filippo Terzi il disegno delle volte di queste tre stanze che dimostrano invece tutte le caratteristiche dello stile di Bartolomeo Genga (cfr. SIKORSKI 2001, p. 295).

decorazione di questi ambienti che Brandani sembra aver avuto una maggiore autonomia nell'esecuzione delle parti in stucco. Per tentare di comprendere meglio quest'ultimo passaggio occorre però analizzare le stanze singolarmente.

La Sala della Fama presenta una volta a ombrello (quasi a forma di zucca) caratterizzata da numerosi costoloni rilevati che, innestandosi su peducci in stucco, si svolgono verso l'alto assottigliandosi gradualmente per poi terminare in un ovato centrale (fig. 16). Il soffitto è interamente decorato ad affresco. In un clipeo al centro dell'ovato campeggia la raffigurazione del *Trionfo della Fama* che conferisce, appunto, il nome alla stanza (figg. 17-18). La decorazione pittorica è giocata su una curiosa ambivalenza: se infatti le forme geometriche disposte sia all'interno che all'esterno dell'ovale creano l'illusione di un colorato baldacchino sospeso al centro del soffitto, enfatizzando in un certo senso la struttura muraria della volta stessa, l'esuberanza cromatica e formale del resto dei dipinti sembra annullare l'effetto plastico ricercato dalla rilevatura dei costoloni. Su di essi e negli spazi di risulta compaiono infatti, rispettivamente, dei piccoli festoni inframezzati da numerose imprese ducali (tra le quali spiccano le V intrecciate di Vbaldo e Vittoria e le tre mete ancora piramidali) e delle fantasiose grottesche che in alto lasciano spazio a delle piccole figure di Dei greco-romani, per la maggior parte derivati dalle note serie di incisioni di Marcantonio Raimondi e Jacopo Caraglio. La sovrabbondanza di dettagli e le minuterie varie non riescono però a nascondere la qualità non eccelsa di questi dipinti, connotati da un calligrafismo insistito, dalla rigidità di molti passaggi, come le linee di contorno e i chiaroscuri, e dagli accostamenti cromatici talvolta disarmonici. La sostanziale omogeneità stilistica riscontrabile tra questi affreschi e quelli della Sala dell'Età dell'Oro depongono a favore del riconoscimento di un pittore (o una maestranza) attivo in entrambe le stanze nello stesso momento. Più difficile risulta attribuirgli un nome. Sikorski proponeva quello di Antenore Ridolfi che deve essere scartato per motivazioni tanto stilistiche quanto cronologiche visto che queste stanze furono decorate nel corso degli anni Cinquanta e non verso il 1564-1565 come sosteneva lo studioso inglese[484]. Non è obiettivo di questo studio cercare di sbrogliare la questione; tuttavia, mi sembra che questi affreschi siano da inserire nel più ampio contesto della decorazione a grottesche colorate su fondo bianco che si registra in diversi cantieri artistici del Ducato di Urbino tra il sesto e il settimo decennio del secolo e che negli stessi anni coinvolge anche la decorazione ceramica locale. Oltre al palazzo pesarese vanno ricordati il soffitto a cassettoni dipinti del salone del Palazzo Ducale di

[484] SIKORSKI 2001, pp. 300-302.

Senigallia[485] e gli interni di Villa Miralfiore alle porte di Pesaro[486]. Proprio il confronto tra le pitture di quest'ultima residenza ducale e gli affreschi qui esaminati sembra indicare se non la stessa mano quantomeno un'identità di indirizzo; un possibile collegamento tra le due imprese potrebbe essere la figura ancora sfuggente di Giovanni Antonio Pandolfi, pittore responsabile della maggior parte delle decorazioni di Miralfiore che nel 1568 risulta presente in qualità di testimone alla stipula di un documento nel Palazzo Ducale di Pesaro "in stantiis inferioribus noviter"[487].

Come precedentemente indicato ritengo che già in questa stanza si possa iniziare a scorgere l'autonomia operativa di Brandani nei confronti dei progetti di Bartolomeo Genga. Molto probabilmente fu l'architetto stesso a lasciare un maggiore spazio di manovra allo stuccatore dopo averne saggiato l'abilità nella Sala della Credenza e nel Camerino dorato nel Palazzo Ducale di Urbino. Mi sembra infatti enorme la distanza stilistica riscontrabile tra i lievi, sottili, quasi impersonali rilievi in stucco della Sala delle Credenze e gli estrosi peducci della Sala della Fama. Questi presentano infatti un plasticismo prima completamente assente e soprattutto una complessità compositiva che sarà una costante delle migliori invenzioni del Brandani maturo. Splendida è la soluzione raggiunta. Coppie speculari di ippocampi viaggiano su delle spirali di spuma marina; le loro code si attorcigliano digradando verso una conchiglia posta al centro del lobo del cornicione e sostenendo un nastro che allo stesso tempo le tiene avvinghiate l'una contro l'altra (fig. 19). L'idea di impiegare il mitico animale marino può forse provenire da Genga, fine conoscitore dell'architettura e dei decori della Roma antica[488], ma lo stile delle figure, il plasticismo prorompente e la costruzione di più piani prospettici attraverso la modellazione dello stucco sono caratteristiche che rimandano senza ombra di dubbio all'arte di Brandani. Gli ippocampi sono infatti molto simili alle diverse figure di cavalli distribuite in numerosi rilievi realizzati dal nostro artista nel corso della sua carriera, in particolare quelli nel soffitto dello studiolo di Palazzo Tiranni a Cagli (figg. 20-21). Anche la capasanta sul cornicione presenta una particolarità che possiamo riscontrare in un'opera successiva di Brandani: il bordo dentellato formato attraverso linee spezzate, quasi scheggiate ricomparirà in modo ancora più accentuato nei conchiglioni che Brandani realizzerà verso la metà degli anni Sessanta in una sala del Castello di Montebello.

La successiva Sala dell'Età dell'Oro deriva il suo nome proprio dalla decorazione in stucco del cornicione e del fastigio del camino. Come si vedrà a breve, entrambe queste decorazioni

[485] MONTEVECCHI 1993, pp. 57-62.
[486] ACIDINI LUCHINAT 1999, pp. 79-82; DINI 2004, pp. 170-173.
[487] SIKORSKI 2001, pp. 280 nota 34, 304.
[488] Ivi, p. 296.

testimoniano l'ulteriore tappa compiuta da Brandani nel processo di emancipazione dalla direzione genghiana dei lavori. Il soffitto è indubbiamente una delle realizzazioni più riuscite di Bartolomeo Genga che riesce a mescolare in modo ingegnoso due caratteristiche del lessico architettonico del padre Girolamo, ovvero il disegno geometrico tutto giocato in superficie e il forte chiaroscuro delle parti più incavate. La volta si presenta infatti come un sistema di cassettoni concentrici che rastremandosi verso l'alto va a costituire una sorta di griglia architettonica che stringe un ovato centrale; ogni cassettone è formato da un doppio livello di strombature che possono essere trapezoidali e romboidali oppure entrambe trapezoidali, fanno eccezione quelli angolari che vengono letteralmente sfondati per lasciare spazio a una grossa conchiglia. Il tutto è sostenuto da un cornicione ligneo che retrocede dal piano della parete per seguire il profilo concavo della muratura del soffitto per poi emergere agli angoli risolvendosi in tre spigoli appuntiti, a loro volta sostenuti da mensole impreziosite da piccole volute laterali a guisa di ali. Al cornicione si sovrappone una struttura in stucco bianco e dorato costituita da cospicue festonature che mettono al centro dei lati lunghi dei cartigli con le imprese dei duchi di Urbino (fig. 22).

Come nella stanza precedente anche in questo caso la sovrabbondante decorazione pittorica riesce ad attenuare il gioco chiaroscurale della struttura della volta. Gli affreschi sono del resto molto simili a quelli già visti; un nugolo di grottesche che incorniciano le figurette poste al centro dei cassettoni che possono essere riconosciute, dall'alto verso il basso, in amorini che sorreggono attributi di diversi dei, varie figure allegoriche non sempre identificabili e infine alcune imprese di Guidobaldo II e Vittoria Farnese (in particolare le tre mete sempre di foggia triangolare) (fig. 23). È da segnalare sicuramente il dipinto al centro dell'ovato che mostra la Terra al centro delle sette sfere celesti (fig. 24). Vi sono però delle singolarità di difficile interpretazione. La Terra presenta una strana figura con le braccia alzate, i simboli dell'ariete e del capricorno risultano invertiti e, fatto ancora più bizzarro, sembra mancare il cielo di Saturno poiché tra la sfera del Sole e quella delle stelle fisse vi sono solamente due fasce concentriche invece di tre.

Sikorski si era già reso conto che la decorazione in stucco della cornice di imposta della volta deve essere stata aggiunta in un momento successivo rispetto alla realizzazione degli affreschi, dato che questi vengono parzialmente nascosti dai cartigli centrali con le imprese[489]. Uno iato temporale che non deve essere stato troppo lungo visto che entrambe le decorazioni dovevano essere già compiute nel 1558. Ancora una volta, se il progetto decorativo del soffitto può risalire a Bartolomeo Genga, in questi stucchi l'autonomia esecutiva di Brandani si impone in modo ancora più esplicito che nella

[489] Ibidem.

Sala della Vittoria. Assolutamente sua è l'idea di sovrapporre un fregio tridimensionale alla struttura preesistente, complicando e arricchendo il rapporto spaziale-prospettico tra le varie superfici decorative (fig. 25). L'esuberanza dei nastri che invadono lo spazio del cornicione soprastante e il complicato intreccio di motivi auricolari che formano i cartigli centrali sono le prime avvisaglie dei complicati soffitti che il nostro eseguirà lungo il corso della sua attività. I cartigli in particolare presentano già delle forme molto raffinate, integrando volute arricciolate con figurette muliebri e mascheroni grotteschi che a quelle date sono dei raggiungimenti non scontati in campo decorativo, soprattutto in un contesto periferico come quello del Ducato di Urbino in cui simili invenzioni erano un'assoluta novità. Brandani impreziosisce i festoni tramite la bicromia bianco-oro che impiega secondo uno schema preciso: l'oro è riservato ai rami e alla frutta, mentre di bianco sono le foglie di rovere, i baccelli e i petali dei fiori. Lo stato conservativo è tutto sommato buono anche se non sempre ottimale. Alcuni nastri sono infatti ormai completamente anneriti, le figure ai lati dei cartigli o sono acefale oppure presentano delle piccole teste posticce, la stessa superficie del cartiglio presenta infine ampie zone in cui la doratura è ormai caduta lasciando visibile il bolo rosso sottostante.

In qualità di architetto ducale, Bartolomeo ha senza dubbio progettato anche il camino di questa stanza[490] (fig. 26), come lascia ben intendere la severa quanto raffinata semplicità dell'impianto compositivo. Una bocca di fuoco in pietra delle Cesane intagliata con racemi vegetali che mettono in mezzo l'impresa ducale della bombarda rovesciata sulla quale poggia una cesta di vimini in stucco traboccante di frutti; questa è a sua volta sovrastata da una mensola da cui si svolge una modanatura abbellita con un'infilata di baccellature dorate che sostiene un'imponente cornice rettangolare impreziosita da fasce concentriche di perline e ovoli. La cornice in particolare sembra una versione ingrandita e arricchita delle formelle che scandiscono il soffitto del Camerino dorato del Palazzo Ducale di Urbino: in entrambi i casi è una rigida forma geometrica ad imporsi come motivo che sta alla base dell'intero sistema decorativo (figg. 27-28). L'esecuzione delle parti lapidee è stata affidata a un abile scalpellino che potrebbe essere identificato forse in Diotallevi da Urbino (per il quale cfr. Cat. 2) (fig. 29), mentre i rilievi in stucco sono stati eseguiti da Brandani. Come abbiamo già visto per le festonature e i cartigli del cornicione del soffitto, anche in questo caso Brandani riesce a far emergere la propria personalità in un'opera che nel suo complesso è stata progettata da un altro. La fantasia dello stuccatore si impone infatti nelle parti più esplicitamente figurative, in questo caso la cesta di frutta sopra la bocca di fuoco e il rilievo al centro della cornice rettangolare in alto. Per

[490] Sikorski assegna tutto il disegno del camino a Brandani, cfr. SIKORSKI 2001, p. 297.

quanto riguarda la prima, l'esecuzione rivela ormai una piena padronanza nella modellazione dello stucco e nell'uso della stecca per la definizione dei particolari. Già a queste date Brandani riesce a conferire un estremo naturalismo alle diverse parti dell'opera (fig. 30). L'intreccio delle finte cordicelle di vimini con le sue sporgenze e rientranze è reso in modo magistrale; allo stesso modo, sono chiaramente percepibili il turgore e le diverse consistenze dei frutti: la sfrangiatura delle spighe di grano, la politezza delle ghiande, l'aspetto bitorzoluto dei melograni e dei baccelli dei quali viene suggerito il volume dei frutti più piccoli nascosti al loro interno. Sebbene tale virtuosismo tecnico possa essere riscontrato anche nei festoni del soffitto della stessa sala e soprattutto nel fregio che corre intorno al Camerino dorato urbinate (figg. 31-32), nella cesta di frutta pesarese esso si esplica al massimo grado probabilmente anche per il punto di vista estremamente ravvicinato da cui si può osservare l'opera, fattore che Brandani dimostra di aver tenuto in considerazione.

Un discorso a parte merita invece il rilievo del fastigio del camino che si configura quale prima scena figurativa e narrativa del catalogo di Federico Brandani (figg. 33-35). Fin qui infatti avevamo sempre preso in considerazione membrature architettoniche, motivi geometrici, fantasiosi peducci e festoni di frutta. Prima di intraprendere un'analisi stilistica del rilievo occorre però dare conto del soggetto, il quale si dimostra di difficile interpretazione. Proprio per questo bisogna innanzitutto fornire una precisa descrizione dell'iconografia.

In un paesaggio idilliaco costituito da prati e alberi rigogliosi, corsi d'acqua e lontane montagne vi sono diversi gruppi di persone quasi interamente svestite intente in svariate attività: in primo piano al centro e a sinistra alcuni uomini lanciano dei dardi contro uno scudo affisso a un albero tra i cui rami si scorge un volto femminile; uno di loro tiene un'asta sulla quale sono impilate delle corone vegetali, mentre in basso si notano due conigli che razzolano sul prato. Nella scena a destra, che si estende in profondità dal primo al secondo piano, vi sono uomini e donne che si cibano dei frutti della terra (sembra riconoscibile un grappolo d'uva nella mano nella figura femminile che ci dà le spalle); sullo sfondo, accanto a quello che sembra un cervo, si riconosce una gara di corsa che vede il vincitore premiato tramite il conferimento di una corona di fronde da parte di un'altra figura, anche in questo caso le altre corone sono state appese a un'asta che viene impugnata da un uomo; nelle scene in secondo e in terzo piano sono riconoscibili dei ripari rudimentali a tettoia incastrati fra gli alberi. Darius Sikorski è l'unico studioso che abbia tentato di chiarire il soggetto raffigurato nel rilievo e il suo contributo è infatti ancora oggi imprescindibile[491]. Purtroppo però, a fronte di alcune ottime intuizioni che riescono in parte a fare luce sulla inconsueta iconografia, le considerazioni finali

[491] Ivi, pp. 269-278.

lasciano alquanto perplessi vista la nebulosità di diversi passaggi e la gratuità di alcune correlazioni da lui istituite. Per tentare di comprendere almeno a grandi linee che cosa il rilievo rappresenti bisogna dunque ripartire dalla caotica proposta di Sikorski cercando di riassumerla nel modo più chiaro possibile.

L'albero dalla faccia femminile al quale è applicato un bersaglio sarebbe identificabile con Guidobaldo II; a confermarlo sarebbe la natura stessa dell'albero, ovvero una quercia (= rovere) sulla quale spuntano delle mele, particolarità che farebbe riferimento al passo di un sonetto scritto da Lelio Capilupi per celebrare la nascita di Guidobaldo II, avvenuta il 2 aprile 1514: "*Sian le querce di mele hoggi feconde*". Sikorski riporta anche alcuni esempi di raffigurazione di principi rinascimentali come alberi: in particolare una miniatura dell'epoca di Ludovico il Moro e una descrizione di un apparato effimero per la nascita di Federico Ubaldo, figlio di Francesco Maria II della Rovere. Sikorski collega la presenza della faccia femminile sul rovere-Guidobaldo al dialogo *Virtus Dea* di Leon Battista Alberti in cui la Virtù è rappresentata come il tronco di un albero assediato dai vizi. Nel caso del rilievo in esame la virtù raffigurata sarebbe quella della Prudenza poiché l'albero presenterebbe una piccola testa di Giano nascosta dietro a quella femminile già menzionata. La presenza dei lanciatori di dardi andrebbe invece collegata a una poesia di Veronica Gambara che descrive l'Età dell'Oro in questi termini: "*E spesso à piè d'un'Olmo ò ver d'un Pino, / Era una meta, ò termine appoggiato, / E chi col dardo al segno piu vicino / Veloce andava, era di fronde ornato*". Le fonti figurative di cui Brandani avrebbe tenuto conto per la realizzazione di quest'ultimo particolare sarebbero la stampa tratta dal disegno di Michelangelo raffigurante i cosiddetti *Saettatori* e l'illustrazione dell'impresa del cardinale Alessandro Farnese presente sulla prima edizione delle *Imprese Illustri* pubblicate da Girolamo Ruscelli nel 1566 (figg. 36-37). Sikorski sostiene infatti che il bersaglio convesso presente nel rilievo di Brandani sia una diretta derivazione da quello che si nota nell'impresa del cardinal Farnese mostrata sul volume di Ruscelli. Sia l'invenzione di Michelangelo sia l'impresa di Alessandro Farnese presentano chiari riferimenti al celebre tentativo di definire quale sia la natura della virtù avanzato da Aristotele nel quinto capitolo dell'*Etica Nicomachea* (esplicitamente citata da Ruscelli proprio riguardo l'impresa farnesiana), in particolare il passo che recita: "*è facile fallire il bersaglio, ma è difficile l'andare a segno*"[492]. Secondo Sikorski dunque anche la scena brandaniana rappresenterebbe "una gara per scoprire chi più si avvicini alla *mediocritas* aristotelica". Tenendo in considerazione tutti questi simbolismi, Sikorski perviene a un'interpretazione antiaristotelica e anti-nicomachea del rilievo in stucco. Secondo lo studioso infatti

[492] Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1106b32-34.

la giustapposizione della *Virtus Dea* dell'Alberti e della *mediocritas* di Aristotele presentano un'incongruenza: un intento nobile come quello aristotelico di avvicinarsi alla Virtù attraverso la ricerca del giusto mezzo, cioè il centro del bersaglio, causerebbe invece un danno alla Virtù stessa, ovvero le frecce che feriscono l'albero. Sikorski ricorda inoltre che il messaggio principale che Aristotele voleva veicolare attraverso la *Politica*, opera che segue l'*Etica Nicomachea*, fosse quello secondo il quale la *mediocritas* andrebbe ricercata anche nel governo dello stato; proprio per questo motivo è di gran lunga preferibile un governo di molti uomini virtuosi a quello di un unico uomo virtuoso. Sikorski cerca di rafforzare questa ipotesi riportando uno stralcio della dedica introduttiva della traduzione italiana della *Repubblica* di Platone pubblicata da Fiorimbene da Fossombrone a Venezia nel 1554. In questo testo l'autore menziona proprio Guidobaldo II come esempio virtuoso di governo retto da "un principe solo per capo, et signore"[493]. Ad ogni modo, nonostante l'eccezione costituita dal Duca di Urbino, Fiorimbene precisa che la forma di governo più auspicabile è quella repubblicana "considerando quella essere come un bersaglio, al quale chi più s'avicina, riporta il premio"[494]. Sikorski giunge infine alla conclusione che il rilievo di Brandani debba essere considerato una risposta di Guidobaldo ad Aristotele e a Fiorimbene da Fossombrone: "ciò che viene mostrato è che il governo di molti uomini virtuosi non può superare quello di un unico principe supremamente virtuoso. Soltanto un principe possiede, infatti, quella sensibilità dinastica che equivale alla Prudenza […] Tutti gli altri, non importa quanto essi aspirino alla virtù, continueranno a mancare il bersaglio. Essi feriranno inevitabilmente l'albero della virtù danneggiandola a causa della loro mancanza di prudenza […] Il duca diventa così l'albero prudente e ferito. È possibile vedere nei partecipanti alla gara di lancio dei dardi i ministri del duca, ai quali egli permette di gareggiare in virtù pur essendo consapevole che ogni errore lo ferirà"[495].

Questa ricostruzione presenta diverse proposte indubbiamente interessanti che devono essere tenute in considerazione; purtroppo però vi sono anche tante ipotesi e riflessioni insostenibili che, una volta sconfessate, generano una sorta di cortocircuito interno che a sua volta fa precipitare tutta la ricostruzione proposta dallo studioso. Innanzitutto la datazione al 1567 circa avanzata da Sikorski non è convincente e tutta la decorazione di queste tre sale è da riportare attorno alla metà del decennio precedente, come sto tentando di chiarire in questa sede. A confermarlo è il carattere prettamente genghiano della concezione dei soffitti e del disegno di questo specifico camino; le mete

[493] DA FOSSOMBRONE 1544, p. 14.
[494] Ivi, p. 16.
[495] SIKORSKI 2001, p. 277.

di forma ancora piramidale raffigurate tra gli affreschi delle volte delle sale della Vittoria e dell'Età dell'Oro; lo stile del rilievo stesso che va giudicato come una delle opere d'esordio del plasticatore, sicuramente precedente agli stucchi di Senigallia datati 1560. A tal proposito risulta assurdo il tentativo di giustificare una datazione al 1567 postulando la dipendenza della scena di Brandani dall'impresa del cardinal Farnese solamente perché in entrambe vi è un bersaglio dalla forma convessa. Anche l'ipotesi che l'albero su cui è affisso il bersaglio sia identificabile con Guidobaldo II è assolutamente inverosimile visto che, ad un attento esame ravvicinato, non è possibile sostenere che si tratti di una quercia né tantomeno che vi siano delle mele tra le fronde; sembra piuttosto la raffigurazione di un albero generico, impostata secondo uno schema tipologico che Brandani utilizza numerose volte quando deve raffigurare, appunto, delle piante. Alberi identici si trovano infatti non solo nelle opere più disparate del catalogo di Brandani ma addirittura nello stesso rilievo pesarese, in particolare quelli sullo sfondo al centro e quello all'estrema destra. La stessa problematica sorge per la supposta testa di Giano che, se sembra intuibile nelle foto in bianco e nero pubblicate nel testo di Sikorski, in quelle da me personalmente scattate non sembra affatto rilevabile. Infine, la lettura del rilievo come il tentativo di Guidobaldo II di rispondere al testo di Fiorimbene da Fossombrone attraverso una polemica antiaristotelica mi sembra troppo azzardata. Anche perché, come ho già ricordato, il testo di Fiorimbene presenta un non eludibile elogio del governo di Guidobaldo. Anche l'identificazione dei lanciatori di dardi con i ministri ducali risulta alquanto gratuita vista la totale assenza di prove a supporto.

E tuttavia, sono comunque del parere che alcune delle proposte di Sikorski siano condivisibili: soprattutto l'aver chiamato in causa il poemetto di Veronica Gambara e il sonetto di Lelio Capilupi. Sebbene rimanga poco chiaro che cosa sia rappresentato nello specifico, si può comunque tentare di afferrare il significato generale del rilievo del camino tenendo anche in considerazione le altre decorazioni della stanza in cui si trova. Effettivamente, come ha ben rilevato Sikorski, ciò che Brandani rappresenta, almeno a un livello più generale, è proprio l'Età dell'Oro: gruppi di persone nude che si nutrono dei frutti della terra astenendosi dalla caccia (i conigli e il cervo vengono infatti lasciati liberi di scorrazzare per i prati) sono un chiaro riferimento a quel determinato mito, in particolare nelle descrizioni che di esso propongono alcuni tra i maggiori autori classici come Esiodo, Ovidio, Virgilio e tanti altri. Sikorski ha sicuramente ragione nel sostenere che nessuno di questi testi antichi presenti il particolare dei lanciatori di dardi ed effettivamente il riferimento più probabile per questa iconografia unita al tema dell'Età dell'Oro sembra essere proprio il poemetto *Quando miro la terra ornata e bella* di Veronica Gambara: il rilievo di Brandani sembra offrire un esatto corrispettivo

figurativo della poesia (cosa che sconfesserebbe ulteriormente la proposta di riconoscere l'albero con una quercia, dato che la poetessa parla "d'un'Olmo, ò ver d'un Pino"). Il testo poetico fu infatti pubblicato per la prima volta da Girolamo Ruscelli nelle *Rime di diversi autori bresciani* del 1553[496]. Ciò vale a dire che esso vide la luce durante la fase di avvio dei lavori di decorazione del Palazzo Ducale di Pesaro e proprio grazie all'interessamento di un umanista e poligrafo ben noto alla corte urbinate di Guidobaldo II (grazie anche al rapporto di amicizia che lo legava a Bernardo Tasso, sarà proprio Ruscelli a inserire l'impresa delle tre mete del duca nel suo volume *Imprese Illustri* del 1566). La scena sembra dunque rappresentare degli uomini che gareggiano fra loro per conseguire la virtù, simboleggiata dall'albero antropomorfo, centrando il bersaglio: una sorta di rappresentazione visiva della locuzione latina *in medio stat virtus* che, sebbene tragga le sue origini dall'*Etica Nicomachea* di Aristotele, conosce in seguito una fortunatissima ripresa tra gli autori latini e medievali. Coloro che raggiungeranno l'obiettivo saranno premiati con una ghirlanda di fronde, proprio come accade nella scena della gara di corsa che si nota sullo sfondo.

L'iconografia dell'Età dell'Oro sembra informare anche le altre decorazioni a stucco della sala. Credo infatti che la cesta straripante di frutta appoggiata sul camino e i grossi festoni 'appesi' al cornicione, entrambi giocati sulla bicromia bianco-oro, debbano essere letti in tal senso. Ad essere considerata come una nuova Età dell'Oro è la vita del ducato dopo il felice matrimonio di Guidobaldo II e Vittoria Farnese, alla cui unione rimandano insistentemente gli affreschi della volta e gli stucchi del cornicione, secondo un *topos* del resto assai comune quanto scontato nella propaganda politico-dinastica dei principi rinascimentali. Tanto più che la stessa nascita di Guidobaldo fu associata all'Età dell'Oro proprio nel citato sonetto di Lelio Capilupi: "Torni de l'oro quella età gentile: / poiché è scesa fra noi qua giù dal cielo / l'alta stirpe di lei, che 'l mondo onora"[497]. Inoltre, come si vedrà, il tema dell'Età dell'Oro sembra la chiave interpretativa anche della decorazione del Camerino dorato del palazzo urbinate che fu realizzata nel 1554-1555, in date praticamente sovrapponibili a quelle delle decorazioni di queste stanze pesaresi.

Nel saggio introduttivo ho cercato di sbrogliare la questione relativa alla formazione di Brandani. Una ricostruzione che deve tenere conto del documentato apprendistato presso il vasaio Giovanni Maria Viviani, della consuetudine dell'artista nell'utilizzo di disegni e incisioni, del rapporto che dovette esistere con Battista Franco e Taddeo Zuccaro, della documentata esperienza romana a fianco ad Ammannati. Nel rilievo dell'Età dell'Oro sembrano confluire un po' tutti questi elementi

[496] RUSCELLI 1553, pp. 7-15.
[497] ATANAGI 1565, p. 182.

insieme, come ci si aspetterebbe infatti da un'opera non di un esordiente ma di un artista che in quel momento (siamo nel 1555-1556 circa) stava per avviarsi verso un'intensa carriera indipendente: ricordiamo infatti che gli stucchi di Palazzo Baviera risalgono al 1560 e a quell'altezza Brandani doveva già detenere una propria bottega o comunque essere coadiuvato da diversi collaboratori. Lo stile del rilievo è intensamente pittorico, non solo per i giochi di luce che si vengono a creare tra le parti lasciate in bianco e i particolari ricoperti dalla doratura, ma anche e soprattutto per quel modo peculiare di trattare lo stucco che risulta letteralmente tormentato dalla stecca. Non vi è un momento di riposo tra le varie parti del rilievo. Tutta la superficie è occupata da innumerevoli segni, tratti e solchi che animano incessantemente la scena. L'uso della stecca è portato fino al massimo virtuosismo possibile: il rilievo abbastanza accentuato dei saettatori in primo, quello più leggero dei personaggi sullo sfondo, le forme quasi evanescenti di molti ciuffi d'erba e del cervo a sinistra, infine la semplice incisione del profilo delle montagne in fondo, quasi disegnate sullo stucco. Si noti la differenza tra la gamba destra dell'atleta colto nell'atto di scagliare un dardo in primissimo piano e le corrispondenti gambe degli altri uomini in una posizione più arretrata: la prima presenta un rilievo sottile ma dal profilo ben delineato, le altre o sono solo accennate o sembrano immergersi direttamente nello stucco. La vitalità della scena è inoltre accresciuta dall'aspetto sfrangiato e mosso che Brandani conferisce alle presenze vegetali, le quali, attraverso l'applicazione della foglia d'oro, divengono le vere protagoniste visive della scena. La screziatura continua, sempre diversificata della superficie in stucco e le abbondanti dorature conferiscono alla scena una vibrazione cromatica che la rendono più simile a un dipinto piuttosto che a un rilievo scolpito. Questo pittoricismo così accentuato non dovrebbe stupire eccessivamente se si tiene a mente la sicura formazione di Brandani presso la bottega di un vasaio a cavallo tra il quarto e il quinto decennio del secolo, ovvero il momento in cui si registra forse la stagione più felice per la produzione della cosiddetta maiolica istoriata[498]. La grande importanza conferita al paesaggio, con gli alberi dai tronchi allungati e dalle fronde vibranti, e la resa volutamente incerta dei rapporti spaziali tra i vari gruppi di figure che sembrano quasi giustapposti su un piano bidimensionale sono particolarità proprie delle pitture su maiolica (figg. 38-44). Le pose sofisticate di alcuni personaggi tradiscono invece la conoscenza di alcune invenzioni di Battista Franco e, probabilmente per suo tramite, di Michelangelo. Mi riferisco in particolare all'uomo che tiene l'asta con le ghirlande al centro, che sembra derivata da un disegno per maiolica realizzato da Franco verso il 1548 e lasciato nelle mani dei ceramisti di Urbino[499](figg.

[498] Cfr. Capitolo 2.2.
[499] CLIFFORD, MALLET 1976, p. 406.

45-46), alla donna che solleva un grappolo d'uva, la cui torsione innaturale della schiena con conseguente schiacciamento del braccio sinistro è impensabile senza i precedenti della figura all'estrema destra nella scena del Serpente di Bronzo e dell'ignudo a destra della Sibilla Persica della volta sistina (figg. 47-48), e nei lanciatori di dardi che recuperano in modo personalissimo i *Saettatori* di Michelangelo, disegno del quale circolavano già diverse stampe[500]: anche il bambino che dorme appoggiato sulle gambe della madre all'estrema destra del rilievo sembra una libera derivazione dell'amorino che giace disteso di fronte agli atleti nel disegno michelangiolesco (figg. 49-52). Bisogna però rilevare come il titanismo formale di Michelangelo sia praticamente inesistente nelle figure di Brandani che sono invece contraddistinte da una scioltezza di modellato e una da levità di forme tutta giocata in superficie che ricordano alcune figurette visibili nei primi lavori del giovane Taddeo Zuccaro, dunque di una cultura che aveva già ingentilito le invenzioni di Michelangelo attraverso le eleganze di Perino del Vaga e Parmigianino (figg. 53-54).

Le caratteristiche fin qui descritte, soprattutto la resa pittorica e l'*horror vacui* che informano il rilievo, ci confortano del fatto che questa sia una delle prime opere del catalogo di Brandani. Uno stile analogo infatti lo possiamo riscontrare nelle opere di poco successive come lo studiolo pesarese di Guidobaldo II, che vedremo a brevissimo, e soprattutto i soffitti di Palazzo Baviera a Senigallia. Siamo in sostanza ancora lontani da quell'accordo che irrobustisce il pittoricismo degli esordi con una timbrica più algida e un ritmo più pausato riscontrabile nelle opere più avanzate come le decorazioni del Castello Brancaleoni di Piobbico.

La terza e ultima stanza dell'appartamento di rappresentanza è la cosiddetta Sala dello Scudo. Il nome le deriva dal dipinto che campeggia al centro della volta in cui è raffigurato un grande scudo circolare appeso al soffitto a mo' di lampadario che funge da contenitore per asce e armi di vario tipo, le quali sporgono minacciose verso il basso (fig. 55). Duplice è il significato di questo affresco: da un lato ricordava ai visitatori dell'epoca che il principale mestiere esercitato dal duca e ciò che aveva fatto la fortuna della sua famiglia era quello delle armi; dall'altro fungeva da 'introduzione visiva' alla funzione dell'ambiente che si trovava esattamente al di sotto di questa sala, ovvero l'armeria, alla quale si poteva accedere da una scala nascosta oggi non più esistente ma registrata dalle fonti[501]. Come per le stanze precedenti anche nella Sala dello Scudo il comparto decorativo è limitato quasi esclusivamente al soffitto, se si escludono i minimali intagli lapidei degli stipiti delle porte.

[500] ALBERTI 2015, pp. 144-145.
[501] SEGARIZZI 1913, p. 191; LUCHETTI 1986, p. 74.

La volta presenta una scansione a ombrello (della quale si ricorderà Brandani nel Castello di Montebello) con costoloni che partono da peducci in stucco per terminare al centro della volta intorno allo scudo dipinto. Gli affreschi sembrano dipinti dallo stesso autore di quelli delle due stanze precedenti e mostrano teorie di grottesche a sviluppo verticale nelle vele e dei racemi di edera sulle costolonature. Le lunette sono state completamente ridipinte nel corso del XIX secolo. La presenza di Brandani è limitata ai soli peducci compositi che sono caratterizzati da un'aquiletta feltresca al centro del *kàlathos* incorniciata da due foglie di acanto, e da una testina efebica sull'abaco che prende il posto della più comune rosetta. Come le decorazioni precedenti, anch'essi presentano la bicromia bianco-oro (fig. 56). Sebbene siano gli unici elementi in stucco della sala anche questi capitelli segnalano l'autonomia non solo esecutiva ma ormai anche inventiva raggiunta da Brandani a questo punto. La vivace fantasia creativa che si esplica nell'affastellarsi degli elementi decorativi che quasi si coprono a vicenda è infatti una caratteristica propria dell'arte di Brandani. Ma vi sono altri dettagli che ci confortano in tal senso. Le aquilette sono le versioni miniaturizzate di quelle poste al centro delle volte nelle stanze dell'appartamento al secondo piano del Palazzo Ducale di Urbino e dunque realizzate in quegli stessi anni. Le testine dell'abaco possiedono già i caratteri tipologici che da questo momento in avanti ritroveremo praticamente in tutte le figure di Brandani: capelli ricci, occhi sporgenti, labbra strette e carnose, guance paffute e mento rotondo. Questa esatta tipologia facciale la ritroviamo infatti nei puttini del vicino studiolo di Guidobaldo II.

L'appartamento ducale

L'altro appartamento che viene decorato durante questa prima fase dei lavori del Palazzo Ducale di Pesaro (1553-1557) deve essere quello composto dalle stanze nn. 17-18-19-20, di cui la Sala delle Credenze (n. 16) vista in precedenza doveva costituire la grande anticamera. La convincente ipotesi espressa dalla critica che in questi ambienti debba essere identificato l'appartamento di Guidobaldo II trova conferma sia nella costante presenza delle iniziali "G V DUX" e dell'impresa della bombarda rovesciata sugli stipiti e sui peducci, sia per il fatto che lo studiolo ducale si trovi proprio alla fine di questa infilata di stanze. Sappiamo comunque che a seconda delle circostanze, come il soggiorno di un ospite di particolare riguardo, la destinazione e la funzione delle stanze potevano variare: nella

relazione dell'ambasciatore veneto Mocenigo stilata nel 1571 viene infatti riportato che il duca in quel momento alloggiava nell'odierna Sala dello Scudo[502].

Se nell'appartamento di rappresentanza potevamo ancora riscontrare la collaborazione tra Genga e Brandani per la realizzazione degli stucchi, in particolare nel camino della Sala dell'Età dell'Oro, nell'appartamento ducale Brandani sembra aver operato in totale autonomia. Ciò diventa evidente se si effettua un confronto tra il freddo classicismo degli stipiti in pietra (fig. 57), sicuramente progettati da Genga, e la libertà compositiva dei peducci delle stanze nn. 17-18-19 che vale la pena descrivere nel dettaglio viste le loro forme assai inconsuete. Quelli nelle stanze 17 e 18 (in stato conservativo non sempre ottimo) presentano un fantasioso ordine corinzio caratterizzato da elici talvolta assurdamente arricciati verso l'alto e da foglie di acanto che stringono una targa con le iniziali del duca, alla quale è appesa la bombarda; al di sotto si innesta un cartiglio dalle estremità arricciolate che ricorda quelli già visti sul cornicione della Sala dell'Età dell'Oro (figg. 58-59). I peducci della stanza 19, oggi purtroppo vistosamente e malamente ritoccati, presentano una forma ancora più bizzarra: dal fiorellino al centro dell'abaco, unico elemento superstite dell'ordine corinzio, si dipartono sei palmette che si sviluppano lateralmente (in un modo simile alle mensole 'alate' della Sala dell'Età dell'Oro), dalle quali pendono una bombarda al centro e un festone vegetale che la cinge; sotto di essi vi è un ovato che pare sorreggere un cartiglio mistilineo identico a quelli delle stanze 17 e 18 (fig. 60).

L'episodio decorativo più significativo dell'appartamento ducale è sicuramente il soffitto dello studiolo del duca. Questo ambiente è accessibile tramite un'unica porta, sensibilmente più bassa rispetto alle altre porte del palazzo, inserita nella parete sud-est della stanza 19 (fig. 57). Varcata la soglia si viene subito attirati dalla ricca ornamentazione del soffitto (figg. 61-66). L'effetto è simile a quello che si può provare entrando nel Camerino dorato del Palazzo Ducale di Urbino, solo che in questo caso la rigida schematizzazione della volta urbinate progettata da Genga lascia il posto alla spregiudicata libertà illusionistica di Federico Brandani, qui alle prese con la decorazione del suo primo soffitto, un genere nel quale diverrà di lì a poco uno dei massimi specialisti dell'epoca. Come appena accennato infatti la distanza che separa i soffitti genghiani dell'appartamento di rappresentanza da quello dello studiolo è ormai abissale: quasi si stenta a credere che essi possano essere stati concepiti a pochi anni di distanza e comunque nell'ambito dello stesso cantiere decorativo. A ricordarci però che anche lo studiolo dovette essere compiuto entro la fine della prima fase dei lavori del palazzo pesarese sono, oltre alle motivazioni di ordine stilistico di cui tratteremo,

[502] SEGARIZZI 1913, p. 191.

due fattori principali: nello stemma ducale al centro della volta non compare ancora il Toson d'Oro, onorificenza che sarà conferita a Guidobaldo II dal re di Spagna Filippo II nel 1559[503], mentre sono ben visibili le chiavi e l'ombrello papali che fanno riferimento alla nomina a capitano generale delle truppe pontificie di cui il duca fu insignito nel 1553 da papa Giulio III; le tre mete riprodotte più volte in diversi cartigli nelle lunette sono ancora di foggia piramidale, dunque precedenti al luglio del 1558. Ne consegue una datazione tra il 1553 e il 1558, che probabilmente va stretta verso il secondo di questi due termini vista la raggiunta autonomia operativa dello stuccatore che in questa occasione progetta ed esegue per la prima volta la decorazione di un intero ambiente. Nell'impaginazione del suo primo soffitto Brandani dimostra già una grande intelligenza compositiva riuscendo incredibilmente a non farsi sopraffare dal quantitativo spropositato di simboli araldici e imprese che avrebbe dovuto inserire e sulla cui ingombrante presenza, c'è da credere, il duca non avrebbe voluto transigere. La retorica propaganda delle virtù e dei titoli onorifici di Guidobaldo II viene infatti imbrigliata in una trama di rami di quercia dorati annodati tra loro che si sostituiscono alle membrature architettoniche per andare a formare una sorta di effimero pergolato. Anche i peducci con le piccole aquile feltresche sono formati dall'intrico dei rami di rovere che, svolgendosi in direzioni opposte, raggiungono il centro delle campate dove si intersecano ulteriormente, in modo tale da costituire una fascia rettilinea che cinge tutto il perimetro della saletta senza soluzione di continuità. Al centro delle lunette Brandani inserisce coppie di puttini in stucco bianco che sostengono degli elaborati cartigli su cui campeggiano, alternativamente, le imprese dell'unicorno, le due VV incrociate e l'onnipresente abbreviazione GV/DVX. Le altre imprese, le stesse che si trovano negli affreschi delle sale viste precedentemente e nel Camerino dorato di Urbino, sono dispiegate all'interno degli spazi che si vengono a creare dall'intersezione dei rami dorati nelle unghie sopra le lunette. La volta è infine occupata da un grande ovato di foglie di rovere al cui centro campeggia enorme lo stemma di Guidobaldo II stretto tra frondosi rami di quercia che si intrecciano tra loro per ben quattro volte. La superficie intorno allo stemma è trattata alla stregua di un padiglione che in diversi punti viene squarciato causando per permettere ad altri rami dorati di penetrare nell'ambiente. Viene qui sperimentata per la prima volta una soluzione illusiva che, attraverso l'espediente della superficie strappata, riesce efficacemente a suggerire l'esistenza di multipli piani decorativi comunicanti fra loro e che diverrà una delle cifre caratterizzanti dello stile compositivo di Brandani. Oltre a questo espediente tecnico, anche altri dettagli dimostrano come in quel momento l'artista stesse formando un proprio vocabolario stilistico al quale sarebbe rimasto fedele per il resto

[503] PIPERNO 2002, p. 32 nota 23.

della sua carriera. I grossi cartigli nelle lunette presentano già delle forme davvero complesse, tutte diverse le une dalle altre che ci permettono di comprendere come Brandani si fosse ormai completamente impadronito del motivo del cartoccio decorativo, riuscendo a creare profili e intrecci sempre nuovi. Le coppie di puttini sono quelle che hanno sofferto maggiormente le vicissitudini che hanno portato il palazzo dei duchi a divenire la triste sede degli uffici della prefettura cittadina: la maggior parte di essi presenta arti mutilati, volti quasi completamente sfigurati o malamente rabberciati e cospicue perdite dell'ultimo strato di stucco bianco. Fortunatamente alcuni di essi sono ancora ben conservati (figg. 65-66) e si presentano come la prima nidiata di quella tipologia di putti scatenati e dallo sguardo vispo che da questo momento in avanti popoleranno praticamente tutte le opere del nostro: una corporatura tozza dalle membra morbide, capelli ricci che prevedono un'abbondante ciocca che ricasca sulla fronte, guance paffute, occhi rotondi e incavati che sporgono molto rispetto alla caruncola lacrimale, naso schiacciato, bocca stretta e labbra carnose. Caratteristiche che sono poi le stesse che abbiamo già descritto per la tipologia di volto confezionata da Brandani per la maggior parte dei suoi personaggi, in questo caso però applicata al corpo di un bambino. Lo stile 'impressionistico' e sfrangiato riscontrabile in numerosi dettagli, come i capelli e i visi dei putti, le testine muliebri e le maschere grottesche dei cartigli collima perfettamente con quanto abbiamo asserito in merito al rilievo dell'Età dell'Oro.

I precedenti diretti della decorazione dello studiolo cui Brandani dovette sicuramente guardare vanno ricercati nelle eleganti architetture vegetali messe a punto dai fratelli Dossi nella Sala delle Cariatidi della Villa Imperiale[504] (fig. 67) e da Camillo Mantovano nella Loggia sul giardino e in una adiacente saletta dello stesso Palazzo Ducale di Pesaro[505] (figg. 68-70), due cantieri decorativi risalenti a circa venti anni prima. L'idea di ricoprire le membrature architettoniche di una volta lunettata con una decorazione che simuli le fronde degli alberi, che nel caso dello studiolo divengono esclusivamente di rovere, è infatti la medesima in tutti questi ambienti; Brandani recupera da Camillo Mantovano anche l'idea di far intersecare i rami nel loro punto di incontro, soluzione che il pittore sperimenta nello stanzino già menzionato. In questa saletta si possono notare anche delle aquilette feltresche che solcano un cielo screziato di nubi e che Brandani tramuta in più statici simboli araldici, ingegnosamente inseriti negli spazi di risulta che si formano all'incrocio dei rami.

[504] PATTANARO 2018, pp. 253-267.
[505] CERIANA, BRISTOT 2001, pp. 115-116.

Le stanze nn. 2 e 3

Due altri ambiente che sembrano essere stati parzialmente decorati in questa prima fase dei lavori sono le stanze 2 e 3 (fig. 71). In entrambi i casi mi riferisco ai peducci e agli stipiti delle porte poiché il camino con il relativo fastigio e i sovrapporta in stucco appartengono alla seconda fase decorativa e devono essere datati al 1569, come ho tentato di dimostrare nella scheda a loro dedicata (Cat. 10). Questo ci permette di capire come i lavori che si svolgevano in questo cantiere non seguissero una logica organizzativa precisa, cosa che complica non poco il tentativo di ricostruirne precisamente le fasi operative.

I peducci della stanza 2 sono identici a quelli della Sala dello Scudo e devono probabilmente essere stati eseguiti nello stesso momento (figg. 72-73). A quanto pare, essi sono gli unici elementi rimasti visto che il soffitto è andato completamente perduta[506]. Una situazione simile si è venuta a creare probabilmente perché tutte le volte del piano nobile di questo palazzo non sono costruite in muratura ma in materiali molto più leggeri e soprattutto economici, prevedendo diversi livelli di fitti reticolati di canne tenute insieme dalla malta. Colpisce anche il fatto che nemmeno durante la seconda e più tarda fase decorativa la stanza sia stata dotata di una degna copertura lasciando i peducci sospesi nel bel mezzo della parete senza alcuna logica architettonica.

La stanza 3 conserva ancora la decorazione in stucco del soffitto che è costituita da un intreccio di costolonature mistilinee dipartentesi da dodici peducci (fig. 74); come si vedrà in Cat. 10, le aquile con le ali spiegate e le piccole querce dorate fanno parte della seconda fase decorativa del cantiere. I peducci in questione presentano una grammatica decorativa molto sobria e si segnalano solamente per l'inserimento di un ermellino stilizzato al centro (fig. 75). Data l'estrema semplicità che caratterizza l'impianto ornamentale non è semplice affermare se esso sia opera di Brandani o se, forse più verosimilmente, sia stato concepito da Bartolomeo Genga.

[506] Se ne era già accorto Sikorski, cfr. SIKORSKI 2001, p. 296.

[CAT. 2]

Prima fase decorativa del Palazzo Ducale di Urbino

Urbino, Palazzo Ducale

1553-1558

Anche il rinnovamento del Palazzo Ducale di Urbino, proprio come quello di Pesaro, deve essere considerato come una delle più importanti iniziative artistico-edilizie promosse da Guidobaldo II della Rovere in seguito alla celebrazione del suo felice matrimonio con Vittoria Farnese[507]. Il cantiere fu avviato però con qualche anno di ritardo rispetto a quello pesarese[508]. Come ho tentato di spiegare nella scheda precedente e nel secondo capitolo, il duca preferì concentrarsi inizialmente e soprattutto sul riassetto del palazzo di Pesaro. Del resto, la città di Urbino possedeva già il proprio palazzo signorile, il quale già in quel momento poteva essere considerato come uno dei più maestosi e celebri d'Italia grazie non solo alla fama del suo più illustre inquilino, Federico da Montefeltro, ma anche e soprattutto per il notevole risalto mediatico conferitogli da diversi letterati e umanisti dell'epoca[509], *in primis* Baldassarre Castiglione nel suo *Cortegiano*[510], opera nella quale il palazzo stesso veniva presentato come l'ambientazione ideale per l'animato dibattito concernente la formazione del perfetto uomo di corte.

I lavori intrapresi da Guidobaldo furono comunque assai cospicui poiché durante gli anni del suo governo il palazzo si arricchì di tutto il secondo piano, con decorazioni annesse, e vide la modifica sostanziale di alcuni ambienti del piano nobile. Come per il palazzo pesarese, anche in questo caso possiamo tentare di suddividere questo complicato cantiere edilizio e decorativo in due macrofasi: una prima che possiamo fissare tra il 1553 e il 1558, durante la quale la conduzione dei lavori fu affidata a Bartolomeo Genga; un'altra più tarda e più difficilmente circoscrivibile, diretta da Filippo Terzi, che dovette quasi certamente prendere avvio verso la metà del settimo decennio per

[507] Sulle nozze tra Guidobaldo II della Rovere e Vittoria Farnese cfr. Capitolo 2.3 e Cat. 1 nota 1.
[508] Cfr. Cat. 1.
[509] Per una utile quanto sintetica panoramica sugli autori che hanno trattato o perlomeno citato il Palazzo Ducale di Urbino nelle loro opere rimando a CECINI 1985, pp. 125-134.
[510] CASTIGLIONE 2017.

terminare nei primi anni di quello successivo, come si vedrà[511]. Dunque anche per questa impresa si è optato per la redazione di due schede differenti, visto lo scarto cronologico e dunque stilistico rilevabile tra le opere realizzate da Brandani durante queste due differenti campagne decorative.
Per una più facile localizzazione delle stanze all'interno del palazzo si seguirà la numerazione riportata in queste piante (figg. 76-77).
Al momento dei lavori intrapresi da Guidobaldo II nel 1553 il palazzo ducale aveva pressappoco la stessa conformazione che presentava al momento della morte di Federico da Montefeltro, avvenuta nel 1482[512]. Durante i ducati successivi il complesso edilizio non era stato modificato o arricchito più di tanto; è lo stesso Bernardino Baldi infatti a ricordare che "Guidobaldo Primo, e Francescomaria per li travagli che patirono per alcune ingiustizie della fortuna, non poterono attendere a quest'opere [la costruzione di nuovi appartamenti]"[513]. In realtà, come ricorda puntualmente Vasari[514], Francesco Maria I si fece promotore di alcune iniziative architettoniche all'interno del palazzo, anche se esse non furono di grandissima rilevanza. In particolare, il duca roveresco commissionò a Girolamo Genga il rifacimento del cosiddetto *corridore*, una sorta di terrazza con entrambi i parapetti balaustrati che, sviluppandosi lungo il muro ovest del giardino pensile, congiungeva l'appartamento del duca con quello della duchessa e la progettazione del Cortile del Gallo, per il quale l'architetto fornì sia il disegno del pavimento che il parapetto composto di "pietre traforate"[515].
Per comprendere l'entità dei lavori eseguiti da Bartolomeo Genga, nonché di quelli successivi, ed evitare confusioni dobbiamo sforzarci di visualizzare almeno l'aspetto esterno del palazzo per come si mostrava nell'anno 1553. I prospetti meridionale e occidentale erano assai differenti da come si presentano oggi poiché al posto del secondo piano vi era una lunghissima teoria di merli a coda di rondine (i cui profili sono ancora chiaramente identificabili sulla superficie della cortina muraria) che, partendo dall'estremità destra del muro che delimita il cortile del Pasquino a Nord, cingeva praticamente tutto il fabbricato fino al torricino sud. Ciò significa che quasi tutta l'area soprastante il piano nobile era adibita a terrazza, caratterizzata da un complesso sistema per la raccolta e il

[511] Sikorski tentò di suddividere il cantiere addirittura in quattro fasi ma non mi pare che vi siano sufficienti dati documentari e materiali per poter ancora sostenere un'ipotesi simile, cfr. SIKORSKI 1985, pp. 73-80. Per la seconda fase decorativa cfr. Cat. 9.
[512] Sulla storia edilizia dell'edificio, in particolare durante l'epoca di Federico, la bibliografia è assai ampia. Si citano qui solamente i titoli principali e indispensabili: SALMI 1945; PAPINI 1946, pp. 16-29, 121-159; ROTONDI 1950; MARCHINI 1958, pp. 43-78; *IL PALAZZO DI FEDERICO DA MONTEFELTRO* 1985; FIORE 1993, pp. 180-182; BRUSCHI 2008, pp. 37-81; POLICHETTI 2015, pp. 135-191.
[513] BALDI 1724, p. 55.
[514] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 349.
[515] Per questi lavori eseguiti da Girolamo Genga cfr. MARCHINI 1970, pp. 66-91; PINELLI, ROSSI 1971, pp. 282-285; per il parapetto composto di "pietre traforate" e il suo restauro cfr. GUIDI 1985a, pp. 557-558.

deflusso delle acque meteoriche[516] (fig. 78). La facciata dei torricini doveva pertanto svettare sul resto dell'edificio in modo molto più accentuato di come fa adesso.

I prospetti settentrionale e orientale, quelli che si affacciano a monte, erano invece molto simili allo stato attuale e presentavano dunque anche un secondo piano. La presenza del grande Salone del Trono al piano nobile, la cui volta superava la linea superiore dei merli, aveva infatti condizionato sia l'altezza della facciata ad ali che oggi inquadra l'odierna Piazza Duca Federico sia quella della lunga manica edilizia che corre lungo Piazza del Rinascimento (fig. 79) e che corrisponde all'ala est del palazzo[517]. Inoltre, già Baccio Pontelli in una lettera indirizzata a Lorenzo de' Medici del 1481 menziona un "quinto piano"[518] (l'architetto inseriva nel computo anche i due piani seminterrati). È dunque certa l'esistenza già alla fine del XV secolo di due fabbricati quantomeno abitabili, probabilmente non comunicanti tra loro, che si affacciavano sull'ampia terrazza merlata. Uno di essi si impostava sopra l'Appartamento della Duchessa al piano nobile del *Castellare*; l'altro, che è quello che qui interessa maggiormente, si presentava invece come una lunga altana che si sviluppava ininterrotta sopra il cosiddetto 'Appartamento davanti a San Domenico' sito al primo piano dell'ala est (dalla stanza 13c alla stanza 13i) (figg. 76-77). Una parte di questo fabbricato si prolungava invece verso ovest, nel tratto edilizio compreso tra i due cortili. Sopra la loggia che affacciava sul Cortile del Pasquino (gli ambienti 13a e 13b), le cui arcate furono successivamente tamponate, insisteva invece una porzione del terrazzo, come si può comprendere dalla presenza dei profili delle antiche merlature sul tratto di muro corrispondente. Ad ogni modo, le stanze di questo appartamento al secondo piano non dovevano rivestire delle funzioni così importanti: come argomentava giustamente Sikorski, le numerose finestre ora murate visibili dall'esterno erano abbastanza piccole e posizionate nella parte alta del muro (fig. 79); inoltre la seconda rampa di scale che conduce al secondo piano "non era affatto decorata, il che lascia intendere che di questa scala si vedesse solo la prima rampa decorata con rosoni mentre la seconda era stata lasciata spoglia per evitare spese"[519].

Questo era dunque l'aspetto del secondo piano del palazzo prima degli interventi voluti da Guidobaldo II. Da questa breve digressione si comprende come l'opera di Bartolomeo Genga dovette essere assai circostanziata. Lo stesso Bernardino Baldi è infatti molto chiaro nell'affermare che "Guidobaldo [II della Rovere], ancora che da' fondamenti non alzasse alcun appartamento, finì

[516] GUIDI 1985b, pp. 523-527; IDEM 1985c, pp. 627-641.
[517] ROTONDI 1950, pp. 394-395.
[518] GAYE 1839, pp. 274-275.
[519] SIKORSKI 1985, p. 73.

nondimeno quell'appartamento, ch'era cominciato da i Signori antichi in cima delle scale, verso il tetto, dirimpetto pure alla Chiesa di S. Domenico"[520]. I lavori condotti da Genga consistettero principalmente nella regolarizzazione delle preesistenze quattrocentesche al secondo piano al fine di creare un lungo appartamento "quasi tutto nella facciata che è volta verso San Domenico"[521], nella costruzione di una camera per gli staffieri addossata a questo nuovo appartamento e prospicente il Cortile del Pasquino, nel completo riassetto di due piccoli ambienti al piano nobile e nel prolungamento di una stretta scalinata quattrocentesca che da terra avrebbe dovuto condurre fino alle camere personali del duca poste in fondo al nuovo appartamento al secondo piano.

Come già anticipato, l'intervento genghiano dovette prendere avvio all'incirca nella seconda metà del 1553 o al più tardi al principio del 1554. Da una lettera che Vittoria Farnese inviò a Guidobaldo nel maggio del 1553, mentre il duca si trovava a Roma per ricevere la nomina a capitano generale delle truppe pontificie, apprendiamo infatti che i lavori al palazzo di Urbino non erano ancora stati iniziati[522]. Guidobaldo rientrò nel ducato alla fine del giugno di quell'anno insieme a Bartolomeo Genga e a Federico Brandani[523] e fu probabilmente solo allora che il cantiere fu avviato. Due documenti che a breve tratteremo più nello specifico testimoniano non a caso che alla fine del 1555 i lavori si trovavano a uno stadio già abbastanza avanzato: mentre infatti si procedeva alla costruzione dell'appartamento ducale al secondo piano si stavano anche ultimando le decorazioni lapidee e a stucco degli ambienti del piano nobile, la cui fase edilizia doveva evidentemente essere terminata già da diverso tempo. Il termine ultimo per la conclusione di questa prima fase decorativa deve essere individuato nella partenza di Bartolomeo Genga per Malta, avvenuta nel gennaio del 1558. A ulteriore sostegno di questa datazione si deve rilevare come l'impresa ducale delle tre mete riprodotta diverse volte sugli stucchi e sui decori in pietra, presenti sempre le mete di foggia piramidale[524]. La campagna decorativa del palazzo urbinate dovette dunque procedere parallelamente a quella della residenza pesarese, vista la coincidenza delle date.

Sembra che in un primo momento il duca Guidobaldo II abbia richiesto un apparato decorativo tutt'altro che esuberante e fondamentalmente in linea con quanto fatto realizzare da Federico da Montefeltro al piano nobile. È probabilmente in quest'ottica che deve essere inquadrata la scelta di far decorare solo gli elementi più propriamente architettonici, come gli stipiti delle porte, i camini, i

[520] BALDI 1724, p. 55.
[521] La citazione è tratta da VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, pp. 353-358.
[522] SIKORSKI 1985, p. 67; FONTEBUONI 1985a, p. 386.
[523] Cfr. Capitolo 2.3.
[524] SIKORSKI 1985, p. 70.

sedili, i peducci e i medaglioni con le aquile feltresche al centro delle volte. Questi ultimi in particolare sono praticamente identici a quelli di epoca federiciana, presentando addirittura degli stemmi di foggia dichiaratamente tardo-quattrocentesca. Se si eccettua il soffitto del Camerino dorato, lo stucco è stato impiegato solamente per i peducci e per i tondi con le aquile. Tracciare una linea cronologica esatta dello sviluppo degli ornamenti in stucco è dunque molto difficile, se non proprio insidioso. Ad ogni modo, similmente a quanto si è osservato per la dimora pesarese, sembra che a un certo punto, probabilmente quando il cantiere architettonico era ormai terminato e Genga era occupato in altre commissioni, Federico Brandani sia riuscito ad esprimere compiutamente la propria personalità artistica: mi riferisco al soffitto ora ricoverato in stato frammentario nei depositi della Galleria Nazionale delle Marche che analizzeremo in chiusura di questa scheda.

Il Camerino dorato

Come già anticipato, sebbene i lavori diretti da Genga si concentrarono soprattutto nella realizzazione del grande appartamento al secondo piano rivolto verso la chiesa di San Domenico, il duca fece risistemare e decorare anche alcuni specifici ambienti del piano nobile, tra i quali il Camerino dorato (stanza n. 4 al piano nobile) dovette godere di una particolare importanza. Lo stanzino si trova in quella sorta di massiccia emergenza architettonica che sporge dalla cortina muraria dell'ala ovest del palazzo e che, insieme al torricino sud, inquadra il sottostante Cortile del Gallo; non sappiamo quale fosse la funzione di questo ambiente all'epoca di Federico da Montefeltro, tuttavia, è probabile che venisse utilizzato come locale di servizio data la mancanza di un camino (che verrà aggiunto proprio da Guidobaldo II) e la sua collocazione alquanto defilata nell'antico appartamento degli ospiti. Un documento pubblicato poco più di venti anni fa ma rimasto completamente sconosciuto agli studiosi che in questi anni si sono dedicati alla figura di Brandani o alla ricostruzione della storia del palazzo urbinate ci testimonia che la decorazione di questo stanzino dovette essere ultimata entro la fine del 1555. Il 28 dicembre di quell'anno infatti, il segretario ducale Giacomo Angelio pagò "a Detalevo scarpellino d'Urbino fiorini quatordice a conto de certi lavori che lui faceva per un cambarino [camerino] ducale"[525]. L'unico ambiente del palazzo rinnovato durante gli anni di Guidobaldo II che poteva essere designato come "cambarino" è senza dubbio la stanza in

[525] PIPERNO 2001, p. 276, n. 37; ho personalmente ricontrollato il documento: ASF-Urb, cl. I, div. G, f. 105, c. 486*v*.

predicato, per altro indicata proprio come “camerino dorato” negli inventari del 1599 e del 1609[526]. Se a quella data i lavori di intaglio eseguiti dallo scalpellino Diotallevi da Urbino, ovvero i seggiolini in pietra della finestra e il bellissimo camino, erano dunque già ultimati è molto probabile che lo fosse anche la decorazione in stucco della volta.

In modo simile a quanto è stato già riferito per la Sala delle Credenze nel Palazzo Ducale di Pesaro, tutte le decorazioni di questo camerino sembrano essere state progettate da Bartolomeo Genga. Il raffinato classicismo del camino, la sobrietà quasi neoclassica dell’ordine ionico del vestibolo, la rigidità geometrica con la quale è scompartita la decorazione in stucco della volta testimoniano infatti che questo ambiente fu progettato dalla mente di un architetto e vista la datazione al 1555 è indubbio che si trattasse proprio di Genga (figg. 80-85).

Il soffitto del camerino è scompartito in quattro rettangoli concentrici il cui asse è longitudinale a quello dell’ambiente (fig. 81). Il rettangolo centrale presenta un’aquila nera coronata che appoggia le zampe su due rami di quercia dorati che la cingono intrecciandosi (fig. 86); l’animale araldico è ulteriormente incorniciato da quattro festoni carpofori legati tra loro da grossi fiocchi le cui nappe si estendono in un complicato gioco di intrecci lungo la superficie bianca rimasta a disposizione. Il campo successivo è scandito da ventiquattro formelle rettangolari, nelle quali sono incluse altrettante imprese ducali disposte in modo perfettamente speculare (figg. 81-87). Il terzo rettangolo è completamente bianco e funge come da diaframma per l’ultima fascia decorativa che presenta altre ventotto imprese ducali, disposte sempre in modo speculare ma diverse da quelle precedenti. Lo spazio tra la sottile cornice d’imposta della volta e la fascia decorativa più esterna è ingegnosamente occupato da un lungo ‘fregio’ in stucco simulante una cesta di vimini, con il caratteristico motivo a graticcio intrecciato, dalla quale trabocca una grande varietà di frutti.

Come si apprende dalla *Descrittione del palazzo ducale di Urbino* di Bernardino Baldi, nelle stanze che Guidobaldo II fece decorare, i lavori d’intaglio furono affidati a Diotallevi da Urbino mentre quelli in stucco furono eseguiti da Federico Brandani[527]. Il documento citato poco fa garantisce la veridicità della testimonianza di Baldi, almeno in merito alla parte avuta da Diotallevi; è dunque verosimile che a Brandani spettasse l’esecuzione anche degli stucchi della volta di questo camerino. Si tratterebbe quindi di una delle più antiche opere del catalogo dello stuccatore urbinate, qui impegnato come mero esecutore dei disegni di Bartolomeo Genga. L’estrosità e la bizzarria degli schemi compositivi dei soffitti che Brandani inizierà a concepire di lì a qualche anno saranno infatti

[526] SANGIORGI 1976, pp. 66, 153.
[527] BALDI 1724, p. 55.

l'esatto l'opposto della fredda impaginazione geometrica della volta del camerino. Credo però che il nostro artista fosse comunque riuscito a ritagliarsi un certo margine di autonomia, se non progettuale per lo meno esecutiva. Mi pare infatti che l'idea della cesta di vimini stracarica di frutti carnosi che invadono in modo disordinato e prepotente lo spazio di fronte a loro sia quasi agli antipodi rispetto all'algido sistema geometrico della volta (figg. 88-89). Sebbene sia fuor di dubbio che essa sia stata prevista fin dal principio, visto il suo perfetto inserimento nel sistema decorativo del soffitto, è possibile che l'aspetto così esuberante e la forte tridimensionalità dei frutti sia una scelta autonoma dello stuccatore. Colpisce infatti il netto contrasto tra la tridimensionalità e l'esuberanza di questi frutti, nei quali si aggirano anche piccole lucertole, e la piattezza praticamente priva di vita degli animali araldici più volte raffigurati sulla volta e sicuramente disegnati da Genga. Tra l'altro, in molti punti i frutti si sovrappongono alle sottili incorniciature delle formelle con le imprese della fascia più esterna del soffitto. Vi è anche una differenza esecutiva dato che la frutta è realizzata completamente a mano libera, accumulando strati di materia che è stata successivamente modellata, mentre le imprese e le cornici della volta sono state trasposte mediante l'impiego di forme lignee in cui colare lo stucco. Per confermare l'autografia di questo soffitto può essere utile ricordare che Brandani impiegherà diverse volte l'invenzione della cesta ripiena di frutta come elemento decorativo: di tale fattura sono infatti i peducci in stucco di altri quattro ambienti del palazzo ducale urbinate (la quinta, l'ottava e la nona stanza dell'appartamento al secondo piano e il camerino del barbiere), quelli di una sala della casa dello stesso Brandani (Cat. 7) e la parte centrale del cosiddetto camino dell'età dell'oro nel Palazzo Ducale di Pesaro, databile anch'esso alla metà del sesto decennio (Cat. 1). I frutti che fuoriescono dalla lunga cesta orizzontale poggiata sulla bocca di fuoco del camino pesarese sono infatti assolutamente identici a quelli del camerino sia nella loro resa formale che nell'alta qualità esecutiva.

Il Camerino dorato è oggi meglio noto come "Sala del Re d'Inghilterra" poiché all'inizio del XVIII secolo vi dimorò Giacomo III Stuart, allora pretendente al trono britannico, ospitato da papa Clemente XI Albani. Nel Cinquecento invece esso svolgeva probabilmente la doppia funzione di studiolo privato del duca e, secondo l'ipotesi di Sikorski[528], di camera per le udienze private per accogliere gli ospiti in uno spazio più intimo e raccolto rispetto alla grande Sala delle Udienze (stanza 14f) fatta costruire da Federico da Montefeltro. La funzione pubblica di questa saletta sembra confermata sia dall'elegante vestibolo ionico che lo precede (fig. 80) sia dalle numerose imprese che tappezzano l'intero soffitto e che veicolano un chiaro messaggio politico: quello della legittima

[528] SIKORSKI 1985, pp. 71-72.

successione dei Della Rovere ai Montefeltro nel governo del Ducato di Urbino. L'aquila feltresca è infatti in posizione preminente trovandosi al centro del soffitto ed è simbolicamente circondata da rami di quercia dorati (soluzione che ricorre numerose altre volte nell'appartamento roveresco al secondo piano del palazzo); le imprese nelle formelle, se si eccettua quella delle Tre mete propria di Guidobaldo II, sono quelle personali di Federico da Montefeltro e si possono trovare tutte raggruppate assieme nel celebre studiolo del vecchio duca al piano nobile[529]. La cesta con la frutta dorata e rigogliosa allude probabilmente al buon governo di Guidobaldo II, cioè alla nuova età dell'oro e dell'abbondanza che caratterizza il suo ducato. Guidobaldo volle dunque che la decorazione e i simboli rappresentati in questa stanza fossero in stretta continuità con quelli delle stanze di Federico sia come forma di rispetto verso un antenato così illustre sia, più sottilmente, come allusione alla legittimità della successione della dinastia roveresca. Guidobaldo II cercò infatti per tutta la vita di modellare la propria immagine politica sul modello del forte condottiero militare e del buon principe dedito allo sviluppo culturale del ducato, proprio come Federico da Montefeltro[530].

Il camerino del barbiere

Questo piccolo ambiente (fig. 90) costituisce il mezzanino che si trova esattamente al di sopra del Camerino dorato ed è accessibile tramite una scala a chiocciola situata in un vano adiacente al vestibolo del Camerino stesso. Lo stanzino doveva già esistere all'epoca di Federico da Montefeltro visto che un documento di quel periodo testimonia come nel palazzo vi fosse una "botighetta" adibita a stanza da lavoro del barbiere di corte[531]. L'inventario del 1609 ci assicura che il "camerino del barbiere" era proprio localizzato in tale ambiente[532]. Guidobaldo II fece infatti ridecorare anche questo stanzino, proprio perché doveva continuare ad essere utilizzato. Lo dimostrano l'impresa ducale della bombarda rovesciata intagliata sullo stipite della porta e soprattutto i peducci in stucco

[529] Per i simboli e le imprese di Federico da Montefeltro raffigurate nel celebre studiolo cfr. LOMBARDI 1992, pp. 135-141.
[530] DENNISTOUN 1851, III, pp. 81-117; UGOLINI 1859, pp. 269-369; SEGARIZZI 1913.
[531] Si riporta lo stralcio per esteso: "[il barbiere] che servisse la persona del signore voria essere uno giovane pulito, et che avesse una botighetta in casa, dove fusse obligato a lavare el capo ali paggi, che stessino a descriptione o a chi altri paresse al signore, et anchora, lui volendo poi servire, per suo guadagno qualche persona, li sia lecito poterlo fare o in botega o dove li paresse, tenendo per ciò li panni del Signore da per sé bianchi et nepti, tucti li rasori et altri instrumenti bene in ordine et in assetto", cfr. *ORDINE ED OFFITIJ ALLA CORTE* 1932, pp. 22-23.
[532] SANGIORGI 1976, p. 153.

(fig. 91). Questi ultimi infatti sono una sicura opera di Brandani, vista la loro esatta corrispondenza con altri peducci realizzati da Brandani nello stesso cantiere urbinate e nella sua stessa casa. Inoltre, come credo di aver già dimostrato, le ceste in vimini ripiene di frutta che vanno a sostituirsi agli elementi architettonici possono essere considerate come uno dei tratti caratterizzanti del lessico decorativo sviluppato dallo stuccatore. L'importanza di questi peducci risiede anche nel fatto che, proprio per essere posizionati in un ambiente defilato e praticamente mai indagato, essi conservano ancora l'aspetto originario a differenza degli altri esempi citati, i quali presentano quasi sempre scialbature posticce assai grossolane. Si riconoscono anche i piccoli fori praticati con la stecca utili a profilare maggiormente l'intreccio delle fasce di vimini che formano il motivo della cesta, particolare che possiamo trovare identico anche nell'altra bellissima cesta carpofora che orna il camino della Stanza dell'Età dell'Oro nel Palazzo Ducale di Pesaro (figg. 92-93).

La stanza voltata a botte al piano nobile

Bartolomeo Genga ebbe anche il compito di prolungare fino al secondo piano una scala quattrocentesca posta in fondo all'ala est del palazzo che permetteva, oggi come allora, l'accesso direttamente dalla strada. Da quanto si può dedurre da un'antica planimetria che mostra l'organizzazione del piano nobile del palazzo al tempo di Federico da Montefeltro, tale scala permetteva l'accesso a due piccoli ambienti a pianta quadrata al primo piano (fig. 94), i quali vennero drasticamente modificati durante i lavori cinquecenteschi. Genga infatti abbatté il muro che divideva le due camere per realizzare un'unica stanza a pianta rettangolare coperta da una volta a botte (stanza n. 13f al primo piano) (fig. 95); inoltre, il soffitto della sala venne notevolmente abbassato per permettere la creazione di un mezzanino finestrato che si trova tutt'oggi alla stessa quota del pianerottolo delle scale che Bartolomeo dovette inserire per permettere alle rampe di raggiungere il secondo piano[533]. Dato che questa scala conduceva direttamente alle stanze private del duca (ovvero le ultime tre dell'appartamento al secondo piano) direttamente dalla strada è possibile che la nuova stanza 13f e il corrispondente mezzanino fungessero da anticamere 'verticali' delle stanze ducali, nelle quali far attendere le persone che richiedevano un colloquio con il duca. È comunque certo che entrambi questi ambienti dovevano svolgere una funzione abbastanza rilevante vista la presenza dei camini. Anche in questo caso le decorazioni inserite sono alquanto minimali se

[533] SIKORSKI 1985, p. 73.

comparate a quelle realizzate nel Palazzo Ducale di Pesaro nello stesso momento. Tuttavia, come ho già spiegato, in questa prima fase dei lavori Guidobaldo si attenne a degli ornamenti in linea con quelli voluti quasi un secolo prima da Federico. Vanno indubbiamente riferiti ad un disegno di Bartolomeo Genga tutti gli intagli lapidei della stanza e del mezzanino: le sobrie ed eleganti mostre dei camini (figg. 96-97), gli stipiti delle finestre e delle porte e gli splendidi pilastrini a doppia voluta che sostengono i sedili della finestra al piano nobile (fig. 98). Vanno segnalati anche gli intagli delle imprese ducali delle facce della porta che divide la stanza 13f dalla 13g (fig. 99-100). L'estremo virtuosismo con cui sono stati realizzati fanno propendere per il nome di Diotallevi da Urbino, responsabile del magnifico camino del Camerino dorato e di quelli del secondo piano. Lo stucco fu invece impiegato per decorare la volta a botte, la quale presenta al centro un rettangolo al cui interno campeggia un'aquila feltresca che sorregge lo stemma dei Montefeltro circondata da quattro ramoscelli di quercia: ennesimo simbolo della legittima successione dei Della Rovere al ducato dopo la famiglia Montefeltro (figg. 101-102). Se la semplicità del disegno geometrico rettangolare e l'idea di far galleggiare nel vuoto gli arbusti di rovere può essere ascritta alla mente del Genga (del tutto simile alla soluzione adottata per gli ornamenti della maggior parte degli architravi delle porte delle stanze al secondo piano), l'aspetto così fiero e naturalistico dell'animale araldico deve essere frutto della libertà esecutiva di Federico Brandani, visto che non vi è nulla di più distante tra questa raffigurazione di un'aquila e quelle che campeggiano sulla volta del Camerino dorato, quasi sicuramente predisposte da Genga. Tipica di Brandani è anche la resa pittorica e sfrangiata delle piume, delineate a una a una attraverso profonde incisioni realizzate con la stecca. Aquile dall'aspetto identico appaiono infatti sulle volte dell'appartamento al secondo piano che vedremo a breve e anche nei quattro angoli del soffitto di palazzo Aquilini (Cat. 11), oggi conservato nello stesso palazzo ducale.

L'appartamento ducale al secondo piano

Un documento del 9 novembre 1555 relativo al pagamento della fornitura di gesso da impiegare nella "camera delli staffieri"[534], probabilmente per la realizzazione dell'intonaco della volta, ci permette di comprendere come in quel momento si stesse procedendo alla sistemazione integrale

[534] ASF-Urb., Appendice, f. 13, fasc. Documenti 1555-1746, int. 1: frammento di registro contabile, anno 1555, c. 127*r*.

e definitiva degli ambienti quattrocenteschi localizzati al secondo piano di fronte allo scalone monumentale. La camera riservata agli staffieri deve infatti essere riconosciuta nell'ambiente 12a[535]. Essa fu costruita *ex novo* da Genga e in origine doveva presentarsi come una camera lunga e stretta poiché, come si ricorderà, andava a sostituire una propaggine dell'antica terrazza quattrocentesca. Una delle funzioni degli staffieri era la salvaguardia della persona del duca e non a caso questa stanza era posta di fronte a quelle che con buona probabilità rappresentavano le camere personali di Guidobaldo (le stanze 12b, 12c, 12d)[536]. La sua posizione è ancora più comprensibile se si tiene presente che la nuova rampa di scale costruita da Genga - di cui si è già discusso - conduceva proprio a questa stanza, la quale rappresentava dunque una sorta di diaframma indispensabile per isolare maggiormente le camere private del duca.

Se quindi alla fine del 1555 la camera degli staffieri, ovvero uno dei pochi ambienti che Genga dovette costruire senza poter utilizzare delle preesistenze (eccettuati gli antichi merli della terrazza integrati nella nuova cortina muraria), risultava già esistente è probabile che lo fossero anche la maggior parte delle stanze dell'appartamento, le quali di fatto dovevano solamente essere ultimate e ammodernate; ricordiamo infatti che Guidobaldo II "finì nondimeno quell'appartamento, ch'era cominciato da i Signori antichi"[537](stanze dalla 12a alla 12m del secondo piano). Propria di Genga è anche l'idea di disporre tutte le porte delle camere lungo lo stesso asse riducendone progressivamente l'altezza in modo da accentuare l'effetto prospettico. Inoltre, esattamente come nel Palazzo Ducale di Pesaro, tutte le volte delle camere che compongono l'appartamento ducale non sono state realizzate in muratura ma attraverso un sistema di orditure sovrapposte costituite da centine lignee, ulteriori listelli di legno, una fitta trama di canniccio e infine uno strato di intonaco composto da una malta bastarda principalmente a base di calce e gesso[538]. Si tratta quindi di 'false volte', molto più economiche, semplici e veloci da realizzare rispetto a quelle strutturali. Ne era al corrente lo stesso Baldi che infatti sosteneva come l'appartamento di Guidobaldo II "per esser a

[535] SANGIORGI 1976, p. 135.

[536] La stanza 12d presenta un medaglione dipinto al cui interno si nota una tavola con la scritta LEX, decorazione evidentemente aggiunta dopo la morte di Francesco Maria II della Rovere (1631), quando il Ducato di Urbino passò sotto il controllo della Chiesa e il Palazzo divenne sede del legato pontificio (fig. 150).

[537] BALDI 1724 p. 55.

[538] Che tutto il secondo piano presenti delle 'false volte' realizzate attraverso un fitto incannucciato se ne era già reso conto Giuseppe Valadier nella perizia da lui redatta nel 1787 per porre rimedio ai danni provocati dal terremoto avvenuto sei anni prima cfr. FONTEBUONI 1985b, doc. CXLI, p. 408; COMPAGNUCCI 1985, pp. 469-474. Si vedano anche i precisissimi rilievi a corredo del volume *Il Palazzo di Federico da Montefeltro* 1985, ril. 10-17, sez. A-G. L'affermazione di Dante Bernini secondo cui solamente quattro stanze dell'appartamento ducale al secondo piano presentino false volte lascia alquanto perplessi. Pare infatti che lo studioso considerasse 'reali' (o meglio, strutturali) tutte le volte lunettate solo per il fatto che fossero, appunto, lunettate, idea abbastanza bislacca visto che esistono innumerevoli esempi di false volte anche di questa tipologia (cfr. BERNINI 1980, p. 14).

tetto, non ha le volte di mattoni, ma di canne, le quali non fanno punto men bella vista, che si faccian quelle [le volte in muratura del piano nobile]"[539]. Gli interventi decorativi in queste stanze devono pertanto essere iniziati tra il 1555 e il 1556, quindi consecutivamente a quelli realizzati al piano nobile.

Tutte le decorazioni in pietra sembrano essere state concepite da Bartolomeo Genga. Esse presentano infatti quell'algida e classicizzante rielaborazione della sintassi architettonica del padre Girolamo che abbiamo già imparato a conoscere nei decori del Palazzo Ducale di Pesaro. Gli stipiti delle porte e delle finestre sono identici a quelli presenti nella dimora pesarese. I tre camini, sebbene dalle forme diversificate, sono tutti caratterizzati da volumi massicci, squadrati e monumentali che sono caratteristiche proprie del linguaggio di Bartolomeo. Inoltre in ognuno di essi vi sono delle particolarità riscontrabili in altre opere da lui realizzate: il camino della prima stanza (figg. 103-105) presenta una teoria di imprese ducali e rosette decorative inscritte in rettangoli che non possono non rammentare la decorazione del soffitto del Camerino dorato[540]; la raffinatissima invenzione delle paraste del secondo camino (figg. 106-109) che si svolgono a terra seguendo un profilo ondulato come se fossero di pasta sfoglia sembra una diretta evoluzione dei camini delle stanze al secondo piano dell'Imperiale Nuova[541]; un espediente simile si trova anche nelle volute laterali del terzo camino (figg. 110-112), ricoperte da un identico motivo ondulato ancora ben riconoscibile nonostante ne rimangano pochi frammenti: le piccole volute spezzate e l'idea di far emergere delle superfici dalle forme inconsuete per riempire lo spazio di risulta tra le varie membrature architettoniche nel terzo camino sono riscontrabili anche in quello presente nel Camerino dorato (figg. 113-114). Inoltre è il caso di sottolineare come i virtuosistici intagli dei camini del secondo piano siano stati eseguiti dalla stessa mano che ha realizzato quelli del camino del Camerino dorato, ovvero lo scalpellino Diotallevi da Urbino, proprio come sosteneva il Baldi. Anche i pilastrini dei sedili delle finestre devono essere opera di Genga: quelli delle stanze 12b, 12c, 12d e 12m sono inoltre identici a quelli che abbiamo già incontrato nella stanza 13f al piano nobile[542] (figg. 115-118). La

[539] BALDI 1724, p. 55.
[540] Se ne era già accorto Sikorski, cfr. SIKORSKI 1985, p. 88 nota 13.
[541] La relazione tra i due camini era stata già notata da Dante Bernini, cfr. BERNINI 1985, p. 14.
[542] Sikorski assegnava questi pilastrini a Federico Brandani datandoli al 1566 circa, quando egli avrebbe ricoperto, a detta dello studioso inglese, la carica di primo architetto ducale (SIKORSKI 1985, pp. 75, 80). Evenienza alquanto improbabile visto che nessuna fonte e nessun altro tipo di dato materiale possono confermare una simile ipotesi; senza contare che in quel momento (1566) l'architetto a capo delle fabbriche ducali era Filippo Terzi. Inoltre, questi pilastrini devono piuttosto risalire alla prima fase dei lavori condotta da Bartolomeo Genga, il cui stile sembra riconoscibile nel disegno di tutti gli intagli lapidei. Si potrebbe anche aggiungere, come vedremo nell'apposita scheda (Cat. 17), che i pilastrini dei sedili in pietra realmente ideati da

datazione di tutti i decori in pietra deve essere quindi fissata entro il 1558, cioè prima della partenza di Genga per Malta ed effettivamente le mete presenti in alcuni camini o sovrapporta sono sempre di foggia piramidale. Costituiscono un'eccezione quelle raffigurate sul fregio del camino della seconda stanza[543] e sugli stipiti delle porte della sala 12c e dell'antico ingresso alle scale. È possibile che questi particolari decorativi siano stati ultimati dopo il luglio del 1558, quando il Ruscelli aveva comunicato al duca la forma filologica delle mete e pertanto successivamente alla partenza di Genga per Malta. Il disegno di questi stipiti e soprattutto del camino della seconda stanza deve comunque essere attribuito a Bartolomeo vista la perfetta corrispondenza stilistica di questi elementi con il resto delle decorazioni.

La questione si complica invece quando si passa ad analizzare gli stucchi. Innanzitutto bisogna subito espungere da questa prima fase dei lavori tutti quei decori che presentano delle caratteristiche troppo mature per il linguaggio di Brandani a quest'altezza e che soprattutto ritraggono delle mete dalla forma conica; vale a dire il fastigio del camino della seconda stanza e i sovrapporta della seconda e della terza stanza[544]. Rimangono dunque le decorazioni più propriamente architettoniche, quindi i peducci delle volte lunettate, le aquile al centro dei soffitti, il fregio con l'impresa delle tre mete tra putti e rami di quercia della prima stanza e i frammenti provenienti dal soffitto del medesimo ambiente. Nonostante debbano tutte (o quasi) essere state realizzate da Brandani, come riportava il Baldi, la maggior parte di esse sembrano essere state progettate da Genga. Solamente il semidistrutto soffitto della prima sala si dimostra come compiuta opera dello stuccatore sia da un punto di vista ideativo che formale, ponendosi sulla stessa linea dello Studiolo di Pesaro. Gli altri episodi ornamentali che dimostrano lo stile di Brandani se non nell'ideazione almeno nell'esecuzione sono i peducci delle stanze 12b, 12c e 12f (figg. 119-121) e le aquile al centro dei soffitti. Se i primi sono infatti identici a quelli che si trovano nel camerino del barbiere, nonostante le scialbature che deturpano i peducci delle ultime due stanze, le aquile sono davvero simili a quella della stanza 13f al piano nobile, differenziandosene solamente per essere caratterizzate da uno sguardo più vivido e intenso e da una posa più fiera ottenuta grazie allo spostamento della testa verso l'alto. Tra queste spiccano senza dubbio quelle, rispettivamente, della stanza 12l e della stanza 12i. La prima (fig. 122), paradossalmente proprio perché priva di colore, mostra maggiormente le

Brandani per l'appartamento di Antonio Brancaleoni nel castello di Piobbico siano interpretabili come una diretta derivazione da quelli ideati da Genga per il palazzo urbinate.

[543] Sikorski pensava ad una sostituzione dell'impresa nel periodo in cui fu aggiunto il fastigio in stucco, quindi durante il settimo decennio, cfr. SIKORSKI 1985, p. 78.

[544] Per questi interventi decorativi cfr. Cat. 9.

qualità pittoriche e naturalistiche dello stile di Brandani; si notino in particolare il trattamento quasi cremoso dello stucco nella definizione delle delicata delle piume del petto e della parte superiore delle ali e ancora di più quel grumo di stucco rappreso, quasi 'spruzzato' sulla superficie, che delinea una piccola aquila stilizzata al centro dello stemma della città di Urbino (fig. 123). L'altra (figg. 124-126), il cui strato di colore è ancora ben conservato, sostiene lo stemma dei Montefeltro ed è circondata da quattro frondosi rami di quercia dorati intrecciati tra loro. In questo caso, oltre alla tipologia del volatile, a confortarci dell'esecuzione da parte di Brandani sono la resa naturalistica e disinvolta degli elementi vegetali (è stata realizzata anche la rilevatura del dorso delle foglie) e la soluzione dei rami intrecciati che ricorda assai da vicino alcuni passaggi del soffitto dello studiolo pesarese di Guidobaldo II. Per spiegare il motivo dell'inserto dei rami dorati intorno al medaglione, unico esempio in tutto l'appartamento, vale la pena riportare un dato fornito da Sikorski secondo il quale in questa sala vi era un camino che presentava decorazioni a forma di rami di quercia intrecciati, i quali sarebbero stati evidentemente abbinati al tondo del soffitto[545]. Questa informazione deve essere altresì tenuta in considerazione anche per il fatto che in questa stanza doveva esservi un camino nella medesima posizione in cui si trovano i camini delle stanze 13g e 13i: le mattonelle del pavimento in quel determinato punto non lasciano adito a dubbi. Le aquile delle stanze rimanenti (figg. 127-128) seguono il medesimo schema compositivo eccetto quella della sesta stanza (fig. 129) che è inscritta entro un partito rettangolare identico a quello della stanza 13f al primo piano; questa è anche l'unica aquila a presentare uno stato conservativo assai compromesso, mancando completamente della testa e denunciando un evidente deterioramento della superficie pittorica.

In tutte le altre decorazioni in stucco invece lo stile di Brandani non è assolutamente rilevabile. Mi riferisco in particolare al fregio del salone e ai peducci delle stanze rimanenti. Questi ultimi (fig. 130) infatti sono caratterizzati da un ordine composito troppo semplice e rigido per poter essere assegnati a Brandani, soprattutto se confrontati con quelli molto più complessi, talvolta quasi stravaganti, che si trovano nel Palazzo Ducale di Pesaro. L'autore del loro disegno deve essere più verosimilmente riconosciuto in Bartolomeo Genga. Il fregio della prima sala pone invece interrogativi diversi e di non facile risoluzione (fig. 131). Esso prevede un motivo formato da due putti intrecciati a rami di rovere alternati all'impresa delle tre mete che viene ripetuto ininterrottamente lungo tutte le pareti. Per la realizzazione degli elementi figurativi sono stati impiegati tre differenti stampi lignei in cui colare lo stucco, uno per il medaglione con l'impresa ducale e gli altri per i due segmenti con i putti;

[545] Ibidem.

successivamente alla loro applicazione gli spazi tra una forma e l'altra sono stati riempiti con un'ulteriore mano di stucco stesa in modo abbastanza raffazzonato. Ciò che lascia alquanto interdetti è la qualità esecutiva davvero scadente, se non proprio infima: i putti presentano delle forme grezze, estremamente bidimensionali e prive di una qualsiasi caratterizzazione, i loro visi sono anonimi e gli sguardi vacui, alla stregua di bambole senz'anima; le foglie di rovere sono spesse e rozze, non possedendo più nulla della leggerezza e del pittoricismo riscontrabile in quelle che circondano l'aquila della terza stanza; inoltre, la superficie da riempire sotto l'imposta della volta non è stata misurata attentamente e ciò ha causato dei grossolani errori nella trasposizione degli stampi, con il risultato che il ritmo continuo del fregio viene interrotto in diversi punti. Lasciando momentaneamente da parte il problema attributivo, mi riesce davvero difficile immaginare che il duca di Urbino e il suo architetto potessero accettare una realizzazione di così basso livello in una delle dimore più importanti del ducato. Sebbene anche gli stucchi della Sala delle Credenze a Pesaro e quelli del soffitto del Camerino dorato (eccettuata la cesta di frutta) non brillino certo per fantasia formale, la loro qualità esecutiva rimane comunque sostenuta e di certo non scadono al misero risultato rappresentato da questo fregio. Mi chiedo dunque se esso non possa essere magari un veloce, pasticciatissimo intervento di restauro, o addirittura un vero e proprio rifacimento a partire da lacerti originali, eseguito alla fine del Settecento o forse anche più tardi[546]. Ipotesi non del tutto peregrina se si pensa che il salone è uno degli ambienti che ha sofferto maggiormente non solo i danni causati da secoli di incuria o dal terremoto del 1781 ma anche i continui riallestimenti avvenuti nel palazzo dalla fine del ducato roveresco fino agli anni Cinquanta del secolo scorso. Questa stanza nel corso dei secoli infatti mutò destinazione d'uso numerose volte: nel Seicento la troviamo attestata come facente parte dell'armeria; tra il XVIII e la prima metà del XIX secolo è ricordata prima come sala dell'appartamento dei cancellieri e dell'Udienza pontificie, poi come sala del Gentiluomo di Camera e infine come sala del Viceprefetto[547]. È però con la trasformazione in camera delle udienze del Tribunale cittadino nel 1847 che le parti ornamentali del salone vengono pesantemente manomesse[548]. In vista di questa nuova sistemazione il soffitto (che analizzeremo a brevissimo) e che versava in condizioni disastrose fu smontato e ricoverato nei depositi, dopodiché la volta del salone fu completamente rifatta[549]. In quello stesso periodo fu asportato anche il grande camino, il

[546] Baldi testimonia la presenza di "bellissimi fregi" in stucco che corrono "sotto l'imposte delle volte" delle stanze dell'appartamento di Guidobaldo II al secondo piano. Dalle ricerche e i restauri condotti in tali ambienti non sembra però che vi fossero altri fregi oltre a quello del salone (cfr. BALDI 1724, p. 65).
[547] FONTEBUONI 1985c, pp. 185-288.
[548] Ivi, p. 277; ARCANGELI 1977, p. 40.
[549] Ivi, p. 39.

quale subì diverse sistemazioni temporanee per poi essere rimontato sotto la direzione di Giuseppe Marchini[550]; anch'esso è danneggiato in alcuni punti e infatti tutte le formelle dell'architrave sono di restauro, eccetto le due all'estrema destra. Inoltre, mi pare che nessuno si sia mai reso conto che anche i pilastrini dei sedili della finestra in data imprecisata, ma verosimilmente sempre nel corso del XIX secolo, sono stati smontati per poi essere rimontati addirittura al contrario: la voluta maggiore si trova infatti assurdamente posizionata in basso piuttosto che in alto, come invece si può riscontrare in tutti gli altri esempi di pilastrini analoghi (fig. 132). Quando nel 1922 il Tribunale cambiò collocazione, le stanze dell'appartamento ducale al secondo piano furono utilizzate come sede dell'Agenzia delle imposte[551], almeno fino a quando non furono risistemate come sale espositive della Galleria Nazionale delle Marche nel secondo dopoguerra. Il salone è stato quindi soggetto a numerosi interventi di restauro, smantellamento e riallestimento di parti decorative, rifacimenti completi ed è possibile che anche il fregio sia stato ricreato per intero a partire da frammenti originali evidentemente assai malmessi. D'altro canto, se un'ipotesi del genere dovesse risultare un po' troppo azzardata, bisognerebbe allora sostenere che tanto il duca quanto Bartolomeo Genga potessero approvare un simile infimo risultato, eventualità difficilmente comprensibile vista anche la qualità, talvolta davvero raffinata, delle altre decorazioni del palazzo.

Nei depositi del museo si conservano circa un centinaio di grossi frammenti di una decorazione in stucco che Brandani aveva realizzato per la porzione centrale di formato rettangolare della volta a schifo del salone roveresco (figg. 133-134). Come si può facilmente constatare (fig. 135), il soffitto odierno è frutto di un completo rifacimento avvenuto dopo il 1846, anno in cui l'opera brandaniana fu smontata e ricoverata nei depositi poiché si presentava in pessimo stato conservativo: diverse porzioni erano già crollate e molte altre rischiavano di subire la stessa sorte. Secondo Pungileoni il soffitto presentava "un'aquila strignente fra i duri unghioni l'arme dei due Guidubaldi entro un cerchio di foglie di rovere ristretto in quadrilungo di cornice intrecciata in modo piacevole e vario"[552]. Se colleghiamo questa importante informazione con le parti sopravvissute possiamo tentare di ricostruire l'aspetto generale dell'opera (fig. 136). Essa doveva occupare tutto lo spazio centrale della volta della sala: al centro vi doveva essere una grossa aquila feltresca incorniciata da diversi rami di rovere disposti a cerchio (figg. 137-138); intorno doveva correre uno spesso fregio rettangolare con racemi di acanto dai cui fiori sbocciano dei puttini raffigurati dal pube in su (figg. 139-142). È

[550] Ivi, p. 40.
[551] FONTEBUONI 1985c, p. 277.
[552] PUNGILEONI 1826, p. 372.

probabile che sui lati lunghi del soffitto la parte interna del fregio fosse tangente ai rami di quercia intorno all'aquila che, appunto, era "ristretta in quadrilungo". Lo spazio di risulta che si veniva a creare tra l'aquila al centro e i lati brevi del fregio doveva essere riempito con dei cartigli purtroppo andati quasi tutti perduti (figg. 143-144). In quest'opera paiono convivere il classicismo di matrice genghiana, rappresentato dallo spesso fregio con girali di acanto e putti, e lo stile esuberante e ultra-decorativo di Brandani, testimoniato dai sofisticati cartigli che ornavano le parti più interne. L'unico che si è conservato integralmente è quello in cui vi è raffigurata l'impresa ducale del vento che soffia sui vaticini della sibilla disposti su un'ara (fig. 145); gli altri si presentano in stato frammentario e non è possibile comprendere quali imprese vi fossero rappresentate. Nonostante la distruzione pressoché totale dell'opera, lo stile in essa espresso è dichiaratamente giovanile, pertanto deve essere datato durante la prima fase decorativa del palazzo. Le forme tenere e morbide dei puttini sono infatti identiche a quelle dei loro compagni dello studiolo di Pesaro (fig. 146-147). La descrizione cremosa delle piume della grande aquila centrale (ormai ridotta in frammenti) si rintraccia in egual misura anche nelle aquile delle stanze al secondo piano, in particolare quella della stanza 12l anch'essa priva di colore e più facilmente confrontabile con quella nei depositi (figg. 148-149). L'importanza dell'opera nel percorso dell'artista risiedeva soprattutto nel fatto che essa costituiva il perfetto tratto di unione tra il soffitto dello studiolo ducale di Pesaro e gli stucchi di Palazzo Tiranni. I cartigli infatti si inseriscono perfettamente a metà strada tra quelli ancora un tantino acerbi del soffitto dello studiolo pesarese e gli altri già più maturi e dalle forme più spregiudicate di Palazzo Tiranni a Cagli. Anche la giustapposizione di classicismo e brioso decorativismo sarà una caratteristica degli ornati della dimora cagliese, opera più avanzata in cui questi due lessici risulteranno perfettamente integrati. Questi frammenti ci testimoniano infine che anche nel cantiere del Palazzo Ducale di Urbino, Brandani riuscì a ritagliarsi un discreto margine di autonomia, prima esclusivamente esecutiva e infine anche ideativa, allo stesso modo di quanto accaduto nel palazzo di Pesaro.

Non è affatto semplice stabilire quale fosse la funzione originaria di ogni ambiente dell'appartamento. Tuttavia, tenendo conto di alcuni fattori come la dislocazione spaziale, le misure in pianta e le decorazioni è possibile fornire perlomeno delle indicazioni di massima. Innanzitutto possiamo rilevare come le uniche stanze che non presentano un soffitto decorato siano le ultime tre poiché probabilmente esse erano ad uso privato del duca; ipotesi che pare confermata anche dal fatto che esse sono adiacenti alla camera degli staffieri già menzionata. Dunque una decorazione fastosa sarebbe stata superflua visto che solamente la servitù poteva accedere a tali ambienti. Le

altre sei stanze facevano verosimilmente parte dell'ala pubblica dell'appartamento e potevano essere visitate da alti dignitari, ospiti di riguardo, ambasciatori e altre importanti personalità; pertanto dovevano essere maggiormente decorate, ecco spiegato anche l'abbondate utilizzo di dorature per arricchire gli stucchi e gli intagli lapidei[553].

Il primo ambiente che si incontra procedendo dal pianerottolo è la sala più grande dell'appartamento, la quale probabilmente svolgeva la funzione di salone per feste e ricevimenti di particolare importanza. Questa era anche la stanza che presentava la decorazione più fastosa: vi era in particolare il ricco ornamento in stucco realizzato da Brandani al centro del soffitto di cui si è parlato. Più difficile stabilire la funzione delle stanze successive, le quali potevano fungere da anticamere in cui far accomodare determinati ospiti in attesa dell'arrivo del duca (si ricordi la presenza dei camini) o essere più semplicemente ambienti di passaggio, come la quinta saletta (12g). È possibile, come suggeriva Sikorski[554], che la sesta stanza (12f) sia interpretabile come una sorta di camera per le udienze private che Guidobaldo poteva utilizzare quando accoglieva un ospite al secondo piano, senza quindi dover perdere tempo per raggiungere il Camerino dorato, che effettivamente si trovava al piano nobile e per di più dalla parte opposta del palazzo.

[553] Sulla funzione degli ambienti cfr. SIKORSKI 1985, pp. 84-87. È doveroso segnalare che nell'ultima parte del testo (pp. 86-87) lo studioso formula delle ipotesi difficilmente verificabili, se non proprio assurde, in merito alla simbologia dei puttini brandaniani posti sopra il camino della seconda stanza.
[554] Ivi, p. 84.

[CAT. 3]

Appartamento di Felice Tiranni

Cagli, Palazzo Tiranni

c. 1559

Davvero esigue sono le notizie riguardanti il principale palazzo cagliese della famiglia Tiranni (fig. 151). L'unica certezza è che esso fu fatto edificare da Felice Tiranni nel corso della prima metà del XVI secolo quale nuova dimora familiare in sostituzione del vecchio palazzo quattrocentesco sito accanto alla chiesa di San Domenico[555]. Il palazzo presenta due importanti opere di Federico Brandani: la decorazione di una saletta – probabilmente l'antico studiolo del palazzo – e il fastigio di un camino di un ambiente adiacente (figg. 152-153). Data la totale assenza di documenti in merito, per cercare di delineare perlomeno a grandi linee la genesi di questo cantiere decorativo occorre innanzitutto riportare alcune informazioni inerenti al più illustre inquilino del palazzo nonché probabile committente dell'opera, ovvero Felice Tiranni. Egli nacque a Cagli nel 1508, figlio di quel Pietro Tiranni che oggi è principalmente noto per aver commissionato a Giovanni Santi la decorazione della cappella di famiglia nella chiesa di San Domenico[556]. Grazie agli strettissimi rapporti che il padre intratteneva con la corte di Urbino, Felice divenne uno degli uomini di fiducia del duca Francesco Maria I della Rovere quando era ancora molto giovane visto che nel gennaio del 1532 venne inviato in veste di ambasciatore presso l'imperatore Carlo V[557]. Dopo aver svolto tale rilevante mansione venne nominato cancelliere della corte ducale. Importante spartiacque nella vita di Felice Tiranni fu la morte della moglie Susanna de' Nani, che gli diede due figli, Giulio e Pietro, in seguito alla quale "diedesi a vita al tutto religiosa e consecrossi poi al sacerdotale ministero"[558]. Infatti "appena rimaso vedovo […] per l'alto suo valore, & per la sua religiosa, essemplare, & catholica vita"[559] fu nominato vescovo di Urbino da papa Giulio III il 18 novembre del 1551 grazie ai buoni

[555] BURONI 1927, pp. 50-51; MAZZACCHERA 1997, pp. 182-183.
[556] TARDUCCI 1909, p. 195. LIGI 1953, p. 38. Sulla cappella Tiranni cfr. *GIOVANNI SANTI* 2018.
[557] TARDUCCI 1909, p. 195.
[558] Ivi, p. 196.
[559] ATANAGI 1562, pagine senza numerazione.

uffici del cardinale Giulio Feltrio della Rovere, il quale aveva appena rinunciato a tale carica in favore della sede di Novara. I due pontefici successivi, Paolo IV e Pio IV lo nominarono, rispettivamente, castellano di Castel Sant'Angelo nel marzo del 1559[560] e prefetto del palazzo apostolico nel 1561[561]. Pochi anni dopo, su richiesta di Giulio Feltrio e della famiglia ducale, la diocesi di Urbino venne elevata a sede arcivescovile formando la prima provincia ecclesiastica entro lo Stato Pontificio dopo quella ravvenate. In seguito a ciò, il 4 giugno 1563, Felice Tiranni fu dunque insignito del titolo di primo arcivescovo di Urbino che detenne fino alla morte avvenuta il 1° febbraio 1578[562]. Forte della sua nuova carica ecclesiastica, Felice si adoperò per far riammodernare il palazzo episcopale di Urbino e per abbellire il duomo cittadino. In particolare, nel 1573 portò a termine l'imponente mostra d'organo già progettata da Girolamo Genga e rimasta fino a quel momento incompiuta e verosimilmente nello stesso periodo commissionò all'architetto urbinate Francesco Paciotti il disegno di un pulpito marmoreo che fu poi abbellito da Federico Brandani con un grande medaglione in stucco raffigurante l'*Ultima cena*[563]; entrambi questi lavori sono andati completamente perduti conseguentemente al crollo della cupola del duomo avvenuto nel 1789, come già riferito nel primo capitolo.

Come si sarà compreso, la gran parte dei successi e delle cariche ricoperte da Felice Tiranni nel corso della sua vita furono debitori del rapporto molto stretto che egli intrattenne con i duchi di Urbino fin da giovanissimo. Non a caso il suo stemma presenta una banda caricata di stelle e sormontata dalla rovere ducale[564]. La relazione privilegiata con il duca di Urbino è anche evidenziata nello stesso ciclo decorativo realizzato da Brandani, in cui si riscontra la presenza di rami di quercia dorati in diversi punti, inseriti forse come segno di riverenza e gratitudine verso la famiglia roveresca. Guidobaldo II e suo figlio Francesco Maria II furono infatti assidui frequentatori del palazzo che veniva utilizzato proprio quale luogo di soggiorno ogni volta che essi si trovavano a sostare a Cagli. Il legame con la corte di Urbino era tale che il figlio Pietro Tiranni nel suo testamento vergato nel 1590, pur lasciando in eredità il palazzo alla Santa Casa di Loreto, imponeva alla stessa l'obbligo "di tenere sempre questo suo Palazzo aperto à servitio del Duca e de suoi descendenti per loro habitatione in tutti i tempi che fossero per venire in Cagli"[565].

[560] BAV, ms. Urb. Lat. 1003, c. 20r.
[561] Ibidem; TARDUCCI 1909, p. 196.
[562] Ibidem; LIGI 1953, p. 38.
[563] NEGRONI 1993, pp. 79-80.
[564] MAZZACCHERA 1997, p. 182.
[565] Ibidem, in cui viene citato un documento conservato nell'Archivio della Parrocchia della Cattedrale di Cagli.

Nel corso del Seicento il palazzo passò dapprima alla famiglia Felici nel 1642 ai quali subentrarono i Castracane nel 1646, come confermano diversi stemmi visibili all'interno del palazzo. Essi lo vendettero nel 1959 all'Ente Chiesa Cattedrale di Cagli per 7.500.000 lire[566]. Attualmente il palazzo è di proprietà dell'Istituto Diocesano per il Sostentamento del Clero di Fano.

La privilegiata posizione ricoperta da Felice Tiranni all'interno dell'entourage del duca Guidobaldo II fu verosimilmente il fattore che gli permise di ingaggiare lo stuccatore di corte per la decorazione del proprio palazzo signorile a Cagli. L'appartamento in cui Brandani operò si trova al primo piano nell'ala ovest del palazzo, raggiungibile attraverso una scalinata a rampe contrapposte. La spaziosità delle stanze che lo compongono, nonché l'abbondante ornamentazione in esse dispiegata, ci confortano del fatto che esso dovesse costituire l'appartamento di rappresentanza del palazzo.

La datazione delle opere oggetto di questa scheda è assai dibattuta. Alcuni studiosi propongono il 1555, altri il 1571. Questa oscillazione di circa un quindicennio, che dunque copre praticamente l'intera carriera dell'artista, è sintomatica del fatto che, sebbene in modi differenti, entrambe le proposte non tengono conto dello stile che questi stucchi presentano. La prima, avanzata da Gottardo Buroni[567] e in seguito accolta da diversi studiosi[568], si basa infatti sulla errata interpretazione di un passo dell'opuscolo di Pungileoni del 1826 che recita come segue: "Nel 1555, se non prima, [Brandani] cominciò a fare degli acquisti in terreni per assicuramento dello stato suo col guadagno delle opere che gli furono sì in patria come altrove allogate. Venne ricerco in Cagli dai conti Castracani Altelminelli per abbellire una stanza di quel loro palazzo"[569]. Evidentemente Buroni deve aver collegato la data 1555 alla commissione degli stucchi di Cagli; tuttavia, dalla lettura del brano originale si comprende come queste due informazioni non siano consequenziali ma completamente slegate l'una dall'altra. Inoltre, secondo quanto emerso dall'analisi del testo di Pungileoni condotta nel primo capitolo di questo lavoro, la descrizione delle opere brandaniane da lui fornita non segue un coerente percorso cronologico[570]. Datare questi stucchi in un momento così precoce significherebbe posizionarli addirittura prima delle decorazioni degli studioli dei palazzi ducali di Urbino e di Pesaro, opere che presentano soluzioni palesemente meno mature e personali rispetto a quelle proposte nel palazzo di Cagli.

[566] Ibidem.
[567] BURONI 1927, p. 51.
[568] ARCANGELI 1993, p. 335; MAZZACCHERA 1997, p. 183;
[569] PUNGILEONI 1826, pp. 367-368.
[570] Cfr. Capitolo 1.2.

La seconda proposta di datazione è frutto invece della correlazione degli stucchi di Brandani con il gigantesco fastigio del camino della prima sala dell'appartamento, che presenta la data 1571 incisa in numeri romani nella parte in alto a destra della scena visibile nel rettangolo centrale[571] (figg. 154-155); essa raffigura la *Fucina dei Giganti* e risulta fedelmente copiata da un celebre dipinto, oggi non più esistente, progettato da Primaticcio per il Cabinet du Roi della reggia di Fontainebleau, all'epoca noto grazie alle numerose incisioni che ne riproducevano l'invenzione[572] (figg. 156-159). Il problema principale di questa ricostruzione nasce dal fatto che il fastigio di questo camino va recisamente espunto dal catalogo del maestro urbinate[573]. Alcuni confronti precisi permettono infatti di comprendere quanto questi stucchi siano incomparabilmente scadenti di qualità rispetto alle sicure creazioni di Brandani (figg. 160-167). La rigidità delle figure, l'imprecisione delle anatomie, gli sguardi vacui e l'approssimazione con cui sono resi i dettagli più superficiali sono caratteristiche estranee al linguaggio del nostro e denunciano semmai il lavoro di un artista non particolarmente dotato che si è formato sugli esempi di Brandani senza riuscire però né a comprenderne la libertà compositiva né tantomeno a riprodurne la freschezza esecutiva. Potrebbe trattarsi di un membro dei Finale, famiglia di scalpellini e plasticatori originari di Sant'Ippolito ma radicatisi a Cagli già dal secolo precedente e assai attivi proprio sullo scorcio del XVI secolo[574]. Le personalità che proporrei di chiamare in causa per il camino di Palazzo Tiranni sono i fratelli Angelo e Giovanni Battista Finale, autori nel 1578 del gruppo in stucco raffigurante *San Giuseppe col Bambino* (fig. 168) conservato nell'omonimo oratorio cittadino e dalle indubbie caratteristiche brandaniane, in particolare nello spericolato e paffutissimo Bambin Gesù che si configura quale diretta derivazione, seppur semplificata e banalizzata, dei puttini di Brandani[575]. Davvero simili mi sembrano le soluzioni raggiunte nel fastigio del camino e nell'altare di San Giuseppe: le espressioni statiche, se non proprio allampanate, delle figure maschili (figg. 169-170); l'esuberanza dei bambini dalle guance fin troppo carnose e dalle braccia innaturalmente lunghe (figg. 171-172). Si tenga infine presente che la mostra marmorea del camino è firmata proprio da un esponente di quella famiglia, Elpidio Finale, attivo a Cagli a cavallo tra il XVI e il XVII secolo[576]

[571] MAZZACCHERA 1997, p. 183; GENOVA 2007, p. 32; PROCACCINI 2019, pp. 209-210; ACETO, 2022, p. 20, fig. 24.
[572] Nessuno studioso si è mai reso conto di questa precisa derivazione. Sul perduto dipinto di Primaticcio e sul relativo disegno cfr. *PRIMATICCIO* 2005, pp. 191-193.
[573] L'unico studioso che considera il camino come opera di un seguace di Brandani è ARCANGELI 1993, p. 341.
[574] Sui Finale cfr. GUCCI metà del XVIII secolo, p. 214; VERNARECCI 1900, p. 152; TARDUCCI 1909, pp. 91-93.
[575] Sull'oratorio di San Giuseppe a Cagli cfr. BURONI 1927, p. 749; *ITINERARI ROVERESCHI* 1981, pp. 22-23; ARCANGELI 1993, p. 340; MAZZACCHERA 1997, pp. 129-133; *CAPRICCIO E NATURA* 2017, pp. 218-219.
[576] Lascia comunque assai perplessi la doppia firma che si registra sul lato della nappa marmorea e soprattutto la datazione all'anno 1600, ben oltre il 1571 del fastigio. Purtroppo al momento non sono in grado di fornire un'ipotesi plausibile per giustificare questa singolarità. Su Elpidio Finale cfr. ARCANGELI 1993, pp. 340-341; MAZZACCHERA 1997, p. 124; *ARTE FRANCESCANA* 2007, pp. 155-156.

(fig. 173). È possibile che anche la decorazione del portale marmoreo che consente l'accesso all'appartamento e sul quale insistono due figure in stucco dall'indubbio carattere brandaniano ma di qualità assai modesta che mettono in mezzo lo stemma dei Castracane (che andò evidentemente a sostituire quello originario dei Tiranni durante il XVII secolo) sia stata realizzata nel medesimo momento del camino (fig. 174); il ché comporterebbe l'individuazione di un'ulteriore fase decorativa cinquecentesca del palazzo, successiva rispetto a quella di Brandani e predisposta intorno al 1571 forse in vista dei preparativi del matrimonio di Pietro Tiranni, figlio di monsignor Felice, avvenuto nel 1572[577].

Secondo quanto già anticipato, le uniche opere che possono essere riferite a Brandani senza alcun dubbio sono le decorazioni dello studiolo e il fastigio del camino della stanza successiva.

Lo studiolo è sicuramente quello che presenta l'ornamentazione più fastosa. La volta a schifo è scompartita in cinque sezioni (fig. 175). Tutta la decorazione è giocata sulla bicromia bianco e oro, con alcuni inserti di colore nero. Nell'ovato al centro campeggia quella che sembra essere una Vittoria alata colta in atto di cingersi il capo con una corona di quercia dorata dalla quale spuntano due scure foglie di palma e che è a sua volta sormontata da tre stelle anch'esse dorate, probabile riferimento allo stemma dei Tiranni. L'imponente figura è affiancata da due piccole allegorie fluviali immerse nella vegetazione (figg. 176-177). Quattro flessuosi ragazzi semisvestiti si adagiano lungo le volute che circondano l'ovale in atto di sostenere due grossi cartigli dalle forme assai elaborate (figg. 178-179). Nei due ovati minori vi sono due scene di difficile interpretazione: un soldato romano che indica un tempio in lontananza a un'altra figura (fig. 180); due personaggi che depositano delle armi davanti a un edificio di culto che sembra curiosamente rielaborare in forme fantasiose la soluzione finale progettata da Michelangelo per la decorazione, in realtà mai eseguita, della facciata della chiesa di San Lorenzo a Firenze (figg. 181-183). Nei lati lunghi della volta una serie di complicatissimi cartigli arricciolati sostengono due enormi scomparti rettangolari al cui interno si sviluppano due scene raffiguranti dei non meglio precisabili trionfi di condottieri romani, che conducono in città il bottino di guerra insieme ad alcuni prigionieri (figg. 184-185). Al di sopra e al di sotto di essi si notano, rispettivamente, una testina muliebre alata dotata di diadema perlinato e un mascherone grottesco i cui baffi si trasformano in due ampie volute (figg. 186-187). Nei lati brevi vi è un simile schema compositivo: una testina muliebre alata in alto e un mascherone anch'esso alato in basso che inquadrano un capriccioso cartiglio formato da una miriade di motivi auricolari intrecciati fra loro, fra i quali spuntano dei rami di rovere dorati e delle foglie di palma color verde scuro (figg. 188-189).

[577] MAZZACCHERA 1997, p. 183.

All'interno di queste due cornici vi sono altrettante scene mitologiche di cui solamente una è stata per ora riconosciuta, quella raffigurante Deucalione e Pirra colti nell'atto di gettare grumi di argilla alle loro spalle per dare nuovamente vita al genere umano (fig. 190). La scena posta sul lato speculare mostra invece un ambiente silvestre in cui un uomo barbuto sembra che gesticola di fronte a una figura maschile completamente svestita: mi chiedo se non possa trattarsi di una singolare raffigurazione della *Creazione di Adamo*, inserita come *pendant* sacro della nascita dell'umanità di *Deucalione e Pirra* (fig. 191). Delle fasce a rosette separano gli scomparti angolari dal resto delle decorazioni. In ogni angolo vi è un grosso ovale che presenta un'allegoria di ognuna delle quattro stagioni su fondo scuro; ciascuno di questi cammei è sostenuto da un mostro alato ed è affiancato da due putti dalle pose sempre differenti che si aggrappano a dei festoni carichi di frutta, i quali sono tutti collegati tra loro tramite un complesso sistema di nastri che, intrecciandosi, percorre tutta la volta (figg. 192-199).

Anche gli stipiti delle porte sono stati decorati in stucco (fig. 200). Essi presentano una struttura di base dalle forme assolutamente classiche che risulta composta da elementi ortogonali impreziositi da eleganti fasce continue di motivi a piccole volute speculari, baccellature, perline e ovoli. L'equilibrio di tale impaginazione viene però quasi completamente annullato da un ulteriore strato decorativo che va letteralmente a sovrapporsi a quello appena descritto. Un nastro dai bordi continuamente ripiegati e ornato con un motivo vegetale si svolge nervoso lungo la superficie liscia dell'architrave della porta concludendosi in due carnose spirali ai lati, alle quali vengono appesi dei piccoli ma comunque ingombranti festoni di frutta. Al centro del nastro vi è poi una faccia mostruosa che pare addentare la cornice sottostante (figg. 201-202). La cornice terminale diviene invece una sorta di mensola predisposta per sostenere un cartiglio riproducente una figura allegorica, da un lato la *Carità* e dall'altra la dea *Opi*, al quale si appoggiano due maschere grottesche poste di profilo la cui barba si prolunga trasformandosi in due volute che vanno a chiudere la composizione ai lati (figg. 203-204).

La sala adiacente fu ampiamente ridecorata nei secoli successivi, come dimostrano alcuni dipinti dall'aspetto dichiaratamente ottocentesco, ed è probabilmente questa la causa principale della scomparsa dell'originaria bocca di fuoco del camino, oggi rimpiazzata da una semplice mostra lapidea modanata, e della conseguente decontestualizzazione del fastigio in stucco di Brandani (figg. 205-210). Esso è costituito da un grande cartiglio mistilineo, incorniciato da quattro grosse volute convergenti verso il centro. In alto si nota una testa mostruosa dall'aspetto caprino, mentre al centro vi è la raffigurazione della *Pace che brucia le armi*. Due giovani figure maschili laterali sostengono in

cartiglio tramite quattro nastri legati alle volute esterne. L'accostamento della parte inferiore del cartiglio con le membrature centrali del basamento genera un ulteriore mascherone grottesco. Purtroppo tale basamento si è conservato solamente nella parte superiore, la quale funge anche da base per le sculture reggi-cartiglio. Tuttavia la sua originaria e singolare forma a farfalla sembra essere testimoniata dalla pittura che, seppur grossolanamente, ne prosegue le linee perimetrali fin sopra la bocca di fuoco, terminando in uno stemma della città di Cagli.

Nonostante il ciclo decorativo sia ancora perfettamente leggibile in ogni sua parte, il suo stato di conservazione è assai disomogeneo. In diversi punti si registrano: un evidente deterioramento della superficie in stucco bianco con la conseguente emersione dello strato preparatorio sottostante eseguito tramite una malta in cocciopesto; un generale intorbidimento del candore dello stucco causato principalmente dal depositarsi della polvere; la diffusa presenza di guano, in particolare sulle cornici; la perdita di numerose parti originariamente in forte aggetto che sono state integrate da successivi restauri (soprattutto le membra di alcuni putti); la scopertura dei perni in ferro utilizzati per ancorare le parti più propriamente tridimensionali alla parete. Purtroppo il degrado di queste decorazioni continua ancora oggi e le ricerche condotte nell'ambito di questo progetto di dottorato ne sono testimoni. Il caso più triste ed eclatante riguarda il fastigio del camino. Nelle foto che ho personalmente scattato poco tempo fa è possibile notare come la statua del giovane a sinistra sia mancante dell'intero braccio destro (fig. 208), il quale si trova in frantumi di fronte al camino ed è completamente lordato dal guano (fig. 211). Per contro le foto che possono essere reperite online sul sito del FAI e risalenti al 2015 mostrano la scultura ancora perfettamente integra (fig. 153); ciò significa che tale brutto deturpamento è avvenuto in anni recentissimi a causa dell'incuria pressoché totale da parte dell'Istituto Diocesano per il Sostentamento del Clero di Fano.

La parte sommitale degli stipiti delle porte presenta dei piccoli riquadri in cui sono inserite le lettere "F E V" (fig. 212). Data la ricorrenza di simili inserti in altre mostre di portali situati nelle dimore in cui Brandani ha operato nel corso della sua carriera, in particolare il Palazzetto Baviera a Senigallia e il Castello Brancaleoni di Piobbico, è assai plausibile che queste lettere rappresentino le iniziali del committente e che, secondo la proposta di Alberto Mazzacchera[578], possano essere sciolte in questo modo: Felix Episcopus Vrbinatensis. In questo caso il ciclo in stucco dovrebbe essere datato entro i termini del 1551, anno in cui Felice Tiranni divenne vescovo, e del 1563, quando ottenne il titolo di arcivescovo. Tale finestra temporale può ulteriormente essere ristretta agli ultimi anni del sesto decennio del XVI secolo (1558-1559) se si tiene conto dello stile delle opere, tentando quindi di

[578] MAZZACCHERA 1997, p. 183.

inserirlo nel modo più coerente possibile all'interno della sequenza comprendente i primi lavori di Brandani; numerosi indizi suggeriscono di considerare questo cantiere decorativo come il tratto di unione tra gli stucchi realizzati nelle prime fasi operative dei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino e quelli del Palazzetto Baviera di Senigallia, terminato entro la fine del 1560.

Le complesse partiture decorative che definiscono il soffitto di Palazzo Tiranni sembrano infatti il naturale sviluppo in chiave più ricca ed estrosa di quello che ornava la volta del salone del secondo piano del Palazzo Ducale di Urbino e che ora è ricoverato in stato frammentario presso i depositi del museo (Cat. 2). Le cornici baccellate fortemente tridimensionali che formano il rivestimento interno dei cartigli della volta e del fastigio del camino sono identiche a quelle dei frammenti urbinati. Gli stessi cartigli di Cagli possono essere considerati come l'evoluzione di quelli che abbiamo già incontrato nel palazzo di Pesaro e in quello di Urbino; se posti in sequenza si può facilmente riscontrare la progressiva maturazione delle loro forme che virano da composizioni relativamente semplici e tutte giocate in superficie a Pesaro, a una tridimensionalità più spinta in quelli urbinati per arrivare alle vorticose e sofisticate invenzioni di Palazzo Tiranni, che prevedono profili costantemente intrecciati oppure definiti da membrature variamente ribattute (fig. 213). Inoltre, secondo la ricostruzione del soffitto del salone di Urbino proposta in Cat. 2, anche la volta di Palazzo Tiranni mostra un lungo e stretto rettangolo centrale in cui sono inseriti un elemento centrale più grande (in questo caso la Vittoria alata) e due cartigli autonomi alle estremità. Gli stessi festoni che percorrono il soffitto di Cagli sono la versione ormai praticamente a tutto tondo delle ceste di frutta impiegate nei cantieri precedenti: in questo caso sono stati aggiunti anche diversi fiori, tra i quali si riconoscono alcune grandi margherite (figg. 214-215). Sarà proprio questo tipo di festone composto di fiori e frutta e appeso al soffitto tramite un sistema di nastri intrecciati che diverrà uno dei tratti caratterizzanti dello stile compositivo di Brandani. Anche le fisionomie dei putti e dei ragazzi in stucco sono identiche a quelle già illustrate nelle schede precedenti e tali le ritroveremo di lì a poco nel Palazzetto Baviera (figg. 216-219). La stessa Vittoria alata, nonostante il plasticismo più pronunciato perché realizzata quasi a tutto tondo, si dimostra una parente stretta della figura della *Madre Terra* al centro del soffitto della Sala di Ercole di Senigallia (figg. 220-221). I flessuosi personaggi che compongono il corteo sono parenti assai stretti di quelli che tirano al bersaglio nel rilievo dell'*Età dell'Oro* di Pesaro (figg. 222-223). Infine, le soluzioni decorative che Brandani sperimenta a Cagli sembrano essere il precedente diretto per le estrose invenzioni di alcuni dei più fantasiosi soffitti della dimora di Senigallia, come quello della Sala di Ilio.

I decori di Cagli devono pertanto essere inquadrati come la prima opera che Brandani compie propriamente come artista indipendente, ormai completamente libero dalle imposizioni altrui. Lo stuccatore sperimenta qui per la prima volta un complesso sistema ornamentale giocato sulla creazione di più superfici decorative che vengono incessantemente intrecciate tra loro attraverso l'espediente della voluta lasciata libera di muoversi nello spazio. Tutto ciò genera una sorta di elaborata e raffinata confusione che scardina le regole dell'architettura classica e prelude già alle soluzioni barocche e rococò. Una delle maggiori conquiste dello stile compositivo di Brandani è proprio la costante presenza del motivo del cartiglio arricciolato, impiegato per creare un flusso decorativo continuo che collega ogni singola parte della superficie, in modo simile e forse ancora più spregiudicato rispetto a quanto andava sperimentando Alessandro Vittoria negli gli stessi anni[579]. Gli stipiti delle porte del salone sembrano quasi voler rimarcare questa conquistata libertà. In essi Brandani dimostra di essere perfettamente in grado di padroneggiare l'algido linguaggio classicista di Bartolomeo Genga dato che, se depurati dai mascheroni e dai nastri contorti, gli stipiti si configurano come un'evoluzione in chiave forse ancora più antichizzante di quelli visibili nei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino. Tuttavia, non è evidentemente questo lo stile che meglio si adattava al suo temperamento espressivo visto che la purezza di tali membrature viene subito contaminata da festoni, maschere, profili sinuosi e stralunati. Una cosa analoga accade negli scomparti laterali della volta in cui figurano delle imponenti cornici rettangolari, versioni ingigantite di quella del pesarese rilievo dell'Età dell'Oro, circondate da un infinito rincorrersi di nastri e volute accartocciate. Questo classicismo di sottofondo, quasi sotterraneo, riscontrabile già in questi primi lavori di Brandani (si pensi anche al fregio frammentario con putti che sbocciano dai fiori dell'acanto in Cat. 2) continuerà ad essere presente in modo intermittente anche nelle opere successive e rende ancora più comprensibile la svolta più dichiaratamente classicista che si verificherà dopo il soggiorno lauretano del 1571-1572 e che coinvolgerà soprattutto le opere a tutto tondo.

In questi stucchi si manifestano forse per la prima volta in modo compiuto i frutti del soggiorno romano effettuato circa cinque anni prima. Innanzitutto lo schema della volta a schifo suddivisa in cinque riquadri da bande rettilinee che prevede l'inserzione di quattro ovati angolari a fondo monocromo simili ad antichi cammei è evidentemente in debito con quanto si andava sperimentando in alcuni importanti cantieri romani avviati tra la fine del pontificato di Paolo III Farnese e il principio di quello di Giulio III del Monte; il riferimento più pertinente è infatti proprio

[579] Mi riferisco in particolare agli stucchi di Palazzo Thiene a Vicenza (1552) e a quelli della Scala d'oro di Palazzo Ducale e della scala della Libreria Marciana a Venezia (1556-1561).

con i soffitti delle due stanze a pianterreno di Villa Giulia, dove operò lo stesso Brandani[580] (figg. 224-225). I lunghi riquadri con le scene di trionfi antichi sono concepiti come quadri riportati e ricordano le soluzioni sperimentate da Salviati a Palazzo Ricci-Sacchetti (figg. 226-227). Ma sono soprattutto i personaggi che popolano questo ciclo di stucchi ad essere ampiamente in debito con lo stile ornato e ricercato che si era imposto a Roma tra il quarto e il quinto decennio in seguito al rientro in città di Perino del Vaga avvenuto nel corso del 1537, dopo il suo fortunato soggiorno genovese[581]. Brandani riesce però a sciogliere l'eleganza raffinata e cristallina dei modelli perineschi in forme più pittoriche e movimentate che denunciano anche la conoscenza del linguaggio di Parmigianino e del manierismo emiliano in generale, probabilmente mediata dalle opere lasciate nel ducato da Taddeo Zuccaro tra il 1551 e il 1553 come proposto nel secondo capitolo. Le figure di Cagli infatti, sia quelle appena rilevate sia quelle quasi a tutto tondo, sono caratterizzate da proporzioni esili e slanciate e spesso assumono posizioni assai artificiose la cui eleganza è ulteriormente sottolineata dal movimento turbinoso delle lunghe vesti che indossano: simili coordinate stilistiche sono infatti individuabili nei giovanili disegni che Taddeo eseguì proprio durante il suo primo soggiorno urbinate (figg. 228-229, 238-239, 253-256, 265-268). Le teste muliebri sono impreziosite da corone di perle culminanti in un grande diadema centrale e da un ampio fazzoletto dalle frange dorate. La Vittoria alata al centro del soffitto, quasi completamente realizzata a tutto tondo, dimostra tutta la grazia e l'eleganza delle figure femminili della migliore tradizione della maniera tosco-romana di metà secolo: l'incedere danzante delle gambe, il vestito gonfiato dal vento che si svolge in un intrico di pieghe, i seni scoperti e incorniciati da un nastro che si avvolge intorno al collo sono tutti particolari che accomunano questa figura con alcune delle più belle creazioni di Perino, Salviati e Vasari e Taddeo[582] (figg. 230-239). L'idea di disporre dei flessuosi giovanotti adagiati sull'ovato centrale (fig. 241) trova il suo diretto precedente nelle figure distese lungo il cornicione della Sala Regia in Vaticano, opera realizzata da Daniele da Volterra e alcuni aiuti tra il 1545 e il 1549[583] (fig. 240) che riuscì subito a imporsi come ineludibile punto di riferimento per diversi artisti attivi a Roma in quel momento, *in primis* Giulio Mazzoni che rielaborò tali modelli in diverse stanze di Palazzo Capodiferro Spada tra il

[580] HOFFMANN 1967, pp. 62-63 nota 5.
[581] Sul rientro di Perino a Roma nel 1537 cfr. VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 147; PARMA ARMANI 1986, p. 177 (con bibliografia precedente); AGOSTI 2021, p. 29; *PERINO DEL VAGA PER MICHELANGELO* 2021, p. 96.
[582] Mi chiedo se per una simile figura Brandani non possa aver guardato anche ad alcune delle più raffinate invenzioni che Rosso Fiorentino aveva progettato per il castello reale di Fontainebleau e che si erano diffuse in tutta Europa grazie alle incisioni; in particolare la bella figura della *Fama* che una volta si trovava nell'ingresso del gabinetto nord del castello francese e che fu riprodotta da Domenico del Barbiere, cfr. ZERNER 1970; *ROSSO FIORENTINO* 1987, p. 251.
[583] PUGLIATTI 1984, p. 59; *DANIELE DA VOLTERRA* 2003, p. 177; QUAGLIAROLI 2023, pp. 45-46.

1550 e il 1553[584] (fig. 242), proprio negli anni in cui Brandani si trovava a Roma. Le figure di Brandani appaiono però più leggere e bidimensionali se confrontate con quelle dei modelli appena citati, nelle quali viene raggiunto un più consapevole accordo tra l'eleganza di Perino e il potente plasticismo di Michelangelo. Il plasticatore urbinate ricerca invece un intenso effetto pittorico grazie alla resa anatomica abbastanza snella e al soffice rilievo delle vesti legate intorno alle spalle che proseguono fin sulla superficie della volta. Tuttavia, la durezza di alcuni passaggi e l'articolazione talvolta rigida delle membra di queste figure testimoniano inequivocabilmente che ci troviamo di fronte a una delle prime opere del catalogo del maestro. Le creature fantastiche e le maschere grottesche che Brandani utilizza sembrano rielaborare in forme ancora più fantasiose quelle visibili in numerosi cantieri romani della metà del secolo, a loro volta strettamente dipendenti dalle creazioni di Perino per Castel Sant'Angelo (figg. 243-244). Anche la composizione del fastigio del camino, con i due ragazzi in piedi che sostengono un cartiglio figurato tramite dei nastri, proviene direttamente dalle invenzioni ideate da Perino del Vaga per gli affreschi parietali della Sala Paolina[585] (figg. 245-248). Ed è sempre attraverso questa interpretazione ornata e scanzonata che Brandani si avvicina anche alle difficilissime forme di Michelangelo. I putti reggifestone del soffitto di Cagli sembrano infatti ripartire dai bambini erculei dipinti a monocromo sulla volta della Sistina, i quali sono però riletti secondo una formula eminentemente decorativa che rammenta alcune soluzioni proposte da Perino, da Parmigianino e da Taddeo Zuccaro, come sembra suggerire il confronto, rispettivamente, con i putti predisposti per alcuni ambienti di Castel Sant'Angelo[586], con il morbido ma gigantesco Gesù Bambino della *Visione di San Girolamo*[587] e con i gli studi per gli angioletti della parete di fondo della Cappella Frangipane in San Marcello al Corso a Roma (figg. 249-256), e che dunque diviene paradossalmente anti-michelangiolesca. Fattore che diventa ancor più evidente nel putto che recupera la complicata posa del Buon Ladrone del *Giudizio Finale* dissolvendone però il prorompente plasticismo entro una sigla puramente ornamentale (figg. 257-258). Nell'espressione a tratti caricata di alcuni di questi puttini pare inoltre sopravvivere qualcosa del caratterismo grafico dello stile tardo di Girolamo Genga che Brandani doveva certamente conoscere (figg. 259-260). Quella dal *Giudizio* non è l'unica citazione diretta da un celebre modello che possiamo riscontrare in quest'impresa: la figura della

[584] Ivi, pp. 59-99 (con bibliografia precedente).
[585] PARMA ARMANI 1986, pp. 288-294, in part. fig. 313 a pag. 293; *PERINO DEL VAGA* 2001, pp. 316-318. Vedi anche la scheda sul sito del museo: Perino del Vaga (Florence 1501-Rome 1547) - A design for an overdoor with figures of Ecclesia and Concordia (rct.uk).
[586] *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981; PARMA ARMANI 1986, pp. 209-236; *CASTEL SANT'ANGELO* 2024.
[587] Opera che era ancora conservata nel refettorio di Santa Maria della Pace durante la permanenza a Roma di Brandani. Cfr. FERINO-PAGDEN 2003, pp. 37-47.

dea *Opi* sul sovrapporta sinistro è tratta da una delle stampe facenti parte della fortunatissima serie degli dèi nelle nicchie che l'incisore Jacopo Caraglio realizzò su disegno di Rosso Fiorentino[588] (figg. 261-262); il soldato romano che mostra il tempio ad un uomo in uno dei cartigli del soffitto è ripresa dalla figura centrale della stampa raffigurante la *Continenza di Scipione* (1542) di un seguace di Marcantonio Raimondi, in quegli anni riprodotta su diverse maioliche urbinati[589] (figg. 263-264). Come si è già detto nel secondo capitolo, il recupero di invenzioni tratte dalle stampe o da disegni ideati per la maiolica è una costante nell'attività di Brandani e va considerata come un riflesso fondamentale della sua formazione presso una bottega di ceramisti di Urbino, tra i quali la ripresa da stampe e disegni di altri artisti era la prassi quotidiana. In modo analogo a quanto già constatato per il rilievo pesarese dell'*Età dell'Oro*, anche in questo caso le scene mostrano un forte pittoricismo che si esplica al massimo grado nelle storie dei lati brevi della volta in cui le figure in primo piano sembrano quasi confondersi con il paesaggio retrostante.

Anche i due lunghi trionfi romani possono essere considerati come un altro 'ricordo' del soggiorno romano. Sebbene non sembrino derivare da un preciso modello antico o moderno, una tale invenzione non può prescindere dallo studio delle vestigia della Roma antica, in particolare i rilievi della Colonna Traiana e degli archi di trionfo, e dalle facciate dipinte da Polidoro da Caravaggio circa trenta anni prima. I personaggi ritratti da Brandani però non mantengono quasi più nulla delle forme classiche dei modelli antichi o di Polidoro e sembrano ancora una volta informati della grazia longilinea delle figure concepite da Taddeo Zuccaro ai suoi esordi (figg. 265-268). Le architetture della città di Roma che si scorgono sullo sfondo sembrano invece ancora memori delle maioliche istoriate prodotte in quegli anni nel Ducato di Urbino e che Brandani doveva conoscere molto bene. L'affastellarsi degli edifici senza seguire una precisa legge prospettica, le loro forme scalene, la piattezza quasi bidimensionale e il modo con cui sono definiti i dettagli delle finestre e di altre modanature sono caratteristiche che si ritrovano declinate in modo davvero simile nell'istoriato urbinate, in particolare nelle opere di Guido Durantino (figg. 269-270).

Date le dimensioni del soffitto e l'estensione della decorazione anche agli stipiti delle porte e al fastigio del camino è probabile che già in questa prima opera autonoma Brandani avesse fatto ricorso a dei collaboratori. Del resto egli era ormai un artista completamente formato che si stava avviando verso una fortunata e intensa carriera e il ricorso ad aiuti in simili cantieri decorativi era la prassi, soprattutto se si voleva procedere speditamente. In tal caso però il loro apporto deve essere stato

[588] *Rosso Fiorentino* 1987, pp. 96-126.
[589] *Fabulae Pictae* 2012, pp. 256-258.

minimo e probabilmente confinato alle fasi più meccaniche del lavoro, come la preparazione delle superfici e dell'impasto per lo stucco, l'applicazione degli stampi lignei per la definizione delle membrature architettoniche (baccellature, rosette, perline, borchie, fasce modanate), visto che tutte le parti più espressamente figurative sembrano mantenere un alto livello esecutivo e devono pertanto essere state perlomeno ultimate da Brandani stesso.

Il soffitto dello studiolo di Palazzo Tiranni ottenne un discreto successo nell'ambito della decorazione a stucco locale, visto che la sua composizione fu recuperata in almeno due occasioni: l'ornamentazione della cappellina della Corte Bassa di Fossombrone[590] (figg. 271-273) e quella del soffitto di una sala di Palazzo Ronca a Fabriano[591] (figg. 274-275). Entrambe queste opere figurano ancora nel catalogo di Federico Brandani ma la loro evidente scarsa qualità suggerisce piuttosto di considerarle come il prodotto di qualche epigono entrato in contatto con l'opera cagliese.

[590] Considerata autografa da tutta la critica a partire da Pungileoni; l'unico parere differente, rimasto comunque inascoltato, è quello di Luciano Arcangeli che giustamente assegna l'opera a un anonimo epigono di Brandani, cfr. ARCANGELI 1993, p. 352.

[591] Attribuzione formulata da ANTONELLI 1973, pp. 43-49, e confermata da tutta la critica successiva eccetto Luciano Arcangeli che la considera opera di un ignoto plasticatore influenzato da Brandani, cfr. ARCANGELI 1993, p. 353.

[CAT. 4]

Appartamento di Giuseppe Baviera

Senigallia, Palazzetto Baviera

1560

Le notizie principali riguardanti Giuseppe Baviera (1530 – 1591) si possono ricavare da una serie di documenti conservati nella Biblioteca Antonelliana di Senigallia[592]. Il testo più ricco di informazioni in proposito, nonché il più antico, è sicuramente la *Genealogia della famiglia Baviera stabilita nella città di Sinigallia*, manoscritto anonimo risalente alla seconda metà del XVIII secolo. Dalla lettura di questi scritti si apprende come Giuseppe Baviera fosse una delle personalità più autorevoli della città di Senigallia durante la seconda metà del XVI secolo. Oltre ad aver ricoperto la carica di gonfaloniere della città quasi una decina di volte ed essere stato nominato Capitano di Fiera per due anni consecutivi[593], egli contribuì a cambiare il volto della città attraverso la promozione di importanti opere edilizie e urbanistiche di carattere sia pubblico che privato. Fu lui infatti a dotare la propria casata di due nuove dimore: il 'Palazzo Maggiore' posto nell'angolo sud-ovest di Piazza del Duca, oggi non più esistente, e la villa *extraurbana* detta 'del Giardino' situata su una piccola collina appena fuori città[594]. Sempre a lui si deve attribuire il coordinamento della prima fase dell'operazione di drenaggio dei terreni paludosi posti fuori dalle mura cittadine in direzione di Ancona, espressamente ordinatogli dal Duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere[595]. Al suo mecenatismo va riferita anche l'edificazione nel corso dell'ottavo decennio di un vasto complesso monastico (ormai distrutto)

[592] I testi in questione sono manoscritti risalenti a epoche differenti. Il più antico e importante è senza dubbio la *Genealogia della famiglia Baviera stabilita nella città di Sinigaglia*, manoscritto anonimo della seconda metà del XVIII. Gli altri documenti sono assai più recenti, essendo stati composti nel XX secolo. Il più interessante tra questi è il Liber Mercurii, che contiene la trascrizione di alcune lettere "scritte ai Sigg.ri Marchesi Baviera" tra la fine del XVI e il XVIII secolo. Si hanno poi il Liber Plutonis, contenente varie notizie sulla famiglia trascritte nel 1938 da un originale del XVIII secolo, e il Liber Saturni, manoscritto in cui sono riassunte le origini dei Baviera che fu composto nel 1928 da un'esponente della casata, Filippo Baviera.

[593] POLVERARI 1985, p. 163.

[594] *GENEALOGIA*, c. 12.

[595] ASCS, Memorie Diverse, vol. VI, *Memorie spettanti alle saline di Sinig.a fatte disseccare dal duca Guidubaldo II Della Rovere l'anno 1546*.

dedicato a Santa Cristina e fortemente voluto dalla duchessa Vittoria Farnese[596]. Il Baviera si fece carico di tale impresa sfruttando alcuni "orti" di sua proprietà che si trovavano accanto al Palazzo Maggiore, sempre prospicienti l'odierna Piazza del Duca. Dunque alla fine del XVI secolo gli edifici che formavano il perimetro della piazza cittadina affacciata sulla quattrocentesca rocca roveresca erano o di proprietà di Giuseppe Baviera o comunque realizzati su sua diretta commissione: ovvero il Palazzetto oggetto di questa scheda, il Palazzo Maggiore e il monastero di Santa Cristina. Il Palazzo Ducale di Senigallia si trovava perciò letteralmente circondato dalle proprietà dei Baviera. Il prestigio di Giuseppe Baviera crebbe ulteriormente quando nel 1560 fu insignito dell'Ordine della Milizia Aurata da parte di papa Pio IV[597]; lo storico senigalliese Pietro Ridolfi lo qualifica infatti come "eques illustris, vir acri ingenio"[598]. Altro importante fattore da tenere in estrema considerazione è il rapporto che intercorse tra Giuseppe Baviera e il duca di Urbino, testimoniato sia dai dati appena riportati sia da alcune missive oggi purtroppo irrintracciabili ma testimoniate dall'erudito senigalliese Giuseppe Tiraboschi, il quale, nella sua opera manoscritta riguardante le più importanti famiglie di Senigallia, menzionava l'esistenza di diverse lettere scritte "da Guid'Ubaldo 2° della Rovere quinto Duca d'Urbino al Cav.e Giuseppe Baviera" conservate presso gli eredi[599]. Del resto il legame che univa la famiglia Baviera con quella dei Della Rovere risaliva almeno alla fine del Quattrocento quando Giovanni Giacomo Baviera, nonno di Giuseppe, sposò la sorella della madre di Giovanni della Rovere, futuro sposo di Giovanna da Montefeltro nonché padre del futuro duca Francesco Maria I. Fu proprio Giovanni Giacomo Baviera, in qualità di castellano, a prendere possesso della Rocca di Senigallia per conto di Giovanni della Rovere, subito dopo che questi fu insignito del vicariato apostolico su tale dominio il 12 ottobre 1474[600].

Fu probabilmente proprio il rapporto con Guidobaldo II della Rovere, dal quale fu sempre "trattato col Titolo di Nobile"[601], che permise a Giuseppe di ottenere che il proprio palazzo familiare venisse decorato dallo stuccatore della corte ducale, Federico Brandani. Si tratta del cosiddetto Palazzetto Baviera (fig. 276), che nelle carte viene citato come "casa vecchia" per distinguerlo dal Palazzo Maggiore citato poc'anzi. Dai documenti inerenti la famiglia apprendiamo come alla fine del Quattrocento l'edificio fosse diroccato e parzialmente combusto; esso era a quel tempo di proprietà

[596] ASCS, Fondo Baviera, *Memorie della Fondazione del Monasterio delle Monache di Sinigaglia*. Si veda anche la lettera inviata da Vittoria Farnese a Giuseppe Baviera il 15 agosto 1576, conservata in ASCS, *Liber Mercurii*, c. 27*r* e *v* (la lettera è stata recentemente trascritta in MANCINI 2023, p. 299).
[597] *GENEALOGIA*, c. 12.
[598] ASCS, P. Ridolfi, *Historiarum Libri Duo*, 1596-1598, c. 176
[599] ASCS, G. Tiraboschi, *Libro d'oro*, c. 52*r*.
[600] SIENA, 1746, pp. 156-157; BAVIERA 1937, pp. 47-48; POLVERARI 1985, pp. 397-400.
[601] *GENEALOGIA*, c. 12.

dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, come diversi altri terreni nelle vicinanze, tutti situati nel quartiere di San Giovanni, il quale prendeva il nome da una chiesa omonima oggi scomparsa e anch'essa probabilmente legata all'ordine cavalleresco. Nei documenti si legge infatti come "Gio Giacomo di Baviera" andò ad abitare "in una Casa meza abrugiata, e diroccata con Cortile, Cisterna, Enfiteutica, e devoluta alla Commenda di Malta nella città di Sinigaglia, comprandola […] li 7 maggio 1512"[602]. In quell'anno infatti uno dei figli di Giovan Giacomo, Giovanni Francesco Baviera, acquistò "una Casa Enfiteutica e poi Affrancata chiamata Cassa vecchia oggi il Palazzetto in Sinig.a"[603].

Il 30 ottobre del 1930 Senigallia fu colpita da un violento terremoto che danneggiò gravemente numerosi edifici cittadini[604]. Anche il Palazzetto non fu risparmiato; alcune foto scattate nei giorni seguenti testimoniano il crollo di gran parte dei soffitti e di diversi muri portanti, fenditure e squarci nelle pareti (figg. 277-278). L'edificio era talmente danneggiato che in un primo momento il genio civile ne propose la completa demolizione[605]. Se ciò non avvenne fu principalmente per la presenza degli stucchi di Brandani, i quali nonostante si presentassero assai compromessi potevano ancora essere recuperati[606]. L'allora Sovrintendente alle Antichità delle Marche Luigi Serra si attivò infatti affinché gli stucchi di Brandani rimanessero *in situ*, sventando una musealizzazione che avrebbe comportato ingenti costi e che avrebbe inevitabilmente cancellato ogni legame tra l'opera d'arte e l'originario contenitore. Il palazzo fu quindi ricostruito integralmente e gli stucchi furono oggetto di un impegnativo intervento di restauro condotto dal conte Ubaldo Fiorenzi, l'ingegnere Spilimbergo e lo scultore perugino Alberto Moroni[607]. Se a un primo sguardo l'odierno aspetto esterno del palazzo risulta vagamente quattrocentesco, osservando le foto precedenti al sisma si comprende quanto in realtà esso sia stato irrimediabilmente trasformato (figg. 279-280). I numerosi portoni al piano terra sono scomparsi eccetto quello centrale che ora si presenta trabeato invece che centinato, le finestre al piano nobile sono state ridotte da sette a cinque. Anche gli ambienti interni mostrano una conformazione, una divisione degli spazi e delle decorazioni evidentemente moderne, sicuramente frutto della ricostruzione *post* 1930, tanto che risulta assai arduo comprendere quale fosse la scansione originaria delle varie stanze che componevano il palazzo. Gli unici ambienti che sembrano preservare un minimo il loro aspetto genuino sono quelli al piano nobile decorati con gli stucchi di

[602] *Liber Saturni*, c. 6*r* e *v*.
[603] *Genealogia*, c. 10.
[604] Sul terremoto vedi il recente Santoni 2017.
[605] Mancini 2023, pp. 136-137.
[606] Un utile strumento per comprendere l'entità dei danni subiti dagli stucchi è la lettera che il professore e restauratore Diomede Catalucci inviò a Luigi Serra riguardante un'ipotesi di intervento di restauro, con tanto di preventivo, trascritta in Mancini 2023, p. 136.
[607] Ivi, p. 137.

Brandani e quelli a pianterreno che presentano dei soffitti cassettonati quattrocenteschi, visto che la conservazione di tali arredi nelle loro rispettive sedi presupponeva il necessario mantenimento dei perimetri originali delle stanze.

L'appartamento di Giuseppe Baviera occupa l'intero braccio est al piano nobile del palazzo ed è costituito da sei stanze di varie dimensioni (fig. 281). Il nome che possiamo utilizzare per indicare ognuna di esse si ricava dai soggetti delle decorazioni in stucco. La disposizione delle sale segue uno schema speculare. La Sala di Ilio funge da perno dell'intero appartamento; da essa si può accedere a due stanze adiacenti più piccole, la Sala di Ercole a sud e la Sala della Roma Repubblicana a nord. Oltre la Sala di Ercole si trova la Sala dell'Antico Testamento, larga circa un terzo del salone centrale e il cui lato lungo finestrato affaccia direttamente sulla piazza. Dalla parte opposta vi sono invece due ambienti ancora più piccoli: il Vestibolo della Fama e la Sala della Roma Imperiale, le cui dimensioni se sommate raggiungono quelle della Sala dell'Antico Testamento. L'ingresso si trova lungo il lato occidentale della Sala di Ilio; il suo evidente sbilanciamento verso uno dei due angoli è giustificato dal fatto che, se fosse stato in asse con il salone, si sarebbe inevitabilmente ritrovato in corrispondenza dello stretto corridoio che affaccia sul cortile centrale: una soluzione che sarebbe risultata davvero scomoda, se non proprio impensabile, per l'appartamento che doveva costituire il fiore all'occhiello del palazzo per la qualità e quantità delle decorazioni dispiegate. Dunque, sebbene il portale originario non sussista più perché verosimilmente andato perduto a causa delle operazioni di ricostruzione post-sisma, è assai probabile che fosse proprio questa la collocazione originaria dell'accesso alla Sala di Ilio. L'assetto interno dell'appartamento sembra dunque ancora abbastanza in linea con quanto poteva essere osservato prima del terremoto. Vi è solamente un particolare che lascia alquanto interdetti, ovvero la grossa apertura rettangolare inserita nel muro che divide la Sala della Roma Repubblicana da quella della Roma Imperiale e che permette dunque il passaggio da una stanza all'altra (fig. 282). La forma di questa apertura è davvero inconsueta in un simile contesto architettonico-decorativo sia perché si differenzia nettamente da quelle degli altri più 'canonici' portali, per i quali sono sempre previsti stipiti in pietra con lo stemma gentilizio e le iniziali "IB" (Ioseph Baviera) incisi sull'architrave, sia perché essa è stata evidentemente concepita come passaggio autonomo che non avrebbe previsto l'inserimento delle ante di una porta, vista la presenza delle due mensole dalle doppie volute. L'organizzazione spaziale delle sale con i fatti della Roma repubblicana e imperiale indica che esse dovevano essere indipendenti l'una dall'altra, ognuna possiede infatti il proprio soffitto che presenta soluzioni decorative differenti; la comunicazione tra i due ambienti sarebbe potuta avvenire tramite una porta, non certo per mezzo di una simile

apertura. Una soluzione del genere avrebbe inoltre reso praticamente inutile la porta (fig. 283) che permette il passaggio dalla Sala della Roma Repubblicana al Vestibolo della Fama, proprio come avviene dalla parte opposta dell'appartamento tra la Sala di Ercole e quella dell'Antico Testamento. È dunque assai probabile che in principio l'unico modo per accedere alla Sala della Roma Imperiale fosse attraverso il Vestibolo della Fama. Credo quindi che questo passaggio rettangolare sia stato realizzato in un momento difficilmente precisabile ma sicuramente successivo alla decorazione dell'appartamento, forse durante i lavori di ripristino del 1930 vista l'estrema somiglianza delle mensole appena citate con quelle visibili nella prima sala che si incontra salendo la scalinata che dal pianterreno conduce al piano superiore (fig. 284). Una volta che le stanze avevano perso la loro funzione originaria nulla ostava alla creazione di un passaggio che avrebbe permesso l'unificazione spaziale delle due stanze, bypassando in questo modo il percorso obbligato attraverso l'angusto Vestibolo della Fama di cui si è detto.

Come già anticipato, fu verosimilmente il legame con il duca e la duchessa di Urbino che consentì a Giuseppe Baviera di commissionare a Federico Brandani e alla sua bottega la decorazione del proprio appartamento nel quattrocentesco palazzo di famiglia. L'opera in questione può essere considerata una delle più importanti nel catalogo dello stuccatore per diverse ragioni. Innanzitutto è una delle pochissime imprese brandaniane che possono essere agganciate a una datazione sicura visto che su una scena di sacrificio nella Sala della Roma Imperiale compare la data 1560 incisa nello stucco (fig. 285). Anche nella settecentesca *Genealogia della famiglia Baviera* viene riferito che Giuseppe Baviera "fè abbellire nel 1560 con stucchi et oro li soffitti della casa vecchia Baviera in Sinig.a, oggi detta il Palazzetto, da Federico Brandani d'Urbino, stuccatore famosissimo, dalla parte della Rocca"[608]. Bisogna però precisare che, molto probabilmente, l'anonimo redattore di questo testo ha ricavato questa informazione direttamente dalla visione della data stessa. La notizia viene infatti riportata in modo secco e preciso, senza alcun commento o riferimento che possa permettere di fare chiarezza riguardo la commissione e soprattutto senza alcun rimando a degli specifici documenti consultati in precedenza, come invece avviene per quasi tutte le altre notizie biografiche circa Giuseppe Baviera e gli altri esponenti della casata. In sostanza, quindi, il compilatore del Settecento dimostra di saperne quanto noi: è al corrente che l'autore degli stucchi sia Brandani, probabilmente per via di una tradizione orale rimasta viva, e che essi siano stati realizzati intorno al 1560 come è riportato sullo stucco. Ed è probabile che tale data sia stata apposta in un momento ormai prossimo

[608] *Genealogia*, c. 12.

alla conclusione del cantiere decorativo, analogamente a quanto avvenuto per gli stucchi del castello Brancaleoni a Piobbico[609].

I soffitti di palazzo Baviera costituiscono per Brandani anche il primo approccio alla decorazione di un intero appartamento, impresa ben più complessa e articolata rispetto ai lavori intrapresi per Palazzo Tiranni a Cagli, che avevano previsto solamente l'ornamentazione di una saletta e di un camino. L'artista dimostra in questo caso una grande intelligenza decorativa riuscendo a escogitare soluzioni compositive sempre nuove e davvero fantasiose per ognuno dei sei soffitti al fine di evitare qualsiasi monotonia. Le stanze del Palazzetto Baviera si presentano così quali organismi autonomi, conchiusi in sé stessi e indipendenti l'uno dall'altro sia dal punto di vista decorativo sia da quello concettuale, visto che non sembra possibile ravvisare una tematica generale alla quale subordinare gli episodi trattati nelle varie stanze se non un generale interesse del committente verso la storia e la mitologia greco-romana intese quali rappresentazioni di virtù esemplari e come sfoggio di erudizione umanistica[610]. Anche per questo motivo non è semplice comprendere al giorno d'oggi quale fosse la funzione originale di questi ambienti. Secondo Darius Sikorski l'appartamento era diviso in due parti: a nord le stanze di Giuseppe Baviera, a sud quelle della moglie (all'epoca Giulia Passeri); le Sale della Roma repubblicana e di Ercole costituivano i saloni mentre la Sala della Roma imperiale e quella dell'Antico Testamento erano le rispettive camere da letto. Purtroppo però non vi sono sufficienti dati che possano avvalorare una simile ipotesi. Lo studioso inglese inoltre non era a conoscenza che la Sala dell'Antico Testamento – come vedremo – fungeva da cappella dell'appartamento, fattore che smonta alla base tutta la sua ricostruzione. In assenza di ulteriori dati è dunque più prudente considerare tutte le sale come facenti parte dell'appartamento di rappresentanza, l'unico all'interno del palazzo a presentare una decorazione così fastosa proprio perché doveva suscitare lo stupore e l'ammirazione degli ospiti e allo stesso tempo esaltare la persona di Giuseppe Baviera. A testimoniare ulteriormente le ambizioni culturali e sociali del committente e la sua volontà di imporsi quale figura di spicco dell'entourage ducale sono le iscrizioni

[609] Cfr. Cat. 17.

[610] Darius Sikorski, in una lettera inviata alla presidenza del Rotary Club di Senigallia il 17 febbraio 1986, ha tentato una lettura iconologica dell'intero ciclo pervenendo alla conclusione che esso rappresenti un'apologia della sovranità e la superiorità del potere temporale su quello spirituale. L'enorme problema di questa analisi dipende dal fatto che essa è basata su considerazioni soggettive assolutamente non dimostrabili le quali, tra l'altro, non vengono neanche precisate. Inoltre, si tratta di una ricostruzione veramente al limite del 'cherry picking': lo studioso infatti esclude deliberatamente dalla sua tortuosa esposizione alcune scene ed elementi decorativi per nulla secondari che, se tenuti in considerazione, avrebbero smontato il suo discorso.
Il testo di Sikorski è conservato, sia in inglese originale che tradotto in italiano, presso l'ASCS, Fondo Baviera, D. J. Sikorski, Audiocassetta guida del Palazzetto Baviera, testo dattiloscritto, 16-05-1986, pp. 1-17. Un riassunto caotico e approssimativo della nebulosa analisi di Sikorski è proposta da MANCINI 2023, pp. 263-268.

in greco antico che corredano ogni singola scena della Sala di Ilio, la maggior parte delle quali sono tratte fedelmente dai testi classici.

Ad ogni modo, da questo momento in poi la ricerca di soluzioni ornamentali anche molto diverse tra loro per le stanze che fanno parte di un grande complesso decorativo diventerà una delle caratteristiche principali nell'opera di Brandani: la decorazione degli appartamenti signorili che egli realizzerà negli anni seguenti seguirà infatti sempre questo principio di netta differenziazione degli ambienti.

Gli stucchi del Palazzetto Baviera segnano anche un momento chiave nel percorso artistico dello stuccatore. Come vedremo analiticamente nei vari paragrafi, sembra di poter seguire una graduale evoluzione stilistica procedendo dalla Sala dell'Antico Testamento verso la Sala della Roma Imperiale (quella che infatti presenta la data incisa). Le sale che furono probabilmente realizzate per prime mostrano delle caratteristiche che le accomunano ancora alle opere precedenti come il rilievo dell'*Età dell'Oro* nel Palazzo Ducale di Pesaro e soprattutto i decori di Palazzo Tiranni a Cagli, mentre quelle realizzate verso la parte terminale del cantiere presentano uno stile diverso, che tenta di coniugare, con risultati non sempre riuscitissimi, forme più monumentali e imponenti a un ritmo lineare ed elegante.

Il cantiere di Senigallia si segnala anche perché mai come in questo momento Brandani ha impiegato un così alto numero di citazioni più o meno interpolate da stampe, disegni e invenzioni di altri artisti. In questo caso è possibile che ciò sia dovuto principalmente alla volontà di accorciare i tempi progettuali di un'opera tanto articolata ed estesa, arrivando ad applicare alla lavorazione dello stucco una delle caratteristiche salienti della decorazione ceramica.

Infine, se nel palazzo di Cagli l'ipotesi della presenza di una bottega o di un gruppo di collaboratori era assai ragionevole qui essa diviene certezza data la vastità e la complessità esecutiva del complesso di Senigallia, le cui decorazioni dimostrano talvolta quell'abbassamento del livello qualitativo tipico del lavoro di un assistente. Questa constatazione è anche supportata dal fatto che nella documentazione relativa ai lavori intrapresi per la corte sabauda a partire dal 1562, dunque solamente due anni dopo, l'artista viene retribuito "con i suoi Compagni numero cinque"[611].

Come già indicato, il sisma del 1930 arrecò numerosissimi danni alle decorazioni in stucco. Nonostante i soffitti siano ancora ben leggibili e le invenzioni compositive di Brandani possano essere ancora apprezzate a pieno, lo stesso non si può dire per gli inserti originariamente in forte aggetto, come teste, braccia, gambe, festoni e simili particolari, i quali risultano irrimediabilmente

[611] CAMPORI, 1867.

compromessi. A un'analisi ravvicinata si comprende infatti come la maggior parte di essi in tutte le stanze siano completamente rifatti oppure malamente rabberciati da restauri più o meno recenti. Le decorazioni che si presentano in condizioni peggiori sono quelle del Vestibolo della Fama, che stando alla relazione di Diomede Catalucci era interamente crollata[612], e della Sala di Ercole in cui le varie figure rappresentanti il mitico eroe sono estremamente rovinate e ritoccate. Recentemente si è conclusa l'ultima campagna di restauro dell'intero ciclo decorativo effettuata dalla ditta Alchemy dei fratelli Fortuna. Sebbene le decorazioni siano state ripulite da decenni di sedimentazione della polvere, l'intervento è stato condotto probabilmente in modo troppo deciso e invasivo rovinando così lo strato più superficiale di stucco bianco che risulta ora scabro e soprattutto non uniforme dal punto di vista cromatico, con il colore marroncino della malta in cocciopesto sottostante che affiora numerose volte; tutto ciò causa una lettura estremamente difficoltosa delle scene, le quali, paradossalmente, risultavano molto più comprensibili prima dell'intervento di restauro.
Le decorazioni delle varie stanze saranno trattate singolarmente per poter conferire loro il giusto spazio. Per l'identificazione delle scene narrative delle rispettive sale si è fatto ampio ricorso a un volumetto pubblicato nel 1995 a cura di Isabella Antonietti e Camillo Nardini intitolato *I soffitti del Palazzetto Baviera*, unico testo in cui è stata tentata un'analisi iconografica del ciclo eccetto per le storie della Sala della Roma Imperiale[613]. Ho mantenuto inalterate quasi tutte le proposte avanzate in quello studio salvo per alcune che saranno puntualmente segnalate in nota.

La Sala dell'Antico Testamento

Come si può facilmente comprendere dal nome, questa lunga e stretta sala è l'unica a non presentare scene tratte dalla storia e dalla mitologia antiche, concentrandosi invece sulla raffigurazione di diversi episodi della Bibbia. Tale peculiarità credo possa essere facilmente spiegata tenendo conto del fatto che originariamente questo piccolo spazio dovesse costituire la cappella del palazzo o almeno dell'appartamento. A confortarci in tal senso è la notizia, tramandata dalle guide e dagli storici locali, che San Carlo Borromeo, durante il suo pellegrinaggio a Loreto nel 1579, sostò a Senigallia per qualche giorno venendo ospitato da Giuseppe Baviera nel suo palazzetto e celebrò una

[612] Cfr. nota 606.
[613] *Federico Brandani a Senigallia* 1995.

messa proprio nella Stanza dell'Antico Testamento[614]. Ancora Marcello Oretti nel 1777 menziona la presenza di una cappella nella "casa Baviera" in cui erano conservati due quadri del pittore Aureliano Milani: una *Cattura di Cristo* e una *Deposizione*[615]. Nella *Genealogia della famiglia Baviera* viene utilizzato il termine "casa" per indicare l'edificio oggetto di questa scheda, differenziandolo così dal ben più grande e sontuoso palazzo a tre piani di cui si è già parlato e oggi non più esistente. Dunque, la cappella rammentata da Oretti deve con buona probabilità essere riconosciuta nella Sala dell'Antico Testamento. Pare comunque che la saletta dovesse di lì a poco perdere tale funzione: nel proprio opuscolo su Brandani pubblicato nel 1826, Luigi Pungileoni menziona infatti "quattordici quadretti sacri [le scene in stucco di Brandani, che sono in realtà quindici] nell'altro gabinetto che prima servì ad uso di cappelletta, in cui celebrò San Carlo Borromeo ospite per qualche giorno di quella illustre famiglia"[616]. Allo stato attuale è impossibile dire se in origine gli arredi liturgici necessari all'espletamento delle sacre funzioni fossero mobili o fissi visto che i rifacimenti post-sisma potrebbero aver cancellato ogni traccia di eventuali sistemi di ancoraggio alle pareti.

La volta della sala è giocata sulla netta distinzione di due superfici decorative poste una sopra l'altra (figg. 286-292). Quella di fondo si presenta come un campo neutro tinto di un colore blu scuro sul quale si innesta, coprendolo quasi del tutto, una sorta di griglia geometrica formata da spesse cornici rettangolari dagli angoli smussati, unite fra loro tramite grosse borchie in stucco dorato. Gli spazi di risulta tra le modanature sono riempiti, rispettivamente, con due semplici ovati al centro della volta e con dei fantasiosi cartigli formati da volute arricciolate, testine angeliche e facce grottesche agli angoli e nei lati lunghi. Nella finzione decorativa questi cartigli non sono agganciati alle cornici ma poggiano direttamente sul cornicione d'imposta della volta, caratterizzato da un motivo ininterrotto di palmette dorate su fondo blu. All'interno dei riquadri e dei cartigli trovano posto quindici scene tratte dai primi due libri dell'Antico Testamento (*Genesi* ed *Esodo*), le quali sono state disposte senza seguire un preciso ordine cronologico narrativo. Nel rettangolo al centro della volta vi sono raffigurati ben tre episodi: la *Creazione del Mondo* al centro, la *Creazione di Eva* a sinistra e il *Peccato Originale* a destra (fig. 293). Negli ovati laterali trovano posto la *Cacciata dal Paradiso Terrestre* e *Caino e Abele* (figg. 294-295). Negli altri riquadri sono raffigurati, partendo dal cartiglio angolare sopra la porta d'ingresso e procedendo in senso orario:

[614] DEHÒ 1905, p. 28; POLVERARI 1985, p. 123.
[615] BCABo, ms B, 165, II, *Pitture nella città di Senigallia ed alcune nella città di Pesaro ancora descritte da Marcello Oretti nel 1777*. I dipinti in questione devono molto probabilmente essere identificati con quelli collocati l'abside della chiesa di San Paolo a Concordia sulla Secchia (MO), acquistati da don Giovanni Tamassia nel 1878 proprio per ornare l'edificio.
[616] PUNGILEONI 1826, p. 367.

1. *Mosè riceve le tavole dei Dieci Comandamenti* (fig. 296)
2. *La caduta della manna* (fig. 297)
3. *Giuseppe condotto dal Faraone* (fig. 298)
4. *Isacco benedice Giacobbe* (fig. 299)
5. *La piaga delle rane* (fig. 300)
6. *Giacobbe benedice Efrain e Manasse* (fig. 301)
7. *Il sacrificio di Isacco* (fig. 302)
8. *Giuseppe interpreta i sogni del Faraone* (fig. 303)
9. *Giuseppe trascinato nel pozzo dai fratelli* (fig. 304)
10. *La torre di Babele* (fig. 305)
11. *La visita dei tre angeli ad Abramo* (fig. 306)
12. *Diluvio universale* (fig. 307)

La presenza di ben tre scene relative alla storia di Giuseppe Ebreo deve probabilmente essere messa in relazione con il nome del committente, Giuseppe Baviera.

La volta di questa piccola stanza si differenzia dalle altre non solamente per i soggetti raffigurati ma anche per la composizione generale. Se nei soffitti delle altre stanze, come vedremo, i vari elementi che li compongono sono quasi tutti collegati tra loro in un flusso decorativo continuo, qui viene invece enfatizzata la distinzione tra le parti e ciò avviene sia dal punto di vista formale che da quello cromatico. I riquadri modanati funzionano praticamente come unità autonome e anche i cartigli, benché molto complessi, si ergono solitari contro il fondo blu scuro, il quale incrementa ancora di più l'effetto di separazione e isolamento delle varie cellule decorative. Si noti anche come le propaggini fitomorfe dei cartigli vadano ad infilarsi negli spazi concavi lasciati liberi dagli angoli smussati delle cornici seguendone il profilo ma senza mai sovrapporsi ad esse (fig. 288). Gli unici elementi di raccordo visivo sono le due testine angeliche dei cartigli rotondi dei lati lunghi, le quali si vanno letteralmente a sovrapporre alla cornice che riquadra la scena al centro della volta, in un modo simile a quanto si è visto in Palazzo Tiranni a Cagli (fig. 289).

Le composizioni di questa sala presentano esili figurette dalle proporzioni slanciate immerse entro scenari naturalistici o architettonici ricchi di dettagli e caratterizzati da una netta separazione, talvolta drastica e repentina, tra le figure in primo piano e gli sfondi in lontananza; se le prime sono infatti realizzate con un pronunciato altorilievo, i secondi sono invece contraddistinti da uno

stiacciato talvolta quasi impalpabile conseguito attraverso un rilievo minimo dello stucco e leggere incisioni con la stecca. Il divario spaziale tra primo piano e sfondo è ulteriormente accentuato dal punto di vista impiegato per le composizioni, una sorta di prospettiva a volo d'uccello, la quale genera spesso l'impressione che le figure stiano lentamente scivolando verso di noi: un simile effetto si nota ad esempio nelle scene raffiguranti *Il sacrificio di Isacco*, *La Piaga delle Rane*, il *Diluvio Universale* e soprattutto *Giacobbe benedice Efrain e Manasse* in cui i personaggi sembrano sospesi sopra una texture astratta e completamente bidimensionale che costituirebbe in realtà il pavimento a mattonelle visto in prospettiva. Vedremo come Brandani riuscirà a superare tali difficoltà nelle sale successive, integrando maggiormente le figure con fondali architettonici prospetticamente più coerenti.

Le storiette della Sala dell'Antico Testamento sono stilisticamente affini alle opere realizzate da Brandani in precedenza. Le figure snelle, dagli arti tubolari e prive di una precisa definizione anatomica sono sovrapponibili a quelle viste in Palazzo Tiranni a Cagli (figg. 308-313) e pertanto sono il necessario sviluppo in forme più tridimensionali di quelle del rilievo dell'*Età dell'Oro* nel Palazzo Ducale di Pesaro (figg. 314-317). Simili confronti si possono istituire con le ambientazioni naturalistiche, sicuramente prevalenti in queste scene, le quali sono caratterizzate da sfondi solcati dai profili delle montagne che si perdono in lontananza e da alberi che presentano tronchi sinuosi come piccole fiammelle e fronde dalla conformazione spugnosa disposte per file orizzontali parallele. Anche la resa pittorica e movimentata della superficie in stucco è perfettamente in linea con le opere precedenti: si veda ad esempio la screziatura continua del terreno della specchiatura centrale con la triplice scena della *Creazione del Mondo-Creazione di Eva-Peccato originale* che rimanda direttamente al già citato rilievo dell'Età dell'Oro. Se si guarda a un livello più generale si può constatare come in tutte queste prime opere del catalogo brandaniano il paesaggio giochi un ruolo di primaria importanza nell'economia compositiva delle scene e ciò si rileva in particolare nel *Diluvio Universale* e nella *Torre di Babele*, in cui il rapporto figure-ambientazione è sostanzialmente paritario.

Sono proprio queste considerazioni che permettono di datare la decorazione di questa stanza durante la fase iniziale del cantiere, verosimilmente tra la fine del 1559 e l'inizio del 1560: la maggior parte delle caratteristiche appena elencate verranno meno nelle stanze successive, in particolare nelle ultime due, quelle con i fatti di storia romana.

Già in questa prima stanza è possibile notare quanto la formazione da vasaio abbia contato per l'artista poiché diverse scene da lui raffigurate non sono altro che rielaborazioni o dirette citazioni di

precisi modelli. Nel riquadro al centro del soffitto, lo schema compositivo della *Creazione del Mondo* sembra rimandare alle illustrazioni presenti nelle varie edizioni dell'*Ovidio Methamorphoseos vulgare* (figg. 318-319) (largamente impiegate dai maestri della maiolica[617]), mentre il *Peccato originale* è chiaramente tratto dalla medesima scena raffigurata sulla volta della Cappella Sistina (figg. 320-321), tradotta però secondo la formula decorativa e antigravitazionale propria di questo momento stilistico di Brandani. Il *Sacrificio di Isacco* sembra una libera riformulazione della celebre xilografia di Ugo da Carpi su disegno di Tiziano[618] (figg. 322-323), in questo caso costretta entro uno scomodo formato ovoidale che causa un non felicissimo affastellamento dei personaggi e non permette una chiara distinzione tra il primo e il secondo piano. Vi sono poi due riprese da invenzioni di Battista Franco. Si tratta della *Raccolta della Manna* (figg. 324-325), assolutamente identica all'omonima stampa pubblicata dall'artista veneziano[619], e di *Caino che uccide Abele* (figg. 326-327), citazione di uno specifico particolare di un disegno che Franco aveva realizzato per un servizio in maiolica raffigurante la storia della Guerra di Troia, databile alla fine del quinto decennio del secolo, di cui parleremo più approfonditamente nel paragrafo relativo alla Sala di Ilio. Queste due scene sono emblematiche di come Brandani si trovi in difficoltà di fronte alla gestione di complesse scene corali e di quanto non riesca ancora a risolvere in modo prospetticamente convincente il rapporto tra il primo e il secondo piano. Se la fedele citazione dei due soldati in lotta nel *Caino che uccide Abele* è perfettamente riuscita, concedendosi l'inserimento delle figure in un congruo contesto naturalistico, lo stesso non si può dire della *Raccolta della manna*. In questo caso infatti l'articolazione spaziale impostata da Franco, che prevedeva una disposizione a semicerchio delle figure in primo piano che evitava qualsiasi assialità, viene completamente tradita: le due figure all'estrema destra e i giganteschi portatori di giare a sinistra sono eliminati mentre i personaggi rimanenti vengono schiacciati su una stessa linea a mo' di fregio, producendo in questo modo un effetto terribilmente rigido e schematico. Fortunatamente la vena pittorica e decorativa di Brandani riesce in parte a distogliere l'attenzione da queste problematiche grazie al recupero quasi maniacale dei particolari più minuti, come la manna che scende dal cielo, le pieghe dei tessuti, le briglie dei cammelli e le scene che decorano il vasellame.

[617] Per la fortuna delle illustrazioni xilografiche di questo testo cfr. ANDREOLI 2012, pp. 111-125, in part. pp. 112-118.
[618] Sull'incisione di Ugo da Carpi da Tiziano cfr. *UGO DA CARPI* 2009, pp. 112-113 (con bibliografia precedente).
[619] Si erano già resi conto di questa derivazione CLIFFORD, MALLET 1976, p. 406 nota 10.

La Sala di Ercole

La sala deriva il proprio nome dalla decorazione delle lunette che ospitano dodici episodi del mito di Ercole (figg. 328-329). Il soffitto è dominato dal grande ovato centrale raffigurante la *Madre Terra* immersa in un paesaggio naturalistico colmo di animali selvatici e fantastici di tutti i tipi: cervi, tassi, pecore, mucche, scimmie, conigli, struzzi, unicorni, una non meglio precisata fiera dal collo lungo e dalla testa simile a quella di un lupo (fig. 330). La scena è circondata da una bella cornice modanata sostenuta da quattro putti sulle cui spalle sfila un lungo nastro reggifestone che corre tutto intorno all'ovato centrale (fig. 331). I putti poggiano i piedi su dei cartigli convessi dalla forma a X, abbelliti da una testina muliebre al centro; questi cartigli fungono da elemento di collegamento tra la parte sommitale della volta e la cornice a ondine che gira ininterrotta lungo tutta la sala descrivendo il profilo dei pennacchi (fig. 332). Negli spazi angolari trovano posto dei tondi al cui interno campeggiano le raffigurazioni delle *Quattro stagioni* (figg. 333-336). A fianco ad essi si innestano due grossi fiori di acanto dai quali emergono due giovani figure alate semisvestite, alternativamente un ragazzo e una ragazza, che sorreggono dei veli arrotolati e decorati a bande bianche e oro; una delle loro gambe è ancora nascosta all'interno del fiore mentre l'altra si trasforma in un girale di acanto dorato che si avvolge intorno al fiore. Le piccole vele unghiate che mediano il passaggio tra la parte centrale del soffitto e le lunette sono occupate da piccole figure allegoriche su fondo scuro circondate da girali di acanto stilizzati popolati da minuscoli puttini bianchi e da una grandissima varietà di esseri grotteschi (fig. 337). Le lunette vere e proprie, tre per lato, presentano alcune gesta compiute da Ercole. Nonostante gli spazi siano dodici, l'artista non ha raffigurato le altrettante canoniche fatiche enunciate dallo pseudo-Apollodoro e da Igino ma solamente sei di esse[620]; le scene rimanenti raffigurano infatti altri celebri episodi tratti dal mito dell'eroe greco. Partendo dalla lunetta sopra la porta che conduce alla Sala di Ilio e procedendo in senso orario si riconoscono:

1. *Ercole porta le colonne* (fig. 338)
2. *Ercole cattura Cerbero* (fig. 339)
3. *Ercole regge il mondo sulle spalle* (fig. 340)
4. *Ercole fila la lana* (fig. 341)
5. *Ercole cattura il toro di Creta* (fig. 342)

[620] Per l'impostazione e la definizione delle dodici fatiche di Ercole cfr. APOLLODORO 1995, pp. 58-60; IGINO 2022, pp. 29-30.

6. *Ercole uccide Caco* (fig. 343)
7. *Deianira e Nesso* (fig. 344)
8. *Ercole e l'Idra di Lerna* (fig. 345)
9. *Ercole scoppia Anteo* (fig. 346)
10. *Ercole uccide il drago Ladone* (fig. 347)
11. *Ercole contro il Leone Nemeo* (fig. 348)
12. *Ercole cattura il cinghiale di Erimanto* (fig. 349)

Nella parte inferiore dei pennacchi sono state applicate delle maschere mostruose che con la bocca sorreggono dei ciondoli perlinati e dei tendaggi dorati arrotolati, questi ultimi impiegati come collegamento visivo tra una lunetta e l'altra (fig. 350). Ad impreziosire il tutto concorre anche il cornicione a rosette che in corrispondenza dei pennacchi presenta, rispettivamente, delle mensole "alate" lungo il fregio, a volte decorate con un faccione grottesco, e delle piccole volute arricciolate che sporgono dalla fascia baccellata più in alto (fig. 351).

È possibile che per la realizzazione di questo soffitto Brandani si sia ricordato delle soluzioni sperimentate da Girolamo Genga per la decorazione pittorica di alcune sale della Villa Imperiale di Pesaro: un riferimento che l'artista doveva certamente conoscere. Vi sono infatti diversi particolari che sembrano tratti direttamente da quelle decorazioni per poi essere riformulati nello stile proprio dello stuccatore urbinate. La volta lunettata con unghie laterali che mettono in mezzo un grande ovato ricorda l'impaginazione della Sala dei Semibusti e della Sala delle Cariatidi (figg. 352-355). L'idea dei putti che sorreggono l'ovato può essere accostata alla soluzione del soffitto della Sala del Giuramento di Sermide, uno dei putti brandaniani sembra infatti citare uno di quelli lì raffigurati da Francesco Menzocchi (figg. 356-357). Dalla Stanza delle Fatiche di Ercole dell'Imperiale vengono recuperati l'inserimento delle gesta dell'eroe nelle lunette e il posizionamento di quattro tondi angolari tra le linee perimetrali dei pennacchi e del decoro centrale del soffitto (figg. 358-360). Bisogna però precisare che tali modelli servono solamente come riferimenti di massima visto che i confronti proposti testimoniano proprio come essi siano stati completamente riformulati da Brandani in qualcosa di assolutamente nuovo per la decorazione marchigiana della metà del XVI secolo. La volta di questa sala infatti, differentemente da quella della Sala dell'Antico Testamento, è basata su un sistema ornamentale che tende a collegare i vari elementi della raffigurazione in modo molto simile a quanto abbiamo già indicato per la volta dello studiolo di Palazzo Tiranni a Cagli. Questa sala rappresenta l'approdo finale della prima fase stilistica di Brandani, quella principiata con

le decorazioni dei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino e proseguita con il soffitto di Cagli e la Sala dell'Antico Testamento. Le piccole allegorie su fondo scuro sono una versione più minuta dei cammei angolari della volta del salone di Palazzo Tiranni (figg. 361-362). Anche le figure che a Senigallia sono state realizzate con un aggetto più pronunciato possono essere considerate parenti strettissime di quelle del soffitto cagliese: la *Madre Terra* e i puttini sono praticamente delle riproposizioni, rispettivamente, della *Vittoria alata* e dei putti reggifestone di Palazzo Tiranni (figg. 216-221). Identiche sono le tipologie facciali e la resa anatomica estremamente allungata di tutti i personaggi, soprattutto la *Madre Terra* e la *Vittoria alata* appena citate. I puttini in particolare sono ancora una volta basati sulle invenzioni della volta della Cappella Sistina (in questo caso tramite almeno una citazione diretta) sempre rilette attraverso il linguaggio elegante e sciolto di Perino del Vaga (figg. 363-365). L'unica rimarchevole differenza riguarda il fatto che le figure di Senigallia sono meno rilevate di quelle di Cagli, pertanto non riescono a riproporne gli stessi effetti chiaroscurali. Lo scarso aggetto degli stucchi è però una caratteristica riscontrabile in tutti i decori del Palazzetto Baviera e deve essere imputata al fatto che i soffitti di queste stanze sono piuttosto bassi, quindi, delle figure fortemente tridimensionali avrebbero finito per incombere eccessivamente.

La qualità degli stucchi di questa sala è molto discontinua e ciò può essere attribuito solo in parte alla presenza di diversi aiuti in fase di esecuzione. L'allungamento parmigianinesco delle figure che avevamo già incontrato a Cagli viene qui portato alle sue estreme conseguenze e genera dei risultati non sempre felicissimi, soprattutto per quanto riguarda i personaggi di dimensioni maggiori. La *Madre Terra* al centro, le figure metamorfiche nei pennacchi e in particolare le tante raffigurazioni di Ercole presentano delle proporzioni davvero troppo allungate che le fanno apparire talvolta assai sgraziate; non aiuta in tal senso anche il loro non altissimo rilievo che le fa apparire ancora più schiacciate contro la superficie di fondo, cosa che invece non accade alle figure di Cagli, le quali sono modellate quasi a tutto tondo. Se si analizzano le scene con gli episodi di Ercole ci si rende conto di quanto Brandani non si senta ancora a proprio agio nella realizzazione di figure grandi e imponenti che possano dominare lo spazio intorno a loro. Le molteplici rappresentazioni di Ercole non riescono quasi mai a comunicare la sensazione di trovarsi di fronte a all'eroe dalla forza sovrumana come era stato delineato nella letteratura antica. Le varie posizioni in cui è rappresentato sono spesso stentate e disarticolate, i movimenti risultano affettati e il rapporto tra le varie parti anatomiche è raramente convincente. Non è un caso che una delle storie meglio riuscite sia anche quella più semplice a livello compositivo, ovvero il *Trasporto delle colonne* (fig. 338). Qui Brandani riesce finalmente a trasmettere la forza non solo fisica ma anche morale dell'antico semidio, il quale domina forse per

la prima e unica volta l'intera composizione, grazie a una serie di accorgimenti ben congegnati: i piedi saldamente piantati sul cornicione in basso, il volto seminascosto dalle colonne disposte a chiasmo, lo scorcio ben calibrato della schiena muscolosa, il rapporto perfettamente bilanciato tra il protagonista in primo piano e il paesaggio costiero sullo sfondo. In questo modo l'eroe è colto in un momento di amara solitudine mentre procede controvento verso i desolati confini dell'esistenza, lasciandosi alle spalle il mondo conosciuto, per posizionare le colonne che segneranno il limite invalicabile per il genere umano, fisse e incrollabili come l'eroe che le ha trasportate. In tutti gli altri episodi invece sono i particolari secondari quelli più riusciti, come gli sfondi paesaggistici o i personaggi in lontananza: si veda ad esempio la scena del *Deianira e Nesso*[621] (fig. 344) in cui le figure del centauro e della principessa sono inscritte in un bellissimo vortice di linee convulse che riescono ad amalgamare in un elegante ritmo continuo i movimenti dell'acqua, della coda di Nesso e delle vesti svolazzanti di Deianira (fig. 368). Bisogna comunque evidenziare come le storie di Ercole siano quelle che hanno sofferto maggiormente le conseguenze del sisma del 1930; a un'analisi ravvicinata si comprende come quasi tutte le parti maggiormente aggettanti o sono state completamente ricostruite (ad esempio la gamba sollevata di Anteo) oppure sono talmente rovinate da essere ormai ingiudicabili, come la quasi totalità delle teste e degli arti dell'eroe greco (figg. 369-370).

I tondi con le rappresentazioni delle quattro stagioni sono indubbiamente tra le scene meglio riuscite di questo soffitto, soprattutto se comparate con quelle nelle lunette. Esse sono ambientate in un'imprecisabile età mitica come testimoniano l'abbigliamento all'antica delle figure allegoriche, vestite con lunghe tuniche dagli ampi panneggi, le architetture rudimentali coperte con della semplice paglia e la grande presenza della vegetazione. Ciò che colpisce maggiormente è il compiacimento dell'artista nella minuta descrizione di ogni minimo particolare. Il pittoricismo che informa il rilievo dell'Età dell'Oro di Pesaro viene qui sviluppato nella sua forma più estrema e raffinata. Brandani sembra voler rappresentare quanto di più possibile possa essere inserito all'interno delle cornici. Le scene più sorprendenti in tal senso sono l'*Inverno*, l'*Estate* e la *Primavera*. Nella prima (fig. 333) vi è una donna intenta a filare davanti al camino mentre all'esterno una vecchia ingobbita sul suo bastone a causa del peso delle fascine si appresta a rientrare in casa conducendo con sé un maiale legato alla vita mentre un bambino le indica il fuoco da ravvivare. Si noti la cura ossessiva con cui è descritta l'intera scena e in particolar modo l'interno della casa in primo piano: i

[621] Il netto profilo di Ercole in questa scena sembra ricordare quello del medesimo personaggio nell'*Ercole e gli uccelli stinfalidi* di Dürer (figg. 366-367).

fili di paglia che vanno a formare la copertura della casa sullo sfondo, il Sole con i suoi raggi letteralmente graffiati sulla superficie dello stucco, i rami spogli degli alberi, il fuoco acceso le cui fiamme sinuose raggiungono la cappa dalla prospettiva scalena, gli utensili e le stoviglie appoggiati sulle mensole, la carpenteria interna ed esterna dell'abitazione con la raffigurazione dei chiodi che tengono salde le assi lignee. Nell'*Estate* (fig. 335) vi è una ragazza coperta da una lunga tunica che raccoglie mazzi di spighe di grano insieme a due fanciulli. Il paesaggio sullo sfondo raggiunge delle vette quasi poetiche con il vecchio decrepito sull'uscio di casa che si copre il volto dai raggi del Sole nascente che fa capolino dietro una montagna sulla destra; anche in questo caso le abitazioni sono descritte nel modo più analitico, si notano i profili dei mattoni disposti in verticale lungo gli spigoli esterni e gli sporti lignei che sovrastano i tetti di paglia. Le stesse considerazioni possono essere espresse riguardo la *Primavera* (fig. 334), la quale si segnala anche per l'elegante intreccio di curve generato dall'accostamento del movimento circolare dell'acqua della fonte in basso a sinistra alle pieghe ondeggianti del vestito della ragazza al centro. L'*Autunno* (fig. 336) è sicuramente l'episodio meno felice dei quattro e quello in cui l'intervento della bottega sembra maggiormente riscontrabile, in particolare nell'aspetto quasi snodato di alcuni dei puttini che giocano e si arrampicano intorno alla pergola e soprattutto nell'allungamento assai sgradevole di quella sorta di giovane Bacco in primo piano, il cui braccio destro sembra addirittura slogato. Come ha mostrato Marina Mancini, è forse possibile che per questa allegoria Brandani abbia tenuto conto della analoga rappresentazione inserita nella celebre *Hypnerotomachia Poliphili* sebbene dal punto di vista della composizione e dello stile i contatti tra le due opere appaiono veramente labili[622].

Le figure più problematiche di tutto il ciclo sono sicuramente quelle collocate nelle unghie sopra le lunette. Non solo non risulta chiaro se e in quale modo esse possano essere concettualmente associate ai corrispondenti episodi della storia di Ercole ma anche la loro identificazione pone diversi interrogativi poiché non sembra sia stato seguito un criterio unitario per la loro raffigurazione. Risultano mescolati insieme Dei pagani, virtù teologali, allegorie delle arti e altre figure di difficile interpretazione. I personaggi più facilmente riconoscibili sono quelli tratti da celebri invenzioni: la *Speranza* (figg. 371-372) e la *Temperanza* (figg. 373-374) che citano le analoghe allegorie incise da Marcantonio su disegno di Raffaello; *Leda e il cigno* (fig. 375), libera derivazione dalla famosissima invenzione michelangiolesca. Vi è anche una possibile ripresa della dea *Venere* (figg. 376-377) incisa da Jacopo Caraglio su disegno di Rosso Fiorentino, anche se la versione di Brandani presenta l'inserimento di una civetta in basso a sinistra che dissuade dal riconoscere questa figura (a

[622] MANCINI 2023, p. 220.

differenza del presunto modello, panneggiata) con la dea dell'amore; potrebbe forse raffigurare l'allegoria della *Superstizione*, visto che Cesare Ripa ne descrive una simile nella sua *Iconologia*[623]. Le figure rimanenti sembrano essere state ideate direttamente da Brandani: tra queste si riconoscono la *Prudenza* (fig. 378), l'*Abbondanza* (fig. 379) e l'*Architettura* (fig. 380) (che tiene in una mano il filo a piombo e nell'altra la squadra). La donna colta nell'atto di scrivere qualcosa su una stele di pietra potrebbe alludere all'allegoria della *Grammatica* (fig. 381). La figura svestita morsa al seno da un serpente (fig. 382) ricorda ovviamente l'iconografia della morte di Cleopatra e forse può essere associata all'allegoria del *Dolore*. Le altre sono veramente di difficile interpretazione: una donna che solleva un diadema (fig. 383), una che tiene un dardo nella mano destra (fig. 384), un'altra seduta che fissa il Sole (fig. 385). In queste piccole immagini la vena pittorica di Brandani emerge al massimo grado, consegnandoci alcune deliziose composizioni dominate dalla fluidità del ritmo lineare. Ritmo che diviene furioso e caotico nei racemi di acanto stilizzati che circondano i cammei e che si trasformano in una moltitudine di figurette bizzarre, un vero e proprio campionario di esseri mostruosi dalle forme più disparate che rendono quasi ordinarie le grandi figure nei pennacchi (figg. 386-387). Tra questi vi sono anche dei puttini che sbocciano dai fiori dell'acanto che possono essere considerati come la versione indiavolata e assolutamente anticlassica dei frammenti di fregio conservati nei depositi del Palazzo Ducale di Urbino. L'inserimento di queste movimentatissime grottesche sarà da questo momento in poi quasi una costante nell'arte di Brandani e tali le ritroveremo in tante altre opere, sempre pronte a riempire gli spazi di risulta tra le parti principali delle decorazioni. Alcune di esse sembrano derivate dalle serie delle *Petites Grotesques* realizzate dall'architetto e designer francese Jacques Androuet Du Cerceau (c. 1510 – 1585) e da lui pubblicate nel 1550 e nel 1562 (figg. 388-391), anche se Brandani rielabora quasi sempre le forme attraverso la propria fantasia creatrice[624]. La qualità non sempre altissima e talvolta frettolosa dell'esecuzione, purtroppo pregiudicata anche da uno stato conservativo non ottimale, ci permette di comprendere come la maggior parte di questi piccoli inserti decorativi fosse stata demandata ai collaboratori del maestro.

Sala di Ilio

[623] C. Ripa, *Iconologia*, a cura di Piero Buscaroli, Milano, 2020, p. 253.
[624] Queste serie di incisioni furono ampiamente utilizzate dai maiolicari di Urbino nella seconda metà del XVI secolo, soprattutto dagli esponenti della famiglia Fontana; cfr. POKE 2001, pp. 332-344.

La posizione centrale e dominante rispetto alle altre stanze, le grandi dimensioni e la presenza del camino con lo stemma dei Baviera sulla cappa indicano che questo ambiente costituiva il salone principale dell'appartamento; il luogo più adatto per ospitare feste e ricevimenti e che per questo motivo poteva essere degnamente illuminato grazie all'inserimento di quattro lampadari appesi agli altrettanti anelli di ferro che spuntano dalle bocche delle facce mostruose poste agli angoli del pannello centrale della volta.

Il soffitto in questione è senza dubbio uno dei più complessi e articolati dell'intero catalogo di Brandani e, date le sue dimensioni, è anche quello che presenta il maggior numero di scene narrative rispetto a quelli delle altre sale dell'appartamento di Giuseppe Baviera. L'esuberanza e la libertà inventive che informano il soffitto dello studiolo di Felice Tiranni vengono qui portate alle estreme conseguenze: viene definitivamente abolito qualsiasi riferimento al lessico dell'architettura classica in favore del dominio assoluto del motivo del cartiglio e della voluta arricciolati che permettono una fluidità compositiva finora inedita nell'opera dell'artista (figg. 392-393).

Il centro è occupato da un grande rettangolo in cui sono raffigurate numerose *Scene di caccia* (fig. 394), il quale è circondato da una spessa cornice decorata con racemi di acanto e con una maschera grottesca al centro di ogni lato. Sei ventagli caratterizzati da una piccola conchiglia centrale si innestano lungo la cornice (uno sui lati brevi e due su quelli lunghi) proseguendone il motivo fitomorfo. Quattro faccioni mostruosi (fig. 395) inseriti in altrettante coppie di volute dalle estremità arricciolate invadono gli angoli della cornice permettendo il collegamento con gli elementi che la circondano. Lo spazio dei pennacchi è occupato da una sorta di padiglione che gira tutto intorno alla sala sovrapponendosi alla superficie neutra della volta ed è sorretto da sottili nastri che trovano posto tra le unghie delle lunette e i motivi a ventaglio sopra citati (fig. 396). La natura effimera di tale elemento è sottolineata dal fatto che le sue estremità si svolgono in una serie di complicate volute arricciate decorate con un sistema di nastri che sostengono dei festoni di frutta, i quali riempiono perfettamente la base dei pennacchi. Interessante notare come questi bordi svolazzanti, con i loro nastri, ricordino in alcuni casi le vele stilizzate di una nave, cosa che sarebbe perfettamente in sintonia con le storie iliadiche (fig. 397). A questa altezza trovano posto sei episodi della Guerra di Troia, due sono inscritti entro elaborati cartigli inseriti al centro dei lati lunghi (fig. 398), mentre gli altri quattro sono visibili tramite uno squarcio nel padiglione che vede i propri bordi arrotolarsi su sé stessi (figg. 396-399): soluzione interpretabile come lo sviluppo in forme ben più mature e complesse dell'idea sperimentata qualche anno prima nel soffitto dello studiolo pesarese di Guidobaldo II. Ogni

scena è corredata da iscrizioni in greco nella parte inferiore. A causa della posizione e della strana conformazione di questi quattro ovati angolari, Brandani rinuncia al punto di vista dal basso verso l'alto che connota le storie nelle lunette, in cui i personaggi appaiono ben saldi sul piano d'appoggio orizzontale, per adottare una specie di visione grandangolare che gli permette di piegare e adattare i vari elementi compositivi al peculiare formato delle scene. Le quattordici lunette sono decorate con altrettante scene tratte dal mito troiano; anche in questo caso la cornice che le circonda si avviluppa verso l'esterno risolvendosi in carnosi tortiglioni per permetterne la visione. Da notare come nella parte sommitale della cornice delle lunette figurino delle piccole facce mostruose i cui baffi, allungandosi, si trasformano nelle volute terminali dei tortiglioni appena citati (fig. 400); il pittoricismo con cui sono resi tali esseri grotteschi ricorda assai da vicino quelli che ornano i cartigli con le imprese ducali nello studiolo di Guidobaldo II a Pesaro. Nelle unghie delle volte vi sono dei tondi decorati con eleganti motivi vegetali in cui sono inserite le iscrizioni in greco che fanno riferimento alla scena della lunetta corrispondente (fig. 401). Infine, un ricco cornicione decorato con racemi di acanto e corti cassettoni a rosette corre lungo la linea d'imposta della volta, interrotto solamente da alcuni peducci formati da doppie volute spezzate convergenti posti in corrispondenza della base dei pennacchi (figg. 402-403).

Come si è visto, ogni scena è identificata da un'iscrizione in lingua greca. Per questo motivo nell'elenco che seguirà ogni episodio sarà collegato alla frase greca corrispondente di cui saranno fornite la traduzione e, ove possibile, l'indicazione della fonte dalla quale è stata tratta[625].

Diciotto dei venti episodi della guerra troiana sono disposti seguendo un ordine cronologico. Il ciclo inizia dalla lunetta che si trova all'estrema destra sulla parete ovest per proseguire in senso antiorario fino alla lunetta posta all'estrema sinistra della parete nord, completando così il giro:

1. *Il giudizio di Paride* (fig. 404) – [Iscrizione perduta]
2. *Il rapimento di Elena* (fig. 405) – [Iscrizione perduta]
3. *Priamo chiama l'esercito in assemblea* (fig. 406) – ΑΓΟΡΗΝ ΔΕ ΚΑΛΕΧΖΑΤΟ ΛΑΟΝ = Chiamò l'esercito in assemblea – Omero, *Iliade*, I, 53-54[626]

[625] I corretti riferimenti letterari delle iscrizioni sono stati indicati in *Federico Brandani a Senigallia* 1995, eccetto per la citazione dall'*Alessandra* di Licofrone, individuato dallo scrivente.

[626] L'iscrizione fa riferimento a un passo dell'*Iliade* in cui Achille chiama l'esercito in assemblea per consultarsi su come far cessare la pestilenza che si abbatteva già da diverso tempo sul campo acheo. La scena raffigurata da Brandani però non può mostrare tale episodio per diverse ragioni. Innanzitutto, secondo la scansione cronologica impostata dall'artista, in questa scena la guerra di Troia non è ancora iniziata visto che in quelle successive vengono presentati lo smascheramento di Achille tra le figlie di Licomede a Sciro e l'arrivo effettivo delle imbarcazioni greche a Troia. Inoltre, questa iconografia è fedelmente copiata da un'invenzione di Battista Franco nota attraverso dei pezzi in maiolica sul cui

4. *Achille tra le figlie di Licomede*[627] (fig. 407) – ΠΑΡ ΙΣΤΟΙΣ ΚΕΡΚΙΔΟΣ ΨΑΥΣΑΣ ΚΡΟΤΟΝ = Presso i telai lavorando la sonante spola – Licofrone, *Alessandra*, 278

5. *L'arrivo dei Greci a Troia* (fig. 408) – ΥΠΟ ΙΛΙΟΝ ΗΛΘΟΝ = Giunsero sotto Ilio – Omero, *Iliade*, II, 492[628]

6. *Afrodite protegge Enea* (fig. 409) – ΑΜΦΙ Δ' ΕΟΝ ΦΙΛΟΝ ΥΙΟΝ ΕΧΕΥΑΤΟ ΠΗΧΕΕ ΛΕΥΚΩ = Tese le bianche braccia intorno al suo caro figlio – Omero, *Iliade*, V, 314

7. *La morte di Protesilao* (fig. 410) – ΥΦ' ΕΚΤΟΡΙ ΚΕΙΤΟ ΔΑΙΧΘΕΙΣ ΗΥΣ ΠΡΩΤΕΣΙΛΑΟΣ = Il valoroso Protesilao giaceva ucciso da Ettore – Omero, *Iliade*, XV, 704-706

8. *La morte di Ettore* (fig. 411) – ΥΙΟΝ ΠΡΙΑΜΟΙΟ ΘΕΟΙΣ ΕΝΑΛΙΓΚΙΟΝ ΕΙΔΟΣ ΠΗΛΕΙΔΗΣ ΚΑΤΕΠΕΦΝΕ = Il Pelide uccise il figlio di Priamo, simile agli dèi in bellezza

9. *Achille si appresta a trascinare il cadavere di Ettore* (fig. 412) – [Iscrizione perduta]

10. *Scena di battaglia* (fig. 413) – [Iscrizione perduta]

11. *Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore* (fig. 414) – ΕΚΤΟΡΑ ΛΥΣΟΜΕΝΟΣ ΠΑΡΑ ΣΕΙΟ, ΦΕΡΩ Δ ΑΠΕΡΕΙΣΙ ΑΠΟΙΝΑ = Per riscattare Ettore, ti porgo infiniti doni – Omero, *Iliade*, XXIV, 501

12. *La morte di Achille* (fig. 415) – ΠΑΡΙΣ ΟΣ ΕΠΕΦΝ ΑΚΙΛΛΕΑ = Paride che uccise Achille – Euripide, *Andromaca*, 655

13. *Laocoonte esorta i compagni a distruggere il cavallo* (fig. 416) – ΛΑΟΚΟΩΝ Δ ΕΤ ΕΜΙΜΝΕΝ Ε ΠΟΤΡΥΝΩΝ ΕΤΑΡΟΙΣΙΝ Ι ΠΠΟΝ ΑΜΑΛΔΥΝΑΙ = Laocoonte invece ancora esortava i compagni a distruggere il cavallo

14. *I Troiani trascinano il cavallo entro le mura di Troia* (fig. 417) – ΑΥΤΟΙ ΓΑΡ ΜΙΝ ΤΡΩΕΣ ΕΣ ΑΚΡΟΠΟΛΙΝ ΕΡΥΣΑΝΤΟ = Gli stessi Troiani lo trascinarono fin sull'Acropoli – Omero, *Odissea*, VIII, 504

A questo punto la narrazione continua nei quattro ovati angolari procedendo stavolta in senso orario da quello posto a nord-ovest fino a quello nell'angolo sud-ovest:

retro è scritto in grafia cinquecentesca "priamo co i figli suoi mal si consiglia" (cfr. CLIFFORD, MALLET 1976, p. 403). Effettivamente il personaggio barbuto seduto di fronte al palazzo sulla sinistra sembra proprio un re e il suo aspetto è praticamente identico alla figura di Priamo nella scena della sua morte.

[627] Scena da me riconosciuta grazie al confronto con la medesima invenzione di Battista Franco.

[628] Come è noto, l'*Iliade* non contiene la descrizione dell'arrivo della flotta achea a Troia. Infatti per questa iscrizione è stato utilizzato un passo volutamente iperbolico tratto dal secondo libro dell'*Iliade* secondo cui neanche le Muse sarebbero in grado di ricordare il numero esatto degli Achei che giunsero sotto Ilio.

15. *L'inganno del cavallo di legno* (fig. 418) – [ΙΠΠ]ΟΘΕΝ ΕΚΧΥΜΕΝΟΙ = Calati dal cavallo – Omero, *Odissea*, VIII, 515
16. *La distruzione di Troia* (fig. 419) – ΑΣΤΥ ΔΙΕΠΡΑΘΟΝ ΥΙΕΣ ΑΧΑΙΩΝ = I figli degli Achei distrussero la città – Omero, *Odissea*, VIII, 514
17. *Enea, Anchise e Ascanio fuggono da Troia* (fig. 420) – ΕΠ ΩΜΩΝ ΠΑΤΕΡ ΕΧΟΝ = Portando sulle spalle il padre
18. *La morte di Priamo* (fig. 421) – ΑΠΕΚΟΨΕ ΚΑΡΗ ΠΟΛΙΟΙΟ ΓΕΡΟΝΤΟΣ = Tagliò la testa al vecchio canuto

Le due scene rimanenti poste nei cartigli dei lati lunghi risultano slegate dalla sequenza narrativa pur facendo parte della saga troiana:

19. *La morte di Laocoonte* (fig. 422) – ΛΑΟΚΟΩΝ = Laocoonte
20. *Il furto del Palladio* (fig. 423) – ΤΟ ΠΑΛΛΑΔΙΟΝ ΕΚΛΕΨΑΝ = Rubarono il palladio

Un simile complesso abbinamento di immagini e iscrizioni in greco antico, riportate con tanto di spiriti e accenti, credo debba presupporre il lavoro di un umanista dotato di una solida conoscenza dei testi classici. Ulteriori dati che ci confortano in tal senso sono la citazione da un autore difficile, a tratti oscuro e sicuramente più di nicchia come Licofrone e il fatto che alcune iscrizioni tratte dall'*Iliade* siano state adattate a scene di cui Omero non tratta direttamente (vedi le scene 3 e 5, con relative note), dimostrando quindi una certa disinvoltura nell'impiego delle fonti antiche. Il nome che si propone in questa sede è quello di Antonio Galli (1510-1561), uno dei più importanti intellettuali italiani del XVI secolo e figura di spicco della corte di Guidobaldo II per il quale ricoprì più volte il ruolo di ambasciatore presso diversi papi e sovrani europei come Filippo II d'Asburgo, nonché quello assai importante quanto delicato di precettore del figlio ed erede Francesco Maria II e del giovane Torquato Tasso[629]. Lo stretto rapporto con la corte ducale e la sua esperienza nei campi della filosofia, dell'eloquenza e soprattutto della poesia latina e volgare procurarono al Galli illustri amicizie, testimoniate dai carteggi e dalle dichiarazioni di stima dei letterati suoi contemporanei. Tra i tanti personaggi con cui entrò in relazione si annoverano Bernardo Tasso, Dionigi Atanagi, Annibal Caro, Bernardo Cappello, Pietro Aretino, Girolamo Muzio, Laura Battiferri, la quale fu ammessa all'Accademia degli Intronati a Siena con il nome di "Sgraziata" proprio grazie alla sua intercessione.

[629] Su Antonio Galli cfr. GROSSI 1856, pp. 132-134; DEL GALLO 1998, vol. 58.

Ma la ragione principale per proporre il nome di Antonio Galli in veste di iconografo del ciclo della Sala di Ilio risiede nel fatto che fu proprio lui a ricoprire tale ruolo circa un decennio prima quando Guidobaldo II commissionò a Battista Franco i disegni per la realizzazione di una imponente doppia credenza in maiolica raffigurante la storia della Guerra di Troia da donare, rispettivamente, all'imperatore Carlo V e al cardinale Alessandro Farnese, cognato del duca. Così infatti recita un documento scritto dal segretario ducale nel dicembre del 1551: "nel credito vecchio [di Battista Franco] si computa anco 40 historie che lui fece già per una credenza per l'Eccellentia Vostra, et il Gallo li dette l'invenzione"[630]; visto il grande numero di disegni di cui si parla è molto probabile che fossero quelli propedeutici agli enormi corredi ceramici con la saga troiana. Come vedremo a brevissimo, per la realizzazione degli stucchi di questa sala Brandani impiegò diversi disegni realizzati da Franco proprio in quella specifica occasione. Sappiamo infatti che la maggior parte dei disegni che alcuni importanti maestri realizzavano per essere poi trasposti in maiolica continuavano ad essere utilizzati da diverse generazioni di vasai locali per il confezionamento di ulteriori credenze e singoli pezzi in maiolica, grazie alla conservazione talvolta degli originali ma soprattutto di innumerevoli copie presso le proprie botteghe. Non sappiamo ancora di preciso quali e quante scene Franco ideò per quella commissione. Gli studi effettuati in merito ne hanno catalogate almeno una ventina raggruppando i disegni autografi, quelli di derivazione e i pezzi in maiolica; esse coprono praticamente tutto l'arco temporale del ciclo troiano, dal rapimento di Elena alla fuga di Enea dalla città in fiamme. Tuttavia il loro numero in origine doveva essere sensibilmente più alto considerando sia la menzione delle "40 historie" nella lettera ducale, sia l'assenza, altrimenti inspiegabile, di episodi cruciali come la morte di Patroclo o il duello tra Ettore e Achille e, per contro, la presenza di momenti meno celebri come *Enea che difende il corpo di Pandaro*, sia la grandiosità e il fasto di simili servizi in ceramica soprattutto se destinati a importanti personalità come in questo caso. Questi dati ci pongono di fronte alla constatazione che Antonio Galli, ideatore del programma iconografico dell'intero servizio, doveva possedere una vasta e profonda conoscenza della saga troiana, sicuramente scaturita dallo studio di numerose fonti greche e latine dalle quali attinse per concepire un coerente percorso cronologico del mito greco enucleando diversi episodi chiave ai quali si sarebbe dovuto attenere Battista Franco per la realizzazione dei disegni. Vista l'autorità che Antonio Galli ricopriva in seno alla corte urbinate è possibile che Giuseppe Baviera, rivolgendosi al duca per l'ottenimento di Brandani quale esecutore delle decorazioni del proprio appartamento, sia riuscito

[630] La lettera si trova interamente trascritta in BIFERALI, FIRPO 2007, p. 160. Per le invenzioni del servizio troiano cfr. CLIFFORD, MALLET 1976.

a entrare in contatto anche con il celebre umanista per chiedergli di elaborare le ingegnose e colte associazioni tra le iscrizioni greche e le storie in stucco per la Sala di Ilio; tanto più che molte di quelle scene erano tratte dai disegni che poco tempo prima Franco aveva eseguito basandosi proprio sulle indicazioni del Galli.

Già Darius Sikorski nella breve voce dedicata a Brandani nel *Dictionary of Art* nel 1996 si era reso conto che alcuni rilievi della Sala di Ilio "are copied from drawings for maiolica by Battista Franco"[631]. Nella recente monografia dedicata ai disegni del pittore veneziano conservati al Louvre, Anne Varick Lauder ha individuato alcune di queste citazioni[632], lasciandosene però sfuggire altre. Dall'analisi incrociata tra gli stucchi della Sala di Ilio e le invenzioni di Franco (tenendo in considerazione non solo i disegni autografi ma anche quelli di derivazione e soprattutto le maioliche stesse) possiamo affermare che le riprese dirette sono almeno cinque: *Il rapimento di Elena* (figg. 424-426), *Achille tra le figlie di Licomede* (figg. 427-429), *Achille si appresta a trascinare il cadavere di Ettore* (figg. 430-431), *Priamo chiama l'esercito in assemblea* (figg. 432-433) e *La morte di Priamo* (figg. 434-435). Se per le prime tre si possono effettuare dei precisi confronti con diversi disegni autografi di Franco, per rintracciare i modelli delle ultime due è necessario rivolgersi alla coeva produzione ceramica del Ducato di Urbino. Le invenzioni di Franco sono state trasposte sui rilievi in modo assai fedele. Brandani ha talvolta modificato le parti accessorie aggiungendo delle figure secondarie e arricchendo alcuni dettagli degli sfondi sia architettonici che naturali; ciò si nota ad esempio nel paesaggio della scena con *Achille tra le figlie di Licomede*, che mostra delle emergenze vegetali ben più rigogliose che nel modello grafico. In altri casi le modifiche sono più consistenti come nella *Morte di Priamo*, nella quale l'artista, a differenza dell'esemplare in maiolica e probabilmente del perduto disegno originale, aggiunge tutta una serie di particolari tratti direttamente dalla descrizione di tale episodio proposta da Virgilio nell'*Eneide* (episodio viceversa assente – come si sa – nell'*Iliade*)[633]: la presenza di un antichissimo alloro presso l'altare di Zeus[634], il lungo portico sullo sfondo[635], il corpo morto di Polite ucciso da Neottolemo di fronte ai genitori[636], la presenza di Ecuba e delle figlie intorno all'altare[637], Priamo che indossa la sua vecchia armatura con tanto di spada[638] e Neottolemo

[631] SIKORSKI 1996, pp. 664-665

[632] VARICK LAUDER 2009, pp. 200, 202, 204-206, 210, 244.

[633] Per facilitare l'individuazione di tutti questi dettagli preferisco inserire una foto antecedente al recente restauro, quando il rilievo risultava decisamente più leggibile.

[634] Virgilio, *Eneide*, II, 512-514: "Aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe ingens ara fuit iuxtaque ueterrima laurus incumbens arae".

[635] Ivi, 528: "porticibus longis".

[636] Ivi, 531-532: "ut tandem ante oculos euasit et ora parentum, concidit ac multo uitam cum sanguine fudit".

[637] Ivi, 515: "Hic Hecuba et natae nequiquam altaria circum".

[638] Ivi, 509-511: "arma diu senior desueta trementibus aeuo circumdat nequiquam umeris et inutile ferrum 510 cingitur".

che cinge il capo del vecchio re con la mano sinistra mentre si appresta a trafiggerlo con la spada impugnata nella mano destra[639] (gesto che Brandani evidenzia realizzando il braccio e la spada a tutto tondo, facendoli ampiamente sporgere dalla parete). Il particolare dei gradini visibili sotto il corpo caracollante di Priamo, assente nell'*Eneide*, è probabilmente tratto da un passo delle *Troiane* di Euripide in cui questo dettaglio viene esplicitamente menzionato[640]. Un caso davvero singolare è costituito dalla scena con *Achille che si appresta a trascinare il cadavere di Ettore* la quale è copiata da un'invenzione che Franco aveva pensato per una scena completamente diversa, ovvero *Enea che difende il corpo di Pandaro*. Brandani riesce a trasformare la scena attraverso poche essenziali modifiche: sostituisce la figura di Enea sulla sinistra con quella di un anonimo soldato e trasforma il gruppo Pandaro-Diomede in Ettore-Achille tramite la rimozione dell'arco dalla schiena del personaggio steso in terra e l'aggiunta del gesto di sfilare il calzare dal piede sinistro del cadavere compiuto dalla figura inginocchiata. Tutto il resto rimane identico alla composizione originale. Sebbene siano solo queste le riprese sicure dai disegni realizzati da Battista Franco per la commissione del 'Servizio di Troia' è possibile, come ha supposto anche Anne Varick Lauder[641], che negli stucchi di Brandani possano sopravvivere alcune invenzioni dell'artista veneziano andate perdute o ancora non rintracciate. Mi sembra però più probabile, visto anche il caso dell'appena menzionato episodio con *Achille che si appresta a trascinare il cadavere di Ettore*, che per diverse altre scene Brandani abbia riformulato a modo suo alcune invenzioni di Franco, realizzando talvolta strani collage di figure provenienti da contesti differenti. Sembra questo il caso della scena de *L'inganno del cavallo di legno*, in cui la parte sinistra della composizione con il soldato che si protende verso il cavallo è assai simile a quella visibile in un disegno di Franco raffigurante *L'ingresso dei soldati achei nel cavallo*, non presente nel ciclo in stucco (figg. 436-437); similmente, il soldato che impugna la lancia in diagonale nella scena con *L'arrivo dei Greci a Troia* è simile alla figura di Enea che accorre per proteggere il corpo di Pandaro visibile nel disegno citato in precedenza (figg. 438-439). Anche altre figure dimostrano di essere state realizzate sotto l'influenza dello stile grafico di Battista Franco: il troiano muscoloso che emerge dalla calca per trascinare tramite delle corde il cavallo di legno (figg. 440-441); il soldato acheo schiacciato, quasi cubizzato, sotto il peso insostenibile delle spoglie di guerra è molto simile alla figura del vecchio troiano che fugge dalla città distrutta piegato sotto un enorme sacco e che ci è noto solo tramite alcuni esemplari in maiolica (figg. 442-443). Davvero

[639] Ivi, 552-553: "implicuitque comam laeua, dextraque coruscum extulit ac lateri capulo tenus abdidit ensem".
[640] Euripide, *Troiane*, 16-17: "πρὸς δὲ κρηπίδων βάθροις πέπτωκε Πρίαμος Ζηνὸς ἑρκείου θανών".
[641] Cfr. nota 632.

emblematica in tal senso è la raffigurazione del *Furto del Palladio* in cui la figura di Ulisse deriva da un'invenzione grafica di Franco per una scena simile (figg. 444-445), mentre il gigantesco Diomede incurvato in avanti è impensabile senza la conoscenza di invenzioni michelangiolesche come la Santa Caterina d'Alessandria del *Giudizio Finale* (figg. 446-447), probabilmente mediate dall'opera grafica dell'artista veneziano.

A parte queste riprese più o meno dirette di singole figure o coppie di esse, sono proprio le scene nel loro complesso a presentare delle caratteristiche assai 'franchiane': personaggi muscolosi dalle pose complicate, lunghi panneggi vagamente antichizzanti per le figure femminili, composizioni spesso paratattiche che ricordano antichi fregi e sarcofagi classici. Casi a sé stanti sono invece gli episodi del *Giudizio di Paride* (figg. 448-449), mutuato dalla nota invenzione di Raffaello incisa da Marcantonio Raimondi, e della *Morte di Laocoonte* che deriva dal celebre gruppo di età ellenistica scoperto a Roma al principio del 1506.

L'individuazione di tutte queste riprese formali ci permette di allargare il discorso al livello più generale dello stile presentato da questi stucchi. Brandani raggiunge a questa altezza un nuovo equilibrio stilistico, una sorta di *turning point*, caratterizzato da un ribaltamento nella concezione formale delle figure e da un approccio molto più maturo nella gestione dello spazio compositivo, riuscendo così a risolvere diverse problematiche che erano ancora evidenti nelle scene dei soffitti di Palazzo Tiranni e di quelli delle prime due sale di questo appartamento. Se in queste ultime si poteva ancora scorgere quell'allungamento delle figure secondo moduli parmigianineschi e perineschi, nella Sala di Ilio tutto ciò appare ormai superato grazie all'espansione orizzontale delle stesse, le quali si fanno ora più tozze, robuste, dalle pose sofisticate e talvolta persino sgraziate (come il Diomede nel *Furto del Palladio* o Achille che cade all'indietro dopo essere stato colpito a morte dalla lancia di Paride) e iniziano ad occupare uno spazio sempre maggiore nell'economia della composizione. Aumenta contestualmente l'aggetto degli stucchi. La maggior parte delle figure in primo piano sono infatti nettamente staccate da quello di fondo, con diverse parti realizzate a tutto tondo (soprattutto teste e arti) che nei punti di maggior concentrazione creano un deciso chiaroscuro: si vedano in particolare la *Scena di battaglia* e la *Distruzione di Troia*. Oltre alle proporzioni delle figure, è proprio la concezione compositiva che sta alla base delle scene che appare completamente rinnovata. Differentemente da quanto abbiamo affermato per le scene delle due sale precedenti, Brandani riesce ora a gestire in modo davvero convincente composizioni anche molto complesse, caratterizzate da una grande abbondanza di personaggi e di dettagli ornamentali principalmente disposti sullo sfondo. L'inedita compressione spaziale che si registra in molte di queste scene, con i

personaggi schiacciati l'uno contro l'altro a saturare quasi tutto lo spazio disponibile, si pone all'esatto opposto della spazialità che caratterizza le storie della Sala dell'Antico Testamento, in cui piccole figurette fluttuano sulla superficie senza dare l'impressione di occupare uno spazio concreto. Pur mantenendo quel fare pittorico e ultra-decorativo che gli è proprio, e che in fondo non abbandonerà mai, Brandani sembra ora prediligere uno stile indirizzato verso un approccio più robusto e chiassoso del manierismo che, oltre alle leggerezze di Perino e Parmigianino, deve iniziare a fare i conti anche con gli ultimi sviluppi dell'arte di Michelangelo, filtrati attraverso alcuni dei suoi più importanti mediatori, come, appunto, Battista Franco e soprattutto Pellegrino Tibaldi.

Il nome dell'artista valsoldese non è stato casualmente chiamato in causa. È infatti probabile che tra i fattori che possono aver innescato questo repentino cambiamento nell'arte dello stuccatore, oltre all'influenza dei disegni di Battista Franco, debba essere compreso con un ruolo di primo piano anche il contatto che realmente avvenne tra Brandani e Tibaldi proprio in questo momento. Sappiamo infatti che nel corso del 1560 Tibaldi si trovava ad Ancona per dirimere la questione relativa al saldo dei lavori effettuati nella locale chiesa di San Domenico nel corso del 1558. Pellegrino aveva infatti realizzato un imponente ornamento per l'altare maggiore "(ut dicitur de stucco) et aliis picturis", opera oggi perduta, che poi avrebbe ospitato la *Crocifissione* di Tiziano eseguita in quello stesso momento[642]. L'arbitrato fu svolto dall'anconitano Giovan Battista Capocaccia per parte di Pietro Cornovi della Vecchia (fratello di Tommaso, originario committente dell'opera) e da Federico Brandani per la parte di Tibaldi[643]. Molto probabilmente Brandani dovette sospendere l'esecuzione della decorazione del Palazzetto Baviera per recarsi ad Ancona, città non molto distante da Senigallia. L' "ornamento di stucco grandissimo e bellissimo"[644], stando alle parole di un testimone oculare come Vasari, è purtroppo andato perduto e, dato che non pare ne sopravvivano testimonianze grafiche, risulta impossibile misurare quale possa essere stato il suo impatto sull'arte di Brandani. Mi sembra comunque verisimile che questo stile più energico e massivo sperimentato da Brandani a partire dalle scene della Sala di Ilio e che, come vedremo, caratterizzerà tutta la sua produzione del settimo decennio, possa essere spiegato principalmente tramite la visione diretta delle opere anconitane, e forse anche di qualche invenzione grafica, di Pellegrino Tibaldi; inoltre ad Ancona erano presenti altre importanti imprese realizzate da Pellegrino come il *Battesimo di Cristo* già in Sant'Agostino (oggi in San Francesco alle Scale), gli stucchi e gli affreschi (ormai molto rovinati e in

[642] POLVERARI 1990, p. 18 nota 7.
[643] Ibidem.
[644] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), VI, p. 149.

buona parte rifatti) della *Loggia dei Mercanti* e il perduto ornamento in stucco dell'altare maggiore di San Ciriaco, corredato da una statua di "Cristo tutto tondo di rilievo" anch'essa in stucco[645]. Le scene più scopertamente tibaldesche sono la *Fuga di Enea da Troia*, *La morte di Primo*, *La morte di Achille* e *Afrodite protegge Enea*, in cui i personaggi in primo piano presentano un protagonismo muscolare quasi caricaturale e sembrano come slegati dai fondali (figg. 450-461): ciò vale soprattutto per le figure di Neottolemo e Achille che paiono volteggiare all'interno della scena nonostante le loro evidenti anatomie rigonfie e 'siliconate'. Oltre a questi vi sono numerosi altri particolari disseminati in tante altre scene, sia della medesima sala che in quelle con le storie della Roma antica, che difficilmente potrebbero essere spiegati senza la diretta influenza del michelangiolismo parossistico e grottesco sviluppato da Pellegrino a partire dagli affreschi della Cappella Paolina a Castel Sant'Angelo e portato a compimento con estrema coerenza in quelli raffiguranti le *Storie di Ulisse* in Palazzo Poggi a Bologna (figg. 462-479). Particolari che credo debbano presupporre la conoscenza dello stile di Pellegrino. Ed è sempre il confronto con Tibaldi che permette a Brandani di cambiare completamente registro stilistico nelle citazioni tratte dai disegni di Battista Franco. Come abbiamo visto alcune precise riprese da invenzioni del pittore veneziano erano già individuabili nella Sala dell'Antico Testamento; tuttavia, è solo a partire dalla decorazione della Sala di Ilio che il suo approccio alla ripresa di tali modelli cambia radicalmente ma di questo ho già parlato nel secondo capitolo.

Il discorso fin qui condotto non vale però per la grande *Scena di caccia* al centro della volta di questa sala. La sua concezione, con numerose scene indipendenti l'una dall'altra e incorniciate da cordoni vegetali formati da cespugli e fronde degli alberi, ricorda quella di un enorme arazzo e mi chiedo infatti se non si debba guardare proprio in quella direzione per tentare di trovare un modello a cui lo stuccatore possa aver guardato. Ad ogni modo questo episodio nella sua ricchezza di dettagli e vivaci scenette si distacca notevolmente dalle scene della saga troiana, non presentando nessuna delle caratteristiche per esse individuate e rimanendo invece ancora legata allo stile che caratterizza gli stucchi delle prime due sale. È dunque assai probabile che la svolta stilistica di Brandani sia intervenuta subito dopo aver completato questo pannello, che non a caso si trova al centro della volta e che, come tale, dovette essere compiuto in un momento precedente rispetto a tutte le altre scene, in particolare quelle nelle lunette.

[645] Per tutte queste opere cfr. da ultimo BALZAROTTI 2021, pp. 32-41.

La Sala della Roma Repubblicana

La posizione di questa sala all'interno dell'appartamento è esattamente speculare a quella di Ercole, non a caso possiede le stesse dimensioni e una scansione simile del soffitto. Le uniche rimarcabili differenze per quanto riguarda la parte architettonico-strutturale sono lo spostamento della finestra sinistra al centro della parete, causato dalla presenza all'esterno di un fabbricato addossato contro l'angolo nord-est del palazzetto, e la grossa apertura rettangolare che permette l'accesso alla Sala della Roma Imperiale di cui si è già discusso nell'introduzione di questa scheda.

Questa stanza presenta una volta scompartita in nove riquadri tramite delle fasce rettilinee decorate con una linea greca (figg. 480-481). Nel rettangolo centrale vi è un tondo in cui campeggia la figura della *Carità* con tre putti attorno, gli angoli sono riempiti con coppie di ippocampi (fig. 482). Il pannello è incorniciato da quattro festoni agganciati a otto piccole volute a forma di cornucopia che, partendo dagli angoli, si sviluppano in una bizzarra superficie mistilinea che pare sorreggere un cartiglio terminante in due ulteriori volute arricciate che scivolano verso il basso dietro i festoni (fig. 483). Gli otto riquadri laterali presentano due soluzioni decorative diverse. I quattro posti al centro dei lati (fig. 484) prevedono una lunetta con i bordi che si svolgono in due tortiglioni conclusi al centro da una testina grottesca (in modo molto simile a quanto si è visto nella Sala di Ilio), sopra di essa si imposta una piccola volta unghiata decorata con un cartiglio contenente una figura allegorica e affiancato da due ippocampi; infine coppie di figure semisvestite, alternativamente maschili e femminili, sorreggono il prolungamento dei nastri dei festoni mentre sono adagiate lungo la cornice triangolare sottostante. Gli spazi angolari (fig. 485) presentano una struttura identica per quanto riguarda le lunette e le volte unghiate, con l'unica differenza che in queste ultime non figurano solamente ippocampi dorati ma anche figurette fitomorfe che sembrano le versioni miniaturizzate di quelle poste nei pennacchi della Sala di Ercole; lo spazio superiore è invece occupato da quattro cartigli le cui volute attorcigliate sembrano scaturire dagli arti inferiori di altre coppie di creature fitomorfe. Due figure maschili speculari che ci danno le spalle sono sedute sopra i cartigli.

Un bellissimo cornicione a cancorrente cinge tutto il perimetro della stanza (fig. 486). Agli angoli vi sono dei peducci caratterizzati da palmette laterali e da un mascherone grottesco al centro (fig. 487) mentre in corrispondenza dei risalti della cornice trovano spazio dei piccoli cartigli dorati con le iniziali di Giuseppe Baviera (fig. 488).

Nelle dodici lunette trovano spazio altrettante scene che raffigurano fatti della Roma repubblicana tratti per la maggior parte dai primi dieci libri dell'*Ab Urbe Condita* di Tito Livio. Di seguito si riportano

i soggetti delle lunette associati alle allegorie poste nei piccoli cartigli superiori partendo da quella all'estrema sinistra sulla parete ovest:

1. *Orazi e Curiazi – Fortezza* (figg. 489-490)
2. *Marco Curzio si getta nella voragine – Giustizia* (figg. 491-492)
3. *Prostrazione di fronte al vincitore* (?) – *Prudenza* (figg. 493-494)
4. *Il sacrificio di Porzia*[646] *– Cerere* (figg. 495-496)
5. *Battaglia presso il fiume Allia – Apollo* (figg. 497-498)
6. *Coriolano di fronte alle matrone – Saturno* (figg. 499-500)
7. *Confronto tra due generali* (?)[647] *– Venere e Cupido* (figg. 501-502)
8. *Marco Furio Camillo libera Roma da Brenno*[648] *– Giove* (figg. 503-504)
9. *Muzio Scevola – Mercurio* (figg. 505-506)
10. *Morte di Virginia – Marte* (figg. 507-508)
11. *Orazio Coclite sul Ponte Sublicio – Diana* (figg. 509-510)
12. *La fuga di Clelia – Temperanza* (figg. 511-512)

Delle quattro figure allegoriche poste nei tondi angolari sopra le lunette tre sono chiaramente identificabili come *Pittura*, *Astronomia* e *Architettura* (figg. 513-515) grazie ai loro attributi. L'ultima (fig. 516) è di più difficile interpretazione visto che non si comprende bene cosa stia scrivendo sulle tavole che ha a fianco.

A differenza della Sala di Ilio, le scene raffigurate nelle lunette non sono disposte seguendo una coerente sequenza cronologica ma in ordine sparso. Ad esempio gli episodi di *Muzio Scevola* (Livio, II, 12-13) e della *Fuga di Clelia* (Livio, II, 13) che nella narrazione liviana risultano consecutivi sono qui separati dalle storie di *Virginia* (Livio, III, 48) e di *Orazio Coclite* (Livio, II, 10). È dunque probabile che essi siano stati scelti principalmente quali rappresentazioni di *exempla virtutis* tratti dalla storia

[646] In *FEDERICO BRANDANI A SENIGALLIA* 1995, p. 82, la scena è identificata con *Le vestali che salvano oggetti di culto all'arrivo dei Galli* ma mi pare abbastanza evidente come la figura femminile che si porta alla bocca un tizzone ardente prelevato dal fuoco al centro debba essere interpretata come il *Sacrificio di Porzia*, come descritto da Valerio Massimo (VAL. MAX. IV.6.5)

[647] In *FEDERICO BRANDANI A SENIGALLIA* 1995, p. 86, la scena è identificata con *Furio Camillo arringa il popolo perché non abbandoni Roma* ma non mi pare che vi siano elementi sufficienti per una simile interpretazione.

[648] In *FEDERICO BRANDANI A SENIGALLIA* 1995, p. 87, la scena è dubitativamente identificata con *Lucio Bruto parte per combattere contro i Tarquini*, mentre credo sia più corretta la lettura da me proposta, come specificherò meglio a breve.

romana delle origini, cosa d'altronde molto comune nella decorazione dei palazzi signorili del XV e del XVI.

La brusca e decisa virata verso uno stile più massiccio e monumentale che abbiamo riscontrato per la prima volta nelle scene della saga troiana viene qui ulteriormente confermata. Alcuni confronti con opere di poco precedenti permettono di comprendere quanto sia mutato il linguaggio espressivo dello stuccatore nel giro di pochissimo tempo. L'enorme e sgraziata allegoria della *Carità* al centro del soffitto non ha più nulla in comune con le allungatissime figure della piccola *Carità* di Palazzo Tiranni e della *Madre Terra* della Sala di Ercole (figg. 517-518); i puttini che le stanno intorno sono diventati dei piccoli ercoli dalle corporature tozze e robuste, quello in braccio alla donna in particolare mostra le fattezze di un pesantissimo bambolotto. Inoltre, se per quelle figure Brandani sembrava aver guardato principalmente a modelli perineschi, zuccareschi e parmigianineschi, la *Carità* di Senigallia si lascia confrontare assai meglio con la monumentale donna in primo piano col seno scoperto nel gruppo di sinistra del *Giudizio Finale* di Michelangelo (figg. 519-522). Come sempre, Brandani reinterpreta le difficilissime forme michelangiolesche attraverso il proprio stile aereo e pittorico ma mi sembra fuor di dubbio quanto il suo accostamento a questi illustri modelli sia cambiato in direzione di un più forte plasticismo e di una maggiore espansione dei volumi se si confronta questo tipo di citazione da Michelangelo con quelle che avevamo identificato nelle sale dell'Antico Testamento e di Ercole. Come vedremo, questo tipo di iconografia della *Carità* ricorrerà anche in altre opere di Brandani e conserverà tutta la sua monumentalità anche quando sarà realizzata in forme assai più piccole. In debito con il sommo artista toscano risulta anche la soluzione delle figure semidistese sulle cornici triangolari delle volticine unghiate, impensabili senza l'esempio dei nudi di bronzo della volta della Cappella Sistina (figg. 523-524). Anche in questo caso possiamo notare la grande distanza che ormai intercorre tra questi giovanotti nerboruti e le sciolte, esili figure poste nel pannello centrale del soffitto di Palazzo Tiranni a Cagli (figg. 525-526). Un simile iato stilistico si può riscontrare tra le allegorie disposte nelle unghie sopra le lunette e le loro compagne nella Sala di Ercole. Va anche rilevato come in questo caso Brandani abbia lasciato poco spazio alla propria creatività poiché ben nove di esse sono riprese dalle celebri serie di incisioni delle *Virtù*, realizzate da Marcantonio Raimondi su disegno di Raffaello, e degli *Dei* in nicchie, incise da Jacopo Caraglio su invenzione di Rosso Fiorentino (figg. 527-546). Un'altra citazione da Raimondi si ha nell'episodio di *Coriolano di fronte alle matrone*, in cui il condottiero romano è chiaramente ripreso dalla figura di Alessandro Magno nella stampa riproducente l'imperatore macedone che mette in salvo gli scritti di Omero (figg. 547-548). La scena con *Marco Furio Camillo che salva il popolo romano*

da Brenno è invece recuperata da un'invenzione di Polidoro da Caravaggio (figg. 549-550), oggi nota soprattutto grazie a una bella stampa di Jan Pietersz Saenredam, che circa un decennio prima era stata ripresa e in parte modificata da Taddeo Zuccaro per la perduta decorazione ad affresco della facciata di Palazzo Mattei (figg. 551-552), prima importante commissione romana dell'artista vadese[649].

Nelle storie della Roma repubblicana il nuovo linguaggio 'massivo' di Brandani sembra ulteriormente accentuato rispetto alle storie della stanza precedente probabilmente a causa della peculiare impostazione dei soggetti, concepiti più come rappresentazioni di un messaggio morale che non come momenti narrativi. Si può infatti constatare come queste scene siano improntate a una maggiore chiarezza compositiva rispetto a quelle della Sala di Ilio, presentando un ritmo più lento e pausato che pone in evidenza i personaggi principali isolandoli dal contesto in modo più o meno marcato: questo è il caso delle storie di *Marco Curzio si getta nella voragine*, degli *Orazi e Curiazi*, di *Virginia*, del *Confronto tra due generali*. Questo espediente esalta non poco il gigantismo dei personaggi che risulta talvolta davvero impressionante e senza precedenti e deve probabilmente essere considerato come uno dei riflessi più evidenti del contatto con Tibaldi di cui si è parlato poco fa. Ad aumentare la monumentalità delle composizioni sono anche le architetture, in particolare gli interni cui viene data una rinnovata importanza nell'economia delle scene. In alcuni episodi la presenza e la disposizione degli elementi architettonici mettono ancora più in risalto le figure in primo piano come ad esempio nel *Sacrificio di Porzia* (fig. 553), in cui un ampio porticato dorico cinge tutti i personaggi, o nella *Morte di Virginia* (fig. 554), caratterizzata da ingombranti architetture che accentuano lo schema paratattico della composizione e isolano ancor di più l'eroina al centro della scena.

Tale semplificazione compositiva, e la maggiore intelligibilità che ne deriva, viene mantenuta anche negli episodi più dinamici e cruenti. Se per alcuni di essi questo procedimento funziona perfettamente, come nel caso di *Orazio Coclite che difende il ponte Sublicio* (fig. 555) in cui la figura del condottiero romano risalta in tutto il suo eroismo rimanendo da solo sul suo cavallo al centro del ponte contro l'esercito nemico e dominando in tal modo tutta la composizione, per altre scene rappresenta un forte limite: la *Battaglia presso il fiume Allia* (fig. 497) è infatti formata da due gruppi

[649] Mi pare che questa importante citazione da Polidoro non sia mai stata individuata negli studi riguardanti Taddeo Zuccaro. Per la commissione della facciata di Palazzo Mattei cfr. GERE 1969, pp. 34-43; ACIDINI LUCHINAT 1998, pp. 17-18, 24-26. Per il disegno con *Marco Furio Camillo che salva il popolo romano da Brenno* cfr. GERE 1969, pp. 168-169.
Ci tengo inoltre a precisare che tutte queste derivazioni da stampe e disegni (figg. 527-552) sono state rintracciate dallo scrivente.

di tre cavalieri che si fronteggiano disponendosi in modo del tutto innaturale lungo due linee diagonali parallele che irrigidiscono non poco la composizione; nulla di più distante rispetto alla *Scena di battaglia tra Achei e Troiani* della Sala di Ilio in cui si percepisce tutta la confusione, il delirio e il clamore dello scontro armato.

Come per le altre stanze, anche questi stucchi hanno grandemente sofferto l'evento traumatico del sisma del 1930 e, infatti, la maggior parte degli elementi aggettanti risulta molto rovinata se non proprio completamente rifatta nel corso dei restauri a cui si è precedentemente accennato.

Il Vestibolo della Fama

Questo ambiente fu uno di quelli più danneggiati dal terremoto, dato che vide "il crollo completo" del soffitto, come riporta Cesare Selvelli[650]. Originariamente esso doveva costituire un piccolo vano di passaggio tra la Sala della Roma Repubblicana e quella della Roma Imperiale. Un dato che colpisce a prima vista è la completa assenza degli stipiti lapidei dei portali, non solo di quelli del vestibolo ma anche di quello che avrebbe dovuto decorare la superficie interna della porta della Sala della Roma Imperiale (figg. 556-559). È davvero improbabile che unicamente questi tre stipiti siano andati distrutti durante il sisma mentre tutti gli altri siano rimasti intatti, in particolare quello della porta che dalla Sala della Roma Repubblicana conduce proprio al vestibolo [4]. Mi sembra più ragionevole pensare che essi non fossero stati previsti fin dall'inizio, probabilmente perché questi due piccoli ambienti dovevano costituire uno spazio riservato di Giuseppe Baviera e accessibile a pochi altri membri della famiglia. Anche le decorazioni dei soffitti sono indubitabilmente più semplici e dimesse rispetto a quelle delle altre stanze, la Sala della Roma Imperiale è addirittura priva di rifiniture in oro. Anche Pungileoni descrive quest'ultimo ambiente come un "gabinetto"[651] ed è probabile che originariamente svolgesse la funzione di studio o camera privata di Giuseppe Baviera, preceduta da un piccolo vestibolo che fungesse da diaframma con il resto dell'appartamento. L'ipotesi proposta da Marina Mancini di individuare lo studiolo del Baviera nel Vestibolo della Fama va assolutamente scartata[652]. Che esso fosse un ambiente di passaggio e non una camera a sé stante è dimostrato dalle esigue, se non proprio anguste dimensioni, dal fatto che la presenza di almeno due aperture non

[650] SELVELLI 1931, pp. 108-109.
[651] PUNGILEONI 1826, p. 367.
[652] MANCINI 2023, p. 177.

avrebbe permesso di collocarvi praticamente nulla (né mobilio vario né tantomeno ingombranti scansie lignee) e dalla mancanza di una adeguata illuminazione, visto che non vi sono finestre.
Come già anticipato, l'intelaiatura del soffitto di questo vano è estremamente semplice, probabilmente anche a causa della funzione meno importante che esso andava a svolgere (fig. 560). La volta è divisa in cinque sezioni: al centro vi è un ovale in cui è raffigurata la figura della *Fama* (fig. 561) alata intenta a suonare quel che resta delle sue trombe; sui lati brevi si notano *Leda e il cigno* (fig. 562) (raffigurata secondo la fortunatissima iconografia michelangiolesca) e un personaggio femminile di difficile identificazione (fig. 563); i lati lunghi sono invece occupati al centro da due bande rettangolari decorate con girali d'acanto dorati (fig. 564). Agli angoli sono stati ricavati quattro ovati con le figure di *Giove*, *Saturno*, *Marte* e *Mercurio* (figg. 565-568); due di essi presentano il fondo tinto di blu che fu probabilmente aggiunto in un secondo momento e non sotto la supervisione di Brandani, in modo simile a quanto sarebbe avvenuto nel Castello Brancaleoni di Piobbico. Tutto il resto del soffitto è suddiviso in riquadri geometrici decorati con acanti e piccoli esseri fitomorfi, tutto rigorosamente dorato. Nonostante le figure presentino uno stato conservativo abbastanza malconcio, l'invenzione è ancora ben leggibile. Anche in questo caso valgono le considerazioni espresse in merito allo stile delle due stanze precedenti: le forme si sono ormai definitivamente fatte più spesse e larghe, in alcuni casi esse sembrano quasi pesanti e sgraziate, come la figura di *Giove*, che presenta degli arti veramente tozzi, e quella della *Fama* che incede grevemente verso di noi con una pendenza del corpo che difficilmente riuscirebbe a prevenirle una caduta.

La Sala della Roma Imperiale

Come si è già anticipato nel paragrafo precedente è probabile che questa sala fosse destinata a ospitare lo studiolo di Giuseppe Baviera o comunque un suo spazio privato; d'altro canto il carattere riservato di questo ambiente è provato non solo dalla mancanza di decorazioni lapidee intorno alla porta, di cui si è discusso, ma anche dalla maggiore semplicità della decorazione a stucco che risulta completamente priva delle costose dorature che invece sono una delle caratteristiche salienti dei soffitti delle altre stanze.
Anche dal punto di vista compositivo la volta di questa saletta si distacca nettamente da quelle delle stanze maggiori (figg. 569-570). In questo caso infatti Brandani predispone un disegno molto semplice giocato esclusivamente sull'intreccio geometrico delle costolonature bianche che,

scaturendo dalle lunette che scandiscono le pareti, percorrono il soffitto da parte a parte intrecciandosi. In questo modo si vengono a formare degli spazi di risulta di vario tipo, alcuni approssimativamente trapezoidali e altri triangolari che gravitano intorno a due ovati centrali disposti longitudinalmente: una soluzione che ricorda alcuni progetti ideati da Perino del Vaga per la decorazione di un soffitto di Villa Doria a Genova (figg. 571-572) e, sebbene in modo più vago, quella della volta della Cappella dell'Arca del Santo a Padova, progettata da Silvio Cosini ed eseguita insieme ai figli di Falconetto e a Tiziano Minio[653] (figg. 573-574). Altro particolare atipico rispetto alle solite composizioni dei soffitti brandaniani è lo scarso rilievo conferito alle membrature architettoniche che qui perdono molta della consistenza plastica che in genere le caratterizza. Gli unici elementi che movimentano un po' la composizione, arricchendola con il consueto gioco di intersezione tra superfici più e meno avanzate, sono i cartigli simili a scudi inseriti tra una lunetta e l'altra da cui si sviluppano dei corti nastri (che conservano una curiosa colorazione rossa) legati a delle piccole volute che si sovrappongono parzialmente alle cornici delle lunette. A conferire maggiore omogeneità al tutto sono anche le eleganti fasce di frecce ed ovoli che cingono lunette e riquadri e che si pongono anche a coronamento del cornicione il cui fregio è costituito da un bellissimo motivo di volute a S alternativamente convergenti e divergenti (fig. 575).

La sala prende il nome dalle scene che ornano i riquadri trapezoidali della volta e le lunette. Sebbene Pungileoni affermasse che esse rappresentassero "le geste di Costantino il grande"[654], non sembra possibile collegare alcuno di questi episodi alle vicende di una specifica figura storica. È invece più plausibile che queste scene mostrino più generalmente l'idea del buon governo dell'imperatore romano attraverso la raffigurazione delle sue gesta più iconiche. Nei sei trapezi della volta, partendo da quello perpendicolare alla parete est e procedendo in senso orario, si riconoscono[655]:

1. *L'imperatore a cavallo* (fig. 576)
2. *La Vittoria che sancisce la pace tra l'imperatore e i nemici* (fig. 577)
3. *Adlocutio* (fig. 578)
4. *L'incontro tra l'imperatore e un soldato* (fig. 579)
5. *L'imperatore elargisce beni al popolo* (fig. 580)

[653] Su questa importante commissione cfr. BLAKE MCHAM 1994, pp. 81-83, 219, 235-236, docc. 101-102. Vedi anche le recenti e importanti puntualizzazioni in merito alla sua autografia di SIRACUSANO 2011, p. 82.
[654] PUNGILEONI 1826, p. 367.
[655] Mi sono permesso di corredare le scene con delle generiche intitolazioni per una più agevole e rapida comprensione.

6. *Il giuramento sul fuoco* (fig. 581)

Nelle lunette, partendo da quella all'estrema sinistra sulla parete est e continuando in senso orario:

7. *L'imperatore libera uno schiavo* (fig. 582)
8. *L'imperatore domina su un territorio* (fig. 583)
9. *Pace tra l'imperatore e i nemici* (fig. 584)
10. *La Vittoria che conduce l'imperatore* (fig. 585)
11. *L'imperatore tra Giove, Mercurio e Minerva* (fig. 586)
12. *La liberazione di un prigioniero* (fig. 587)
13. *L'imperatore tra gli Dei* (fig. 588)
14. *Due figure allegoriche* (fig. 589)
15. *L'imperatore a cavallo* (fig. 590)
16. *Scena di Sacrificio* (fig. 591)

Due bellissime figure allegoriche riempiono i tondi che campeggiano al centro della volta: la *Speranza* e la *Fama* (figg. 592-593). Altre piccole allegorie non sempre decifrabili sono poste nei cartigli che separano le lunette (fig. 594). Nei campi rimanenti, quindi quelli triangolari e quelli stretti fra i due tondi centrali, sono sistemate alcune figure grottesche (figg. 595).
Le caratteristiche di accresciuta intelligibilità, semplificazione del ritmo e ingigantimento delle figure che avevamo individuato nella Sala della Roma Repubblicana vengono ora portate alle estreme conseguenze. Complice probabilmente anche la totale assenza di qualsiasi intento narrativo, queste scene sono praticamente prive di ambientazione mostrando delle figure collocate contro uno sfondo neutro, come se galleggiassero in uno spazio indefinito. Gli inserti architettonici e naturalistici sono davvero sporadici e, ove presenti, servono solamente alla comprensione essenziale del soggetto rappresentato, come nel caso dell'*Imperatore che elargisce beni al popolo* (fig. 580) in cui la gradinata e il trono sono elementi necessari per permettere all'imperatore di trovarsi fisicamente in una posizione di preminenza rispetto alle altre figure. Le composizioni semplici e paratattiche unite all'aspetto disadorno delle ambientazioni pongono maggiormente in evidenza i personaggi, i quali assumono proporzioni ancora più grandi rispetto a quanto visto finora arrivando talvolta ad occupare l'intero spazio a loro disposizione sia in verticale che in orizzontale. Brandani riesce ora dove aveva fallito nella Sala di Ercole, ovvero la realizzazione di figure imponenti che dominano e quasi

costruiscono lo spazio intorno a loro. Tali caratteristiche pongono ormai questi rilievi quasi agli antipodi rispetto alle delicate scenette immerse nella natura della Sala dell'Antico Testamento; nonostante ciò la componente pittorica e grafica dello stile di Brandani non viene mai meno consegnandoci delle scene governate prepotentemente dal ritmo vorticoso della linea ornamentale che movimenta tutta la composizione: si veda *L'imperatore a cavallo* (fig. 576), *La Vittoria che conduce l'imperatore* (fig. 585) e i due ovati al centro del soffitto con le figure della *Speranza* e della *Fama* (figg. 592-593), elegantemente inarcate in avanti quasi intente a eseguire un passo di danza e non dissimili da quanto proponevano nello stesso periodo i due fratelli Zuccari nelle invenzioni per gli affreschi di Palazzo Farnese a Caprarola[656] (figg. 596-598). È infatti possibile che il rinnovato accordo tra titanismo quasi sgraziato alla Tibaldi (figg. 599-600) ed elegante linearismo delle figure di questa stanza possa in qualche modo essere correlato alla presenza di Taddeo Zuccaro alla corte urbinate tra l'estate e l'autunno del 1560. L'artista vadese si recò a Urbino su ordine di papa Pio IV per eseguire il ritratto di Virginia della Rovere che sarebbe di lì a poco divenuta sposa di Federico di Giberto Borromeo, nipote del papa[657]; è inoltre risaputo che l'arrivo del pittore fu preceduto dalla consegna di un grandissimo numero di disegni raffiguranti le gesta di Giulio Cesare da lui realizzati per il confezionamento di una enorme credenza in maiolica che Guidobaldo II intendeva inviare in dono a Filippo II di Spagna[658]: disegni che, come vedremo, Brandani copierà fedelmente poco tempo dopo negli scomparti del soffitto del salone di Palazzo Aquilini.

Altro momento di grande rilevanza per questa decorazione sono i personaggi mostruosi che invadono gli spazi più piccoli (figg. 595, 601-602) e che rappresentano una variante estremamente personale delle grottesche che in quegli anni avevano iniziato a diffondersi in diversi centri del Ducato di Urbino, in particolare sui bordi bianchi delle maioliche. Se si mettono a confronto con quelli che abbiamo visto nella Sala di Ercole possiamo constatare quanto questi piccoli rilievi siano incomparabilmente più freschi nell'invenzione e impeccabili nell'esecuzione, fattore che ci spinge ad assegnarli *in toto* al nostro artista. Come già anticipato, Brandani diverrà uno specialista nella realizzazione di queste bizzarre grottesche che andranno ad occupare sempre gli spazi di risulta tra le membrature architettoniche che scandiscono le superfici di soffitti e camini. Il loro aspetto bislacco, la loro esuberanza e la qualità talvolta davvero altissima dell'invenzione, come in questo

[656] Il disegno (fig. 598) sul sito del museo viene catalogato come "circle of Federico Zuccari" ma credo non ci siano dubbi sul fatto che si tratti di un disegno autografo di Federico.
[657] SPAGNOLO 2020, vol. 100.
[658] Per il cosiddetto "servizio spagnolo" cfr. GERE 1963, pp. 306-315; ACIDINI LUCHINAT 1998, pp. 79-98; CLIFFORD 2012, pp. 95-109.

caso, le pongono tra i risultati migliori e sicuramente più interessanti raggiunti in questo campo durante tutto il XVI secolo.

Il biancore abbacinante della superficie, lo scarso rilievo degli stucchi, la purezza del disegno geometrico della composizione, il confinamento dei complicati cartigli negli angoli, l'ariosità delle scene narrative e le folli minuterie linearistiche delle grottesche fanno di questo soffitto un *unicum* nella produzione di Brandani, un momento di intenso equilibrio tra due importanti aspetti della propria cultura figurativa: uno più esuberante, estroso e bizzarro; l'altro più puro, elegante e classico.

[CAT. 5]

Camino di casa Bonifazi

Urbino, Palazzo Ducale

c. 1560-1562

Nella terza sala dell'appartamento roveresco al secondo piano del Palazzo Ducale di Urbino si trova un camino di Federico Brandani. L'opera proviene da casa Bonifazi (Via Aurelio Saffi, 72) ed è stata trasferita nel Palazzo Ducale nel 1954 per volontà dall'allora soprintendente alle antichità Giuseppe Marchini[659]. L'intervento si rese necessario perché, a quanto pare, il camino era "molto deteriorato e in pericolo di totale rovina"[660]. Fu dunque sistemato in uno degli ambienti del secondo piano, coerentemente con le altre decorazioni brandaniane del palazzo. La stanza prescelta per ospitarlo fu così risarcita della presenza del camino, poiché quello originale fu rimosso in data imprecisata e risulta attualmente disperso[661]. La struttura venne addossata e assicurata alla parete ovest della sala (mentre il camino originario si trovava sul lato sud, come dimostrato dalle mattonelle del pavimento) tramite tre barre metalliche e diverse stuccature.

L'opera si presenta composta da una bocca di fuoco in pietra calcarea dalle forme estremamente semplici e ingentilita soltanto dalla soluzione delle volute terminanti in zampe leonine, a queste date ampiamente diffusa in tutta Europa, e da un soprastante fastigio in stucco a padiglione (fig. 603). Esso si compone di un grosso tondo centrale in cui è raffigurata l'allegoria della *Pace che brucia le armi* (sulle quali peraltro è seduta), racchiuso entro un grosso cartiglio formato da diverse volute che si intersecano fra loro delineando un profilo pressappoco trapezoidale (fig. 604). Il tutto è arricchito da due orecchie sporgenti e un mascherone urlante posto di fronte a una conchiglia nella parte sommitale e da festoni di frutta appesi alle volute sottostanti tramite dei nastri (figg. 605-606). Se la nappa in pietra risulta assai rovinata e annerita, il fastigio è ancora in buone condizioni eccetto per il medaglione centrale in cui la superficie si dimostra scabra e talvolta priva dell'ultimo strato di

[659] ARCANGELI 1977, p. 40; MAZZINI 1982, p. 533; DAL POGGETTO 2003, p. 235.
[660] ARCANGELI 1977, p. 40.
[661] Sul camino disperso cfr. Cat. 2.

stucco bianco; inoltre la figura della Pace presenta evidenti rifacimenti, in particolare nelle parti più aggettanti come il braccio destro e la testa. Al di là ai problemi conservativi, l'opera rivela una qualità sicuramente inferiore rispetto a tanti altri lavori del maestro: sia il mascherone in alto, sia la raffigurazione del prato e delle piante nel rilievo centrale, che i festoni in basso manifestano una conduzione corsiva, a tratti grossolana denunciando in modo abbastanza evidente un'esecuzione in larga parte affidata alla bottega.

La natura erratica del pezzo, rimosso da tempo dalla sua sede originaria, e le scarsissime informazioni circa il palazzo di provenienza non hanno permesso la formulazione di alcuna ipotesi riguardante il possibile committente dell'opera, che probabilmente andrà scovato tra le personalità vicine al duca proprio come per tutti gli altri lavori eseguiti da Brandani in palazzi privati. Difficile risulta quindi precisarne la datazione che comunque mi pare si debba circoscrivere entro i primi anni del settimo decennio. Credo infatti che il fastigio in stucco si legga bene come tratto di congiunzione tra il camino di Palazzo Tiranni e quello del salone del castello di Montebello (figg. 607-608). Dal primo recupera l'idea dell'inserimento di un grosso ed elaborato cartiglio come fulcro dell'intera composizione – identico è anche il soggetto raffigurato nel medaglione centrale – mentre anticipa il secondo per la sua impostazione che la letteratura specializzata nello studio dei camini rinascimentali definisce 'a padiglione': ovvero un grosso blocco tendenzialmente rastremato verso l'alto e poggiante direttamente sulla nappa. La forma è infatti pressappoco la medesima in entrambe le opere, con quelle doppie volute spezzate che si inarcano verso l'alto andando a stringere il medaglione e una valva di conchiglia al colmo. La grande differenza tra i due risiede non tanto nella presenza o meno di specifici inserti decorativi (i festoni, le volute accessorie e il mascherone grottesco) quanto nella spiccata monumentalità e nella forte tridimensionalità del fastigio di Montebello, modellato come una sorta di enorme cartiglio a tutto tondo e pienamente autosufficiente. L'opera in esame si configura invece come un grosso e pesante blocco di forma trapezoidale ingentilito dai motivi decorativi a rilievo che paiono disegnati su di esso. Questo effetto indubbiamente più grafico delle volute e delle forme in generale è ancora in sintonia con gli stucchi di Palazzo Tiranni (in particolare con il camino già citato), con quelli frammentari ora nei depositi del Palazzo Ducale di Urbino e soprattutto con le decorazioni del Palazzetto Baviera di Senigallia (figg. 609-612). In tutte queste opere si ritrovano inoltre quei caratteristici motivi trapezoidali che si sollevano dal resto della superficie come delle piccole orecchie squadrate e che in genere incorniciano un grosso medaglione figurato; soluzione che Brandani abbandonerà quasi del tutto nelle opere successive. A puntare maggiormente verso l'opera senigalliese è anche la figura della *Pace che brucia le armi*, la quale,

come ha giustamente evidenziato Anne Varick Lauder[662], deriva da un'invenzione che Battista Franco aveva utilizzato per la prima volta nell'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (figg. 613-614). Anche in questo caso, dunque, Brandani dovette ricorre a un disegno autografo del maestro (o a una sua copia) che probabilmente era rimasto nelle mani dei vasai urbinati dopo la definitiva partenza del pittore veneziano dalla città, avvenuta al principio del 1552.

Il camino in questione sembra dunque rappresentare una nuova tipologia che Brandani iniziò a sperimentare all'inizio del settimo decennio e che sarà portata a completa maturazione nel *Camino delle Mete* realizzato durante la seconda fase decorativa del Palazzo Ducale di Urbino, nella seconda metà degli anni Sessanta (cfr. Cat. 9).

[662] VARICK LAUDER 2009, p. 168.

[CAT. 6]

Appartamento di Antonio Stati

Montebello, Castello Roveresco

1561-1562

Il piccolo borgo di Montebello si trova sulla cima di una delle tante verdeggianti colline che fanno parte dell'attuale comune sparso di Terre Roveresche, comprendente anche i paesi di Orciano, Barchi, San Giorgio di Pesaro e Piagge. La cittadina risulta oggi composta di poche abitazioni private dominate dall'imponente mole del castello roveresco (figg. 615-616). Le caratteristiche strutturali e topografiche dell'edificio, con la massiccia scarpatura, il grande spessore dei muri perimetrali, le coperture a botte degli ambienti seminterrati, la sua elevazione a ridosso di un ripido pendio pertengono più a una fortezza militare che non a un palazzo signorile (fig. 617). Non a caso in un manoscritto di primo Seicento esso viene indicato come "un bel palazzo a guisa di rocca"[663]. Grazie ad un acquerello del pittore e illustratore seicentesco Francesco Mingucci (fig. 618) apprendiamo che il castello è ciò che rimane di un organismo fortificato ben più complesso che in origine prevedeva delle poderose mura munite di bastioni angolari (una cui porzione sopravvive ancora oggi) e di una porta monumentale dotata di ponte levatoio. Una simile opera di fortificazione si spiega con il fatto che i territori di Montebello e del vicino Vicariato di Mondavio, nel corso del XIV e del XV secolo, furono teatro di sanguinose battaglie che coinvolsero a più riprese la Santa Sede, gli Sforza, i Malatesta e i Montefeltro. Questa situazione si appianò solamente quando il 12 ottobre 1474 papa Sisto IV concesse al nipote Giovanni della Rovere il dominio su Senigallia e sul Vicariato di Mondavio[664] che sarebbero entrati a far parte del Ducato di Urbino una volta che suo figlio Francesco Maria divenne duca nel 1508. Sappiamo comunque che Antonio da Montefeltro prese possesso del castello di Montebello nel 1390[665] ma già pochi anni dopo il suo successore,

[663] Il manoscritto intitolato *Descrizione universale dello Stato di Urbino* non è stato ancora rintracciato; esso viene citato da VERNARECCI 1868, p. 19.

[664] *COSE OCCORSE NE LI ANNI 1450-1486 A SENEGALLIA* 1972, nn. 51-54, pp. 32-34; POLVERARI 1985, p. 35; BONVINI MAZZANTI 1983, pp. 45-49; LANCIARINI 1890-1912, p. 660.

[665] FRANCESCHINI 1982, n. 189, pp. 173-180.

Guidantonio, sottopose il feudo alla famiglia Stati di Urbino che lo mantenne fino alla fine del XVI secolo[666].

Importante e illustre inquilino del castello fu il conte Giulio Stati (c. 1490 – 1538), condottiero militare e fedele servitore di Francesco Maria I della Rovere da lui impiegato in diverse missioni belliche e diplomatiche, tra cui si segnala la partecipazione in qualità di capitano delle truppe roveresche al raduno di circa ottantamila soldati in Austria organizzato da Carlo V nell'inverno del 1532 in vista di un nuovo potenziale assedio di Vienna da parte dei Turchi, poi non verificatosi[667]. Giulio Stati fu inoltre amico e confidente del giovane Guidobaldo II, il quale si affidava a lui anche riguardo questioni molto delicate: fu infatti il conte di Montebello a consegnare a Francesco Maria I la lettera nella quale Guidobaldo comunicava al padre di voler rifiutare le nozze previste con Giulia Varano dato il suo amore per Clarice Orsini; fu sempre lui a intercedere nuovamente per Guidobaldo recandosi personalmente a Venezia nell'estate del 1538 per chiedere al duca di lasciar partire il figlio alla volta di Nizza, dove papa Paolo III stava tentando di stipulare una tregua tra Francesco I e Carlo V[668].

Dopo la campagna del 1532 il conte Giulio sposò la nobile Maddalena Bufalini dalla quale nel 1537 ebbe un figlio, Antonio, che non riuscì a vedere crescere visto che morì poco tempo dopo, verso la fine del 1538[669]. L'intimo rapporto che legava Giulio Stati a Guidobaldo II fu alla base della fortunata carriera di Antonio. È lo stesso Guidobaldo a rivelarci che "suo padre [Giulio Stati], oltre che era mio feudatario, stette molti anni meco e per le sue virtù e valore mi fu carissimo; onde havevo bonissimo animo verso di lui. Rimase di poi la sua morte questo figliuolo [Antonio] sotto la mia tutela e cura, la quale non tanto ho presa perché mi fu lasciata, quanto per voler io fare verso di lui quello che non ho potuto et havevo in animo di fare verso suo padre per li suoi meriti"[670]. Antonio fu infatti preso sotto la protezione del duca fin da giovanissimo. Già nel 1545, all'età di circa otto anni, Guidobaldo lo investì del feudo di Montebello obbligando le sue cugine, Anna e Caterina Stati, a rinunciare a qualunque diritto sul territorio in compenso di mille scudi ciascuna[671]. Nel corso degli anni il novello conte di Montebello riuscì a ricavarsi un posto d'onore tra le fila degli uomini di fiducia del duca, ricoprendo numerosissime volte il ruolo di ambasciatore, in particolare a Roma e a Madrid presso la

[666] SCOTONI 1899, pp. 36-38
[667] Ivi, pp. 37-38.
[668] Ivi, pp. 39-40.
[669] Ibidem.
[670] Ivi, p. 47.
[671] Ivi, p. 41 e nota 2.

cui corte dimorò per circa quattro anni tra il 1564 e il 1568,[672] e divenendo in seguito uno dei due ministri più fidati e rispettati da Guidobaldo insieme al cognato Pietro Bonarelli. La stima e l'affetto che il duca provava nei confronti di "quel putto" (come lo chiama in diverse lettere) sono testimoniati inoltre dai cospicui benefici di cui lo ricoprì nel corso degli anni: nel 1558 lo esentò a vita dal pagamento delle imposte sui beni posseduti entro i confini del Ducato di Urbino; nel 1561-1562 gli permise di sposarsi con Francesca Bonarelli, sorella del potente conte di Orciano, Pietro Bonarelli; nel 1569, attraverso la stesura di un lunghissimo atto pergamenaceo, gli assegnò un reddito annuo di cinquecento scudi, lo aggregò alla famiglia roveresca accordandogli il diritto di aggiungere la quercia dorata al proprio stemma e addirittura lo svincolò dall'obbligo di riconoscere la sovranità dei duchi di Urbino autorizzandolo persino a passare sotto la protezione di un altro principe purché non si trattasse di un nemico della Santa Sede[673]. A causa di tutte queste concessioni e del rapporto quasi filiale che lo legava a Guidobaldo II, Antonio si inimicò ben presto il giovane Francesco Maria II, il quale una volta salito al soglio ducale nel 1574 lo fece arrestare il 31 dicembre di quell'anno con l'accusa infondata di aver ordito il suo assassinio insieme a Pietro Bonarelli (che intanto era fuggito oltre i confini del ducato) durante l'ultimo periodo del governo di Guidobaldo[674]. Il conte di Montebello fu tristemente detenuto nella Rocca Costanza di Pesaro per i sei anni successivi durante i quali fu torturato numerose volte finché, stremato dalle pietose condizioni alle quali era costretto, il 10 dicembre 1580 confessò di aver tramato l'uccisione di Francesco Maria quando egli era ancora principe. Condannato alla pena capitale, Antonio Stati fu decapitato il 1° febbraio del 1581[675]. In quello stesso giorno i suoi beni furono confiscati e anche sua moglie Francesca Bonarelli fu condannata a morte in contumacia, dato che era fuggita dal ducato diversi anni prima[676].

Una volta sbarazzatosi di Antonio Stati e Pietro Bonarelli, Francesco Maria II si dotò di due nuovi ministri ducali: Giovanni Tomasi al quale venne assegnato il feudo di Montebello e Antonio Piccolomini, duca di Montemarciano, che fu investito dei castelli di Monte Rado, Ripe e Tomba[677]. La scelta del duca si rivelò estremamente fallimentare visto che questi due personaggi nel corso di pochi anni si macchiarono di talmente tanti efferati delitti compiuti nel territorio del ducato e in altre regioni che fu lo stesso Francesco Maria a far arrestare e successivamente decapitare il conte

[672] Ivi, p. 48.
[673] Ivi, p. 43.
[674] Ivi, pp. 155-158.
[675] Ivi, pp. 229-231.
[676] Ibidem.
[677] SCOTONI 1899, pp. 281-283; ZENOBI 1985, pp. 147-165; IDEM 1986, p. 199.

Giovanni Tomasi nel gennaio del 1586 e a lasciare che il Granduca di Toscana arrestasse in Romagna e condannasse a morte Antonio Piccolomini nel 1591[678].

Il castello divenne infine la residenza di Lavinia Feltria della Rovere, figlia di Guidobaldo II e Vittoria Farnese, che vi si trasferì nel 1609. In realtà quello di Lavinia fu un vero e proprio confinamento disposto dal fratello Francesco Maria II che non tollerava la presenza a corte di una sorella vedova e ormai in età avanzata; Lavinia fu infatti completamente emarginata dalla vita del Ducato di Urbino e non poté partecipare né alla monacazione della figlia Maria, avvenuta nel 1609, né al matrimonio del nipote Federico Ubaldo con Claudia de' Medici nel 1621. Nonostante questo forzato esilio l'ultima Della Rovere tenne in Montebello "una splendida corte" ove morì dopo più di vent'anni nel 1632[679].

Dopo l'estinzione della dinastia roveresca e il passaggio del ducato sotto il controllo dello Stato Pontificio, il castello fu pressoché abbandonato tanto che verso la fine del XIX secolo Vernarecci lo descrisse come "deplorevolmente guasto" e ormai privo del secondo piano, ancora visibile nel citato acquerello del Mingucci[680]. Durante il Novecento l'edificio fu occupato da diverse famiglie locali che contribuirono alla rovina e al deturpamento delle sue decorazioni[681].

La struttura architettonica del castello è stata recentemente restaurata in vista di una sua trasformazione in hotel[682]; l'esplosione della pandemia di SARS-CoV-2 ha però impedito tale operazione. Fortunatamente circa un anno fa il castello è stato acquistato dal comune di Terre Roveresche[683] e attualmente è in corso la sua ristrutturazione e sistemazione al fine di ospitarvi una adeguata sede museale.

L'aspetto esterno del castello e del piano seminterrato sembrano potersi datare alla seconda metà del XV secolo anche se la sua fondazione deve verosimilmente essere più antica. Le caratteristiche architettoniche e decorative dell'appartamento al piano nobile, con le porte allineate su un unico

---

[678] Così si legge nel Diario tenuto da Francesco Maria II: "A' 18 [gennaio 1586] fu tagliato il collo, nella rocca qui di Pesaro, al conte Giovanni de' Thomasi, per homicida seditioso et mal servitore del suo padrone: morì christianamente et da huomo coraggioso. Dio gl'habbia perdonato i suoi peccati", cfr. *Francesco Maria II della Rovere*. *Diario* 1989, p. 11, c. 4*r*; A. Ridolfi, *Cronachetta Pesarese*, edita da A. Camilli in «Atti e Memorie di Storia Patria per le Marche», 3, III-IV, 1923, pp. 17, 174.

[679] Frettoni 1989, vol. 37.

[680] Vernarecci 1868.

[681] Un abitante locale mi ha detto di aver abitato nel castello tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del secolo scorso e mi ha informato che all'epoca l'edificio era occupato da almeno quattro famiglie diverse. Mi ha anche rivelato che i quattro grandi putti reggi-conchiglia sono stati volontariamente evirati poiché in quegli anni la sala fungeva da camera da letto di una bambina e il padre non voleva che la figlia stesse a contatto con immagini considerate indecenti.

[682] *Il castello piace a Roma, ma il sindaco punta i piedi*, articolo pubblicato su *Il Resto del Carlino* il 27 ottobre 2021.

[683] S. Franceschetti, *Riapre al pubblico dopo 4 secoli il Palazzo Ducale di Montebello*, articolo pubblicato su *Il Resto del Carlino* il 15 luglio 2023.

asse, la bella loggia a tre arcate aperta sulla campagna circostante, il sintetico classicismo degli arredi lapidei e ovviamente gli stucchi di Brandani, denunciano invece una realizzazione poco oltre la metà del XVI secolo. Pertanto il responsabile di questi lavori deve essere individuato nell'allora proprietario del castello, ovvero Antonio Stati, il quale vi si poté dedicare già a partire dalla seconda metà del sesto decennio. Quando fu nominato conte di Montebello nel 1545, Antonio era infatti troppo giovane per poter amministrare il feudo e per questo motivo se ne occupò prima la madre, almeno fino alla sua morte avvenuta circa tre anni dopo, e successivamente lo zio Giulio Bufalini finché egli non compì diciannove anni. È lui stesso a riferirci queste notizie nei verbali degli interrogatori effettuati durante il processo che lo condusse al patibolo: "dopo la morte di lui [il padre Giulio Stati] il feudo di Montebello e tutto il mio patrimonio furono amministrati da mia madre […] Stetti sotto gli ordini dello zio sino alla fine del 1555; avevo allora circa 19 anni, fui presentato a corte e cominciai a governare da me"[684].

Non sappiamo chi fu l'architetto responsabile della risistemazione del castello; tuttavia, vista anche la presenza di Brandani, è possibile che il conte avesse fatto ricorso a un altro artista operante alla corte di Guidobaldo, cioè Filippo Terzi, l'allievo di Girolamo Genga che ricoprì il ruolo di architetto ducale dal 1558, anno della scomparsa di Bartolomeo Genga, fino al suo definitivo spostamento in Portogallo avvenuto nel 1576. Le mostre lapidee di alcune finestre del castello con le loro proporzioni strette e allungate e la semplificazione dell'ordine tramite delle semplici modanature sembrano infatti davvero molto simili a quelle realizzate dall'architetto per il cortile del Palazzo Ducale di Pesaro in quegli stessi anni (figg. 619-620). Va a tal proposito ricordato che tra il settimo e l'ottavo decennio Terzi si occupò di diversi altri progetti architettonici in alcune località limitrofe: il campanile della chiesa di Santa Maria Novella di Orciano, il Palazzo Comunale di Fossombrone e la riconfigurazione urbanistica della cittadina di Barchi[685]. Ad ogni modo, il lavoro compiuto da Brandani in questo frangente è completamente svincolato da quello architettonico-strutturale dato che egli era ormai un artista perfettamente in grado di gestire in maniera autonoma anche cantieri abbastanza complessi. In modo analogo a quanto già asserito riguardo a Palazzo Tiranni e al Palazzetto Baviera, anche e soprattutto in questo caso la commissione a Brandani di un simile lavoro deve essere letta alla luce del rapporto privilegiato che legava Antonio Stati al duca Guidobaldo II.

Come si vedrà a breve, gli stucchi di Brandani devono essere datati per via stilistica sicuramente dopo la decorazione del Palazzetto Baviera, dunque durante il settimo decennio del secolo. Un termine

[684] SCOTONI 1899, p. 42.

[685] VOLPE 2002, vol. 2, pp. 79-103; DE SANTI 2004, pp. 49-62; IDEM 2010, pp. 130-155.

ante quem per la loro realizzazione è già stato individuato da Sikorski[686], il quale ricorda che nei diari redatti dal buffone della corte roveresca Monaldo Atanagi risulta che il 21 settembre del 1563 "havendo andar il S.or Duca a Montebello dopo disinare […] alle 15 e mezza gionsi al detto Castello, e così il S.or Conte […] mi fece veder tutte le suoi belle camere et quanto vi è di bello, che veramente se puo dire che tutto il luogo saria bastante et honorevole a un Re"[687]; un simile commento sembra fare riferimento a una dimora ormai completa e fastosamente decorata sia nei suoi arredi fissi che mobili. Ne conseguirebbe una datazione dell'impresa decorativa tra la fine del 1560 e il settembre del 1563. Questa finestra temporale può essere ulteriormente ristretta. Sappiamo infatti che dall'inizio di maggio del 1562 Brandani si trovava al servizio del duca Emanuele Filiberto di Savoia per lavorare alle decorazioni dei castelli di Rivoli e Fossano; i documenti di pagamento che ci sono pervenuti testimoniano la presenza continuativa dello stuccatore e di alcuni suoi aiutanti in Piemonte per circa due anni, fino alla fine di maggio del 1564[688]. Gli stucchi di Montebello devono dunque essere stati completati entro i primi mesi del 1562. A questo punto mi pare abbastanza plausibile collegare questo cantiere decorativo al matrimonio tra Antonio Stati e Francesca Bonarelli che dovette essere celebrato probabilmente nel corso dello stesso 1562 visto che da alcune lettere ducali risalenti all'anno precedente apprendiamo come Antonio Stati si trovasse a Roma e fosse ancora celibe[689], mentre in altre missive a lui indirizzate nell'aprile del 1563 lo zio Ventura Bufalini fa riferimento a Francesca Bonarelli come sua "consorte" e a Pietro Bonarelli come suo "cognato"[690]. È quindi assai probabile che la decorazione del castello sia stata commissionata in vista delle nozze comitali, dato che le date di entrambi gli eventi sembrano collimare alla perfezione.

Una scala a doppia rampa posta nell'angolo sud-ovest dell'edificio permette di raggiungere il piano nobile (fig. 621); esso si compone di undici ambienti disposti a ventaglio intorno a una bella loggia a tre arcate dalla quale si può accedere a una terrazza aperta sul paesaggio (figg. 622-623). L'appartamento di rappresentanza di Antonio Stati occupa tutto il lato settentrionale del primo piano ed è costituito da sei stanze poste l'una in successione dell'altra (fig. 624). Per una più semplice identificazione degli ambienti ognuno di essi sarà contrassegnato da un titolo scelto in base alle sue

[686] SIKORSKI 2001, p. 296.
[687] BAP, ms. Urb.lat. 927, Atanagi Monaldo, *Memorie diverse*, cc. 29*v*-30*r*.
[688] CAMPORI 1867; BAUDI DI VESME 1966, pp. 474-475.; GALANTE GARRONE 1985, pp. 211-214; RAVANELLI GUIDOTTI 2016, pp. 40-51, nota 17 e 18; MARITANO 2020, pp. 119, 130 nota 6.
[689] SCOTONI 1899, pp. 46-47.
[690] Ibidem.

caratteristiche più evidenti: avremo dunque il Salone, la Sala angolare, la Sala dei Paesaggi, la Sala dei Putti, la Sala a Ombrello e infine la Galleria dei Peducci.

L'ingresso dell'appartamento è leggermente fuori asse rispetto alla campata centrale della loggia aperta sul paesaggio e permette l'accesso a quello che doveva essere il salone del complesso visto che le sue dimensioni sono praticamente il doppio di quelle delle altre stanze. Gli episodi decorativi di questo ambiente si limitano al cartiglio al centro del soffitto e al camino con il suo fastigio (figg. 625-627). Il primo è formato da una serie di volute e motivi auricolari tipici di Brandani in cui trovano posto due figurette muliebri alate e due maschere grottesche (figg. 628-634); il tutto è circondato da un carnoso festone ricolmo dei frutti più disparati – uva, mele, pere, carciofi, castagne, cetrioli, melograni, limoni – al quale sono annodati quattro nastri dalle propaggini svolazzanti. Al centro del cartiglio trovava posto uno stemma, probabilmente quello della famiglia Stati, oggi perduto; tuttavia nella parte sommitale si può ancora riconoscere l'antica presenza di un'aquila feltresca dotata di corona a ulteriore testimonianza dello stretto legame tra Antonio Stati e la famiglia ducale. Il camino si presenta come una piccola architettura di ordine dorico delle forme semplici e squadrate impreziosite da alcuni ingegnosi particolari: la faccia mostruosa che si sviluppa in un cartiglio posto al centro e soprattutto l'idea di intendere l'architrave come una sorta di fascia orizzontale che si ritrae ai lati per ripiegarsi su sé stessa formando due volute embricate che vanno a occupare il posto dei capitelli nei pilastrini laterali (fig. 635). Difficile sostenere chi possa essere il responsabile del disegno del camino: si può forse chiamare in causa Filippo Terzi, che, come si è visto, ha buone probabilità di essere identificato come il responsabile del rinnovo del piano nobile dell'edificio. Mi pare comunque che anche Brandani possa aver partecipato a tale progetto, visto che l'idea del cartiglio centrale è davvero simile ad alcuni degli elementi in stucco da lui realizzati in un'altra sala del castello (figg. 636-637). Sicuramente realizzato dal nostro artista è invece il fastigio in stucco caratterizzato da un enorme cartiglio sormontato da una conchiglia che inquadra un ovato dalla cornice modanata al cui interno è inserita una malconcia raffigurazione di *Leda e il cigno* tratta dall'iconografia ideata da Michelangelo, che in questi anni Brandani reimpiegò a più riprese (figg. 638-640).

Il salone permette l'accesso rispettivamente alla Sala angolare se si procede verso ovest e a quella dei paesaggi se ci si dirige dalla parte opposta. Nella prima non figura più alcun tipo di decorazione e anzi si può osservare una struttura aggiunta in vista della sventata trasformazione dell'edificio in albergo, probabilmente identificabile con un bagno; tuttavia è ancora ben riconoscibile il punto in cui doveva trovarsi l'antico camino (figg. 641-642). Al contrario, la Sala dei paesaggi conserva ancora le sue ornamentazioni (figg. 643-644). La volta presenta al centro una grossa cornice modanata in

cui sono ancora visibili alcune tracce dell'antica doratura; gli spazi angolari sono occupati da coppie di mostri fitomorfi posti di fronte a una testina muliebre (figg. 645-646). Il pannello in stucco incornicia una pittura ormai praticamente illeggibile. Il resto della volta è interamente dipinto fingendo degli enormi cartigli in stucco che occupano quasi tutto lo spazio disponibile e sono caratterizzati da un'apertura rettangolare che offre una visione su quattro diversi paesaggi di fantasia in cui si notano rovine antiche e piccole figure intente in attività di caccia (figg. 647-648). Agli angoli trovano spazio dei campi in giallo ocra su cui campeggiano delle grottesche colorate e diversi personaggi vestiti in abiti contemporanei intenti in diverse attività (figg. 649, 652). I finti cartigli sono arricchiti con alcuni festoni pendenti, conchiglie e teste mostruose (figg. 651, 653-654). Le pitture non presentano un buono stato conservativo visto che il colore appare in molti punti sbiadito mentre in altri è irrimediabilmente caduto. La tecnica utilizzata non ha di certo giovato alla loro conservazione visto che sembrano essere state eseguite a secco direttamente sulla malta in cocciopesto che ricopre la finta volta (quasi sicuramente realizzata con un fitto strato di incannucciato, proprio come per le coperture delle sale cinquecentesche dei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino) e che sostiene gli stucchi. Tutto il perimetro della sala è percorso da una spessa trabeazione continua in stucco decorata con un fregio a racemi di acanto che viene soppresso nel punto in cui si apre il vano della finestra grazie al movimento ascendente dell'architrave che va a riconnettersi con la cornice (figg. 655-656). La trabeazione è inoltre sovrastata da tre elaborati cartigli posti al centro delle pareti rimanenti: quelli sui lati lunghi mostrano due figure allegoriche di fiumi (figg. 657-658) mentre quello sul lato corto è riempito con il viso di quella che sembra essere una gorgone dato il suo sguardo spiritato e soprattutto le due teste di serpente in cima che si tramutano in fluenti capelli (fig. 659).

La successiva Sala dei putti è quella che presenta il soffitto più complesso dell'appartamento. La volta è basata su un sistema di membrature rilevate in stucco che, incrociandosi, creano l'illusione di trovarsi sotto una sorta di padiglione effimero (figg. 660-661). Un lungo festone dipinto su fondo giallo si svolge lungo tutto il sistema di costolonature in stucco. In questo modo si costituiscono diverse aree decorative riempite con rilievi e pitture. Agli angoli trovano posto quattro semicalotte in cui sono sistemate delle ingombranti valve di conchiglia rovesciate, le quali sono sostenute da grossi putti tridimensionali (figg. 662-663). Sopra le conchiglie vi sono quattro tondi in stucco raffiguranti gli dèi *Marte* e *Minerva*, l'allegoria della *Fama* e la *Lupa Capitolina* (figg. 664-667). Gli spazi trapezoidali che si vengono a creare grazie all'incrocio delle membrature sono dipinti fingendo una parete di colore rosso che presenta delle aperture quadrate, rese visibili grazie all'apertura delle

cortine laterali, oltre le quali sono raffigurati quattro episodi di storia romana purtroppo di difficile interpretazione anche a causa del loro pessimo stato di conservazione (figg. 668-671). L'ampia circonferenza descritta dalla membratura in stucco al centro del soffitto è riempita con una illusionistica trabeazione dorica con triglifi e metope dipinta in forte scorcio e simulante una mezza cupola aperta per permettere la visione di un'altra storia romana ormai quasi completamente perduta (fig. 672). Tutta la composizione è unificata e resa più fluida grazie ad alcuni inserti in stucco realizzati in forte aggetto: il lungo fregio composto da volute arricciolate, festoni e mascheroni che corre tutto intorno al perimetro della sala (figg. 673-675) e i quattro raccordi composti dall'intersecazione di testine alate (di cui una perduta) e volute ribattute (figg. 676-678).

La sala seguente, posta nell'angolo nord-est dell'edificio, presenta una volta ombrelliforme costituita da numerosi costoloni in stucco che si svolgono verso l'alto assottigliandosi gradualmente per stringersi attorno a una cornice circolare al cui centro campeggia un elaborato cartiglio con due putti avvinghiati tra le volute e una testina muliebre nella parte sommitale (figg. 679-682); come già nel salone anche in questo caso la sagoma al centro sembra testimoniare l'originaria presenza di un'aquila posata su un monte a tre cime. Intorno al cartiglio vi sono dei piccoli tendaggi in stucco terminanti in nappe che sono decorati con diverse figurette fantastiche (fig. 683). Sotto la cornice, in corrispondenza con i costoloni, vi sono dei peducci dal profilo spezzato arricchiti con facce mostruose e palmette laterali (fig. 684). I dipinti che ricoprono la superficie in stucco sono in pessimo stato conservativo e risultano talvolta pressoché illeggibili; si comprende tuttavia in quale modo dovesse svilupparsi la decorazione: valve di conchiglia nelle lunette, festoni lungo le creste e grottesche a fondo monocromo nelle vele (fig. 685).

L'ultimo ambiente è probabilmente quello che ha subito più modifiche nel corso dei secoli. Dalla sua planimetria si comprende come esso in origine dovesse costituire una sorta di galleria. La decorazione del soffitto è andata completamente perduta presumibilmente in seguito al crollo del secondo piano e oggi rimangono solamente alcuni peducci in stucco risalenti alla campagna decorativa cinquecentesca (figg. 686-690). Su alcuni di essi si innestano ancora porzioni dei pennacchi, il ché ci permette di comprendere come la volta fosse scandita da un sistema di lunette sovrastate da piccole volte unghiate, probabilmente simili a quelle già viste in diverse sale del Palazzetto Baviera.

La decorazione del castello di Montebello è indubbiamente una delle opere meno note di Federico Brandani e per questo non è mai stata adeguatamente approfondita. L'unico studioso che se ne è

occupato, anche se in modo assai rapido e sbrigativo, è stato Luigi Serra nel suo lungo saggio sul plasticatore urbinate pubblicato nel secondo volume sull'arte marchigiana del 1934[691]. Dopodiché, salvo la brevissima ma importante menzione di Sikorski a cui si è già accennato, nessuno ha più preso in considerazione questi stucchi: si segnala solo una brevissima scheda redazionale presente nel volumetto *Itinerari rovereschi nel Ducato di Urbino* del 1981, in cui per altro l'attribuzione a Brandani viene accolta dubitativamente[692]. Il fatto che il castello sia rimasto chiuso al pubblico fino a tempi recentissimi ha sicuramente contribuito a tale sfortuna critica.

A risarcimento di questo lungo e immeritato oblio possiamo oggi affermare come l'opera in questione debba senza dubbio essere restituita a Federico Brandani, anche solo per la qualità davvero altissima dell'esecuzione, e soprattutto come essa rappresenti un *unicum* all'interno della sua produzione. In questo caso infatti l'artista non deve essersi solamente limitato alla progettazione degli stucchi ma, per la prima e probabilmente unica volta nella sua carriera, anche a quella dei dipinti. La formulazione di una simile ipotesi si basa sia sull'evidente collaborazione instaurata tra le due arti al fine di creare degli organismi ornamentali omogenei sia soprattutto sulla tipologia delle pitture stesse: se si osservano infatti le finte cartelle della Sala dei paesaggi si comprende come esse siano praticamente la versione dipinta e semplificata degli stucchi di Palazzo Tiranni a Cagli (figg. 691-692); lo stesso si può affermare mettendo a confronto le tende ricadenti ai lati dei riquadri con storie romane nella Sala dei Putti e il medesimo elemento visibile nella Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto (figg. 693-694). A colpire è proprio il *design* di alcuni dettagli dipinti che risulta identico a quello degli elementi costituenti la grammatica di base dello stile decorativo ideato dall'artista (figg. 695-704).

Le pitture sono dunque state realizzate contestualmente agli stucchi, frutto della medesima campagna decorativa coordinata da Brandani. Sebbene il pittore del ciclo di Montebello rimanga sconosciuto mi pare che i confronti che si possono effettuare con i dipinti della Villa di Miralfiore (figg. 649-650, 705-706), eseguiti negli stessi anni, e con quelli delle volte delle tre sale dell'appartamento di rappresentanza del Palazzo Ducale di Pesaro indichino un comune indirizzo stilistico. Proprio le decorazioni genghiane del Palazzo Ducale di Pesaro sembrano essere il modello a cui Brandani ha guardato in questo frangente: se ne era già parzialmente reso conto Serra quando sosteneva a ragione che la volta della Sala a ombrello è accostabile a quella della Sala dello Scudo

[691] SERRA 1934, p. 205.
[692] *ITINERARI ROVERESCHI* 1981, pp. 79-83.

del palazzo di Pesaro[693] (figg. 707-708); e si può aggiungere che sia le creste rilevate sia il finto baldacchino entrambi in stucco recuperano simili soluzioni dispiegate da Genga nella Sala della Fama (figg. 709-710). Anche la collocazione di quattro conchiglioni agli angoli della Sala dei putti che sono collegati tra loro tramite delle grosse festonature trova il suo precedente più immediato nella decorazione della Sala dell'Età dell'Oro (figg. 711-712). È infine proprio la commistione di stucchi e dipinti a Montebello a produrre un risultato molto simile a quello osservabile nelle stanze decorate da Bartolomeo Genga. Tuttavia, Brandani riformula come sempre tutti questi spunti entro il proprio linguaggio espressivo ricco ed esuberante, distanziandosi nettamente dalla sintassi rigida e geometrica di Bartolomeo Genga. Iato che si fa ancora più evidente quando si consideri il modo in cui Brandani riesce a impiegare il mezzo pittorico per conferire ai soffitti un impianto illusionistico ben più accentuato rispetto alle sue opere precedenti: il caso più eclatante è quello della Sala dei putti in cui, sebbene l'incastro di pitture e stucchi ricordi alcune soluzioni che in quegli anni si andavano sperimentando in Veneto (figg. 713-714) (penso in particolare alla volta realizzate da Bartolomeo Ridolfi in un ambiente di Villa Moneta a Verona[694]), il risultato raggiunto sembra già in parte anticipare il lessico del barocco. Il binomio stucco-pittura che caratterizza questo cantiere ci permettere di riflettere ulteriormente sulla natura di questa commissione. A quanto risulta dalle opere superstiti e da quelle perdute ma documentate, Brandani nei cantieri decorativi da lui gestiti non solo si è sempre esclusivamente occupato delle partiture in stucco ma anzi il più delle volte ha utilizzato questo materiale per riempire anche gli spazi che nella prassi decorativa cinquecentesca erano di competenza dei pittori: si vedano ad esempio i soffitti di Palazzo Tiranni, Palazzetto Baviera, Palazzo Aquilini. Sempre per lo stesso motivo nel Castello Brancaleoni i dipinti di Felice Damiani non dialogano con gli stucchi brandaniani, limitandosi solamente a colmare le aree lasciate vuote dallo stuccatore, sebbene gli interventi dei due artisti siano parte della stessa campagna decorativa. Sulla base di queste considerazioni è dunque lecito domandarsi se non sia stato proprio il committente Antonio Stati a richiedere a Brandani una decorazione che non si limitasse solamente all'impiego dello stucco ma che comprendesse anche la pittura, ricercando quindi un gusto decorativo idealmente in sintonia con quello dell'appartamento di rappresentanza del Palazzo Ducale di Pesaro che il conte di Montebello doveva conoscere molto bene.

Nonostante la grande ingerenza della pittura, in particolare nella Sala dei Paesaggi, è comunque lo stucco a svolgere il ruolo da protagonista nel disegno dei soffitti, per la cui definizione è evidente

[693] SERRA 1934, p. 205.

[694] Per questi cantieri cfr. CONFORTI CALCAGNI 1980, pp. 172-185.

quanto abbia contato la precedente esperienza del cantiere di Senigallia. Mi pare infatti che alcune soluzioni compositive proposte a Montebello debbano essere lette in stretta continuità con quel ciclo, in particolare il pannello rettangolare della Sala dei Paesaggi che ripropone quello con la *Carità* della Sala della Roma Repubblicana (figg. 715-716) e l'intreccio delle membrature piatte della Sala dei Putti, descriventi superfici simili a quelle della Sala della Roma Imperiale (figg. 717-718). Anche i peducci della Sala a Ombrello sono una variante di quelli sperimentati in diverse sale del palazzo di Senigallia, specialmente in quella di Ercole (figg. 719-720). Bisogna però evidenziare come in questo caso Brandani recuperi quel prepotente aggetto degli stucchi che nel Palazzetto Baviera era in parte venuto meno e che invece costituiva uno degli ingredienti fondamentali del soffitto dello studiolo di Palazzo Tiranni a Cagli. Rispetto a quest'ultima opera però le decorazioni di Montebello sono giocate su una marcata differenziazione tra superfici caratterizzate da un rilievo più o meno pronunciato che genera dei contrasti chiaroscurali ben definiti. Si pongano a confronto i festoni di palazzo Tiranni, molto aggettanti ma allo stesso tempo molto compatti, con quello che cinge lo stemma nel Salone di Montebello, i cui i frutti sono separati da ombre profonde che si insinuano anche tra gli acini d'uva e all'interno delle castagne col guscio aperto (figg. 721-722). Lo stesso vale per molti altri particolari: i due putti che giocano con le volute dello stemma nella Sala a Ombrello, messi in risalto dal buio che si forma alle loro spalle; i mascheroni con la bocca spalancata che si nascondono in penombra sotto le volute angolari della Sala dei Putti; i cartigli della Sala dei Paesaggi, letteralmente sovrapposti al fregio parietale, e quello del fastigio del camino che per la sua imponenza unita alla scioltezza delle forme suscitò il grande apprezzamento di Serra. In questo senso vanno considerate anche le enormi conchiglie capovolte che paiono quasi incastrate a forza tra le bande in alto e le prominenti volute sottostanti.

Le decorazioni di Montebello si pongono in continuità con gli stucchi del Palazzetto Baviera anche per quanto riguarda le figure, le quali sono concepite sempre secondo quel gigantismo e quell'irrobustimento dei volumi che avevamo riscontrato a partire dalla Sala di Ilio. Alcune di esse si leggono infatti d'un fiato con quelle senigalliesi: la figura di *Marte* può essere accostata alle tante raffigurazioni di soldati e condottieri della Sala della Roma Repubblicana (figg. 723-724), mentre la *Fama* alata è esattamente la gemella di quella posta in uno degli ovati della Sala della Roma Imperiale (figg. 725-726). In altri casi però Brandani accentua questa caratteristica in direzione di un titanismo talmente roboante da condurre a risultati al limite del parossismo. Ciò è apertamente manifesto nei quattro putti angolari realizzati a tutto tondo, i quali invadono prepotentemente lo spazio con i loro corpi giganteschi e muscolosi fino all'inverosimile (figg. 662-663). Se si confrontano con i putti piccoli

e snelli di Palazzo Tiranni si comprende quanto la maniera di Brandani sia mutata nel giro di qualche anno (figg. 727-728). Come già analizzato nella scheda precedente è possibile che questo importante cambiamento sia avvenuto sulla spinta di diversi stimoli e confronti che il maestro può aver intercettato a cavallo tra il sesto e il settimo decennio. Nel caso di questi enormi ragazzotti sembra ineludibile il confronto con le opere anconitane di Pellegrino Tibaldi, in particolare con i grossi angeli del *Battesimo di Cristo* in Sant'Agostino (figg. 729-730). Ricordiamo l'incontro avvenuto tra i due nella città dorica nel corso del 1560[695]. È infatti proprio il gigantismo ingiustificato di queste figure a ricordare la lettura grottescamente esasperata del plasticismo michelangiolesco collaudato da Tibaldi a partire soprattutto dalle storie di Ulisse in Palazzo Poggi a Bologna (figg. 731-732). A questo punto non sorprende come i putti di Montebello sembrino ancora serbare memoria dei bambini ricciuti e muscolosi che invadono la volta della Cappella Sistina (figg. 733-736). Questa sterzata verso un plasticismo di matrice più prettamente michelangiolesca si può notare anche nella figura di *Marte* (figg. 737-738) nelle allegorie dei *Fiumi* (figg. 739-740), in cui Brandani tiene maggiormente a freno la vena più pittorica e impressionistica che in genere caratterizza i suoi rilievi e anche in questo caso deve aver contato la conoscenza del linguaggio di Tibaldi.

Le figure di Montebello si segnalano inoltre per una componente più apertamente naturalistica rispetto alle opere precedenti. La decisa caratterizzazione tozza e grassoccia dei volti alati incastonati nelle volute del soffitto della Sala dei Putti, seppur fedele alla tipologia ideata dall'artista, si pone praticamente agli antipodi rispetto alle teste idealizzate e prive di espressione di Palazzo Tiranni. Nelle teste di Montebello sembra quasi percepibile il colorito sanguigno che probabilmente sarebbe stato conferito loro se fossero state dipinte (figg. 741-744). Lo stesso si può dire dei visi dei putti, sia i quattro giganteschi sia i due piccolini inseriti ai lati del cartiglio nella Sala a Ombrello; in questi ultimi in particolare si rileva il trattamento spugnoso dei capelli che genera dei virtuosistici contrasti di luce e ombra (fig. 745). Questo maggiore naturalismo si tramuta talvolta in un marcato espressionismo come è dimostrato dal volto maschile deformato in un urlo a causa del quale possiamo persino intravederne i denti (fig. 746). Altri esempi davvero impressionanti in tal senso sono i tanti mascheroni grotteschi che, grazie al loro corposo plasticismo e alla resa analitica della superficie, sembrano perdere la loro funzione decorativa per trasformarsi in mostri realmente esistenti pronti a spaventare gli ospiti del castello (fig. 747). Il maggiore naturalismo raggiunto da Brandani in questo momento si esplica in numerosi altri passaggi, come la piumosità delle ali delle figurette muliebri che incorniciano lo stemma nel Salone (fig. 748) (un'evoluzione rispetto alla resa

[695] Per il contatto tra Brandani e Tibaldi cfr. Capitolo 2.6 e Cat. 4.

più ‘pastosa’ delle piume delle aquile del Palazzo Ducale di Urbino), la definizione delle pieghe dei muscoli, dei connotati e dei capelli spettinati dei putti (figg. 743, 749-750), il trattamento spigoloso dei profili delle conchiglie come a voler rendere la consistenza scagliosa della madreperla (fig. 751). Anche i mostri miniaturizzati che popolano le tendine del baldacchino sono disegnati con una tale forza espressiva che sembra conferire loro la vita (figg. 752-753). Tutte queste considerazioni sull’alta qualità esecutiva di questi stucchi, riscontrabile anche nei dettagli minori, ci conducono ad una conclusione già formulata per Palazzo Tiranni, e che dovremo ripetere numerose altre volte; ovvero il fatto che Brandani deve essere riuscito a mantenere un saldo controllo sull’operato dei suoi collaboratori. Le parti che mostrano in modo più evidente una conduzione un poco affettata e meno sorvegliata sono davvero esigue, in particolare i piccoli festoni che compongono il cornicione della Sala dei Putti e la testina muliebre che sovrasta lo stemma nella Sala a Ombrello.

Gli stucchi di Montebello presentano un buono stato di conservazione sebbene diverse parti siano perdute – la volta della Galleria, gli stemmi e buona parte del finto baldacchino – e altre decisamente rovinate – il fastigio del camino, uno dei quattro putti angolari, alcuni peducci. Se si eccettua una delicata pulitura delle superfici e il reintegro a tratteggio effettuato sul corpo di uno dei putti, non è mai stato intrapreso un serio intervento di restauro. Tale situazione ci consente di ragionare non solo sull’aspetto originale degli stucchi ma anche sul metodo impiegato da Brandani per la loro realizzazione. Grazie alla rottura di alcuni elementi possiamo verificare realmente ciò che le indagini diagnostiche eseguite su altre opere brandaniane avevano già messo in luce. Il cuore delle opere di Brandani è costituito da una muscolatura che prevede l’impiego di mattoni e scarti di vasellame ricoperti da una malta in cocciopesto di color rosa tenue, a sua volta rinforzata da perni in ferro di dimensione variabile (fig. 754). Lo stucco forte vero e proprio viene utilizzato solamente per la definizione della superficie esterna dell’opera, la quale veniva talvolta ricoperta con uno strato di olio di semi di lino. Tale metodo consentiva all’artista di risparmiare sulla polvere di marmo, materiale molto costoso che nei territori del Ducato di Urbino scarseggiava non poco. Brandani doveva inoltre avere una certa consuetudine con la lavorazione della terra cruda e dei laterizi data la sua formazione come vasaio.

Il cantiere di Montebello costituisce dunque una delle opere chiave per comprendere lo sviluppo del linguaggio dell’artista, il quale consolida la nuova maniera sperimentata nelle ultime stanze del Palazzetto Baviera traghettandola verso un naturalismo e una vigoria espressiva ancora inedite che d’ora in poi caratterizzeranno con intensità altalenante anche le opere successive.

[CAT. 7]

Appartamento di Ventura Brandani

Urbino, Palazzo Brandani

c. 1560-1562

"Nel 1560 il fratello di Federico, capitano Ventura, comprò tre casette poste a contatto del monistero di san Benedetto ed atterratele murò da fondamenti un palazzo per godervi i frutti colti da lui sul campo di battaglia. Non è senza ragione il credere che questi volesse qualche opera del fratello, e che Federico […] nella sala fece un cammino assai grande come usavano a que' dì. Ora lo spirito di novità gli ha cambiati in meschinissimi focolari. I modiglioni e l'architrave sono d'invenzione capricciosa, lavorati con gesso lustrato che in linguaggio lombardo si appella scagliola. Nel vano fra l'architrave e la cornice evvi l'arma Brandani […] La cimasa è di stucco, e su di essa poggiano le mete impresa del secondo Guidobaldo duca quarto [sic] d'Urbino. Aver doveva in animo d'ornare il cielo d'un'altra stanza fatta a volta, veggendovisi vaghe bizzarie di stucco senza lustratura: ma nel distolse la morte che rapì in fresca età Lucrezia Regis di Asti al capitano Ventura suo sposo"[696].

In questo modo Luigi Pungileoni descrive il palazzo di Ventura Brandani, uno dei fratelli maggiori di Federico distintosi per essere stato uno dei più fedeli capitani militari al soldo di Guidobaldo II, attivo in missioni belliche condotte anche in Francia e in Piemonte[697]. Sebbene le notizie che su di lui si possono ricavare dalle carte d'archivio e dallo studio dei testi relativi alla storia del ducato nel XVI secolo siano davvero esigue, grazie ad esse si riesce comunque a delineare il profilo di una personalità molto vicina a Guidobaldo tanto da ricevere l'onore di potersi fregiare dell'impresa delle tre mete, come abbiamo appena visto. Il capitano Ventura era infatti un assiduo frequentatore della corte di Urbino come apprendiamo dalla lettura del Diario di Monaldo Atanagi, in cui vengono registrati i suoi ingressi nel palazzo ducale di Urbino e la sua benevolenza nei confronti del buffone di corte: "comparse nella illustrissima corte d'Urbino il famoso Capitano Ventura Brandano da

[696] PUNGILEONI 1826, pp. 367-368. Pungileoni erra nel riportare il nome della moglie visto che nella "Notizia" cinquecentesca sulla vita di Barocci recentemente ritrovata viene menzionato il ritratto del "capitan Vittura Brandano e sua moglie donna Virginea", opera realizzata "avanti ch'andasse [Barocci] a Roma", cfr. ZEZZA 2009, p. 264

[697] NEGRONI 2015, p. 23.

Urbino"; "Alli 25 d'octobre hebbi una lettera molto amorevole del Capitano Ventura Brandano da Urbino"[698]. Dalle poche lettere conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze si comprende come Ventura fosse impiegato dal duca sia come suo ambasciatore presso i territori vicini, sia in qualità di ispettore di fortezze e postazioni militari difensive sparse nel territorio del ducato[699]. Le sue competenze sfociavano anche nel campo dell'ingegneria militare visto che era in grado di coordinare e portare avanti la costruzione di architetture di tal genere, cosa del resto molto comune in Europa soprattutto nella seconda metà del XVI secolo. Fu lui infatti a dirigere tra il 1564 e il 1566 il completamento dell'ultimo tratto delle mura di Pesaro[700], iniziate da Girolamo Genga circa trenta anni prima sotto Francesco Maria I. Guidobaldo si servì di Ventura Brandani anche per tentare di risolvere la delicata questione della sollevazione della città di Urbino contro il governo ducale, avvenuta tra la fine del 1572 e i primi mesi del 1573, inviandolo insieme ai segretari Giulio Veterani e Niccolò Salarini a trattare direttamente con l'ambasceria degli urbinati rivoltosi[701]. La vicinanza alla corte di Guidobaldo II ci è testimoniata anche dal fatto che il capitano Ventura e sua moglie Virginia furono ritratti dal giovane Federico Barocci, probabilmente tra la fine del sesto e i primi anni del settimo decennio visto che il 2 settembre del 1564 si celebrarono i funerali di Virginia nel duomo di Urbino[702]. I ritratti non sono ancora stati rintracciati ma si trovano menzionati nella anonima Vita di Barocci recentemente ritrovata[703] e negli inventari seicenteschi del Palazzo Ducale di Pesaro[704]. Con i proventi ricavati dalla sua attività di capitano militare, Ventura lasciò la casa paterna situata in via del Fiancale per erigere un proprio palazzo accanto al monastero di San Benedetto lungo la strada che anticamente costituiva il Cardo della città romana (l'attuale via Saffi). Per rimarcare il prestigio raggiunto e la sua onorevole condotta, egli fece apporre sulla porta d'ingresso l'iscrizione FRUCTUS BELLI in lettere dorate, come veniamo a sapere dalla guida di Urbino redatta da Clemente XI Albani all'inizio del XVIII secolo per la visita in città dei monsignori Curzio Origo e Giovanni Maria Lancisi[705]. Come si è visto la costruzione del palazzo fu avviata nel corso del 1560; grazie alle ricerche di Franco Negroni sappiamo che Ventura Brandani, tramite il fratello don Taddeo, comprò le "tre casette" menzionate da Pungileoni tra il 24 e il 31 luglio di quell'anno[706]. Anche Bernardino Baldi nel suo

[698] BAP, ms. Urb.lat. 1003, Atanagi Monaldo, *Memorie diverse*, cc. 54*v*, 62*r*.
[699] ASF-Urb. Classe I, f. 256, cc. 719-725.
[700] PINELLI, ROSSI 1971, p. 252.
[701] CELLI 1892, p. 76.
[702] PUNGILEONI 1826, p. 368.
[703] Cfr. nota 696.
[704] SANGIORGI 1976, pp. 233, 337.
[705] SANGIORGI 1992, p. 87.
[706] NEGRONI 2015, p. 23.

Encomio della Patria (c. 1600) cita "la Casa de' Brandani" specificando che in vista della sua costruzione fu demolita l'antica porta meridionale della città di epoca trecentesca, della quale "solo un pilastro rimase inserto nel Muro di quella nuova fabrica [Palazzo Brandani]"[707]. Grazie a tutte queste precisazioni topografiche Antonio Antonelli e soprattutto Franco Negroni sono riusciti a identificare il punto preciso in cui doveva sorgere il palazzo cinquecentesco, ovvero in corrispondenza dei civici 46 e 46a dell'odierna via Aurelio Saffi (figg. 755-757). A testimonianza di ciò rimane infatti un concio di pietra posto all'angolo tra via Saffi e via Piave su cui è presente l'iscrizione "V B/1560" (fig. 758) che Antonio Antonelli ha giustamente sciolto in "Ventura Brandano 1560"[708]. Dopo la morte di Ventura, avvenuta a Urbino il 20 ottobre 1586[709], l'edificio passò al figlio Giulio il quale nel testamento del 14 agosto 1607 nomina come erede il cugino Enrico, figlio del plasticatore Federico, e lascia alla di lui moglie, Camilla Corona, i 4000 scudi a sua volta ereditati dal padre Ventura. Il figlio di Enrico e Camilla, Brandano, nato nel 1599 e tuttavia soprannominato Federico "per rinnovare il nome del già sig. Federico Brandani suo avo, persona di tanto merito e virtù", vendette il palazzo il 2 settembre del 1625 all'attiguo monastero di San Benedetto per 2500 scudi[710]. Da quel momento l'edificio divenne un tutt'uno con il monastero e infatti nella guida di Clemente XI possiamo leggere come "dentro la clausura di questo monastero si vede inclusa una casa ch'era anticamente de' Brandani e fu fabbricata da Ventura Brandani famoso capitano"[711]. Dopo la soppressione delle istituzioni religiose della città avvenuto nei primi anni del XIX secolo, l'intero stabile divenne nel 1863 sede dell'Istituto di Belle Arti. Dopo che l'Istituto fu trasferito nel Palazzo Ducale nel 1886, l'edificio dell'ex monastero cambiò destinazione d'uso innumerevoli volte finché alla fine del secolo scorso non divenne la sede della Facoltà di Economia dell'Università degli Studi di Urbino[712].

Per queste ragioni gli studiosi che si sono occupati della storia del palazzo hanno dato per scontato che delle antiche decorazioni cinquecentesche descritte da Pungileoni non si fosse conservato assolutamente nulla. Ho personalmente esplorato tutti i locali della Facoltà di Economia e proprio in corrispondenza di quello che doveva essere l'antico piano nobile dell'edificio ho scoperto che almeno tre delle stanze che affacciano su via Saffi presentano ancora oggi delle decorazioni dichiaratamente cinquecentesche. Per una più semplice comprensione del testo rinomineremo questi ambienti come

[707] BALDI 1706, p. 57.
[708] ANTONELLI 1973, p. 43
[709] *FRANCESCO MARIA II DELLA ROVERE. DIARIO* 1989, p. 15.
[710] NEGRONI 2015, p. 23.
[711] SANGIORGI 1992, p. 87.
[712] NEGRONI 2015, pp. 23-24.

Sala 1, Sala 2 e Sala 3. La prima si trova all'angolo tra via Saffi e via Piave (è quindi perpendicolare al concio con le iniziali di Ventura Brandani citato in precedenza) e oggi è adibita a sala computer (fig. 759); i suoi muri perimetrali presentano ancora lo spessore originario e infatti nelle strombature delle finestre si possono notare dei seggiolini di pietra sostenuti da piccole colonnine che sono una versione più povera e semplificata di quelli del Palazzo Ducale di Urbino (figg. 760-761). Il soffitto è scandito da una volta lunettata che presenta dei peducci in stucco raffiguranti una canestra di vimini ricolma di frutta (fig. 762); essi sono ancora in buono stato di conservazione sebbene siano ricoperti da una pesante scialbatura che ne appiattisce le forme.

Secondo Pungileoni, Federico Brandani si occupò della decorazione del palazzo, cosa che sarebbe stata affatto ragionevole visto che si trattava della dimora del più illustre dei suoi fratelli; anche senza questa preziosa informazione saremmo comunque in grado di assegnare l'invenzione di questi peducci a Federico. Essi sono infatti sovrapponibili in tutto e per tutto (anche nella disposizione dei frutti e delle relative foglie) a quelli che si trovano in diversi ambienti del Palazzo Ducale di Urbino, realizzati dal maestro durante la prima fase del cantiere, quindi verosimilmente tra il 1554 e il 1558 (figg. 763-764). Il grado d'identità tra tutti questi peducci è tale da permettere di comprendere come Brandani per la loro realizzazione avesse impiegato lo stesso stampo ligneo in cui colare lo stucco per la trasposizione sul muro. Possiamo riscontrare una situazione analoga nella Sala 3, nella quale sono conservati altri peducci (figg. 765-766), anch'essi assai scialbati, davvero molto simili a quelli che ornano la Galleria del Castello di Montebello (figg. 767-768). Tenendo in considerazione che la costruzione del palazzo fu avviata poco dopo la metà del 1560 e che Brandani pare aver utilizzato queste due specifiche forme dei peducci solamente nel Palazzo Ducale di Urbino e nel Castello di Montebello per le decorazioni in questione possiamo avanzare una datazione al 1560-1562 circa, ovvero subito prima della partenza dell'artista per il Piemonte.

La Sala 2 (fig. 769) è quella che ha subito i rimaneggiamenti più consistenti e infatti non conserva più alcuna decorazione originaria eccetto i sedili in pietra negli sguinci delle finestre, uguali a quelli della sala computer. Nulla rimane delle altre decorazioni menzionate da Pungileoni, né il fastigio in stucco della porta d'ingresso raffigurante le tre mete (che possiamo immaginare simile a quelli realizzati da Brandani nel Palazzo Ducale di Urbino durante la seconda fase decorativa) né tantomeno la decorazione di una volta lasciata interrotta con "vaghe bizzarrie di stucco senza lustratura", espressione con la quale l'erudito sembra voler indicare l'assenza dello strato finale effettivamente realizzato in stucco bianco che Brandani apponeva sopra l'anima in cocciopesto che contraddistingue tutte le sue opere.

Purtroppo non sembra che sopravvivano altre stanze che conservino ancora qualcosa dell'impianto originario oltre alle tre citate; anche i portali in pietra che permettono l'accesso alla Sala 1 e alla Sala 2 non paiono originali del XVI secolo. È comunque possibile che la moderna scalinata che dal piano stradale conduce al piano nobile ricalchi il percorso di quella antica (fig. 770).

[CAT. 8]

Cornicione di ordine dorico

Fossano, Castello Sabaudo

1562-1564

Per comprendere a pieno le ragioni dell'attività piemontese di Federico Brandani bisogna gettare un rapido sguardo alla situazione politica in cui si trovava il Ducato di Savoia all'aprirsi del settimo decennio del XVI secolo. Il 10 agosto del 1557, presso la roccaforte di Saint-Quentin in Piccardia, il duca Emanuele Filiberto di Savoia alla guida dell'esercito spagnolo di Filippo II d'Asburgo riportò una schiacciante vittoria contro quello francese di Enrico II di Valois, capitanato dal connestabile Anne de Montmorency. L'esito di tale impresa militare gettò le basi per il celebre trattato di pace stipulato tra Francia, Inghilterra e Spagna nella cittadina di Le Cateau-Cambrésis tra il 2 e il 3 aprile del 1559. In seguito a questi accordi, Emanuele Filiberto rientrò in possesso della maggior parte dei domini sabaudi che erano stati occupati dai francesi nel 1536: solamente le cinque piazzeforti di Torino, Chieri, Pinerolo, Chivasso e Villanova d'Asti sarebbero dovute rimanere in mano straniera per ancora tre anni[713]. Proprio per questo motivo Emanuele Filiberto volle attuare un solido piano di difesa dei territori recuperati che prevedeva la costruzione di nuove cittadelle dislocate in punti strategici del ducato e il potenziamento di quelle già esistenti. Il duca si rivolse dunque a uno degli architetti militari più in vista del momento, Francesco Paciotti, il quale gli fu presentato da Filippo II di Spagna che proprio nel corso del 1559 si stava servendo di lui in qualità di ingegnere capo delle roccaforti asburgiche nelle Fiandre[714]. Nato a Urbino nel 1521, Paciotti si formò nella pratica architettonica con Girolamo Genga e nelle scienze matematiche con Federico Commandino divenendo in breve uno degli ingegneri militari più esperti e più richiesti del suo tempo, riuscendo a operare per diverse corti italiane ed europee nel corso della seconda metà del secolo[715]. Tra le varie personalità che gli

[713] STUMPO 1993, vol. 42.

[714] È lo stesso Paciotti a informarci di ciò in una lettera inviata al duca Guidobaldo II della Rovere da Nizza il 26 marzo 1560: "Sua Maestà Catolica in Zelanda m'haveva prestato a Sua Altezza [Emanuele Filiberto] per cinque mesi da passarmene poi finito questo tempo in Spagna", cfr. PROMIS 1871, pp. 674-675.

[715] Su Francesco Paciotti cfr. PROMIS 1863, pp. 360-442; IDEM 1871; RAGNI 2002; *Architetti e ingegneri militari in Piemonte* 2008, pp. 189-192.

commissionarono la progettazione e l'avviamento dei lavori di costruzione di fortezze, cittadelle, cinte murarie e altre opere difensive o edifici civili, oltre al duca di Savoia e a Filippo II, troviamo papa Giulio III del Monte, Guidobaldo II, Alessandro Farnese, papa Gregorio XIII, Giacomo Boncompagni.

Trasferitosi in Piemonte con il duca nel corso del 1560, l'architetto si mise subito all'opera suggerendo diversi miglioramenti per i sistemi difensivi già esistenti a Nizza, Savigliano e Cuneo e progettò una nuova cittadella per Vercelli[716]. In attesa della restituzione delle città ancora in mano francese e in particolare di Torino, che nei piani del duca sarebbe dovuta divenire la nuova capitale dello stato sabaudo, Emanuele Filiberto alla fine del 1560 insediò la sua corte nel castello di Rivoli[717] e successivamente, nel corso del 1562, in quello di Fossano[718]. Di conseguenza vennero promossi consistenti lavori architettonici e decorativi al fine di adattare queste due antiche fortezze medievali alle esigenze estetiche e pratiche di un principe cinquecentesco e del suo seguito. Coordinatore di tali imprese fu sempre Francesco Paciotti, che si occupò in particolare del rinnovamento della residenza di Rivoli per la quale il duca, dopo aver "visitato tutto il Castello e giardino [nell'ottobre del 1560] ed avendogli piaciuto il sito, l'aria e la vista di tutto il paese, ordinò al capitano Paciotto suo ingegnere di far le riparazioni necessarie come fu poi eseguito, e la fabbrica del salone ed altri belli edifizi con la galleria della parte orientale e meridionale, il giardino con la cisterna, e la fontana condotta dal pozzetto che per molti mesi correva"[719]. È in questa congiuntura che si inserisce la chiamata a corte di diversi artisti urbinati per il riarredo di questi edifici; mi riferisco ovviamente a Federico Brandani e ai vasai Antonio Nani (probabilmente Antonio Patanazzi) e Orazio Fontana, attivi in Piemonte tra il 1562 e il 1565[720]. Come già suggerito da Luigi Pungileoni[721], a fungere da tramite per il loro trasferimento a corte fu molto probabilmente proprio Francesco Paciotti, visto anche il suo rapporto confidenziale con Guidobaldo II della Rovere con il quale intrattenne per tutta la vita un fitto carteggio, nel quale lo informava degli avvenimenti più importanti della propria carriera[722]. Da parte sua, il duca di Urbino aveva tutto l'interesse nel coltivare ottimi rapporti con Emanuele Filiberto vista la sua vicinanza a Filippo II d'Asburgo, dal quale dipendeva la maggiore entrata

[716] RAGNI 2002, pp. 44-48.
[717] MAROCCO 1971, pp. 9-10. Il principe ereditario Carlo Emanuele I nacque infatti proprio a Rivoli il 12 gennaio 1562.
[718] SACCO 1936, p. 150.
[719] *MEMORIE DI UN TERRAZZANO DI RIVOLI* 1865, p. 640. Sul castello di Rivoli cfr. MAROCCO 1971; TAMBURINI 1981, pp. 135-153; GRITELLA 1986; VINARDI 1990, pp. 262-287.
[720] Sull'attività piemontese di Antonio Nani e Orazio Fontana cfr. CAMPORI 1867; PUNGILEONI 1879, p. 107; BAUDI DI VESME 1966, pp. 474-475; RAVANELLI GUIDOTTI 2016, pp. 40-51; MARITANO 2020, pp. 118-134.
[721] PUNGILEONI 1879, p. 107.
[722] Il carteggio tra Paciotti e il duca di Urbino è stato pubblicato da PROMIS 1871.

economica annua del ducato, almeno da quando nel 1558 Guidobaldo si era posto al suo servizio in qualità di capitano generale delle genti d'arme napoletane[723], dislocate parte nel Meridione e parte appunto nel Ducato di Urbino. Gli ottimi rapporti diplomatici tra Guidobaldo ed Emanuele Filiberto sono inoltre documentati dalle lettere che si scambiavano[724], dal fatto che il giovane Francesco Maria II si imbarcò su una delle navi del duca di Savoia per partecipare alla battaglia di Lepanto[725] e, non meno importante, dall'invio di doni e dallo scambio di artisti e letterati che saltuariamente avveniva tra i due. Come abbiamo visto, l'attività sabauda di Brandani e dei maiolicari di Urbino fu sicuramente approvata da Guidobaldo e sempre al duca si deve il trasferimento presso la corte di Emanuele Filiberto di Felice Paciotti[726], fratello minore dell'architetto e noto per la sua competenza nel campo della matematica e della letteratura. Da parte sua, il duca di Savoia nel corso dello stesso decennio inviò almeno due pittori a Urbino: Giacomo Vighi detto l'Argenta, mandato a ritrarre Guidobaldo e a consegnargli il ritratto di Emanuele Filiberto da lui eseguito poco tempo prima, e Giacomo Rossignolo a cui il duca di Urbino avrebbe voluto commissionare la decorazione di parte degli apparati effimeri in vista dell'entrata a Pesaro di Lucrezia d'Este nel gennaio del 1571[727]. Altro personaggio che avrebbe potuto rappresentare un punto di riferimento per gli artisti urbinati attivi in Piemonte in quegli anni era Girolamo della Rovere (1530-1592), vicinissimo a Emanuele Filiberto di cui divenne oratore sabaudo a Parigi e grazie all'intercessione del quale ottenne il titolo di vescovo di Torino nella primavera del 1564 prendendo il posto di Inigo d'Avalos d'Aragona. Girolamo apparteneva alla nobile famiglia dei signori di Vinovo e Cinzano e poteva vantare una discendenza dai Della Rovere di Savona in quanto sua nonna, Luchessa della Rovere, era una pronipote di papa

[723] BENZONI 2004, vol. 61.
[724] Conservate nell'Archivio di Stato di Firenze e per la maggior parte inedite.
[725] *FRANCESCO MARIA II DELLA ROVERE. DIARIO* 1989, p. 238; BENZONI 1998, vol. 50.
[726] Su Felice Paciotti e sul suo rapporto con il duca di Savoia cfr. ELEUTERI, ELIA 2019, pp. 19-21.
[727] Queste informazioni si possono ricavare dalla lettura del carteggio tra i due duchi conservato nell'Archivio di Stato di Firenze, finora mai pubblicato. La corretta identificazione dei due pittori di cui si parla nelle missive mi è stata indicata da Clara Seghesio, alla quale rivolgo un sincero ringraziamento. Per Giacomo Vighi cfr. ASF-Urb. Classe I, f. 245, c. 5: "Più anni sono che io desiderava che nascesse occasione di haver il Ritratto di V. Ecc.a et maggiormente adesso trovandomi un Pittore che mi sodisfa grandemente, tal desiderio vive più che mai, per essere egli degno di por mano a cose più elette. Prego adunque l'Ecc.a V. che non le sia discaro Il sofferire, chesso s'ingegni di cavare la sembianza di lei, per apportarla ad uno che l'ama di cuore, et spesso la vede con la mente et riceverà a singolarissimo piacere di riveder spesso la pittura, non potiendolo cosi fare della viva imagine. Onde rimettendomi al Pittor predetto apportatore di questa, resto pregando il S.re che V. Ecc.a conservi lungamente in tutta prosperità. Da Turino all XVIII di novembre. M. D. LXV".
Per Rossignolo cfr. ASF-Urb. Classe I, div. G, f. 280, c. 11*r-v*: "Ho saputo da messer Felice Paciotto la sufficienza del pittore da Livorno [Livorno Ferraris, in provincia di Vercelli] che si trova al servizio di vostra altezza e trovandomi sin ora, per la occorenza delle nozze del prencipe mio figlio, in molto bisogno di un par suo e massimamente per l'apparar d'una commedia che si ha da recitare del medesimo Paciotto, ho voluto, con quella confidenza che è stata servita vostra altezza che si possi aver sempre ne la molta cortesia sua, pregarla come faccio con questa mia a contentarsi di acomodarme per questo bisogno. Da Pesero alli X de gennaro M. D. LXX".

Sisto IV. Diverse lettere e documenti conservati nell'Archivio di Stato di Torino ci informano del suo legame con il cardinale Giulio Feltrio della Rovere e soprattutto con Guidobaldo II, per il quale funse da mediatore nei rapporti diplomatici con il duca di Savoia[728]. Che egli fosse in contatto con gli artisti che operavano per Emanuele Filiberto è provato dal fatto che fu proprio Girolamo ad anticipare i soldi, ben 800 scudi, ai vasai Antonio Nani e Orazio Fontana per due grandi servizi in maiolica che essi avevano realizzato e poi consegnato al duca all'inizio di gennaio del 1564, quando la corte si trovava di stanza a Nizza[729].

Grazie a una serie di documenti di pagamento conservati nell'Archivio di Stato di Torino, già in parte resi noti da Giuseppe Campori[730] e da Alessandro Baudi di Vesme[731], possiamo fissare il soggiorno piemontese di Brandani tra il maggio del 1562 e lo stesso mese del 1564. Come già anticipato, i lavori di rinnovamento architettonico e decorativo più cospicui furono intrapresi per la residenza di Rivoli, visto che la corte risiedette lì per circa due anni, dal 1560 alla metà del 1562. I primi pagamenti effettuati a "Mastro Federico Brandano d'Urbino" riguardano i mesi di maggio, giugno e luglio del 1562[732], durante i quali lo stuccatore fu impegnato in solitaria (visto che non risultano pagamenti per altri collaboratori come invece avverrà di lì a breve) nella decorazione di almeno due ambienti del castello di Rivoli: una "camera per la guardia degli Archibugeri" e un "gabinetto" per il duca[733]. Per questi lavori Brandani fu pagato dieci scudi al mese. Dall'agosto successivo lo stuccatore risultava già coadiuvato da "cinque suoi compagni" fatti venire appositamente da Urbino e che dunque devono essere inquadrati come collaboratori attivi nella sua bottega marchigiana[734]. Il documento che ci informa sullo stato delle cose viene redatto a Fossano, segno che il trasferimento della corte di Emanuele Filiberto presso il locale castello era già avvenuta o era in procinto di esserlo. A questo punto sembra abbastanza verosimile supporre che la richiesta a Brandani di occuparsi anche della decorazione di diversi ambienti della corte di Fossano fosse intervenuta in un secondo momento costringendo l'artista a convocare i propri aiutanti urbinati per far fronte alla conduzione simultanea di entrambi i cantieri. Tale situazione viene poi ufficializzata il 1° novembre dello stesso anno attraverso un importante documento che vale la pena riportare per intero:

[728] Su Girolamo della Rovere cfr. Mellano 1957; STUMPO 1989, vol. 37.
[729] Per queste notizie cfr. MARITANO 2020, pp. 121-126.
[730] CAMPORI 1867, pp. 97-103.
[731] BAUDI DI VESME 1966, pp. 474-475.
[732] AST, Tesoreria generale, mazzo 3, mandati nn. 185, c.36*r*; 453, c. 105*r*; 583-584, c. 143*r*; 609, c. 152*v*.
[733] MAROCCO 1971, p. 10 e nota 17.
[734] AST, Tesoreria generale, mazzo 3, mandato n. 790, c. 459*v*.

“Emanuel Filiberto per grazia de Dio Duca di Savoia Prencipe di Piemonte etc. al molto magnifico Consigliere di Stato et Tesoriere nostro generale M. Negron di Negro Salute. Volendo che Mastro Federico Brandano d’Urbino con suoi compagni numero cinque continuino alli servitij nostri a lavorar di stucco com’hanno fatto fin a qui in questo Castello di Fossano, come in quello di Rivole, et altrove, dove si occorrerà, v’ordiniamo che per loro ordinario trattenimento gli pagate ogni mese cominciando dal primo di questo mese datta delle presenti et continuando tanto quanto essi persevereranno in detti nostri servitij la somma di cinquanta scudi di tre livre nostre per caduno [dunque 1 scudo = 3 libre], come è detto, ogni mese, non ostante qualsivoglia suspensione di pagamenti, che rettenendo contento del detto nostro Federigo Brandano il quale sarà sempre per tutti i suoi compagni, con coppia autentica delle presenti, al primo pagamento, et negli altri la contenta solamente, vogliamo la detta summa di cinquanta scudi ogni mese essere passata ad intrata ne nostri Conti dalli Presidenti et Auditori di nostra Camera de’ nostri conti senza alcuna difficoltà, che tal è la nostra mente.
Data in Fossano al primo di Novembre del 1562”[735].

Brandani e i suoi assistenti riscuotono infatti la somma pattuita nel luglio del 1563: “Livre 1200 [ovvero 400 scudi per otto mesi di lavoro] a m. Federigo Brandano che sono per suoi stipendii et di cinque compagni dal 1° novembre del 1562 a tutto giugno del 1563 a ragione di scudi 50 al mese”[736]. Proprio al 1° luglio di quell’anno risale anche una importante ‘patente’ del duca nel quale viene riferito che “havendo [il duca] dato a carrico tre garzoni a M.o Federico d’Urbino Mastro Capo di lavore di stucco per insegnarli quell’arte et volendo per ciò che gli siano provisti del buon vivere”[737] si decide di incrementare la paga di Brandani di nove scudi al mese, tre per ogni garzone. Infatti nell’ottobre successivo vengono pagate “L. 531 a m. Federico Brandano stuccatore, che sono cioè L. 450 per suoi stipendi e cinque compagni, et L. 81 per il vivere di tre puti a imparare il stuco”[738] per tre mesi di lavoro: luglio, agosto e settembre. Tuttavia, da questo momento in poi sembra che Brandani inizi a fare a meno dei suoi “compagni numero cinque” visto che nei documenti successivi sono sempre registrati pagamenti solo per il maestro e per i tre garzoni, mentre emerge per la prima volta il nome di un altro stuccatore, un certo Taleo, fratello del vasaio Antonio Nani[739]. È dunque

[735] Campori 1867, pp. 102-103.
[736] Baudi di Vesme 1966, p. 475.
[737] Campori 1867, p. 103.
[738] Baudi di Vesme 1866, p. 475.
[739] Ravanelli Guidotti 2016, p. 42; Maritano 2020, pp. 119-120, 130 nota 6.

probabile che alcuni collaboratori di Brandani si siano a un certo punto sganciati dal maestro e abbiano iniziato a ricevere il proprio compenso autonomamente, come Taleo. A lui e a Brandani (con i tre 'putti') vengono infatti corrisposti pagamenti in modo separato per loro "gaggi dal primo ottobre 1563 sino per tutto maggio del 1564". Brandani però riscuote cifre sensibilmente più alte visto che per quel periodo di tempo riceve un acconto di lire 253, soldi 19, denari 7 e un saldo di lire 531, soldi 15, denari 2 mentre Taleo riceve solamente lire 316, soldi 15, denari 2 e mezzo[740]. Purtroppo non abbiamo per ora altre informazioni utili ad inquadrare meglio la sfuggente figura di Taleo, il quale risulta comunque già morto nel corso del 1565 poiché in un documento della Tesoreria sabauda dell'8 luglio viene specificato che lo stipendio per dovrà essere consegnato ad "Antonio d'Urbino fratello del fu Taleo stuccatore in virtù de duoi mandati delli 20 aprile di questo anno da pagarsi in fine di settembre prossimo o prima"[741].

I dati appena riportati forniscono diverse informazioni sulla prassi operativa di Brandani. A quanto pare, l'artista non impiegava i membri della propria bottega urbinate in ogni commissione (o comunque i suoi collaboratori) ma decideva di farsi coadiuvare da loro in base alla vastità e alla complessità del cantiere decorativo da affrontare. Durante i primi tre mesi di permanenza in Piemonte, Brandani condusse da solo la decorazione di due ambienti dalle dimensioni verosimilmente modeste, una camera e un gabinetto, salvo poi chiamare i suoi assistenti di Urbino quando il duca gli commissionò anche le decorazioni del castello di Fossano e, probabilmente, anche di altri ambienti a Rivoli come lascerebbe intendere il documento del 1° novembre del 1562. Particolare importanza assume anche la patente del luglio del 1563 nella quale si testimonia come Brandani si fosse fatto carico di tre giovanissimi garzoni (vengono chiamati "puti") affinché essi imparassero il mestiere dello stuccatore. Sembra dunque che Emanuele Filiberto volesse sfruttare la presenza a corte del maestro di Urbino per allestire intorno a lui una piccola 'scuola' di stuccatori che, una volta divenuti autonomi, potessero diffondere la pratica della decorazione in stucco all'interno del ducato sabaudo: cosa che in effetti in parte avverrà, come vedremo al termine di questa scheda.

Infine, i documenti di pagamento consentono di ribadire quanto già espresso nel secondo capitolo, ovvero il rapporto di osmosi che esisteva tra il mondo dei vasai e quello degli stuccatori di Urbino

[740] I pagamenti a Brandani e a Taleo se sommati fanno parecchio meno dei 400 scudi, ovvero 1200 lire, previsti per otto mesi dal contratto originale di 50 scudi al mese: evidentemente almeno una parte dei compagni se ne era già andata.
[741] Ibidem.

visto che in questo caso veniamo a conoscenza del fatto che uno dei probabili collaboratori di Brandani, lo stuccatore Taleo, era il fratello del vasaio Antonio Nani.

Purtroppo delle campagne decorative piemontesi rimane davvero poco. A Rivoli non si è conservato assolutamente nulla a causa degli ingenti lavori di riammodernamento intrapresi nei due secoli successivi[742]. Nel castello di Fossano rimane solamente il lacerto di un cornicione di ordine dorico (fig. 771) nella torre nord-ovest che ora ospita una sala della biblioteca pubblica[743]. La spessa trabeazione si compone di un semplice architrave, un fregio composto alternativamente da triglifi, metope figurate e bande lisce e una spessa cornice a mensole decorata con guttae e rombi. L'autografia brandaniana di tale elemento decorativo è provata sia dalla tecnica esecutiva, che prevede una muscolatura in laterizi e un nucleo in cocciopesto ricoperti da un sottile strato esterno di stucco forte (fig. 772), sia dall'alta qualità esecutiva dei particolari in discreto stato di conservazione (figg. 773-774) sia infine dall'inconfondibile tipologia del mascherone urlante (fig. 775). Questa trabeazione dorica si segnala per un più evidente classicismo e per una maggiore severità rispetto ai fregi visti finora, penso in particolare a quelli del Palazzetto Baviera o del Castello di Montebello, assai più fantasiosi e liberi nell'invenzione, specialmente dei peducci. Per provare a contestualizzare meglio l'ideazione di un simile elemento decorativo vale forse la pena ricordare che il nostro artista, al momento dell'inizio dei lavori del Castello di Fossano, si era da poco recato ad Ancona dove aveva potuto prendere visione delle opere lì lasciate da Pellegrino Tibaldi e a questo punto non si può non chiamare in causa il bellissimo cornicione dorico (figg. 776-777) realizzato in stucco dall'artista valsoldese per la Sala della Loggia dei Mercanti verso il 1558[744]. Nonostante l'opera di Tibaldi rifletta le scelte di un artista che di lì a breve si sarebbe dedicato quasi esclusivamente alla pratica architettonica, mi pare che l'idea dell'inserimento di una cornice sommitale fortemente sporgente decorata alternativamente con rombi trasversali e mensole che presentano guttae quasi solamente disegnate sia molto simile (Tibaldi utilizza i medesimi partiti decorativi anche per la finta cornice dipinta che inquadra gli affreschi del soffitto) (fig. 778).

Come già evidenziato da Giovanna Galante Garrone[745], un riflesso dell'attività sabauda di Brandani può essere individuato nella decorazione a stucco di alcuni palazzi signorili nell'area cuneese. Il fregio della Sala degli Stemmi nel Castello di Barolo sembra infatti una derivazione semplificata e banalizzata del cornicione dorico di Fossano; lo stesso si può affermare riguardo i cartigli che

[742] Sul castello di Rivoli cfr. nota 719.
[743] Reso noto per la prima volta da GALANTE GARRONE 1985, pp. 211-214.
[744] BALZAROTTI 2019, p. 185.
[745] GALANTE GARRONE 1985, pp. 211-214.

inquadrano gli stemmi sul soffitto che rappresentano una semplificazione estrema della grammatica decorativa tipica dei soffitti di Brandani (figg. 779-781). Viene quindi lecito domandarsi, come ha già fatto Clara Seghesio, se tra gli artisti attivi a Barolo non vi potesse essere almeno uno di quei "tre puti" che avevano appreso l'arte della modellazione in stucco proprio presso la bottega piemontese del maestro urbinate. In debito con gli stucchi superstiti di Fossano appaiono anche i fregi dipinti a fresco sulla facciata di Palazzo Cravetta a Savigliano e nella Villa del Maresco[746]. L'influenza dei modelli brandaniani in Piemonte pare limitarsi solamente a questi pochi esempi e, sebbene sia possibile che altre decorazioni che potevano essere inquadrate come filiazioni delle opere piemontesi di Brandani siano andate perdute, va tuttavia rilevato come le tipologie delle decorazioni plastiche che si affermano nel Ducato di Savoia nel corso del settimo e dell'ottavo decennio del secolo sembrano non avere più niente a che vedere con quelle ideate dal nostro artista. Anche l'ornamentazione in stucco del già citato Palazzo Cravetta, realizzata dalla bottega di Domenico Soldino da Lugano, presenta delle caratteristiche stilistiche proprie che sono assolutamente indipendenti dai modelli di Brandani.

[746] Per gli stucchi del Castello di Barolo e di Palazzo Cravetta a Savigliano e per una panoramica generale sulla decorazione in stucco nel Ducato di Savoia all'epoca di Emanuele Filiberto cfr. la recentissima e aggiornatissima tesi di dottorato di SEGHESIO 2022-2023, su questi argomenti in particolare pp. 57-65.

[CAT. 9]

Seconda fase decorativa del Palazzo Ducale di Urbino

Urbino, Palazzo Ducale

c. 1565-1569

In mancanza di qualsiasi dato documentario in merito, risulta piuttosto complicato tentare di indicare una data precisa per le opere che Brandani realizzò nel Palazzo Ducale di Urbino successivamente alla morte di Bartolomeo Genga (1558)[747]. Durante questa nuova fase operativa l'artista realizzò i fastigi delle porte e quello di un camino in due stanze dell'appartamento costruito da Genga al secondo piano e decorò il soffitto di una cappellina al piano nobile. Come tenterò di spiegare, mi sembra plausibile collocare queste nuove decorazioni brandaniane nella seconda metà del settimo decennio, in concomitanza con una serie di importanti lavori che il duca stava facendo eseguire nell'area circostante il Palazzo Ducale di Urbino, affinché esso potesse spiccare rispetto agli altri edifici cittadini e quindi dominare ancor di più il paesaggio urbano, imponendosi esplicitamente e incontrovertibilmente come il palazzo del signore della città[748]. Si trattava in sostanza della creazione di un'enorme e lunga piazza antistante la facciata orientale del palazzo (l'odierna Piazza del Rinascimento) (fig. 782), fino a quel momento affrontata da una lunga fila di case che partiva dalla chiesa di San Domenico e che insieme al muraglione continuo del palazzo formava un vicolo alto e stretto terminante nell'attuale via Saffi. Colui che rese possibili queste imponenti operazioni fu l'architetto di corte Filippo Terzi.

Il duca espresse pubblicamente l'idea di voler creare un'ulteriore piazza (in aggiunta a quella già esistente, inserita tra la facciata settentrionale del palazzo e la mole del duomo) di fronte al palazzo ducale durante un'assemblea consiliare svoltasi a Urbino il 25 settembre del 1562[749]. I lavori di demolizione degli edifici prospicienti iniziarono nel corso del 1563 e si protrassero fino al 1565[750]. Sia l'architetto che il duca non videro mai completato il lavoro che fu portato a termine nel secondo

[747] Cfr. Cat. 2.
[748] In modo analogo a quanto stava avvenendo a Pesaro negli stessi anni, cfr. Cat. 10.
[749] NEGRONI 1990, p. 32.
[750] Ivi, pp. 33-34.

decennio del Seicento sotto Francesco Maria II e che suscitò la forte disapprovazione di Bernardino Baldi, secondo cui "il grande aperto di quella piazza, che gli fu fatta (come si vede) da Guidobaldo, la larghezza della quale (per cattivo giudizio del architetto) sproporzionata toglie la proporzione alla facciata medesima"[751]. Il prospetto odierno del grande fabbricato che fronteggia il palazzo ducale risale agli anni Settanta del XIX secolo e si deve ad un progetto redatto direttamente dall'arcivescovo, nonché dilettante architetto, Alessandro Angeloni, il quale convertì quell'agglomerato di edifici in un nuovo seminario diocesano[752].

Pochi anni dopo, il duca si concentrò su un altro importante progetto che avrebbe radicalmente cambiato la conformazione del palazzo ducale: ovvero la costruzione *ex novo* dell'intero secondo piano del palazzo, andando così a completare e assorbire quell'altana costituita dall'appartamento di fronte a San Domenico realizzato da Genga (fig. 783). I lavori di costruzione del nuovo livello del palazzo (stanze nn. 3a-3f, 4a-4m, 10-11) iniziarono verosimilmente all'inizio dell'ottavo decennio dato che già l'8 luglio del 1571, Guidobaldo II cercava "di far dipingere questa mia nuova loggia di Corte" a un pittore che aveva da poco dipinto non si sa bene cosa a Parma "non ci essendo pittore per qua di paesi"[753]. La nuova loggia di cui parla il duca è senza dubbio da identificare nelle cosiddette 'terze logge', ovvero quel lungo e stretto corridoio (ambiente n. 10 sulla pianta) che si affaccia sul cortile centrale innestandosi sopra le logge quattrocentesche di Francesco di Giorgio Martini, dette invece 'soprallogge' poiché si ergono a loro volta sopra il celebre portico lauranesco del cortile. Se il 19 aprile del 1572 il pittore "non è anchora comparso"[754], il 25 agosto successivo l'architetto Francesco Paciotti, in quel momento a Urbino, scrive una lettera a Ottavio Farnese informandolo che il giorno precedente papa Gregorio XIII era andato via da Urbino e che il "signor Duca quale volse dico vedessi la sua galleria che fa dipingere a Cosmografia, et apunto sono alla Cina e giapon et fà il dipintor cose da sbigotir i cani"[755]. In quel momento i lavori edilizi dovevano essere dunque a buon

[751] BALDI 1724, pp. 76-77.
[752] NEGRONI 1990, pp. 37-40.
[753] FONTEBUONI 1985c, p. 391, doc. CXIX.
[754] Ivi, p. 392, doc. CXXII.
[755] Ibidem, doc. CXXIII. Mi sembra che questa importantissima informazione sia sfuggita ai seppur cospicui studi riguardanti l'enorme cantiere della Galleria della Carte Geografiche in Vaticano, avviato da Gregorio XIII alla fine dell'ottavo decennio ed eseguito tra il 1580 e il 1581. L'esempio urbinate, proprio per la sua innovativa impostazione 'a galleria', deve aver svolto un ruolo di primo piano nella genesi dell'impresa vaticana e deve pertanto essere considerato come uno dei suoi precedenti più significativi, forse addirittura più determinanti di quelli che la critica ha individuato da tempo: la Guardaroba Nuova in Palazzo Vecchio a Firenze, la Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese a Caprarola, la Loggia della Cosmografia e la Sala Bologna in Vaticano. Una simile constatazione poggia anche sul fatto che all'inizio dell'ottavo decennio il pittore e architetto Ottaviano Mascherino, ovvero il responsabile del progetto della Galleria delle Carte Geografiche, era attivo nel Ducato di Urbino proprio per conto di Guidobaldo II; il duca lo coinvolse infatti nelle decorazioni pittoriche eseguite in vista dell'ingresso di Lucrezia d'Este a Pesaro avvenuto il 9 gennaio 1571 e poco tempo dopo, nel 1573, l'artista fu attivo nell'ornamentazione di casa Serafini a Urbino come ci conferma Bellori nelle postille

punto sebbene ancora nel marzo del 1574 Filippo Terzi riferiva al duca di una discussione avvenuta "mentre ch'io stava facendo lavorare li mastri alle provisioni di questa loggia di corte"[756]. Possiamo dunque immaginare come l'opera pittorica fosse stata iniziata mentre la costruzione era ancora in corso e infatti da una lettera ducale del luglio successivo veniamo a sapere che "il Pittore che pigliò l'opera della loggia d'Urbino" si era assentato dal cantiere per dedicarsi a un altro lavoro "mà che hoggi dopo quello non s'impegni in altra parte, ma venghi à compire questo vostro, come è dovuto"[757]. Non sappiamo quando terminarono i lavori alle terze logge e al resto del secondo piano, tuttavia non dovette passare troppo tempo visto che già nel 1590 Bernardino Baldi attribuiva la responsabilità dell'intero progetto a Guidobaldo II e ai suoi architetti, ovvero Filippo Terzi e il conte Giulio da Thiene, un capitano militare che aveva la funzione di coadiuvare il primo e di dirigere l'opera in sua assenza. Anche in questo caso Baldi condannò severamente il risultato poiché a suo avviso "le fabbriche sue [di Guidobaldo II] non aggiungono di gran lunga alla perfezione di quelle degli antichi, né di Federigo: e ciò non perché egli magnificamente non spendesse, ma per non aver egli avuto architetti, né fabbri di quella perfezione, di che li trovò Federigo"[758]. L'apparato decorativo delle nuove stanze del secondo piano è davvero esiguo e consiste in seggiolini lapidei disposti negli sguinci delle finestre di due sale, interpretabili come una variante di quelli disegnati da Genga per il Camerino dorato[759] (figg. 784-785), e in alcuni peducci in stucco (figg. 786-787), molti dei quali sono stati completamente rifatti in epoca successiva. Bisogna rilevare come i peducci originali superstiti non dimostrino alcuna caratteristica brandaniana, neanche quelli a forma di telamone (figg. 788-789) che ornano la galleria collegata al torricino sud, denominata 'andata', e che rispetto agli altri risaltano per la loro buona tenuta qualitativa[760]. Va quindi esclusa la partecipazione dell'artista alla decorazione del resto del secondo piano del palazzo, avvenuta all'inizio degli anni Settanta. Non credo infatti sia un caso che l'artista operò solamente nelle stanze del piano nobile e dell'appartamento di fronte a San Domenico: molto probabilmente, infatti, in quel momento la nuova ala dell'ultimo piano del palazzo ancora non esisteva. Porta verso questa conclusione, come si vedrà nei rispettivi paragrafi, anche lo stile mostrato dai nuovi stucchi di Brandani, che mi sembra databile proprio entro la seconda metà degli anni Sessanta. Similmente alle opere realizzate durante

alle *Vite* di Baglione (BAGLIONE 1642, p. 99). Riguardo la Galleria della Carte Geografiche cfr. ACKERMAN 1954; GAMBI, MILANESI, PINELLI 1996.

[756] Ivi, p. 393, doc. CXXVI.

[757] Ibidem, doc. CXXVII.

[758] BALDI 1724, p. 55.

[759] Già Sikorski era di questo avviso anche se per essi proponeva un'insostenibile attribuzione a Federico Brandani, cfr. SIKORSKI 1985 p. 82.

[760] Sikorski si pronunciava invece per un'attribuzione a Brandani, cfr. ibidem.

la seconda fase decorativa del Palazzo Ducale di Pesaro, anche in questo caso mi pare di rilevare uno lieve scarto cronologico tra le decorazioni delle stanze al secondo piano, eseguite per prime, e la cappellina al piano inferiore, ultimata qualche tempo dopo.

I fastigi delle porte e il Camino delle Mete al secondo piano

Non sappiamo per quale motivo Guidobaldo II decise di riprendere la decorazione delle stanze 12l e 12i dell'appartamento di fronte a San Domenico; data la loro ampiezza e la presenza dei camini (quello della stanza 12i non esiste più ma la sua antica posizione è testimoniata dalla conformazione di una fila di mattonelle lungo la parete sud[761]) potevano fungere da grandi anticamere in cui gli ospiti erano invitati ad attendere prima di incontrare il duca durante i ricevimenti formali[762]. Brandani si occupò dell'ornamentazione delle parti sommitali dei portali e del camino della stanza 12l, ovvero gli elementi lapidei che risalivano alla campagna decorativa condotta sotto Bartolomeo Genga; mi chiedo a questo punto se l'artista non avesse decorato anche il fastigio del perduto camino della stanza 12i, anch'esso irrimediabilmente perduto.

L'unico soggetto delle decorazioni di questi due ambienti è l'emblema delle tre mete corredato dal motto in lingua greca ΦΙΛΑΡΕΤΟΤΑΤΩ ("Al più amante della virtù"), impresa preferita da Guidobaldo II e riprodotta numerose volte nelle residenze ducali da lui maggiormente frequentate[763]. L'aspetto delle mete non è più piramidale, come nelle decorazioni del sesto decennio, ma cilindrico secondo le indicazioni filologiche che Girolamo Ruscelli aveva comunicato a Guidobaldo II tramite Bernardo Tasso nel corso del 1558[764]. I fastigi delle porte di entrambe le stanze risultano assolutamente identici, l'unica differenza rilevante riguarda la doratura di quelli della stanza 12i, inserita probabilmente per accordarsi con l'aquila circondata da rami di quercia dorati al centro del soffitto (fig. 790), risalente alla fase decorativa precedente, e forse anche al camino che presentava diversi rami di rovere anch'essi dorati; viceversa, quelli della stanza 12l recuperano il biancore dell'aquila del soffitto corrispondente (fig. 791).

I fastigi sono formati da un elegante basamento dalle forme semplici e classicizzanti su cui si innestano i volumi delle tre mete, impreziosite dalle ghiande roveresche in cima. Due lunghe volute

[761] Su questo camino disperso cfr. Cat. 2.
[762] Per la funzione di queste stanza rimando a Cat. 2.
[763] Per una trattazione più approfondita di questa impresa cfr. Cat. 10.
[764] LUCHETTI 1998, pp. 69-70 (con bibliografia precedente).

si svolgono lateralmente verso il basso, venendo parzialmente coperte da altrettanti massicci festoni di fiori e frutta appesi al basamento tramite un grosso nastro ricurvo. Come aveva già notato Sikorski, la conformazione delle mete è molto simile a quella elaborata da Filippo Terzi per il portale di Villa Miralfiore a Pesaro[765] (fig. 792), tuttavia non mi pare questo un dato sufficiente per assegnare il disegno di queste decorazioni all'architetto bolognese come da lui suggerito, credo infatti che Brandani fosse perfettamente in grado di riprodurre un *design* così semplice al quale comunque si dovette attenere per esaudire le richieste del duca. Più marcatamente brandaniani sono invece i festoni; la loro turgidità, i grossi nastri, le profonde ombre create dall'incastro dei vari elementi vegetali (figg. 793-794) sono caratteristiche che li accomunano a quelli del soffitto di Palazzo Aquilini (figg. 959-960) (pur non equiparandone l'alta qualità probabilmente a causa di un cospicuo intervento della bottega in fase di realizzazione) e quindi quasi sicuramente databili dopo il soggiorno piemontese, concluso verso la metà del 1564. Questa datazione può forse essere ulteriormente precisata passando ad analizzare il *Camino delle Mete* nella stanza 12l (fig. 795).

La composizione di questo elemento decorativo segue quella dei sovrapporta: una monumentale raffigurazione delle tre mete con il loro basamento classicheggiante, questa volta sviluppato maggiormente in altezza con conseguente frazionamento dell'iscrizione greca su due livelli sovrapposti, incorniciate da enormi volute spezzate abitate da due grossi putti reggifestone (figg. 796-801). La struttura di questa mostra di camino rappresenta la matura e congrua evoluzione della tipologia del fastigio a padiglione che Brandani aveva per la prima volta sperimentato nel camino di casa Bonifazi e che aveva poi perfezionato in quello del salone del Castello di Montebello (figg. 802-804). Il *Camino delle Mete* si configura come un ulteriore e decisivo passo in avanti; questo è infatti il primo fastigio di camino realizzato dall'artista in grado di padroneggiare l'ampio spazio della sala imponendosi come elemento ornamentale più rilevante e gerarchicamente dominante, anche rispetto alla stessa nappa lapidea del camino. La sua grandiosa quanto elegante monumentalità instaura un perfetto dialogo proporzionale sia con l'altezza e l'ampiezza delle lunette sia con le dimensioni della sala, ponendo in questo modo tutte le altre decorazioni in un evidente rapporto di subordinazione[766]. È necessario sottolineare questa caratteristica perché da questo momento in poi tutte le future mostre di camino che Brandani realizzerà saranno impostate sempre secondo questa direzione, configurandosi dunque come gli episodi decorativi più importanti degli ambienti che

[765] SIKORSKI 1985, pp. 79-80.

[766] Questo particolare effetto è oggi fortemente ridotto a causa dei numerosi dipinti di scuola baroccesca che ornano la sala del museo.

andranno a occupare, capaci di dominare lo spazio e di catalizzare l'attenzione quasi esclusivamente su di loro. A quanto pare, però, quello in questione risulta essere l'ultimo esemplare di fastigio a padiglione realizzato dall'artista; già a partire dal *Camino delle Bighe* nel salone del Palazzo Ducale di Pesaro, Brandani sperimenterà una nuova tipologia di mostra in stucco, ancora più monumentale e caratterizzata da una spiccata componente architettonica, che si imporrà definitivamente fino alla fine della sua carriera. Dato che, secondo la ricostruzione condotta in Cat. 10, il camino pesarese deve essere datato a cavallo tra il 1566 e il 1567, mi sembra plausibile anticipare di qualche tempo l'esecuzione del *Camino delle Mete* e dunque la decorazione di queste due stanze, per la quale proporrei un arco temporale iscritto tra il 1564 e il 1566. Anche i putti risultano molto vicini a quelli del camino di Pesaro (figg. 805-808), i quali possiedono comunque delle forme più massicce sia perché realizzati a tutto tondo sia perché pensati per dominare uno spazio sensibilmente più vasto rispetto a quello della sala urbinate. Tuttavia, le inferiori dimensioni dei putti del *Camino delle Mete* non devono trarre in inganno: sono modellati secondo delle pose estremamente plastiche, sciolte, aperte verso una pluralità di direzioni e dunque molto più libere rispetto a quelle ancora un po' forzate e squadrate che informano i giganteschi ragazzotti del Castello di Montebello. Purtroppo i putti di Urbino presentano delle evidenti scialbature aggiunte in epoche successive che ne intaccano la qualità dei dettagli visibili in superficie, come la presenza delle pupille o la descrizione dei capelli spettinati sulle tempie (fig. 809). Inoltre, proprio come i putti di Montebello, anche questi sono stati evirati, probabilmente durante il lungo periodo in cui i legati pontifici occuparono il palazzo dopo la devoluzione del ducato avvenuta nel 1631. In conclusione, in queste due figure mollemente adagiate sulle volute mi sembra abbastanza evidente la maturazione compiuta dall'artista verso una concezione della figura capace di muoversi liberamente nello spazio; sentiero che condurrà innanzitutto ai già citati putti 'elicoidali' del camino di Pesaro e successivamente verso i capolavori scultorei della Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto, del *Crocifisso con la Maddalena* in Sant'Agostino a Pesaro e soprattutto del celebre *Presepe* di San Giuseppe.

La Cappellina di Guidobaldo II

"Un'altra cappelletta fece Guidobaldo, cavata nella grossezza d'un muro, vicina allo studio de' ritratti [lo studiolo di Federico da Montefeltro]. Questa è picciolissima, ma molto bella per l'ornamento degli stucchi e delle pitture, e d'alcuni marmi mischi, che, imitati con l'arte industriosamente, di poco

cedono alla bellezza de' naturali"[767]. Così Bernardino Baldi descrive la cappellina privata che Guidobaldo II si fece costruire di fronte al celebre studiolo dell'avo Federico da Montefeltro. Le dimensioni esigue (si tratta dell'ambiente più piccolo del palazzo) e la pianta poligonale che si sviluppa a ventaglio attorno a un pilastro confermano l'indicazione fornita da Baldi secondo cui essa fu "cavata nella grossezza d'un muro" (fig. 810). La finestra di cui è dotata sul lato orientale (fig. 811) permetteva al duca e ai suoi familiari di poter assistere alla celebrazione della messa dalla quattrocentesca Sala delle Udienze, anche perché all'interno della cappella vi era spazio unicamente per una persona, in questo caso il prete che avrebbe dovuto officiare.

Come aveva già notato Sikorski, il candidato più probabile per la progettazione di questo piccolo spazio ingegnosamente ricavato girando attorno a un pilastro è sicuramente l'architetto ducale Filippo Terzi[768]. Tuttavia mi pare assai plausibile l'ipotesi avanzata da Pasquale Rotondi, e troppo frettolosamente scartata da Sikorski, secondo cui Guidobaldo si limitò a modificare e regolarizzare un ambiente che era stato già parzialmente costruito alla fine del XV secolo[769]. Le modanature della porta d'accesso infatti sono chiaramente quattrocentesche e per di più l'architrave presenta le lettere FD, ovvero "Federicus Dux", testimoniando una realizzazione *post* 1474, anno in cui Federico da Montefeltro ottenne tale titolo. La finestrella che affaccia sulla Sala delle Udienze invece ha tutta l'aria di essere stata realizzata successivamente in vista della trasformazione di questo spazio in una cappelletta.

L'interno si presenta estremamente decorato. Il pavimento è composto da un intarsio in marmi mischi in cui sono raffigurate numerose imprese del duca: le immancabili tre mete, l'ara con i vaticini della sibilla, la granata, l'ermellino, i templi dell'onore e della virtù, la quercia con i rami intrecciati, l'aquila feltresca (fig. 812). Un simile pattern ritorna nell'alto basamento che è composto da bianchi pannelli in pietra di Piobbico decorati con diversi motivi geometrici in marmo nero (forse i marmi mischi "imitati con l'arte" di cui parla Baldi) (fig. 813). È possibile che l'autore di queste composizioni geometriche sia da individuare nello stesso Filippo Terzi. La parete di fondo si apre in una piccola abside suddivisa in tre scomparti in cui sono inserite altrettante tele rettangolari dalla forma concava raffiguranti la *Madonna col Bambino in gloria* al centro, *San Michele Arcangelo* a sinistra e *San Francesco* a destra (fig. 814). I pilastrini in pietra piobbichese che scandiscono il registro mediano e gli stucchi della volta sono completamente bianchi. I primi presentano dei motivi a candelabra

[767] BALDI 1724, p. 58.
[768] SIKORSKI 1985, p. 83.
[769] ROTONDI 1950, pp. 276-278.

raffiguranti alcune imprese ducali e intrecciati con minuti girali di acanto dai quali spuntano piccole ghiande roveresche (fig. 815). La volta è decorata al centro da un piccolo padiglione esagonale con i lati concavi arricchito con una successione di volute auricolari e piccoli tendaggi sporgenti su cui sono raffigurate altre imprese di Guidobaldo II (figg. 816-817). Da questo elemento centrale si dipartono sei costole bianche che scompartiscono la volta in altrettante superfici (fig. 818) il cui spazio è completamente saturato con fantasiose grottesche e figure mostruose che circondano senza sosta dei piccoli medaglioni con le allegorie delle *Virtù* al centro (figg. 819-823). Le lunette laterali sono occupate da una splendida cartella rettangolare decorata tramite due volute spezzate in basso e una leggera testina alata in alto, dalla quale si dipartono due tendaggi rattenuti da altrettanti satiri incurvati all'indietro che in questo modo ci permettono di assistere alla scena che si apre oltre l'apertura centrale in cui sono inserite, rispettivamente, l'*Adorazione dei pastori* (fig. 824) sulla parete ovest e la *Circoncisione di Cristo* (fig. 825) su quella opposta. Anche la calotta absidale (fig. 826) è suddivisa in diversi spicchi irradiantisi da un semicerchio centrale in cui figura un *Dio padre in gloria* circondato da putti che scherzano tra le nubi (fig. 827). Se i campi laterali della cappella sono decorati sempre con grottesche e piccole allegorie (fig. 828), quello centrale si apre per lasciare spazio alla raffigurazione dell'*Annunciazione* (figg. 829-830).

Prima di analizzare gli stucchi di Brandani vorrei concentrarmi brevemente sui dipinti inseriti nell'abside. Essi sono opera di Niccolò Frangipane (doc. dal 1563 al 1597), pittore veneto assai poco noto attivo nella seconda metà del Cinquecento. Sebbene le scarse fonti su di lui siano concordi nel considerarlo uno dei tanti giovani passati per l'affollatissima bottega di Tiziano intorno alla metà del secolo, il suo stile è caratterizzato da un deciso arcaismo e dal recupero di moduli compositivi non solo della pittura veneziana di inizio secolo ma anche di quella tedesca a cavallo tra Quattro e Cinquecento, memori ancora dell'influenza esercitata da Durer dopo i suoi soggiorni nella città lagunare. I dipinti in questione sono registrati come opera del Frangipane già in un inventario cinquecentesco del palazzo[770] e sono incredibilmente sfuggiti alla catalogazione delle opere del pittore intrapresa da Bert W. Meijer, studioso che, attraverso una serie di scrupolosi contributi, ha permesso alla figura di questo artista di riemergere dall'oblio in cui era stato relegato per secoli[771]. Le tre tele non sono mai state studiate se si eccettua la breve menzione di Paolo dal Poggetto nel

[770] Si tratta dell'"Inventario de' mobili che si ritrovano nella Corte d'Urbino" stilato nel 1599. Nella "cappelletta di S. A. S." si trovano "una Mad.na, in mezzo l'altare, con il putto in collo con cinque cherubini, di mano del Frangipane", "un quadro di San Franc.o, come di sopra" e "un quadro di San Michel Arcangelo, come di sopra". A quanto pare, vi era un altro dipinto del Frangipane raffigurante San Crescentino e posto "in un cantone della Cappella", opera di cui si sono perse le tracce. Per tutti questi riferimenti cfr. SANGIORGI 1976, p. 83.

[771] MEIJER 1971, pp. 214-218; IDEM 1972, pp. 153-191; IDEM 1973, pp. 94-112.

catalogo generale della Galleria Nazionale delle Marche, in cui comunque non si riflette né sulla data né sulla natura della commissione[772]. La dislocazione insolita di questi dipinti nel cuore delle Marche settentrionali non deve stupire più di tanto: sappiamo infatti che l'artista durante la sua carriera operò per diverse istituzioni religiose romagnole e marchigiane, licenziando diverse opere tra Pesaro e soprattutto Rimini, dove Frangipane lavorò nel corso del nono decennio del XVI secolo; una sua opera è stata persino rintracciata in una chiesa di Cascia, in Umbria[773]. È dunque molto probabile che il pittore avesse deciso di procacciarsi commissioni lungo la costa adriatica per poter sfuggire all'enorme competizione artistica che esisteva a Venezia, città che poteva vantare artisti di caratura infinitamente maggiore rispetto al modesto Frangipane. In questo caso la commissione deve verosimilmente provenire dal duca stesso, perennemente in contatto con il mondo artistico veneziano sia attraverso i suoi ambasciatori che lì risiedevano sia soprattutto per i numerosi soggiorni che effettuava personalmente[774]. Mi pare infatti abbastanza evidente come questi dipinti siano stati realizzati specificamente per questa cappella visto che si inseriscono perfettamente negli spazi lasciati vuoti, proseguendo persino la curvatura della parete; la loro esecuzione deve dunque essere avvenuta contemporaneamente alla costruzione della cappella stessa o comunque non molto tempo dopo. Come vedremo a breve, lo stile dispiegato da Brandani negli stucchi della volta sembra potersi datare alla fine degli anni Sessanta; periodo nel quale sarei propenso a collocare anche le pitture. Non è semplice datare esclusivamente per via stilistica i dipinti di Niccolò Frangipane, poiché come già notato dal Meijer, il suo stile non evolve poi molto nel corso degli anni, soprattutto se si considerano le tipologie dei personaggi che il pittore tende a ripetere costantemente. Credo comunque che la semplicità compositiva quasi banale del trittico urbinate e la secchezza delle membra dei personaggi si legga piuttosto bene con le poche opere dell'artista che possiamo datare al settimo decennio e all'inizio di quello successivo (figg. 831-832). Una simile composizione così devotamente arcaica come quella della centrale *Madonna in gloria* deve comunque anticipare non di poco la grande tela con l'*Assunzione della Vergine* che l'artista licenziò per il Tempio Malatestiano di Rimini nel 1585 (opera perduta ma che era stata firmata e datata)[775], in cui la composizione presenta un marcato dinamismo aprendosi in direzione di una spazialità più profonda e vorticosa;

[772] DAL POGGETTO 2003, p. 123.
[773] MEIJER 1972, p. 173, n. 12.
[774] Oltre ai numerosi dipinti richiesti a Tiziano nel corso della sua vita, è bene ricordare che l'inizio della fortunata carriera di Jacopo Palma il giovane si deve proprio a Guidobaldo II che dapprima invitò l'artista a corte nel 1564 e tre anni dopo lo mandò a completare la sua formazione a Roma dove fu ospitato dall'ambasciatore ducale Traiano Mario (cfr. MASON RINALDI 1989; EADEM 2013, vol. 78).
[775] MEIJER 1971, p. 215; IDEM 1972, p. 181.

caratteristiche assolutamente irrintracciabili nelle opere precedenti, le quali si mostrano più semplici e paratattiche (figg. 833-835).

È molto probabile che Brandani si sia occupato anche del disegno delle decorazioni dei pilastrini in pietra oltre che ovviamente dell'esecuzione della volta in stucco. Le forme spezzate che descrivono i candelabri sono molto simili a quelle facenti parte del repertorio decorativo dell'artista (fig. 836); inoltre le fasce in stucco che si trovano esattamente sopra i pilastrini sono chiaramente concepite come prolungamenti di questi ultimi e non a caso mostrano degli identici motivi fitomorfi. Anche il cornicione si può interpretare come un raffinamento di quello che avevamo già incontrato nella Sala dell'Antico Testamento in Palazzo Baviera a Senigallia (figg. 837-838). Brandani deve quindi essere stato il responsabile di tutta la decorazione del registro superiore, il quale non presenta i netti contrasti cromatici che caratterizzano i livelli più bassi ma è basato interamente sulle differenti tonalità di bianco dello stucco e della pietra di Piobbico. Questo espediente si è rivelato davvero efficace perché in un ambiente già così angusto delle decorazioni troppo colorate avrebbero finito per incombere sullo spazio, saturandolo eccessivamente; l'impiego del solo colore bianco conferisce invece grande leggerezza a tutto l'impianto decorativo che pare quasi fluttuare sopra il basamento in marmi mischi espandendosi verso l'alto. A incrementare questo effetto di levità e delicatezza contribuisce non poco anche il sottilissimo stiacciato al quale Brandani ricorre per modellare le forme, le quali talvolta sono state graffiate direttamente sulla superficie in stucco.

La volta è interamente ricoperta di esuberanti grottesche dalle forme più disparate, le quali vengono contenute a stento entro le fasce che scandiscono le diverse superfici. Un simile risultato raggiunto con il mezzo dello stucco rappresenta un *unicum* non solo nella carriera del nostro ma in generale nel più ampio contesto della decorazione italiana del Cinquecento. Brandani perviene qui a uno dei suoi apici e sembra veramente preannunciare alcune caratteristiche del Rococò, in particolare per quanto riguarda la soppressione di qualsiasi elemento che possa imporsi gerarchicamente come centro focale della composizione[776]. Non svolgono certamente questo ruolo né il padiglione esagonale al centro né tantomeno le scenette sacre, le quali sono realizzate attraverso delle incisioni quasi impressionistiche che tormentano senza sosta la superficie allo stesso modo delle bizzarre grottesche che le circondano. Anche la scena maggiore con l'*Annunciazione* si amalgama benissimo con tutto il resto. In questo caso dunque il protagonista della decorazione diviene la decorazione stessa.

[776] Per la considerazione dell'arte di Brandani quale precorritrice dello stile Rococò cfr. WEISE 1954, pp. 37-42.

La grande maturità raggiunta da Brandani nell'intreccio di singoli elementi ornamentali al fine di creare delle forme estremamente originali è ben esemplificata da quella sorta di padiglione centrale – in cui è inserito un gancio metallico per permettere il fissaggio della lampada – costituito da una moltitudine di motivi auricolari, doppie volute, borchie esterne, tendaggi sovrapposti che lo fanno assomigliare a un grosso fiore stilizzato (fig. 817). Sarebbe davvero difficile e forse anche un tantino sterile descrivere in modo estremamente preciso l'enorme varietà di figure antropomorfe e zoomorfe e di elementi vegetali che tappezzano questa piccola volta; Brandani sperimenta infatti sempre nuove soluzioni per unificare tutti gli elementi, concatenandoli l'un l'altro in un flusso dal ritmo convulso e incessante, nel quale vero protagonista è il ritmo dell'insieme e non i singoli motivi, chiamati solo a contribuire per la loro parte a questo effetto di 'decorazione totale'. Come già anticipato, la grande unità stilistica che ne deriva va in parte ascritta anche allo scarso aggetto e alla velocità dei colpi di stecca che caratterizzano ogni elemento. Sembra quasi che l'artista abbia trattato la superficie fresca dello stucco come un foglio bianco su cui disegnare (figg. 839-843). Va inoltre rilevato come le grottesche impiegate siano estremamente più fantasiose e bislacche rispetto a tutto ciò che in quello stesso momento andavano proponendo i vasai del ducato nelle loro opere; anzi, come credo di aver già dimostrato nel secondo capitolo di questo lavoro, la grande stagione delle maioliche a grottesche su fondo bianco, con la loro abbondanza di volute spezzate, rosette, mascheroni, motivi auricolari e cartigli che si svolgono verso i lati, dipende in gran parte dalle sperimentazioni decorative che Brandani andava proponendo nel ducato di Urbino fin dalla fine degli anni Cinquanta, dunque con qualche fondamentale anno di anticipo rispetto alla analoga produzione ceramica. Molte delle figurette che ornano il soffitto fanno ormai parte del repertorio dell'artista da diverso tempo e le abbiamo incontrate numerose altre volte nel corso delle schede precedenti: ippocampi, uomini e donne che si trasformano in volute o in elementi vegetali, mostri dal becco appuntito, figure che sostengono una serie di complicati nastri, mascheroni urlanti. La loro consistenza quasi diafana ed evanescente è riscontrabile anche negli elementi più prettamente decorativi del *Camino delle Bighe* nel Palazzo Ducale di Pesaro e soprattutto del soffitto di Palazzo Aquilini, opere collocabili all'incirca negli ultimi anni del settimo decennio. Mi pare infatti che le figurette delle *Virtù* si leggano d'un fiato con le loro compagne presenti nelle due opere appena citate (figg. 844-850) (sebbene queste ultime mostrino una più spiccata tridimensionalità) e che sembrano riflettere lo stile massivo ma al tempo stesso raffinato di Taddeo Zuccaro, artista di cui Brandani stava studiando alcune composizioni proprio in quegli stessi anni. Simili caratteristiche si scorgono nelle scene narrative. Nella *Natività* (figg. 851-852), per la natura stessa del soggetto, viene

recuperata quella componente paesaggistica che Brandani era solito inserire nei suoi primi rilievi, si vedano quelli del pesarese *Camino dell'Età dell'Oro*, di Palazzo Tiranni, delle sale dell'Antico Testamento e di Ercole nel Palazzetto Baviera. Rispetto agli esempi citati però la scena in esame dimostra tutta la maturità raggiunta in questo momento dall'artista, in particolare attraverso l'inserimento dei personaggi e delle architetture entro un impianto scenico molto più saldo e calibrato, basato su una costruzione prospettica e geometrica più rigorosa. Nonostante l'episodio sia invaso dai particolari descrittivi più minuti e tanto cari all'artista – le piante rampicanti, il profilo dei mattoni, la paglia sul tetto, i chiodi e le venature del legno, il paesaggio oltre la finestra – essi vengono comunque subordinati a questa visione di insieme, permettendo una sua maggiore intelligibilità. Il particolare che forse colpisce maggiormente e che esemplifica non solo la grande abilità ormai raggiunta dal maestro ma anche la nuova qualità traslucida del suo stile è l'angelo che guida i pastori in alto a sinistra (fig. 851). In questo caso Brandani ha compiuto un piccolo miracolo, riuscendo a rappresentare la consistenza eterea e incorporea di un essere ultraterreno attraverso un trattamento rapido, sfrangiato e quasi privo di forma della materia; come se lo stucco fosse stato direttamente 'spruzzato' sulla superficie senza ricevere ulteriori raffinamenti. È possibile che la realizzazione di una simile figura quasi divorata dalla luce che la avvolge possa essere in qualche modo debitrice di alcune tra le migliori nonché rare opere che Taddeo Zuccaro licenziò su tela e che sono sempre caratterizzate da una tenera e pastosa luce correggesca[777] (figg. 853-854). Le uniche due figure che purtroppo si presentano fortemente rovinate sono il pastore in piedi e soprattutto il San Giuseppe accovacciato che ha praticamente perduto qualsiasi tipo di caratterizzazione. Tuttavia, la scena presenta ancora un'impostazione iconografica che affonda le sue radici nell'arte del primo Quattrocento, con i pastori che si muovono da sinistra verso destra per recarsi nella capanna della sacra famiglia, luogo dal quale è escluso anche Giuseppe. Vedremo come l'artista riformulerà questa iconografia entro una chiave assolutamente più moderna, naturalistica e dalla forte componente devozionale nel celebre *Presepe* di Urbino.

La *Circoncisione* (figg. 855-857) nella lunetta di fronte presenta una composizione ancora più compatta, con l'architettura del tempio di Salomone che occupa tutto lo spazio disponibile e che ricorda l'interno delle grandi basiliche romane sebbene al centro in alto compaia un lampadario di foggia orientale. In questo caso le figure sono disposte in fila su due piani differenti e circondano l'altare riccamente addobbato con un festone e un mascherone grottesco del tipo che avevamo già individuato in Palazzo Tiranni a Cagli e che ritroveremo nel Castello Brancaleoni di Piobbico (figg.

[777] GERE 1963b, pp. 390-395.

858-860). I personaggi si impongono sulla scena con i loro spessi volumi che vengono comunque alleggeriti dalla fluidità dei drappeggi ricadenti verso il basso. Il San Giuseppe che tiene in mano la cesta di vimini con i colombi chiudendo la composizione sembra ricoprire la stessa funzione sintattica di alcuni dei più bei *repoussoirs* realizzati da Taddeo in diverse sue opere (figg. 861-862). A rendere viva la scena è il grande naturalismo con il quale Brandani ha descritto non solo i dettagli ornamentali ma anche i gesti e quindi il comportamento di determinati personaggi. Si noti come il piccolo Gesù cerchi di ritrarsi spaventato tra le braccia della madre mentre il vecchio sacerdote si avvicina ingobbito afferrando le pudenda del bambino e brandendo il coltello nell'altra mano. Sul lato destro una donna afferra Giuseppe per una spalla, come a volerlo trattenere, impedendogli di avvicinarsi nonostante la reazione impaurita del figlio.

Le scene narrative più spettacolari e qualitativamente più alte sono indubbiamente quelle nella calotta absidale. Il *Dio padre in gloria* (fig. 863) può essere considerato come una delle composizioni più fresche e sciolte che Brandani abbia mai realizzato fino a questo punto della sua carriera. Il modello al quale il plasticatore deve aver guardato è la celebre invenzione di Jacopo Sansovino per la lunetta del cosiddetto *Tabernacolo Medici*, opera realizzata dal grande scultore e architetto toscano all'inizio del quinto decennio del secolo che ebbe una fortuna straordinaria nell'arte italiana del Cinquecento e che influenzò non solo gli scultori che orbitavano attorno alla bottega dell'artista ma anche moltissimi pittori veneziani contemporanei[778] (figg. 864-865). Brandani come sempre rielabora il modello di riferimento attraverso la sua personale visione, subordinando tutta la composizione alla fluidità del ritmo decorativo che permette al Dio Padre e ai puttini di nuotare tra nuvole dense e cremose, con un effetto che già anticipa la volta della cappella del *Presepe* nell'Oratorio di San Giuseppe.

L'*Annunciazione* (figg. 866-870) presenta invece una composizione molto più articolata, con una grande esedra balaustrata di fronte alla quale si svolge l'episodio evangelico dominato dalle enormi figure dell'angelo e della Vergine annunciata. In alto nel cielo si scorge la colomba dello Spirito Santo in picchiata, contornata da nubi raggiate molto simili a quelle visibili nel *Dio Padre in gloria*. Anche in questo caso Brandani non rinuncia alla descrizione minuziosa di numerosi particolari che, uniti alle pose assolutamente astratte dei personaggi, rendono la scena un ibrido capricciosamente in bilico tra maniera e natura; caratteristica che informa un po' tutto il percorso del nostro artista e che si esplicherà al massimo grado nel già citato *Presepe*. Possiamo infatti scorgere la cesta di vimini con la biancheria accuratamente ripiegata all'interno, la vetrata a rulli veneziani sullo sfondo, il letto a

[778] Sul Tabernacolo Medici cfr. BOUCHER 1991, pp. 332-333, n. 24.

baldacchino di cui vengono raffigurate le frange in cima, le pieghe delle lenzuola e addirittura la tenda annodata intorno a una delle aste angolari. Se l'arcangelo Gabriele ricorda da vicino alcune figure del soffitto di Palazzo Aquilini (figg. 871-872), la posa della Madonna rappresenta una assoluta novità: l'esasperato impeto decorativo che la informa riesce infatti ad annullare la sua corporatura massiccia permettendole di compiere un vorticoso e dinamicissimo avvitamento verso l'alto che risulta davvero senza precedenti nell'arte del maestro. Questa figura sembra quasi la traduzione in forme decorative, esuberanti e assolutamente anticlassiche della *Galatea* di Raffaello (figg. 873-874).

La volta della Cappellina di Guidobaldo II si configura dunque come uno delle opere principali di Brandani sia per la grande qualità nel trattamento dello stucco sia soprattutto per la novità che essa rappresenta all'interno del suo catalogo. Le connessioni che si possono instaurare in particolare con il *Camino delle Bighe* e il soffitto Aquilini depongono a favore di una datazione verso gli ultimi anni del settimo decennio, intorno al 1567-1569.

[CAT. 10]

Seconda fase decorativa del Palazzo Ducale di Pesaro

Pesaro, Palazzo Ducale

1566-1570

La morte di Bartolomeo Genga, avvenuta a Malta nell'estate del 1558, comportò un'inevitabile interruzione dei lavori edilizi e decorativi intrapresi fino a quel momento nel Palazzo Ducale di Pesaro. Il cantiere fu ripreso solamente diversi anni dopo e fu affidato al nuovo architetto di corte, Filippo Terzi. Come si ricorderà, per procedere con la costruzione del nuovo appartamento ducale, Guidobaldo II, a partire dal dicembre del 1548, aveva acquistato tutte le botteghe situate lungo la Strada dei Mercanti – attuale Corso XI Settembre – eccetto due, quelle poste all'angolo tra il Corso e via Barignani che erano di proprietà della prepositura di Sant'Agata[779]. Esse furono acquisite solamente nel 1562 "pro aedificando palatio Ill.mi Ducis Urbini"[780]. Grazie alla testimonianza di Monaldo Atanagi sappiamo infatti che il 19 aprile del 1563 "se cominciò a fare dare [sic] il novo apartamento che facea fare il S.or Duca alla contrada de i Fondichi in verso S.to Aug.no"[781]. Fu dunque Filippo Terzi a portare a conclusione il lungo appartamento progettato da Genga circa dieci anni prima; di conseguenza è lui l'autore dell'elegante soluzione angolare con la parasta bugnata terminante in un balconcino a elle che orna lo spigolo nord-est del palazzo (fig. 875).

Tale intervento al Palazzo Ducale deve essere letto come parte di un progetto ben più grande e ambizioso voluto da Guidobaldo II: ovvero la riqualificazione dell'intero centro cittadino di Pesaro. La città era assurta a capitale del ducato già dai tempi del padre e predecessore Francesco Maria I e Guidobaldo si impegnò per farla divenire tale anche sul piano urbanistico. Per questo nel corso degli anni Sessanta egli promosse una serie di imponenti lavori edilizi che mutarono per sempre l'aspetto della città. Oltre al cantiere del Palazzo Ducale, che stava iniziando ad assumere le dimensioni odierne, il duca iniziò la ricostruzione e la decorazione di Villa Miralfiore, una residenza suburbana

[779] Cfr. Cat. 1.

[780] *LA CORTE DI PESARO* 1986, p. 103, doc. 217.

[781] BAP, ms. Urb.lat. 927, Atanagi Monaldo, *Memorie diverse*, c. 7*r*.

alle porte di Pesaro acquistata nell'aprile del 1559 dalla locale famiglia dei Bonamini[782]. Il portale in pietra con le tre mete sulla sommità, certamente disegnato da Filippo Terzi, funge ancora oggi da elegante decoro viario per chi giunge a Pesaro dall'entroterra. A partire dal 1564 fu ripresa la costruzione dell'ultimo tratto delle mura cittadine, quello che avrebbe dovuto congiungere il bastione sud-ovest con l'antica Rocca Costanza e la cui direzione fu affidata al capitano Ventura Brandani[783]. Contestualmente il duca commissionò a Filippo Terzi la creazione di una grande piazza rettangolare (fig. 876) (odierna Piazza del Popolo) la quale sarebbe dovuta divenire il vero centro rappresentativo di Pesaro e che avrebbe inoltre permesso al Palazzo Ducale di imporsi visivamente e scenograficamente quale vera e propria dimora del signore della città[784]. Per raggiungere un simile risultato – oltre a condurre le necessarie operazioni di demolizione di diversi edifici che occupavano la zona interessata iniziate già durante il 1564[785] – Terzi confinò l'ampio vuoto della piazza tramite la costruzione dell'antistante Palazzo della Paggeria (fig. 877) (destinato ad ospitare la servitù della corte ducale) che, con il suo ritmo regolare di paraste bugnate, funge da perfetta quinta architettonica dell'intero complesso. Come già messo in luce da Giovanni Volpe, in seguito all'avvio di questi lavori "tutta la nobiltà locale venne sollecitata a partecipare all'abbellimento della città con il rifacimento delle proprie dimore"[786], per le quali giocò un ruolo fondamentale proprio l'architetto ducale. Furono così ristrutturati e ammodernati Palazzo Baviera, Palazzo Baldassini, Palazzo Giordani e altri edifici che presentano decorazioni dichiaratamente tardo-cinquecentesche nei dintorni della piazza centrale.

Nel corso del settimo decennio del secolo il centro di Pesaro doveva dunque sembrare un vero e proprio cantiere a cielo aperto ed è in questo preciso contesto che vanno inquadrate le ulteriori decorazioni che Brandani realizzò nel Palazzo Ducale della città. Si tratta in realtà di interventi assai circostanziati dato che la maggior parte degli ambienti era stata già decorata nel decennio precedente. Essi si concentrano nel grande salone dell'appartamento di rappresentanza (Stanza 23), nel piccolo atrio in cima alla scalinata (Stanza 15), e in due stanze che facevano parte delle cosiddette Case dell'Orto (Stanze 2 e 3), piccola porzione sopravvissuta dell'antica residenza dei Malatesta[787]. Dall'incrocio tra alcune fonti e diversi documenti possiamo comprendere come questi lavori

[782] DINI 2004, pp. 170-173.
[783] Per le informazioni su Ventura Brandani cfr. Cat. 6.
[784] Sulla ridefinizione urbanistica di Pesaro nel settimo decennio del Cinquecento cfr. VOLPE 2002, vol. 2, pp. 82-88; VALAZZI 2003, pp. 164-169.
[785] VOLPE 2002, vol. 2, p. 85
[786] Ivi, p. 87.
[787] EICHE 1986, pp. 20-21.

dovettero avvenire in due momenti distinti, compresi all'interno di un periodo di circa cinque anni. Sembra infatti che tra il 1566 e il 1567 Brandani si fosse occupato solamente del Salone, mentre la decorazione delle stanze rimanenti dovette essere realizzata qualche anno più tardi, nel corso del 1570. Per questo motivo i vari ambienti saranno analizzati separatamente.

Il salone dell'appartamento di rappresentanza

Come già accennato al principio del primo capitolo, un probabile termine *post quem* per la decorazione di questa sala (figg. 878-879) è la fine del mese di aprile del 1566, momento in cui Giorgio Vasari si recò a Pesaro, città che costituiva una delle tante tappe effettuate durante il massacrante viaggio di aggiornamento compiuto in vista della seconda edizione delle Vite[788]. Questo veloce soggiorno servì all'artista aretino principalmente per prendere visione delle opere più importanti che erano conservate nella guardaroba di Guidobaldo II, ovvero i capolavori di Tiziano, Raffaello, Donatello, Sebastiano del Piombo, Francesco Francia e tanti altri, e che egli non mancherà di menzionare nel suo imponente lavoro storiografico[789]. Con l'occasione Vasari dovette anche recuperare le informazioni sugli ultimi anni di attività di Bartolomeo Genga, dal 1553, anno in cui i due si erano incontrati a Roma[790], fino alla morte dell'architetto nel 1558 e che sarebbero confluite nella Vita miscellanea del clan Genga, in cui trovarono spazio anche i medaglioni biografici di Francesco Menzocchi e di Giambattista Bellucci, detto il San Marino. In questa biografia compare anche una breve descrizione del palazzo ducale di Pesaro e in particolare del nuovo "apartamento di stanze sopra la strada de' Mercanti, dove ora abita il Duca, molto bello, con bellissimi ornamenti di porte, di scale e di camini, delle qual cose [Bartolomeo Genga] fu eccellente architetto"[791]. Vasari sembra accennare in questo caso solamente ai lavori decorativi condotti da Genga circa dieci anni prima e molto probabilmente i camini menzionati devono essere riconosciuti in quelli effettivamente da lui disegnati: il camino delle tre mete nella Sala della Credenza e quello dell'età dell'oro nella stanza omonima[792]. Se il gigantesco camino del salone, che può a buon diritto essere considerato

[788] Nella lettera spedita da Ancona a Vincenzo Borghini il 24 aprile del 1566, Vasari ci informa di essere in procinto di partire alla "volta di Fano, Pesero et di lì a Rimini, Ravenna", cfr. FREY 1930, pp. 234-243.
[789] Sulla guardaroba di Guidobaldo II cfr. VASARI 1568 (ed. 1966-1997), III, pp. 220, 589; IV, p. 161; V, p. 99; VI, pp. 162-163; EICHE 1986, p. 45, e Docc. 222, 251, 254, 259; LUCHETTI 1986, p. 74 nota 2; SIKORSKI 2001, p. 265; PIRAZZI 2023, pp. 24-31.
[790] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 354.
[791] Ivi, p. 353.
[792] Per queste opere cfr. Cat. 1.

come l'episodio decorativo più rilevante e ingombrante dell'intero palazzo, fosse stato già realizzato al momento della visita risulterebbe davvero strana e difficilmente giustificabile la sua assenza nel testo della Giuntina. Non è neanche pensabile l'idea che esso si possa trovare incluso tra i generici "camini" cui lo storiografo accenna poiché in merito ad essi viene esplicitamente detto che furono concepiti da Genga e Vasari, nella vita dedicata all'architetto, dimostra di essere aggiornatissimo sia riguardo il catalogo sia sullo stile di Bartolomeo; in sintesi, egli non avrebbe mai potuto scambiare il fantasioso e, in quel momento, modernissimo camino di Brandani per un'opera di Genga risalente ad almeno otto anni prima, se non di più.

Sembra tuttavia che la decorazione del salone sia avvenuta davvero poco tempo dopo il soggiorno vasariano. Grazie a un documento conservato nell'Archivio di Stato di Urbino[793], scovato da Pungileoni[794] e ricontrollato da Sikorski[795], veniamo a conoscenza che il 7 aprile 1567 Brandani si trovava a Urbino per la firma del contratto stipulato con Giovanni Maria Viviani, il suo vecchio maestro vasaio, a proposito della dote della di lui figlia Battista Viviani, che Federico avrebbe sposato di lì a poco, probabilmente in giugno. Allegata al contratto vi era la copia di un precedente accordo stilato dall'arciprete di Urbino, Federico Grillotti, in cui veniva registrato che "Il detto ms. Taddeo [Taddeo Brandani, canonico della cattedrale di Urbino nonché fratello maggiore di Federico] in absenza di detto m.tro Federico, che ora si trova in Pesaro per servizio di S. Ecc., dovendo avere da lui licenza et autorità, et li detti m. Gio. Maria e m.tro Pier Antonio [Pier Antonio Viviani, figlio di Giovanni Maria e dunque cognato di Federico] sono venuti alla infrascritta conclusione che a questo giugno prossimo del '67, quando la magnifica sig. duchessa sarà in Urbino, si abbia ad effettuare questa parentela". Questo documento non solo attesta la familiarità e lo stretto rapporto che esisteva tra la famiglia dello stuccatore e quella dei duchi, con tutte le conseguenze che una simile informazione può comportare come ho già evidenziato nel secondo capitolo, ma – come ha giustamente notato Sikorski – anche il fatto che l'accordo preliminare "in absenza" di Brandani fu stilato tra il giugno del 1566 e l'inizio dell'anno successivo, periodo durante il quale il nostro stuccatore si trovava "in Pesaro per servizio di S. Ecc.". Siccome non risulta che Brandani abbia operato in altre residenze roveresche nei dintorni della città e dato che, come si intenderà, le decorazioni delle stanze rimanenti del Palazzo Ducale devono essere agganciate al 1570 è assai

[793] SASU, Marino Palazzi, n. 852, div. 2, cas. 1, cc. 154*v*-157*v*.
[794] PUNGILEONI 1826, p. 371.
[795] SIKORSKI 2001, p. 297.

probabile che in quel torno di tempo il maestro stesse realizzando la decorazione del salone dell'appartamento di rappresentanza.

Questa grande stanza presenta una volta lunettata impostata su peducci di foggia composita, i quali sono ingegnosamente decorati con l'impresa delle tre mete al centro (fig. 880); la sagome di queste ultime non è più piramidale come nelle decorazioni precedenti ma cilindrico, secondo le indicazioni filologiche che Girolamo Ruscelli aveva comunicato a Guidobaldo II tramite Bernardo Tasso nel corso del 1558[796]. L'elemento che caratterizza la stanza è senza ombra di dubbio il monumentale camino posto al centro della parete sud-ovest, inquadrato dalle mostre lapidee delle finestre genghiane. Il camino vero e proprio si caratterizza come una piccola struttura architettonica in pietra calcarea dalle forme molto semplici: una bocca di fuoco dorica incorniciata da due spesse volute scanalate che si trasformano in zampe leonine poggianti su alti plinti rettangolari, il tutto schiacciato da una grossa cornice molto aggettante (figg. 881-882). Il tratto di parete posto in corrispondenza della cappa, evidentemente nascosta all'interno del muro, è decorato con un enorme fastigio in stucco (figg. 883-895). Esso si presenta come un grosso pannello rettangolare poggiante su un gradino decorato con un motivo a cancorrente e stretto entro due paraste che hanno per capitelli due peducci della volta, saldando in questo modo entrambe le decorazioni. Le paraste sono abbellite da una teoria di grottesche formate dall'intreccio concatenato di una miriade di mostri e figure fantastiche. Lo spazio compreso tra i peducci è riempito tramite una fascia disposta orizzontalmente, decorata con piccole facce grottesche che si trasformano in minuti girali di acanto e sovrastata da una classicizzante cornice a ovoli. Sulla sommità vi è una testa muliebre posta di fronte a una valva di conchiglia e costretta entro due spesse volute che si tramutano in due ali fogliate; sopra la sua testa si scorge un elemento rettangolare che in origine doveva costituire assai verosimilmente il basamento dell'impresa delle tre mete oggi non più esistente (rimane un perno metallico confitto nel muro) che avrebbe costituito un congruo ornamento apicale della mostra del camino. Al centro della parete si scorge una scena di formato quadrato raffigurante la corsa delle bighe in un circo romano circondata da una spessa e bellissima cornice classica formata da una fascia baccellata dal profilo concavo all'interno e da un cordolo decorato con motivi a rosette all'esterno. La cornice centrale è ulteriormente decorata tramite quattro fasce picchettate che fungono da 'orecchie', intorno alle quali si avviluppano i gorghi di otto motivi a voluta. Il resto di questa fascia intermedia è occupato da quattro eleganti cartigli posti al centro di ogni lato e raffiguranti, rispettivamente, due figure di *Fiumi* in alto e in basso e le allegorie della *Fede* e della *Speranza* ai lati. Mentre i cartigli disposti in

[796] LUCHETTI 1998, pp. 69-70 (con bibliografia precedente).

orizzontale permettono il collegamento visivo tra la cornice centrale e le altre aree decorative, quelli in verticale sono concepiti come se fossero appesi alla parete retrostante tramite due nastri. Infine, la mostra è incorniciata da due giganteschi putti in stucco che sorreggono due sinuose cornucopie e che poggiano direttamente sulle porzioni aggettanti della cornice in pietra del camino.

Come più volte ribadito, l'effige delle tre mete era l'impresa preferita e più personale di Guidobaldo II. Nei circhi dell'antica Roma le mete indicavano il punto in cui i carri giravano per compiere il percorso del circuito nel senso opposto; pertanto, l'auriga che durante l'ultimo giro riusciva a raggiungerle per primo senza urtarle per stringere troppo la curva era, salvo imprevisti, il sicuro vincitore della gara[797]. Nell'impresa di Guidobaldo, il simbolo delle tre mete era spesso associato al motto greco ΦΙΛΑΡΕΤΟΤΑΤΩ[798], "Al più amante della virtù", con il significato che solamente l'uomo virtuoso, saggio e moderato, sarebbe riuscito a pervenire alla gloria, come spiegato da Girolamo Ruscelli nell'ampia trattazione di questa specifica impresa del duca di Urbino inserita nella sua opera *Le imprese illustri* del 1566[799]. Diverse fonti contemporanee riportano infatti come Guidobaldo tenesse moltissimo a mostrarsi come persona equilibrata, prudente e amorevole verso i suoi sudditi, cercando così di controbilanciare la sua natura tendenzialmente severa e "niente affabile, percioché co suoi della corte non entra mai in ragionamenti senza necessità; e questo dispiace molto a molti, che ciò l'attribuiscono ad alterezza"[800]. Non può dunque stupire l'onnipresenza di questa impresa all'interno delle decorazioni dispiegate nelle residenze ducali, siano esse pittoriche, lapidee o in stucco. Nel caso della stanza in esame essa costituisce addirittura il fulcro visivo e soprattutto concettuale dell'intero apparato decorativo. Di conseguenza, non credo di esagerare sostenendo che gli stucchi di questa sala costituiscano la raffigurazione tridimensionale del desiderio del duca di essere percepito come principe generoso e virtuoso. Tutto ciò diviene ancora più palese nel fastigio del camino con i grossi putti che avanzano verso l'osservatore come a volergli offrire le cornucopie ricolme di frutti che stringono tra le braccia. Se colleghiamo questo tipo di rappresentazione alle importanti migliorie urbanistiche apportate dal duca alla città di Pesaro in quegli stessi anni di cui si è dato conto il suo significato risulta abbastanza chiaro: la grande munificenza dimostrata da Guidobaldo nei confronti dei suoi cittadini. È inoltre possibile che i putti con le cornucopie, oltre a rappresentare l'allegoria dell'abbondanza del governo ducale, possano in qualche modo essere interpretati anche come atipica raffigurazione della *Carità*, la quale verrebbe idealmente a

[797] Ibidem.
[798] Per l'iscrizione greca cfr. Cat. 9.
[799] RUSCELLI 1566, pp. 289-294.
[800] SEGARIZZI 1913, pp. 164-165.

completare la triade delle virtù teologali insieme alle personificazioni della *Fede* e della *Speranza* raffigurate sul fastigio[801]. In conclusione, non è un caso che una simile decorazione sia stata pensata proprio per il salone dell'appartamento di rappresentanza del palazzo in cui la corte ducale risiedeva stabilmente.

Le decorazioni di questa stanza sono ancora ben conservate sebbene in diversi punti lo strato più esterno di stucco forte sia scomparso, rivelando il colore marroncino della malta sottostante in modo non molto dissimile da quanto già osservato per le sfortunate decorazioni del Palazzetto Baviera; anche le dorature che rivestivano molte delle superfici sono ormai quasi completamente perdute o molto annerite, e questo risulta evidente soprattutto per i peducci che ora presentano un colorito marrone scuro. Ad un esame ravvicinato si comprende come in origine i nastri, i capelli delle figure, i bordi delle cornici e dei drappi dei vestiti e i frutti dovevano essere tutti ricoperti di oro che avrebbe creato un raffinato contrasto cromatico con il candore dello stucco.

Il 'camino delle bighe' è una delle opere che ha goduto di maggior fortuna presso la critica; non solo viene quasi sempre menzionato nei contributi riguardanti il nostro artista ma è sostanzialmente considerato come uno dei suoi pezzi più riusciti. Il giudizio più positivo è stato probabilmente espresso da Luciano Arcangeli, secondo cui "l'equilibrio raggiunto pur nell'efflorescenza decorativa, l'armonia con cui le figure a tutto tondo (i due putti con le cornucopie) si inseriscono sulla trama dei bassorilievi, la suggestione personale con cui viene evocata l'antichità, il calibrato rapporto, infine, con l'ambiente in cui è inserito, fanno di questo camino uno dei capolavori assoluti del genere"[802]. Giudizio con il quale mi sento di concordare pienamente. Se, come già anticipato, la forma della bocca di fuoco non costituisce nulla di originale e si inserisce in una tradizione che fa capo al camino progettato da Baldassarre Peruzzi in Palazzo Massimo a Roma nel quarto decennio del secolo[803] e alle coeve illustrazioni pubblicate nel Quarto Libro di Sebastiano Serlio[804], lo stesso non si può dire del fastigio in stucco. Il classicismo delle cornici, le volute e i cartigli fantasiosi, la pronunciata distinzione tra bassorilievo pittorico e forme tridimensionali ne fanno un esemplare unico nel panorama della decorazione dei camini del Cinquecento, distinguendosi nettamente dalle maggiori tendenze del momento. Come è stato chiarito già da diverso tempo, la decorazione della cappa del camino con un grande fastigio realizzato in stucco è uno dei più importanti raggiungimenti dell'arte veneta del secondo Cinquecento che in tale campo può vantare una straordinaria fioritura di forme

[801] Anche Sikorski propendeva per una simile lettura, cfr. SIKORSKI 2001, p. 299.
[802] ARCANGELI 1993, p. 337.
[803] Sul camino di Peruzzi cfr. FROMMEL 1990, p. 149; CONFORTI, D'AMELIO 2016, p. 365.
[804] SERLIO 1537 (ed. 1584), p. 157.

e soluzioni originali. Gli artisti che più di tutti contribuirono all'evoluzione di questo elemento ornamentale furono Jacopo Sansovino, Alessandro Vittoria e, seppur perseguendo un indirizzo altamente personale che poi non fu ulteriormente sviluppato, Bartolomeo Ridolfi[805]. Se si confronta il camino di Pesaro con quelli realizzati da questi artisti e dai loro epigoni (penso in particolare ai bellissimi fastigi in stucco di Lorenzo Rubini e Giulio del Moro) si comprende facilmente come Brandani non sembri rifarsi a nulla di tutto ciò (figg. 896-899), scegliendo invece di intraprendere un percorso del tutto personale che gli permetta di coniugare l'austero classicismo fatto di rigide geometrie di matrice genghiana con la licenza del cartoccio e l'esuberanza delle forme delle figure, sia quelle a bassorilievo che quelle a tutto tondo. La cappa in questione registra anche l'alto grado di maturità raggiunto da Brandani in questo campo. Se paragonata a quelle realizzate precedentemente – il Camino dell'Età dell'Oro, quello di casa Bonifazi, quello del salone del Castello di Montebello, quello delle mete nel Palazzo Ducale di Urbino – che esibiscono una più canonica conformazione a padiglione, ci si rende conto come essa rappresenti un'assoluta novità, presentandosi come una sorta di pannello architettonico quasi disegnato sul muro che da un lato funge da nesso sintattico tra il camino in pietra e la decorazione della volta e dall'altro costituisce un perfetto fondale 'pittorico', assimilabile a un apparato effimero, per gli enormi putti che si torcono verso di noi con le loro cornucopie.

Anche il rilievo centrale con la corsa delle bighe mostra delle caratteristiche compositive davvero singolari. Sembra infatti che Brandani abbia cercato di inserire una composizione circolare all'interno di una cornice quadrata. Egli utilizza inoltre un punto di vista particolarmente ribassato (che tiene conto della posizione reale dell'osservatore) il quale, unito all'inserimento dei due aurighi in primo piano, comunica l'impressione di assistere alla corsa direttamente dai bordi dell'architettura del circo, esattamente come le figure che si trovano al di là delle mete centrali. È assai probabile che in questo caso lo stuccatore possa aver recuperato, forse tramite espressa richiesta da parte del duca, un esempio grafico ideato per una superficie circolare come quella di un piatto o di un rinfrescatoio in ceramica, fattore che giustificherebbe la scelta di tale *tour de force* compositivo altrimenti difficilmente spiegabile. Mi pare dunque che un riferimento in tal senso possa essere individuato nell'invenzione di identico soggetto messa a punto da Taddeo Zuccaro (fig. 900) nei disegni preparatori eseguiti nel 1560 in vista del confezionamento del grande servizio in maiolica

[805] Sullo sviluppo della decorazione dei camini veneti del Cinquecento, in particolare proprio per questi tre artisti cfr. DAVIS 1997, pp. 93-114; ATTARDI 2001, pp. 41-56; e soprattutto la trattazione monografica compiuta dalla stessa autrice, ATTARDI 2002 (con ampia bibliografia precedente).

raffigurante le gesta di Giulio Cesare che Guidobaldo II intendeva inviare in dono a Filippo II d'Asburgo[806]. In questo caso è stata raffigurata una delle tante gare circensi indette da Cesare nel corso dei festeggiamenti tenuti durante i quattro trionfi del 46 a.C. La fortuna di tale iconografia è testimoniata dall'esistenza di diversi esemplari in ceramica su cui essa è riprodotta, il migliore dei quali si conserva in collezione privata ed è molto probabilmente opera della bottega di Orazio Fontana[807] (fig. 901). Sebbene la scena mostrata da Brandani si differenzi dal prototipo sotto numerosi aspetti (figg. 902-903) mi sembra innegabile un rapporto tra i due[808], sia perché in entrambi si ha la sensazione di trovarsi sulla pista del circo accanto agli aurighi, sia soprattutto se si tiene in considerazione che lo stuccatore in quello stesso torno di anni si stava cimentando con lo studio dei disegni di Taddeo nella decorazione del soffitto di Palazzo Aquilini. Non va comunque esclusa l'ipotesi che Brandani possa aver recuperato e parzialmente modificato un'altra invenzione di Taddeo non pervenutaci. Come avevamo già individuato nella Sala della Roma Imperiale e come si vedrà ancora meglio nel soffitto di Palazzo Aquilini, Brandani è perfettamente in grado di recuperare lo stile grandioso ma allo stesso tempo raffinato, equilibrato e dalla ritmica fluida caratteristico di Taddeo: è in questo senso che deve essere interpretato l'elegante flusso lineare che partendo dall'auriga a destra attraversa tutto il primo piano passando per la splendida figura che sembra quasi spiccare il volo sopra la propria biga. Un confronto tra quest'ultimo personaggio e il lanciatore che scaglia un dardo al centro del giovanile rilievo dell'Età Dell'Oro permette di comprendere quanto lo stile del maestro sia maturato. Anche la grande vitalità dei cavalli al centro sembra essere debitrice dello studio di alcune delle migliori prove grafiche del pittore vadese. Tuttavia, l'adattamento di questa peculiare composizione entro un formato quadrato non può dirsi riuscitissima: nonostante l'artista cerchi di comunicare il percorso circolare compiuto dalle bighe attraverso alcuni accorgimenti (la disposizione in diagonale del cavallo seminascosto a sinistra e la biga a destra mostrata di tre quarti), il primo piano risulta comunque schiacciato contro una superficie bidimensionale.

Le stesse caratteristiche di raffinatezza formale di stampo zuccaresco le possiamo ritrovare nelle laterali allegorie della *Fede* e della *Speranza* che credo si leggano bene accanto alle loro compagne del soffitto Aquilini (figg. 904-907). Per contro le figure dei *Fiumi*, con le loro forme contorte e

[806] Sul disegno di Taddeo e le relative copie cfr. GERE 1963a, p. 310; ACIDINI LUCHINAT 1998, p. 9.
[807] WILSON 2018, pp. 373-377; *RAPHAEL WARE* 2019, p. 166.
[808] Già John Gere aveva notato che "There may also be some connexion between Taddeo's circular composition of a chariot race and the rather similar scene represented in a stucco relief above a fireplace in the Palazzo Ducale (now *del Governo*) in Pesaro" (GERE 1963a, p. 310).

muscolose, mostrano uno stile più scopertamente michelangiolesco che sembra ancora tenere conto della lezione di Tibaldi[809]; riferimento che diventa imprescindibile per i due giganteschi putti che avanzano verso di noi per offrirci i frutti dorati delle cornucopie i quali, con le loro sofisticate pose elicoidali che conquistano lo spazio circostante, possono essere considerati come un'ulteriore e più matura evoluzione dei putti del Castello di Montebello (figg. 908-909).

Infine, come si è già avuto modo di osservare, anche in questo caso Brandani riesce a dimostrare tutta la sua creatività nelle piccole figure mostruose che invadono i campi delle lesene disponendosi a mo' di candelabra (figg. 887-888) e che mantengono sempre un brio e una scioltezza tali da far rievocare alcune delle migliori prove di Silvio Cosini in questo campo.

Secondo la ricostruzione qui proposta, la stanza in esame fu realizzata subito dopo il soggiorno pesarese di Vasari; dunque in questo caso a condannare al silenzio l'opera del nostro fu un mero fattore di tempistica, perché risulta difficile credere che Vasari non avrebbe menzionato o, peggio, sarebbe rimasto indifferente davanti a una prova tanto moderna e così profondamente 'manierista' come il camino delle bighe, tanto più che la scena centrale si rifaceva ad una composizione di Taddeo Zuccaro, uno degli artisti più apprezzati dallo scrittore aretino.

Le stanze delle Case dell'Orto

Nell'agosto del 1569, Filippo II concesse a Guidobaldo il permesso di far sposare il suo futuro erede, Francesco Maria, con Lucrezia d'Este, sorella del duca di Ferrara Alfonso II. Il contratto matrimoniale tra i due duchi fu stipulato a Ferrara il 22 dicembre successivo mentre le nozze furono celebrate per procura il 18 gennaio del 1570 in quella stessa città, in assenza di Francesco Maria che fu rappresentato dallo zio Cesare Gonzaga[810]. Lo spostamento di Lucrezia presso la residenza del novello marito avvenne tuttavia solamente un anno dopo: la principessa partì da Ferrara il 2 gennaio del 1571 per entrare a Pesaro il 9 dello stesso mese. Per una simile occasione Guidobaldo II non badò a spese e fece decorare con numerosi archi trionfali, apparati scultorei, architetture vegetali, stendardi e altri addobbi tutto il percorso che Lucrezia avrebbe dovuto intraprendere partendo dalla

[809] Per il rapporto con Tibaldi cfr. Catt. 4-5.

[810] Sulle nozze cfr. UGOLINI 1859, pp. 285-286; CAMPORI, SOLERTI 1888, pp. 38-61; CASTAGNARI 1905; ROSSI PARISI 1927, p. 89; CARPINELLO 1988, pp. 95-114; BENZONI 1988, vol. 50.

Porta del ponte (attuale Porta Rimini) per giungere nella piazza cittadina[811]. Per la realizzazione di questi fastosi apparati effimeri il duca reclutò diversi artisti: Federico Brandani, Giovanni Antonio Pandolfi, Federico Zuccaro, Ottaviano Mascherino, Giacomo Rossignolo, Filippo Terzi, Tommaso della Porta[812]. Il nostro stuccatore fu impegnato soprattutto nella realizzazione di una grande scultura raffigurante Filippo II "fatta di stucco, in forma di colosso" posta sulla sommità di una imponente colonna "fatta a similitudine et imitatione di quella di Traiano in Roma, la qual intorno conteneva i fatti di Filippo II re di Spagna"[813] accompagnata da un'iscrizione celebrativa in latino e collocata al centro della piazza. Grazie ad alcuni documenti di pagamento conservati nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro sappiamo che Brandani lavorò all'allestimento degli apparati in onore di Lucrezia d'Este tra il novembre e il dicembre del 1570 (l'ultimo versamento è datato 22 dicembre)[814]. Dato che i rimanenti ambienti da lui decorati nel palazzo ducale presentano chiari riferimenti all'evento nuziale, è assai verosimile, come già proposto da Maria Genova[815], che tali lavori siano stati eseguiti in quello stesso momento.

Come si ricorderà, le stanze 2 e 3 erano già state parzialmente decorate durante la prima fase dei lavori al palazzo, quando furono realizzate solamente le volte (di cui quella della stanza 2 irrimediabilmente perduta). Tali volte poggiavano su peducci raffiguranti, nella prima l'aquila feltresca (dalle forme identiche a quelle visibili nella vicina Sala dello Scudo e nella stanza 13f del Palazzo Ducale di Urbino), e nella seconda l'impresa dell'ermellino[816]. Quando Brandani riprese i lavori in queste due sale nel 1570, aggiunse gli ornamenti in stucco sopra gli architravi delle porte, due camini lapidei dotati di un grande fastigio in stucco e alcuni simboli rovereschi sulla volta della stanza 3. Il fatto che tali interventi risalgano a diversi anni più tardi rispetto alla decorazione delle volte è reso evidente da diversi fattori: la mancanza di assialità tra i peducci e i fastigi delle porte (fig. 910), l'incastro decisamente non riuscito tra la mostra del camino della stanza 2 e i due peducci che lo affiancano (fig. 911), i simboli araldici presenti sulla volta della stanza 3 che sono stati palesemente

[811] Sull'ingresso di Lucrezia d'Este a Pesaro cfr. ARBIZZONI 2001, pp. 410-414. Riguardo i festeggiamenti rimangono tre coeve cronache anonime: si tratta di un documento manoscritto conservato in ASF-Urb. Classe I, f. 10, cc. 654*r*-657*v*, *Apparati per l'entrata della S.ra Principessa di Urbino – Nell'entrata della S.ra Principessa alli 9 di Gen.ro 1571*; di un testo pubblicato da CITTADELLA 1869; e di uno stralcio tratto dal *Centone* di Ludovico Zacconi, edito da BIANCHI 1904.

[812] BONAMINI 1996, p. 132; A. Antaldi, *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini*, a cura di A. Cerboni Baiardi, Pesaro-Ancona, 1996, pp. 76, 135; CALEGARI [1988], pp. 24, 91. Si vedano anche i documenti di pagamento conservati presso ASF-Urb. Classe I, f. 10, cc. 680*r*-682*r*.

[813] BIANCHI 1904, pp. 24-25.

[814] I documenti sono stati ritrovati da GENOVA 2007, pp. 32, 36 nota 24.

[815] Ivi, p. 33.

[816] Cfr. Cat. 1.

aggiunti in un secondo momento dato che non si integrano minimamente con i costoloni (figg. 912-913).

Le decorazioni dei fastigi dei portali sono abbastanza semplici e risultano identiche in entrambe le sale: un plinto con le iniziali ·GV·D· (Guidubaldus Dux) coronato da un'aquila di colore nero dalle ali spiegate e arricchito con due volute spezzate che si svolgono verso l'esterno (fig. 914). Anche in questo caso, in modo analogo a quanto si è potuto constatare per il Salone dell'appartamento di rappresentanza, la creatività dell'artista pare concentrarsi piuttosto sui camini i quali infatti costituiscono il vero centro di gravità degli apparati decorativi in questione. Quello della stanza 2 presenta una bocca di fuoco in pietra di Piobbico costituita da due volute spezzate verticali che stringono una fascia interna decorata con girali di acanto e rosette a rilievo, la quale circonda a sua volta una cornice aggettante dal profilo mistilineo (figg. 915-916). Lo spazio tra le spirali delle volute è occupato da due triglifi, che sembrano svolgere la funzione sintattica dei capitelli, e da una fascia orizzontale ornata con girali di acanto ad altorilievo che sono popolati da piccole aquile feltresche; al centro vi è uno stemma abraso che avrebbe dovuto contenere l'arme roveresca. Le decorazioni a rilievo sono giocate sull'alternanza tra il bianco della pietra e gli inserti in doratura, molti dei quali risultano purtroppo rovinati o anneriti. Il fastigio poggia su un basamento baccellato ed è costituito da un pannello centrale rettangolare decorato con dei nastri e soprattutto con una cornice mistilinea che mette in mezzo un ovato in cui è raffigurato Giove in atto di cingere la sua aquila con la mano destra mentre con la sinistra abbraccia una quercia dorata abitata da un'aquila coronata mostrata con le ali aperte (figg. 917-925). Lo spazio tra la cornice e l'ovato è riempito con girali di acanto dorati. La parte sommitale del pannello presenta due propaggini che allungandosi formano due spesse volute a mo' di capitello ionico che sono sostenute da due cariatidi fitomorfe: le gambe e le braccia si tramutano rispettivamente in due carnose volute e in un elemento vegetale sostenente un nastro dorato. Il tutto è coronato da un timpano spezzato su cui si impostano due putti distesi ai lati e una grande aquila al centro. La zona di passaggio tra il pannello centrale e il timpano è saturata dalla testina alata di un putto da cui si dipartono due nastri laterali.

Sebbene si possano registrare delle vistose variazioni, il camino della stanza 3 segue un'identica impostazione compositiva. La bocca di fuoco presenta delle doppie volute spezzate ai lati rivolte verso l'esterno e verso l'osservatore, le quali inquadrano una cornice centrale aggettante (fig. 926). Al di sopra si imposta una trabeazione costituita da un lungo fregio decorato con gigli e aquilette bianche ai lati (fig. 927) e con alcune figure fantastiche che si tramutano in acanto e con uno stemma ormai illeggibile al centro. Il fastigio in stucco è costituito da un basamento a gradoni su cui si innesta

un pannello mistilineo che inquadra un ovato in cui è raffigurata un'aquila che nutre i suoi aquilotti nel nido mentre questi rivolgono il loro sguardo fisso verso il Sole (figg. 928-935). Il pannello è stretto tra due sfingi le cui ali si tramutano in doppie volute che si svolgono lungo tutta la superficie laterale del fastigio per andare a sostenere la decorazione apicale. Le code delle sfingi si avviluppano intorno al profilo del pannello andando a lambire la testina di un putto posta al centro. La parte sommitale è formata da una spessa trabeazione formata da un architrave baccellato (parzialmente nascosto dal pannello centrale), da un fregio decorato con girali di acanto al cui centro campeggia una testina muliebre che sostiene due nastri, e da una cornice coronata da due volute spezzate convergenti verso il centro su cui svetta un'aquila con le ali spiegate.

Come già anticipato, la decorazione di queste due camere deve essere collegata al matrimonio tra Francesco Maria II e Lucrezia d'Este. I rilievi al centro dei camini presentano delle iconografie che sono state ideate proprio in vista di tale evento. Le descrizioni riguardanti gli apparati effimeri realizzati per l'ingresso in città di Lucrezia registrano infatti che sull'arco trionfale installato "quasi all'incontro di S. Giovanni, si vedea una quercia, sopra la quale era un nido d'oro, ed un'Aquila bianca dentro"[817] mentre su un altro "v'era un Aquila, con molt'Aquilini, volti alla sfera del sole, col motto. Nullus degener"[818]. Se la prima immagine è molto simile a quella visibile sul rilievo del camino della stanza 2, in cui compaiono anche Giove e l'aquila abbracciati alla quercia come ulteriori simboli rovereschi, la seconda è praticamente la stessa del rilievo del camino della stanza 3 che deriva da un'impresa già appartenuta a Francesco Maria I (oggi nota attraverso alcune medaglie), la quale dipende a sua volta da un'altra molto simile appartenuta a Bernardo Accolti, meglio noto come Unico Aretino, assiduo frequentatore della corte urbinate di Guidobaldo I da Montefeltro[819] (figg. 936-937). Quest'ultima iconografia in particolare è basata sulla credenza, testimoniata da diversi autori classici, secondo la quale l'aquila è l'unico animale che riesce a fissare il Sole senza rimanere accecato e se tra i suoi piccoli ve n'è uno che non possiede tale caratteristica la madre lo scaccia via dal nido come figlio degenere[820]. L'impresa in questione unita al motto "nullus degener" si risolve dunque come un augurio rivolto alla coppia ducale di poter generare una prole numerosa che possa distinguersi nel campo della virtù. Anche l'aquila bianca dipinta sull'arco posto "all'incontro di S. Giovanni" era un probabile riferimento all'aquila bianca estense e come tale doveva rappresentare la sposa; delle aquilette simili compaiono anche sulla bocca di fuoco del camino della stanza 3, la quale mostra

[817] BIANCHI 1904. p. 14.
[818] Ivi, p. 15.
[819] Su questa specifica impresa cfr. LUCHETTI 1998, p. 63.
[820] GELLI 1985, pp. 312-313 n. 1138, 333 n. 1205.

anche diversi gigli che, come già ricordato da Sikorski[821], devono probabilmente essere letti come un riferimento alla corona francese dato che Lucrezia era figlia di Renata di Valois e dunque nipote di Luigi XII di Francia. Ed è proprio per queste ragioni che lo stesso Sikorski ha proposto di riconoscere in questa stanza la "Camera cubiculare della Principessa [in cui] vi è un bellissimo letto coperto di raso cremesino" descritta da un anonimo ferrarese che faceva parte del seguito della dama estense il giorno del suo primo ingresso nel Palazzo Ducale di Pesaro[822]. Grazie a questa sommaria descrizione, Sikorski è inoltre riuscito a comprendere come le stanze da 1 a 4 sulla pianta qui riportata fossero state in quel momento adibite ad appartamento privato di Lucrezia[823]: la stanza 1, oggi priva di decorazioni, e la stanza 2 dovevano rivestire le funzioni di grandi anticamere della stanza da letto della principessa (stanza 3), dalla quale si potevano raggiungere un "Camerino et un oratorio" identificabili nei due ambienti (stanza 4) che presentano stucchi e pitture appartenenti alla campagna decorativa condotta negli anni Trenta da Girolamo Genga e dubitativamente collegati alla figura di Francesco Menzocchi[824]. In questo stesso anonimo resoconto vengono anche menzionati "li camini fatti di stucco artificiosamente fabricati"[825], dato che ci assicura che in quel momento, il 9 gennaio 1571, essi erano stati già ultimati.

I camini appena analizzati sembrano essere stati progettati da Brandani nella loro interezza, dunque anche nelle parti lapidee. Una simile ipotesi sembra confermata dall'evidente recupero di alcune soluzioni compositive sperimentate da Bartolomeo Genga unito alla sovrabbondanza decorativa e alla disinvoltura con cui i diversi elementi architettonici vengono assemblati tra loro. Inoltre, i camini che Brandani avrebbe disegnato di lì a qualche anno per il Castello Brancaleoni a Piobbico – perduti ma noti grazie a delle riproduzioni illustrate da Pompeo Gherardi su un numero de *L'Art* – sono concepiti secondo un analogo incastro di forme geometriche i cui campi sono riempiti da una miriade di decorazioni in basso rilievo (figg. 1513-1515)[826].

Le cappe in stucco di queste due sale rappresentano una nuova tipologia di fastigio sviluppata da Brandani e che possiamo definire 'a tabernacolo'. Esse infatti si presentano come degli organismi autonomi, sganciati dalle decorazioni circostanti, caratterizzati da una decisa componente architettonica che li fa sembrare, appunto, dei piccoli tabernacoli dall'aspetto squadrato, realizzati tramite l'incastro di diverse forme geometriche e non dissimili da quanto andavano proponendo

[821] SIKORSKI 2001, p. 299.
[822] Questo stralcio di documento è riportato da SIKORSKI 2001, p. 304, doc. XI.
[823] Ivi, p. 300.
[824] VALAZZI 2003, pp. 71-89.
[825] SIKORSKI 2001, p. 304, doc. XI.
[826] GHERARDI 1876, pp. 275-277.

diversi pittori e architetti italiani nella seconda metà del Cinquecento (fig. 938). A differenza dei camini realizzati in precedenza, questi due presentano una più decisa gerarchizzazione delle parti impiegata per marginalizzare i dettagli secondari e di contorno (sfingi, puttini, cariatidi, nastri, testine etc.) e, per contro, far risaltare maggiormente le due scene centrali, le quali, come si è visto, veicolano un messaggio politico-dinastico ben preciso. Non a caso l'artista rinuncia quasi completamente all'estrosità dei cartigli e dei raccordi a voluta che caratterizzano quasi tutte le sue opere. Tra i due, quello che dimostra la soluzione compositiva più riuscita e che riesce ad adattarsi all'ambiente istituendo un congruo rapporto proporzionale con le dimensioni della camera e con le decorazioni circostanti è sicuramente quello della stanza 3. La rigidità che un'impostazione 'a tabernacolo' avrebbe potuto comportare viene infatti abilmente stemperata e alleggerita dall'inserimento delle sfingi e delle volute spezzate laterali che, unite ai due gradini del basamento, conferiscono all'insieme un elegante sviluppo piramidale, in cui risultano ben bilanciate le spinte orizzontali e quelle verticali. Lo stesso non si può dire del fastigio della stanza 2, caratterizzato dalla pesantezza del blocco rettangolare centrale, ulteriormente irrigidito dalle cariatidi-volute e dagli pseudo-capitelli ionici che risultano fin troppo massicci e sproporzionati rispetto al resto. Non aiuta il timpano spezzato che complica ancora di più la composizione.

Sebbene entrambi i fastigi in stucco non dimostrino sempre un ottimo stato di conservazione, presentando in diversi punti una superficie scabra e un diffuso annerimento degli inserti in foglia d'oro, il loro livello qualitativo è sensibilmente inferiore, se non proprio scadente, rispetto a quello delle opere sicuramente autografe del maestro. Ciò risulta soprattutto dall'analisi ravvicinata degli elementi figurativi: le sfingi, le aquile, i puttini, le cariatidi dimostrano infatti quella conduzione affrettata e sintetica tipica di un'esecuzione largamente condotta dai collaboratori dell'artista. Lo stesso dicasi per le aquile e le piccole querce dorate che ornano le pareti e i soffitti di queste due sale. Solamente il rilievo centrale con Giove abbracciato alla quercia e alla sua aquila mantiene la levità e il veloce pittoricismo tipici delle migliori realizzazioni di Brandani. Questo drastico scarto qualitativo, abbastanza atipico nell'opera altrimenti quasi sempre molto sorvegliata del nostro, deve probabilmente essere imputato alla speditezza con la quale dovette essere affrontata questa commissione, affinché tutto fosse già in essere al momento del trasferimento di Lucrezia d'Este presso la dimora roveresca al principio del 1571.

La stanza n. 15

Questo piccolo atrio si trova in cima alla scalinata che permette l'accesso al piano nobile del palazzo dal cortile principale. Le due porte conducono rispettivamente alla Sala delle Credenze e al Salone dell'appartamento di rappresentanza. Gli stipiti con le iniziali di Guidobaldo II sono stati probabilmente disegnati da Bartolomeo Genga. I fastigi in stucco sono invece opera dichiaratamente brandaniana e sono stati quasi sicuramente realizzati durante la campagna decorativa del 1570 vista la loro identità con quelli che si trovano nelle stanze 2 e 3, anche per quanto riguarda le querce dorate sulla sommità (fig. 939). In questo modo il duca riuscì a conferire una decorazione adeguata e in linea con quella delle altre stanze anche a questo ambiente secondario, tuttavia importante per la sua funzione di cerniera tra le due ali maggiori del palazzo.

[CAT. 11]

Soffitto di Palazzo Aquilini

Urbino, Palazzo Ducale

c. 1567-1569

Come si è avuto modo di constatare nel primo capitolo di questo lavoro, il soffitto di Palazzo Aquilini riveste un'importanza peculiare all'interno del catalogo di Brandani. Luigi Serra, il primo che si dedicò seriamente allo studio dell'opera, si spinse persino a sostenere che esso "assomma e descrive al grado supremo tutti i valori spirituali e plastici del maestro"[827]. In effetti questo soffitto, insieme al *Presepe* dell'oratorio di San Giuseppe e alle sculture di Santo Stefano a Piobbico, godette sin da subito di una discreta fama venendo menzionato praticamente in tutte le voci critiche riguardanti l'artista già a partire dal testo manoscritto redatto da Pier Girolamo Vernaccia all'inizio del Seicento[828] e soprattutto nel primo profilo a lui dedicato da Andrea Lazzari nel 1797[829]. Un dato tanto più rilevante se si tiene in considerazione che si tratta di un'opera di un artista non molto noto conservata in un palazzo privato, luogo che per sua stessa natura risultava indubbiamente meno accessibile rispetto al pubblico spazio degli oratori e delle chiese in cui sono conservati i gruppi scultorei appena citati. A contribuire alla fortuna critica di quest'opera fu molto probabilmente anche il suo contenitore, cioè il palazzo stesso, il quale può a buon diritto essere annoverato tra i più noti e importanti di Urbino, sia per il ruolo di primo piano che la famiglia Aquilini (in seguito Aquilini-Corboli) rivestiva nel circuito dell'aristocrazia locale[830] sia per la sua strategica collocazione al centro dell'attuale via Vittorio Veneto, esattamente a metà strada tra la piazza del mercato (odierna Piazza

[827] SERRA 1921, p. 19.

[828] BUU, Fondo del Comune, vol. 59, *Elogio degli Uomini illustri di Urbino*, di Pier Girolamo Vernaccia, cc. 170v, 171r.

[829] LAZZARI 1797, p. 7.

[830] Sulla famiglia Aquilini-Corboli in generale cfr. BERNARDINI 2016b, pp. 9-83. Oltre a Ventura Aquilini (per cui vedi più avanti nel testo) le due personalità che resero nota la famiglia Aquilini-Corboli tra XVIII e XIX secolo furono Fulvio Corboli Aquilini (1762-1826), soprannominato "padre della patria" e noto principalmente per essere stato promotore dell'importante progetto viario che permise alla città di collegarsi alla tratta Grosseto-Pesaro uscendo così dal suo isolamento, e monsignor Giovanni Corboli (1813-1850), uno dei consiglieri più fidati di papa Pio IX che si adoperò non poco per la causa risorgimentale tentando addirittura di convincere il pontefice a muovere guerra contro gli austriaci nel corso del 1848, tuttavia invano. Per Fulvio Corboli cfr. *ELOGI DEL CAVALIERE FULVIO CORBOLI AQUILINI* 1826; per Giovanni Corboli cfr. MARTINA 1983, vol. 28.

della Repubblica) e quella su cui si affacciano il duomo e il Palazzo Ducale. Il soffitto in questione è stato quindi da subito registrato come uno dei lavori cardine di Brandani e per questo considerato come una delle attrazioni artistiche più rilevanti di Urbino; non a caso nella prima guida storico-artistica della città redatta da Clemente XI Albani nei primi anni del XVIII secolo, il pontefice non manca di ricordare ai due messi Curzio Origo e Giovanni Maria Lancisi di effettuare una sosta presso la "casa del signor Fulvio Corboli ch'era anticamente degli Aquilini ed ha le finestre ornate esteriormente di bellissimi stucchi di mano del Brandani insigne in quest'arte"[831]. In questo caso il papa fa riferimento a delle decorazioni esterne del palazzo (che oggi non esistono più) senza menzionare il soffitto che tuttavia doveva certamente conoscere. A registrare esplicitamente la presenza dell'opera è invece lo stesso Curzio Origo nella sua relazione del viaggio: "Si tenne una conversazione in casa del signor Fulvio Corboli ed in questa occasione si vide al lume di torcia quella volta di stucchi piena di basso rilievi, opera del Brandani assai bella, ben mantenuta: ma solo un poco affumicata"[832].

Grazie alle ricerche di Franco Negroni[833] e a quelle più recenti di Andrea Bernardini[834] sappiamo che il committente del soffitto brandaniano deve essere riconosciuto nell'allora proprietario del palazzo, ovvero Ventura Aquilini, uno dei più fidati capitani militari al soldo di Guidobaldo II insieme a Ventura Brandani. Ai quattro cantoni del soffitto si scorgono infatti quattro aquile che rimandano inequivocabilmente al cognome del committente[835], il cui stemma gentilizio era formato appunto da un'aquila con le zampe appoggiate a un ramo (quest'ultimo elemento, a dire il vero, non è presente negli stucchi, probabilmente a causa dei traumi conseguenti al distacco del soffitto dalla sua sede originaria avvenuto all'inizio del secolo scorso, come si dirà). Le notizie su Ventura Aquilini sono davvero scarse: nacque probabilmente intorno al secondo decennio del secolo e morì il 4 ottobre del 1574[836], pochi giorni dopo la scomparsa del duca; oltre all'attività svolta presso la corte di Urbino, per un periodo di tempo egli servì anche il re di Francia Enrico II e partecipò alla battaglia di Lepanto[837]. Non sappiamo purtroppo su quale nave si trovasse e mi chiedo a tal proposito se non potesse essere una di quelle comandate da Emanuele Filiberto di Savoia, sulle quali si imbarcò anche il giovanissimo Francesco Maria II. Da alcune lettere inedite indirizzate a Guidobaldo II che ho

[831] SANGIORGI 1992, p. 105.
[832] Ivi, p. 109, nota 119.
[833] NEGRONI 2015, pp. 99-101.
[834] BERNARDINI 2016, pp. 81-105.
[835] Ivi, pp. 84-85.
[836] NEGRONI 2015, p. 99.
[837] Ibidem.

rintracciato presso l'Archivio di Stato di Firenze[838], apprendiamo che Ventura risiedeva stabilmente a Senigallia e si occupava principalmente del monitoraggio dei forestieri sospetti che transitavano per la città e soprattutto della persecuzione dei banditi e del contenimento degli assalti che essi perpetravano ai danni del contado. Nelle missive si alternano passaggi in cui il capitano si limita a riportare al duca eventi da poco accaduti, come quando "li banditi […] andorno in quel di monte nuovo, e, abrusciorno le case della villa di marcone, e, di poi in quel di bel vedere abrusciorno quelle de vitorio e li menorno via tutto il bestiame"[839], a richieste di precisazioni riguardo la condotta da mantenere nei loro confronti, in sostanza "se intende et vogliamo vedere de dare adosso di questi banditi" o se invece "no' se li dovessi dar fastidio"[840]. Queste lettere sono altresì importanti per comprendere il grado di vicinanza e di fiducia che Guidobaldo riponeva nel capitano Ventura, come quando nel luglio del 1559 gli assegnò il delicato e non felicissimo compito di sospendere la fiera di Senigallia, ovvero uno degli eventi più importanti e redditizi della città, "ancora che sarà fatiga grande a levarla per essere già la fiera in essere e condutto un mondo de gente"[841]. Come molti altri condottieri del suo tempo, Ventura Aquilini era anche un esperto di architettura militare e infatti nella lettera del 23 agosto del 1570 apprendiamo che il duca lo inviò a Loreto per ricevere il suo parere in merito ai lavori di ricostruzione delle mura del palazzo apostolico avviati in seguito al recente crollo di una porzione di esse[842]. Il capitano aveva tutto l'interesse a prendere visione di tali lavori visto che appena tre anni prima, nel febbraio del 1567, si era recato lì su richiesta di Giulio Feltrio della Rovere, fratello minore di Guidobaldo II nonché protettore della Santa Casa, per consegnare un progetto da lui redatto per la fortificazione del borgo di Loreto, cantiere che sarà poi condotto dall'architetto Giovanni Boccalini[843].

Nell'ottobre del 1555, grazie all'intermediazione di Guidobaldo II, Ventura Aquilini acquistò una casa con bottega e la soprastante struttura che erano di proprietà della Cappella del Santissimo Sacramento del duomo "perché potesse soddisfare alle sue comodità e ampliare e abbellire l'edificio come aveva già cominciato, e tendendo questo al decoro della città"[844]. Purtroppo non possediamo alcuna informazione riguardo la commissione del soffitto a Federico Brandani, tuttavia è assai probabile che il contatto tra i due possa essere stato favorito da Guidobaldo II, data la prossimità del

[838] ASF-Urb. Classe I, f. 256, cc. 573r-589v.
[839] Ivi, c. 578r
[840] Ibidem.
[841] Ivi, c. 574r.
[842] Ivi, c. 589v.
[843] COLTRINARI 2016, pp. 208, 275 nota 133.
[844] NEGRONI 2015, p. 99.

capitano Ventura con quest'ultimo. Un altro fattore che può essere stato determinante in tal senso è costituito dal legame tra Ventura Aquilini e i Baviera di Senigallia dato che il proprio figlio, Fulvio, sposò una donna di quella casata, Caterina[845]. Come sappiamo la famiglia Baviera possedeva una delle opere più importanti del nostro artista e mi sembra quindi plausibile che la scelta di Brandani da parte del capitano Ventura possa essere stata incoraggiata anche dalla conoscenza dei mirabolanti soffitti del palazzetto senigalliese.

La famiglia Aquilini si unì più tardi a quella dei Corboli, sempre di Urbino, quando nel 1611 Camilla Aquilini, figlia di Fulvio e perciò nipote di Ventura, sposò il nobile Giovanni Corboli[846]. Il palazzo subì gravi lesioni il 24 aprile del 1741 a causa di un terremoto. Fu dunque ricostruito a partire dal 1750 sotto la conduzione dell'architetto urbinate Giuseppe Tosi al quale dobbiamo l'aspetto odierno dell'isolato. Verso la fine degli anni Ottanta dello stesso secolo diversi ambienti interni furono decorati con stucchi e affreschi da Francesco Antonio Rondelli[847]. Queste operazioni di rinnovo strutturale e decorativo trasformarono il palazzo in una moderna dimora settecentesca (fig. 940), cancellando quasi completamente le emergenze cinquecentesche, in particolare quelle "finestre ornate esteriormente di bellissimi stucchi di mano del Brandani" segnalate da papa Clemente XI che contribuivano non solo ad abbellire l'edificio ma anche "al decoro della città", secondo quanto registrato nei documenti rinvenuti da Negroni.

Nel 1917 l'allora soprintendente alle Gallerie di Urbino, Luigi Serra, che proprio in quegli anni si stava interessando allo studio della figura di Federico Brandani, si attivò nel tentativo di rimuovere il soffitto di Palazzo Aquilini-Corboli per poi ricollocarlo nel Palazzo Ducale di Urbino[848]. Dopo il lasciapassare di Corrado Ricci, che in quel momento ricopriva la carica di direttore delle Antichità e Belle Arti, vennero iniziate le trattative per l'acquisto dell'opera tra Serra e la contessa Beatrice Fiorenzi Martorelli Castracane, discendente della famiglia Aquilini-Corboli e proprietaria del palazzo. Il soffitto fu venduto per £ 12.000 nell'ottobre del 1917[849]. Nel frattempo venne contattato il professore di ornato e decorazione dell'Istituto di Belle Arti di Urbino, Diomede Catalucci, affinché si occupasse delle operazioni di smontaggio e del successivo alloggiamento del soffitto nella cosiddetta Stanza della Preghiera nell'Appartamento della Duchessa al piano nobile del Palazzo Ducale di Urbino. Come si è avuto modo di constatare dalle parole pronunciate da Curzio Origo nel

[845] Ivi, p. 100.
[846] Ibidem.
[847] Riguardo la ricostruzione e la decorazione settecentesche cfr. VASTANO 2014, pp. 139-150.
[848] La storia del trasferimento del soffitto da Palazzo Aquilini al Palazzo Ducale di Urbino è stata magistralmente ricostruita da BERNARDINI 2016b, pp. 81-105, lavoro a cui si farà costante riferimento per tutte le informazioni seguenti.
[849] Ivi, pp. 87-89.

1703 a quell'epoca la decorazione del soffitto di Palazzo Aquilini era "ben mantenuta: ma solo un poco affumicata", probabilmente a causa dei fumi delle candele che per circa un secolo e mezzo furono impiegate per l'illuminazione della sala. Ancora oggi infatti l'opera si presenta in ottimo stato di conservazione fatta eccezione per alcuni dettagli che vedremo a breve. Lo stesso però non poteva dirsi dell'intelaiatura di supporto che, secondo la relazione stilata da Diomede Catalucci nel 1919 in vista dell'imminente distacco del soffitto, si mostrava malridotto e tarlato; una porzione dell'armatura retrostante in gesso si era addirittura completamente bruciata per via del contatto con un'antica canna fumaria. Inoltre nel corso dei secoli, anche a causa della ricostruzione settecentesca, i muri dell'originario palazzo cinquecentesco subirono degli spostamenti che provocarono una deformazione del soffitto facendolo apparire inclinato, come si può constatare ancora adesso[850]. Tutto ciò comportò la comparsa di alcune crepe e fratture restaurate più volte nel corso del tempo; anche la base dell'opera era deturpata da più file di mattoni che nel XVIII secolo furono inseriti di testa nelle antiche pareti. Tutte queste problematicità riscontrate da Catalucci in corso d'opera fecero lievitare il prezzo del lavoro da lui eseguito, generando non pochi contrasti con Luigi Serra[851]. Nonostante ciò, l'impresa non fu abbandonata e tra il 1918 e il 1919 Catalucci portò a termine l'operazione di distacco, consistente principalmente nel sezionamento della superficie in stucco in grossi blocchi, e la successiva ricollocazione nella saletta del Palazzo Ducale, i cui muri furono inspessiti di circa 30 cm per poter adeguatamente accogliere e sostenere il soffitto brandaniano[852].

Il soffitto si presenta scompartito in nove spicchi tramite una griglia di membrature rettilinee modanate (figg. 941-942). I quattro campi angolari sono occupati da voluminose valve di conchiglia strette tra aquile dalle ali spiegate in basso e testine muliebri in alto (fig. 943). I restanti cinque pannelli presentano altrettante scene figurate, le quali sono incorniciate da bellissimi cartigli composti da fiocchi, volute e motivi auricolari. Nel pannello centrale è raffigurato un *Banchetto in piazza* (fig. 944), mentre in quelli laterali una *Naumachia* (fig. 945) e la *Distribuzioni dei viveri* (fig. 946). Le scene più piccole ai lati rappresentano *Cesare fa distruggere il ponte di Ginevra* (fig. 947) e un *Combattimento tra gladiatori* (fig. 948). Le fasce modanate sono completamente rivestite di grottesche composte da esseri mostruosi disposti secondo una sequenza verticale; la parte centrale di esse si apre in uno spazio rettangolare per permettere l'inserimento di diverse figure di *Virtù* (figg.

[850] Ivi, pp. 102-104.
[851] Ibidem.
[852] Ivi. p. 95.

949-956). Nei punti di intersezione tra le fasce si scorgono quattro mascheroni che fanno capolino dalle grosse volute in cui sono stretti (fig. 957). Il dinamismo e la continuità visiva tra tutte le sezioni della superficie del soffitto sono assicurati dall'abbondante presenza di spesse volute arricciolate, cartigli e nastri pendenti che sorreggono festoni di fiori e frutta (figg. 958-960).

Come già anticipato, lo stato di conservazione è nel complesso molto buono. I cinque rilievi e le figurette nelle fasce rettilinee conservano ancora la freschezza e l'immediatezza dei passaggi più minuti e leggeri. La scena della *Distribuzione di viveri* rivela tuttavia il rifacimento di una porzione del campo vuoto al centro, dove probabilmente si erano formate due lunghe crepe. Le parti che però si mostrano più danneggiate sono le aquile angolari, soprattutto le teste e la parte inferiore, privata degli artigli, e diversi inserti decorativi intorno ai pannelli istoriati, come alcune porzioni delle cornici, parti dei cartigli e delle volute e in particolare i quattro mascheroni che mostrano degli evidenti rifacimenti.

La descrizione più importante e dettagliata dell'opera è probabilmente quella fornita da Luigi Pungileoni nel suo opuscolo sull'artista, che credo valga la pena riportare per intero: "Miglior di sé [Brandani] apparisce nelle opere […] appiccate alla volta di una camera del Palazzo del cav. Fulvio Corboli […] Rappresentano le feste e gli spettacoli dati da Giulio Cesare al popolo romano […] Nel quadro di mezzo, ornato al di fuori di festoni, è espresso il convito dato dal dittatore a tutta Roma con profusione di vivande e di vini. Tale è la disposizione de' convitati, tale l'aggrupparsi delle figure senza generare confusione, tale il buon ordine delle fabbriche che s'innalzano in lontananza, tale l'armonia delle parti al tutto, che se fosse in su tela con la magia de' colori formerebbe un quadro maraviglioso. Nel quadrato di prospetto per chi entra sono due accampamenti di fronte […] A sinistra tutto è movimento. Gli uni guastano un ponte per impedire al nemico d'inseguirli […] A sinistra [verosimilmente un refuso perché la scena si trova sulla destra] padiglioni rizzati, cavalieri e fanti che hanno posto termine al combattere. Dirimpetto a questo, una lotta di nerboruti gladiatori […] Sopra i terrazzi si veggono spettatori e spettatrici godere dello spettacolo sanguinoso. Il quadrilungo a sinistra rappresenta lo stagno fatto scavare da Giulio Cesare con ispesa straordinaria per metter sott'occhi de' riguardanti poco meno che una vera battaglia navale […] Da ogni banda naufraghi arrampicatisi ai vascelli, forzati a ricadere a piombo nell'acqua dalle lunghe picche de' più forti […] Nell'ultimo quadro, che sta a questo di rincontro, figurò un tempio di soda architettura con colonne da una parte che ne formano il portico e ne sostengono il frontone. Alla porta del tempio si ascende per una scalinata che mette al portico, dove i ministri di Giulio Cesare traendo fuori monete le dispensano alla gente minuta desiosa d'averne di più. In sull'aja del tempio, vasi pieni di olio, grano

ammassato, uomini e donne che fanno calca […] Chi ben considera i suddetti quadri resta sorpreso e non vi trova a desiderare il minimo castigamento […] Agli angoli della stanza fece quattro conchiglie e quattro aquile d'una stessissima forma e quasi oziose per alludere all'arme della nobil famiglia Aquilini"[853].

Secondo la testimonianza di Pungileoni, che conosceva di persona l'allora proprietario del palazzo, le storie brandaniane raffigurano dunque alcuni episodi tratti dai cinque grandi trionfi indetti da Cesare tra il 46 e il 45 a.C., all'indomani, rispettivamente, delle battaglie di Tapso e di Munda. Pungileoni fa implicitamente riferimento a ciò in una nota a piè di pagina, dove riporta il relativo passo delle *Vite dei Cesari* di Svetonio[854]; l'unico rilievo che non farebbe parte di questa serie è quello con *Cesare che distrugge il ponte di Ginevra.* Potrebbe sembrare incredibile ma nessuno studioso fino a oggi ha mai tenuto conto di queste preziose informazioni, le quali dunque non sono mai state citate in nessun contributo riguardante il soffitto Aquilini. L'esempio più indicativo in tal senso si riscontra nelle parole spese da Luigi Serra per commentare i cinque rilievi istoriati, i quali si dimostrano "pure manifestazioni decorative, senza evocare alcun fatto preciso, senza esser congiunte fra loro da verun legame concettuale. Sono scenografie animate, con ricco movimento di masse e di fabbriche, con mirabili sfondi prospettici"[855]. Per il corretto riconoscimento dell'iconografia delle scene si dovette attendere il 1963 quando John Gere pubblicò sul "Burlington Magazine" un articolo fondamentale intitolato *Taddeo Zuccaro as a designer for maiolica*[856] in cui riuscì a dimostrare come i cinque episodi in stucco riproducessero assai fedelmente alcune invenzioni grafiche messe a punto da Taddeo Zuccaro per un'enorme credenza in maiolica raffigurante almeno una quarantina di episodi della vita di Cesare (tra cui anche i trionfi del 46-45 a.C.) che Guidobaldo II intendeva inviare in dono a Filippo II di Spagna. Lo stesso si può dire in merito alla comprensione della committenza da parte della famiglia Aquilini tramite l'associazione del cognome con le aquile agli angoli del soffitto, recentemente messa in luce dalle riflessioni di Franco Negroni e soprattutto di Andrea Bernardini ma che, come si è visto, era stata già evidenziata in modo assai esplicito nel testo di Pungileoni, il quale non è stato citato da nessuno dei due studiosi. La storia critica del soffitto Aquilini fornisce così un'altra testimonianza, tra tutte la più eclatante, di quanto l'opuscolo di Pungileoni sia stato tenuto davvero in scarsa considerazione negli studi su Brandani.

[853] PUNGILEONI 1826, pp. 372-375.
[854] Ivi, p. 372.
[855] SERRA 1921, p. 19.
[856] GERE 1963a, p. 306-315.

La derivazione di alcune scene dai disegni che Taddeo eseguì per il cosiddetto 'Servizio spagnolo' permette di avere perlomeno un termine *post quem* per la commissione del soffitto. Sappiamo infatti che Taddeo realizzò le storie non appena rientrato a Roma dopo un breve soggiorno a Urbino, circoscrivibile tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno del 1560. Il pittore si era in realtà recato nel ducato su ordine di papa Pio IV per l'esecuzione di un ritratto di Virginia della Rovere, figlia di Guidobaldo II, che era in procinto di sposarsi con Federico di Giberto Borromeo, giovane nipote del papa[857]. Il duca di Urbino non si lasciò sfuggire l'occasione per commissionare a Taddeo i disegni per il corredo in ceramica, il quale fu poi eseguito nella bottega di Orazio Fontana, come è stato ampiamente ricostruito dagli studi[858]. Da una lettera del ministro ducale Paolo Mario, datata 17 settembre 1562, apprendiamo come a quella data il servizio fosse stato ultimato, imballato in dieci casse e ormai pronto per essere spedito alla volta di Madrid[859]. Non è chiaro a tutt'oggi se sopravvivano o meno pezzi del Servizio spagnolo: l'unico che sembra possa averne originariamente fatto parte è un grande rinfrescatoio raffigurante una *Battaglia navale* (la stessa del rilievo di Brandani) conservato nel Museo del Prado, inv. O-457[860]. Ad ogni modo, i vasai di Urbino erano soliti reimpiegare numerose volte le invenzioni degli artisti che lavoravano per il duca grazie alle copie che traevano dagli originali; possediamo infatti un ampio numero di pezzi ceramici eseguiti da botteghe diverse in momenti diversi che riproducono molte delle invenzioni di Taddeo per questa specifica commissione. Pare che i disegni originali siano rimasti a lungo nei laboratori di ceramica del ducato e forse non tornarono mai nelle mani del loro autore visto che il 15 gennaio del 1563 Annibal Caro si rivolse alla duchessa Vittoria Farnese chiedendole di rispedire a Roma i "disegni di varie storiette per dipingere una credenza in maiolica di Urbino, la quale è finita e gli disegni sono restati in mano di quei maestri, i quali ordinariamente non gli hanno ad avere"[861]. Il successo delle invenzioni zuccaresche fu enorme e non deve dunque stupire che anche Brandani, perennemente in contatto con le botteghe ceramiche della propria città, possa aver deciso di riprodurne alcune in una sua opera.

Allo stesso modo dello studiolo di Palazzo Tiranni, anche lo schema decorativo del soffitto in questione segue nelle sue linee essenziali le conquiste che in tale campo erano state raggiunte nei

[857] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 562; ACIDINI LUCHINAT 1998, p. 79; SPAGNOLO 2020, vol. 100.
[858] Per il 'Servizio spagnolo' cfr. GERE 1963a, pp. 306-315; CLIFFORD 1991, pp. 166-176; ACIDINI LUCHINAT 1998, pp. 79-102; VOSSILLA 2004, pp. 221-222; CLIFFORD 2012, pp. 94-109; WILSON 2018, pp. 373-377; *Raphael Ware* 2019, p. 166 (con bibliografia precedente).
[859] CAMPORI 1871, p. 140.
[860] WILSON 2016, pp. 16, 357.
[861] CAMPORI 1871 (ed. 1879), p. 112 nota 2.

cantieri romani sotto i papati di Paolo III Farnese e Giulio III del Monte. L'inserimento delle conchiglie incastrate nei quattro cantoni fa persino venire in mente il soffitto del piccolo camerino di Venere in Palazzo Te (fig. 961). Come sempre però, Brandani rielabora tutto secondo la propria personale visione dal carattere ultra-decorativo. Il soffitto è infatti contraddistinto da un evidente *horror vacui* che satura tutti i campi disponibili e soprattutto da un continuo intersecarsi delle superfici tramite l'inserzione di nastri, festoni, volute, cartigli e piccoli padiglioni. Anche in questo caso si registra un voluto e forte contrasto tra la tenue levità di alcuni passaggi – gli sfondi impalpabili dei rilievi, le figurette che riempiono le fasce rettilinee – e la forte tridimensionalità di numerosi elementi decorativi, in particolare i festoni al centro, modellati praticamente a tutto tondo intorno a un fil di ferro sospeso, le grosse conchiglie e le aquile angolari. Tutto ciò genera dei forti contrasti chiaroscurali che conferiscono una qualità quasi vibrante alla superficie, in particolare nella parte centrale, dove non a caso si registra una maggiore densità di elementi aggettanti posti a inquadrare il rilievo rettangolare.

In quest'opera, Brandani sembra realizzare una sintesi tra il già citato soffitto di Palazzo Tiranni e quello della Sala di Ilio in Palazzetto Baviera. Lo schema compositivo, i festoni appesi, le testine muliebri rimandano senza dubbio al primo, mentre i mascheroni che sostengono dei ganci per appendere le lampade e la visione delle scene figurative e delle teste femminili tramite lo squarcio della superficie soprastante che si svolge lateralmente in dolci volute ricorda alcune soluzioni proposte nella volta nel soffitto senigalliese. Questi recuperi vengono però tradotti entro la nuova formula più espressiva e naturalistica che Brandani aveva sperimentato per la prima volta nel Castello di Montebello; ciò mi pare evidente in ogni elemento che caratterizza il soffitto. Sebbene i festoni siano molto simili per forma a quelli di Palazzo Tiranni e della senigalliese Sala della Roma Repubblicana, il loro naturalismo è decisamente più spinto e deve essere interpretato come uno sviluppo tridimensionale del grande festone del Salone di Montebello (figg. 962-963). Allo stesso modo i visi delle figure muliebri angolari possiedono una maggiore scioltezza rispetto alle loro compagne di Palazzo Tiranni: le guance e le labbra sono più morbide e seguono un andamento disteso e regolare, senza rimanere ingabbiate entro una tipologia codificata; anche i capelli sono più soffici e spumosi rispetto alle acconciature preziose ma indubbiamente più schematiche e dalle ciocche lamellari mostrate dalle testine femminili di Cagli (figg. 964-965). I quattro mostri grotteschi, nonostante uno stato conservativo non sempre ottimale, si configurano come una riproposizione di quelli della Sala dei Putti a Montebello: non più delle maschere ma creature vive che fanno capolino tra le volute e i piccoli padiglioni del soffitto (figg. 966-967). Lo stesso discorso vale per le spesse

conchiglie che quasi costruiscono lo spazio intorno a loro e soprattutto per le belle aquile (figg. 968-969) inserite a forza negli spazi angolari; queste ultime in particolare, tralasciando per un momento il loro stato di conservazione, perdono definitivamente quel residuo di posa araldica che ancora caratterizzava le loro gemelle eseguite dallo stuccatore nel Palazzo Ducale di Urbino durante la prima fase decorativa per trasformarsi in veri e propri rapaci pronti a spiccare il volo (figg. 970-971).

I cinque rilievi, dunque, dipendono da altrettante invenzioni di Taddeo Zuccaro per il Servizio spagnolo. Solo per due di essi, ovvero *Cesare fa distruggere il ponte di Ginevra*[862] (fig. 972) e il *Banchetto in piazza*[863] (fig. 973), si conservano disegni autografi di Taddeo; le scene con il *Combattimento tra gladiatori*[864] (fig. 974) e la *Naumachia*[865] (fig. 975) sono note attraverso alcune copie dagli originali mentre per la *Distribuzione dei viveri* (fig. 976) non sopravvive alcuna testimonianza grafica. Ogni invenzione dispone comunque di numerose riproduzioni in maiolica conservate in diversi musei del mondo. Il grado di ripresa dai modelli è in questo caso assoluto: le modifiche apportate da Brandani sono davvero poche e sembrano scaturite soprattutto da motivazioni di ordine pratico e funzionale. Ciò non significa comunque che queste scene debbano essere additate come mere riproduzioni meccaniche prive di una visione personale o addirittura considerate delle grottesche caricature degli originali come pretenderebbe Gere. Il grande studioso non risparmiò nei confronti del nostro artista un giudizio, a mio avviso, eccessivamente severo sostenendo "how ruthlessly these compositions have been pulled out lengthways, and makes nonsense of Venturi's claim that this ceiling reveals Brandani as *'un prospettico meraviglioso, un scenografo potente*'; for if his technical proficiency in the handling of stucco had been matched by any corresponding creative ability he would hardly have been reduced to using designs by someone else, and designs which were so manifestly inappropriate to the spaces which he had to fill; and even if we discount this by assuming charitably that whoever commissioned the *stucchi* stipulated that Taddeo's maiolica-designs were to be used, this would still not excuse the Procrustean mutilation to which Brandani subjected them"[866]. Gere dunque non solo stimò il giudizio espresso da Venturi come privo di logica ma negò a Brandani qualsiasi abilità creativa arrivando addirittura a paragonare i rilievi in stucco alle mutilazioni di Procuste, in riferimento al noto mito greco. Una simile

[862] Holkam Hall, Earl of Leicester collection (J. Gere, *Taddeo Zuccaro as a designer*, cit., p. 306); Stoccolma, Nationalmuseum, inv. 479/1863.
[863] Parigi, Louvre, DAG, inv. 6676.
[864] Parigi, Louvre, DAG, inv. 10595.
[865] Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-652; Firenze, GDSU, inv. nn. 358 S, 964 E, 1512 F; Amburgo, Kunsthalle, inv. 21102 B; Parigi, Louvre, DAG, inv. nn. 11779, RF 1870-29497; Stoccolma, Nationalmuseum, inv. 456/1863; Holkam Hall, I. Ustinov collection; Budapest, Szépmüvészti Muzeum, inv. 1878.
[866] GERE 1963a, p. 310 nota 17.

svalutazione è spiegabile sia con l'enorme sfortuna critica che ancora in quegli anni contraddistingueva la figura di Brandani nonostante gli studi di Serra (citato per ben quattro volte nell'articolo) sia per la difficoltà di comprendere come la ripresa più o meno diretta da un'invenzione altrui costituisse un *modus operandi* che l'artista aveva ereditato dal mondo della maiolica e che poi aveva traslato nello stucco, operazione mai tentata prima a quelle date. Questo è un tratto distintivo di Brandani e in questo lavoro si sta tentando di metterlo chiaramente in luce, visto che finora non è mai stato fatto, in modo da poter valutare l'operato dell'artista secondo la giusta prospettiva e non tramite dei deformanti pregiudizi. Credo quindi che il parere di Gere vada completamente ribaltato a favore del nostro, anche solamente per la qualità altissima di questi stucchi e in particolare proprio delle scene tratte da Taddeo[867]. Soprattutto nei rilievi centrali raffiguranti la *Naumachi*a, il *Banchetto in piazza* e la *Distribuzione dei viveri*, Brandani dimostra infatti una grande intelligenza compositiva nel riuscire a inserire delle immagini ideate originariamente per un formato circolare all'interno di un campo oblungo, sorta di rettangolo dagli angoli arrotondati. L'artista compie un vero e proprio *tour de force* esecutivo riuscendo a dilatare lo spazio scenico senza modificare le proporzioni né dei personaggi né tantomeno degli edifici, che altrimenti sarebbero sembrati delle lunghe muraglie in scorcio. Questa difficile operazione avrebbe ovviamente comportato degli enormi squilibri compositivi che Brandani riuscì quasi sempre a evitare tramite alcuni accorgimenti: per gli sfondi virò l'asse degli edifici verso l'interno facendoli apparire meno scorciati e ne aumentò il numero creandone di nuovi in modo da non lasciare troppi campi vuoti tra l'uno e l'altro (figg. 977-980) (ecco spiegate le parole di lode espresse da Venturi); per lo stesso motivo in diversi casi dovette aggiungere molte figure di contorno, in particolare nelle parti laterali e nei campi intermedi ma talvolta anche in primo piano, come ad esempio il ragazzino che porge un piatto con due anforette posto al centro del *Banchetto in piazza* (fig. 981) o tutto il blocco sinistro della *Distribuzione dei viveri* occupato da una fila di anfore e di uomini (fig. 982), assenti invece nel modello. Brandani cercò quindi di controbilanciare la forte spinta in profondità che Taddeo aveva conferito ai suoi modelli attraverso una decisa espansione orizzontale che fa assomigliare queste scene a dei lunghi e spettacolari cortei. È come se il maestro avesse idealmente inserito delle figure di Taddeo Zuccaro all'interno di una composizione paratattica degna di Battista Franco. Ciò che però conferisce una grande coerenza sia formale che compositiva a questi rilievi è il dinamismo scattante delle figure, il movimento leggero

[867] Dello stesso avviso era Luciano Arcangeli, secondo il quale "tutti e cinque i densissimi pannelli del soffitto Corboli […] risultano comunque alla fine opera compiuta brandanesca" e che quindi il parere di Gere risulta "fortemente riduttivo (e a mio giudizio infondato)", cfr. ARCANGELI 1993, pp. 336, 344 nota 10.

dei panneggi rigonfi, il pittoricismo degli sfondi quasi impalpabili e luminosi e dei particolari più minuti realizzati 'in punta di stecca': in sostanza, lo stile di Brandani (figg. 983-985). Pur utilizzando una materia plastica come lo stucco, il nostro artista riuscì a conferire alle proprie figure una vibrazione cromatica e dunque un effetto pittorico indubbiamente maggiore rispetto a quelle disegnate da Taddeo. Il soffitto Aquilini è dunque un altro esempio di come Brandani si inserisca in modo assolutamente personale all'interno del contemporaneo dibattito sul primato delle arti.

Ad ogni modo, mi pare evidente che tra le tre scene centrali quelle che dimostrano qualche incertezza compositiva sono la *Distribuzione dei viveri* e il *Banchetto in piazza*, in cui vi sono dei campi lasciati vuoti che spezzano il ritmo compositivo isolando alcune figure, le quali non sembrano trovare un congruo posizionamento all'interno della griglia prospettica (fig. 986). Se in questi episodi il formato oblungo rappresentava un difficile ostacolo da superare per la creazione di una composizione coerente in ogni sua parte, lo stesso non si può dire per la *Naumachia* (fig. 987), la quale, a mio avviso, si configura come uno degli episodi più alti del ciclo e forse della carriera dell'artista. In questo caso infatti l'angusto formato circolare imposto dalla superficie dei piatti in ceramica non si prestava benissimo per la raffigurazione di una battaglia navale, la quale per poter esprimere al meglio il clamore e il delirio di uno scontro tra numerose barche piene di soldati agitati avrebbe richiesto uno spazio maggiormente sviluppato in orizzontale. Brandani riuscì infatti a creare una scena molto più efficace e comunicativa rispetto alla sua controparte grafica sia per il perfetto bilanciamento tra le robuste figure in alto rilievo in primo piano e il delicato sfondo in stiacciato, sia soprattutto per quel ritmo o flusso continuo che attraversa tutta la composizione unificandola, facendola apparire alla stregua di un'onda la cui cresta è rappresentata dal soldato al centro colto nell'atto di scagliare una sciabolata verso il suo avversario (fig. 988). In questo caso inoltre, Brandani poté davvero sbizzarrirsi nella restituzione dei particolari più minuti, alcuni resi attraverso un estremo naturalismo: le armature, i muscoli dei soldati, le architetture sullo sfondo, le gomene, i pennoni inclinati, le coffe e gli alberi maestri con il sistema di corde che li sorreggono, le fantasiose polene (figg. 989-996). Alcuni di questi dettagli sono presenti sia nei disegni superstiti sia in alcune maioliche, tuttavia vengono tutti reinterpretati attraverso lo stile vibrante e 'sprezzato' del plasticatore; senza contare che ve ne sono molti altri che nei rilievi sono stati aggiunti *ex novo*. L'aspetto stesso delle imbarcazioni, decorate con volute arricciolate, festoni e motivi zoomorfi, è praticamente sovrapponibile al linguaggio ornamentale ideato da Brandani. Risalta poi la conformazione quasi viscosa dell'acqua che intrappola nei suoi gorghi le figure (fig. 994) in modo molto simile a quanto si vede nel *Dio padre in gloria* (fig. 827) nella Cappellina di Guidobaldo II nel

Palazzo Ducale di Urbino (realizzata all'incirca nello stesso momento) e soprattutto sulla volta della cappella del *Presepe* nell'Oratorio di San Giuseppe (figg.). Per concludere mi pare che la *Naumachia* testimoni in modo molto chiaro la grande maestria ormai raggiunta dall'artista nella gestione di scene corali assai movimentate e molto complesse dal punto di vista compositivo.

Le scene nei campi più piccoli e dalla forma pressoché squadrata presentavano ovviamente meno problematiche riguardanti l'adattamento a un formato differente da quello originale. Diversamente dal rilievo con la *Corsa delle bighe* nel Palazzo Ducale di Pesaro, in questo caso Brandani non racchiuse le storie entro un campo rigidamente quadrato – in linea con l'aspetto più prettamente architettonico e geometrico della mostra del camino – ma disegnò un'elegante e modernissima cartella (che si potrebbe definire *proto-rocaille*) che, con i suoi bordi morbidamente flessi, conserva in parte l'andamento curvilineo della superficie circolare dei modelli. Per la scena con *Cesare distrugge il ponte di Ginevra* possediamo un bellissimo disegno di Taddeo conservato nel Nationalmuseum di Stoccolma. Il rilievo di Brandani è praticamente identico al modello grafico, l'unica differenza rilevante è il punto di vista dal quale la scena viene osservata: se nel progetto grafico il ponte è inquadrato di tre quarti con gli archi e i soldati che paiono procedere verso di noi come in una moderna fotografia, nel rilievo viene conferita una visione maggiormente ravvicinata e frontale che abolisce tutto il primo piano con la sponda del fiume (figg. 997-998). Sebbene questa soluzione faccia scivolare la scena contro un piano sicuramente più bidimensionale rispetto all'originale, il *close-up* sul ponte e il suo inquadramento quasi di profilo risultavano necessari per poter mantenere il medesimo rapporto proporzionale tra le parti e la stessa spinta orizzontale che caratterizzano le storie centrali (figg. 999-1000).

Anche il rilievo con la *Lotta tra gladiatori* è identico all'invenzione di Taddeo. In questo caso anche l'inquadratura è la medesima, visto che la scena originale era già impostata frontalmente (figg. 1001-1002). Rispetto quelli precedentemente analizzati, il rilievo in questione risulta essere forse quello meno ispirato. Vi sono alcuni particolari degni di nota, soprattutto il bel gladiatore che accorre sulla destra e che costituisce uno dei perni compositivi della scena (fig. 1003); purtroppo però gli edifici in stiacciato sullo sfondo possiedono un aspetto molto più corsivo e grossolano rispetto a quelli così ricchi di dettagli, verrebbe da dire cesellati, delle altre scene (fig. 1004). Lo stesso vale per il muro di fondo che si incurva verso il basso e soprattutto per il gruppo di gladiatori, i quali, eccettuato quello già citato, sono raffigurati in pose scalene e sbilanciate (fig. 1005) che nell'invenzione di Taddeo sono invece elegantemente riequilibrate dal profilo rotondo che cinge la composizione.

Anche in quest'opera gli spazi vuoti delle membrature rettilinee sono occupati da una grande varietà di mostri e motivi fitomorfi concatenati verticalmente a mo' di candelabra (quasi un marchio di fabbrica di Brandani) e che si apparentano a quelli visibili nelle lesene del fastigio del pesarese *Camino delle Bighe*. Le eleganti figurette poste invece negli scassi quadrangolari delle membrature stesse rappresentano probabilmente uno degli apici raggiunti da Brandani in questa tipologia decorativa (figg. 949-956). Esse perdono ormai ogni residuo di pesantezza, probabilmente derivata dall'impatto dell'arte di Tibaldi, che ancora caratterizzava le loro compagne del Palazzetto Baviera e del Castello di Montebello. Tutto ciò risulta abbastanza chiaro se si effettua un parallelo tra l'enorme e sgraziata *Carità* del soffitto della Sala della Roma Repubblicana con la sua controparte del soffitto Aquilini, infinitamente più sciolta e sicura dello spazio che occupa (figg. 1006-1007). Mi pare infatti che il confronto migliore possa essere istituito con le allegorie della *Speranza* e della *Fede* che ornano le fasce laterali del già citato *Camino delle Bighe* (figg. 904-907). In entrambe vi è una rinnovata eleganza formale che riesce a fondere in modo mirabile il gigantismo dei volumi con un lieve pittoricismo che le fa sembrare quasi diafane e incorporee. Molto probabilmente ciò si deve al profondo studio che Brandani deve aver necessariamente condotto sullo stile di Taddeo in quel momento e che gli permise di conferire alle proprie figure una grazia e una dolcezza di modellato finora inedite.

Per tutte le ragioni fin qui argomentate, credo che il soffitto Aquilini possa essere datato verso la fine del settimo decennio del secolo, probabilmente poco dopo l'esecuzione del camino del Palazzo Ducale di Pesaro, visto che in quel caso i riferimenti a Tibaldi mi paiono ancora preponderanti.

[CAT. 12]

Statue di Santi e Profeti

Piobbico, Chiesa di Santo Stefano

1569-1575

Le sculture della chiesa di Santo Stefano a Piobbico possono essere sicuramente annoverate tra le opere più celebri di Federico Brandani. Esse vengono infatti menzionate costantemente nel corso della storia critica dell'artista, sia nei testi degli eruditi locali che, tra il XVII e il XIX secolo, erano intenti nella raccolta delle memorie patrie[868], sia nei contributi dei moderni storici dell'arte che si sono occupati della riscoperta della figura di Brandani dall'inizio del secolo scorso fino al presente[869]. Ciò può essere spiegato principalmente per il fatto che le opere a carattere statuario sono assai rare all'interno del catalogo del maestro: oltre a quelle in esame si registrano solamente il *Presepe* di Urbino (Cat. 15) e il gruppo della *Crocifissione con la Maddalena* dolente nella chiesa di Sant'Agostino a Pesaro (Cat. 18). Nonostante la fama e lo spazio che queste sculture si sono ricavate negli studi critici su Brandani, molti aspetti cruciali attendono ancora di essere chiariti: dalla loro genesi, alla datazione, all'interpretazione dello stile in esse dispiegato. Ad oggi la critica è sostanzialmente divisa su due differenti schieramenti: chi abbraccia la ricostruzione fornita da Serra circa un secolo fa, secondo cui tutte le opere 'scultoree' di Brandani, quindi anche quelle di Piobbico, devono essere datate all'inizio della sua carriera, tra la fine del quinto decennio e l'inizio di quello successivo; chi invece (e mi pare oggi sia la maggioranza) si allinea con l'ipotesi di Maria Genova che vede in queste statue un prodotto dell'ultima fase dell'artista, agganciandole alla decorazione del cosiddetto appartamento del Leon d'Oro nel Castello di Piobbico commissionato dal conte Antonio II Brancaleoni e realizzato tra il 1574 e il 1575. Tale divaricazione è resa possibile sia dalla scarsità di opere brandaniane che possono essere datate con certezza, sia dal fatto che queste sculture non

[868] BUU, Fondo del Comune, vol. 59, *Elogio degli Uomini illustri di Urbino*, di Pier Girolamo Vernaccia, cc. 170v, 171r; BUU, *Adunanze poetiche tenute dagli Accademici Assorditi e Nascenti della città di Urbino per celebrare perennemente la memoria dei figli eroi dal di lei fecondo seno sortiti, 29 ag. – 1794*, m.s. 31, *Al Brandani ristauratore della Plastica*, carte senza numerazione; LAZZARI 1797, p. 7; PUNGILEONI 1826, pp. 375-376; TARDUCCI 1897, p. 289.

[869] SERRA 1930, pp. 89-95; IDEM 1934, pp. 196-218; ANTONELLI 1983, pp. 445-447; SIKORSKI 1996, pp. 664-665; GENOVA 2007, pp. 33; EADEM 2015, pp. 88-89; DELPRIORI 2017, pp. 113-114; GIANNOTTI 2024, pp. 3-18.

sono più conservate nella loro sede originaria, ovvero la parrocchia di Santo Stefano in Finocchieto, località distante poche centinaia di metri da Piobbico, che fu completamente distrutta in seguito al devastante terremoto che colpì le antiche terre del Ducato di Urbino la mattina del 3 giugno del 1781.

Negli anni immediatamente successivi al sisma Antonio Francesco Brancaleoni-Matterozzi fece ricostruire la chiesa in forme settecentesche in prossimità dell'attuale centro storico di Piobbico trasferendovi tutte le opere che si conservavano nella chiesa originale. In quell'occasione le dieci sculture vennero collocate in altrettante nicchie disposte lungo le pareti della nuova navata. Le statue più vicine alla controfacciata rappresentano i profeti *Daniele*, *Geremia*, *Ezechiele* e *Isaia* rappresentati in posizione seduta (figg. 1008-1011); nelle nicchie poste oltre gli altari al centro delle pareti trovano posto altri due profeti, *Mosè* e *Davide*, e i Santi *Pietro* e *Paolo*, tutti e quattro raffigurati stanti e di dimensione più piccola rispetto ai quattro profeti più vicini all'ingresso (figg. 1012-1015). Quasi tutte le statue sembrano rivolgere il loro sguardo verso quello che doveva essere un punto focale all'interno della chiesa, probabilmente l'altar maggiore; solamente *Davide* e *Geremia* presentano una rotazione del corpo meno evidente che le fa apparire più frontali. Sopra le porte che dal coro immettono in altri ambienti secondari dell'edificio sacro sono state infine sistemate due sculture raffiguranti *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Lucia* che si differenziano dalle altre per essere assai più piccole e per la presenza del loro nome iscritto sul basamento (figg. 1016-1017).

Nonostante le opere siano ancora perfettamente leggibili e numerosi particolari siano ancora genuini, molte di esse presentano diverse parti rovinate e soprattutto rifacimenti anche molto cospicui che interessano le aree più sporgenti: mani, braccia, piedi, caviglie, lembi delle vesti (figg. 1018-1021). Anche i volti delle figure mostrano diversi ritocchi e alcune parti abbastanza compromesse. Come ci informa Pungileoni, fu il pittore e stuccatore Francesco Antonio Rondelli che si occupò dell'operazione di restauro e integrazione delle parti mancanti subito dopo l'evento traumatico del terremoto[870]. Le sculture sono inoltre ricoperte da uno spesso strato di polvere che le fa apparire come dei negativi fotografici pregiudicandone non poco la lettura. Le statue che presentano uno stato conservativo migliore sono il *San Pietro*, sebbene la mano sinistra con le chiavi sia stata completamente rifatta (fig. 1022), e i profeti *Geremia*, *Isaia* e *Daniele*.

Di seguito tenteremo di ricostruire la storia di questo importante numero del catalogo di Brandani proprio partendo dalla riedificazione della chiesa, terminata nel 1789. L'anno dopo fu apposta una

[870] PUNGILEONI 1826, p. 376.

targa commemorativa al suo interno che vale la pena riportare per intero visto che finora non è stata mai presa in considerazione dagli studi[871]:

"Terraemotu disiecta in pago Finocchieto, Sancti Stephani aede, ab Antonio Brancaleonio patrono et Comite signis et picturis elegantissime exornata quod Antonius Franciscus Mattarotius Brancaleonus, comes successor, haereditaria era S. Protomart. Pietate sua et fratrum munificentia novum hoc templum excitavit, plebs Castri Plobici grati animi M. pp AD CIↃIↃCCXC"

La chiesa fu dunque abbellita con "statue e dipinti" da Antonio II Brancaleoni e diviene a questo punto necessario fornire un breve profilo di questo personaggio e della casata cui appartenne.
Le origini del ramo piobbichese dei Brancaleoni non sono note e di ciò si lamentava anche l'umanista Costanzo Felici che, come si ricorderà, fu il primo autore a occuparsi della storia di questa famiglia[872]. È comunque assai probabile che i Brancaleoni si stanziarono nel territorio di Piobbico nel corso del XIII secolo, come riportano diversi storici[873]. Da quel momento in avanti essi riuscirono a imporsi come signori del luogo, costruendo il proprio palazzo su una spaziosa altura che domina il paese e su cui insisteva un antico fortilizio medievale. Il villaggio di Piobbico si trovava all'interno dei confini del Ducato di Urbino e per questo motivo praticamente tutti gli esponenti della famiglia che di volta in volta assunsero il controllo del castello furono obbligati a confrontarsi con i duchi. A quanto pare, il primo che riuscì a stringere un saldo legame con la corte urbinate fu Guido di Antonio Brancaleoni, capitano militare spesso al servizio di Federico da Montefeltro dal quale fu sempre tenuto in grande stima[874]. Fu però suo figlio Roberto che permise alla propria famiglia di ottenere il titolo di conti di Piobbico tramite subinfeudazione del territorio concessa dal duca Guidobaldo I da Montefeltro nel 1492[875]. Acerrimi rivali dei Brancaleoni erano gli Ubaldini del vicino Castel Pecorario che

[871] L'unico ad aver citato la targa è Giuseppe Palazzini nel suo libro sulle chiese di Piobbico; cfr. PALAZZINI 1964, p. 74 nota 9. Tuttavia nella traduzione da lui fornita proprio la parola "signis" risulta erroneamente riportata come "disegni" mentre deve essere tradotta con il termine "statue", come si è fatto qui.
[872] "Farò mia scusa perché con tutto ch'io abbia usata ogni possibil diligenza in recercare l'antichità delle lor scritture, non ho possuto retrovare un principio fermo di questi e che vie meglio di quello si vedrà, possi satisfare, perché in questa casa pare che vi sia hauta poca cura di esse e poi ancora vi sono successi incendi per i quali hanno perso assai, como è accaduto a quei dal Piobico, e poi la guerra quale una parte de lor ha fato annichilire e causa ancora che poco de lor fatti se ne trova, e se non in voce et scritture confuse […] mi hanno fatto stare irresoluto et dubio molti mesi che non sapevo in qual parte mi dovesse cominciare", cfr. BISCHI 1982, p. 58.
[873] Secondo il Bricchi la prima attestazione dei Brancaleoni nel "castrum de Publico" risale al 1213 sebbene tale notizia non sia verificabile; cfr. BRICCHI 1640 (ed. 1981), p. 42. Sull'origine dei Brancaleoni cfr. *Documenti che riguardano il dominio dell'antichissima famiglia Brancaleoni della Rocca e del Piobico; illustrati con note dal Signor Pietro Paolo Torelli*, in COLUCCI 1796, pp. 61-130; CURRADI 1985, pp. 107-128.
[874] TARDUCCI 1897, pp. 93-95.
[875] BENELLI 2007, pp. 78, 91 nota 22.

contendevano loro il controllo dei territori limitrofi e delle strade che collegavano quelle località alle rotte commerciali che transitavano lungo la vicina via Flaminia[876]. Tra il XV e il XVI secolo si verificarono diversi episodi di efferata violenza tra le due famiglie che spesso si risolvevano in imboscate notturne organizzate nei boschi o all'interno dei rispettivi palazzi signorili. Il padre di Antonio II, il conte Monaldo Brancaleoni, morì proprio a causa di un evento di questo tipo: ucciso a colpi di pugnale da tre sicari degli Ubaldini la mattina del 29 maggio 1556, mentre era in cammino "per la via che da Piobbico metteva alla Parrocchiale di Finocchieto"[877]. Antonio succedette dunque al padre alla guida della contea che governò fino alla morte avvenuta nel 1598. Il suo rapporto con i duchi di Urbino, Guidobaldo II prima e Francesco Maria II poi, fu tutt'altro che sereno e in più di un'occasione la tensione tra le due parti si intensificò a tal punto che Antonio rischiò seriamente di perdere il governo di Piobbico o, peggio, di rimetterci la vita. Ciò dipese molto probabilmente dal temperamento forte e sanguigno che lo contraddistingueva e che lo portava a esercitare il proprio potere senza curarsi eccessivamente delle direttive e dei moniti che giungevano dalla corte di Urbino. Già durante la gioventù si macchiò di omicidio, uccidendo un certo Raffaele Matteucci di Piobbico, e per questo motivo fu condannato a morte in contumacia dal capitano ducale Annibale Marzi[878]. Antonio poté rientrare nella contea solamente nel 1553 dopo che suo padre Monaldo ottenne il perdono del figlio da parte di Guidobaldo II[879]. Se i rapporti con il duca furono sempre piuttosto tesi, quelli con la duchessa si caratterizzarono in senso esattamente opposto. Vittoria Farnese ebbe infatti sempre un occhio di riguardo per Antonio rivolgendosi a lui con parole affettuose e amorevoli e fu sempre pronta a venirgli incontro per qualsiasi esigenza, come dimostrato da una lettera da lei scritta il 21 luglio 1562: "Se altro vi occorrerà ch'io possi fare in giovamento vostro così su questo come in altro fatemene avvisata, che con amorevolezza mi trovate sempre disposta a gratificarvi"[880]. La duchessa si dimostrò vicina ad Antonio anche nel momento in cui gli attriti tra lui e Guidobaldo si fecero più aspri e apertamente manifesti; in particolare quando il duca in una missiva del 3 agosto 1564 accusò il conte di "dare ricetto continuamente ad ogni sorta de banditi, e che adesso tra gli altri, sono assicurati et accarezzati da voi certi capi loro sceleratissimi […] Et perché da questo ricetto vengono causati infiniti inconvenienti, e nel Stato mio anchora, ho voluto farvi intendere che provediate a questa cosa con il levarvi dinanti questi c'ho detto […] che

[876] Sugli Ubaldini di Castel Pecorario cfr. BISCHI 1982, pp. 100-104.
[877] TARDUCCI 1897, p. 116.
[878] Ivi, p. 123.
[879] Ibidem.
[880] Ivi, p. 125.

sarà cosa che vi conviene veramente fare […] e quando non vi risolveste di esseguirla, il che non voglio facilmente credere, sappiate che sarà forza di fare altra provisione che non vi potrà piacere"[881]. Dopo la replica piena di scuse e rimostranze che Antonio Brancaleoni inviò tempestivamente al duca fu proprio Vittoria Farnese a rispondergli, utilizzando un registro e dei toni ben diversi rispetto a quelli del marito: "io per il desiderio che ho di ogni vostro bene ho voluto avvertirvi che se è vero che siano di simile genti, li facciate levare, a ciò S. E. non faccia qualche provisione che sia per dispiacere a voi e loro. Conservatevi sano e salutate la contessa"[882]. È assai probabile che alla base di questo legame vi fosse il fatto che Antonio nel corso del sesto decennio si sposò con Laura Cappello la quale, assieme al padre e poeta Bernardo Cappello, trascorse la maggior parte della propria giovinezza presso la corte di Urbino, ricoprendo il ruolo di dama d'onore della duchessa. Fu proprio Vittoria a fungere da mediatrice nella stipula degli accordi matrimoniali tra Laura e Antonio, donando inoltre alla sposa un ricco corredo nuziale in segno di affezione[883]. Il rapporto privilegiato che Antonio aveva instaurato con la duchessa non gli evitò tuttavia di venire esiliato dal territorio di Piobbico per circa tre anni, tra il 1566 e il 1569. Costanzo Felici, assiduo frequentatore della corte piobbichese, racconta infatti come "l'anno 1566 a dì 7 de Marzo [Antonio] fosse scacciato con le militie da Guidubaldo duca d'Urbino per havere commesso omicidio di Alessandro, Francesco e Girolamo fratelli Ubaldini da' Pecorari; quale poi non finiti tre anni tornò a casa"[884]. Molto probabilmente Antonio colse l'occasione per vendicarsi del delitto del padre, uccidendo a sua volta addirittura tre membri della famiglia Ubaldini. Il duca di Urbino non avrebbe mai potuto lasciare impunito un atto così grave verificatosi all'interno dei territori del ducato e prese dunque la risoluzione più drastica, privando temporaneamente il conte del suo feudo per sottoporlo al governo di un luogotenente fatto venire direttamente da Urbino. Anche il successore di Guidobaldo, Francesco Maria II, guardò sempre con sospetto alla contea di Piobbico e per prevenire qualsiasi tentativo di insubordinazione si risolvé subito a ufficializzare e istituzionalizzare il vincolo di vassallaggio che legava i Brancaleoni ai Della Rovere, obbligando Antonio e suo cugino Brancaleone "a prestare il debito giuramento di fedeltà" nei confronti della corte di Urbino, pena il completo riassorbimento del feudo entro la giurisdizione del ducato[885]. Antonio si rassegnò e accettò la volontà del duca, il quale, per non correre ulteriori rischi, decise comunque di stanziare un luogotenente

[881] Ivi, pp. 126-127.
[882] Ivi, p. 128.
[883] Ivi, p. 124.
[884] BISCHI 1982, p. 71.
[885] TARDUCCI 1897, p. 133.

ducale, Baldo Falcucci, nel territorio di Piobbico affinché svolgesse il compito di "giudice in tutte queste cause contro li detti Brancaleoni […] con pienissima autorità di procedere contro ciascheduno d'essi"; inoltre il duca comandò "a tutti li sudditi, ministri et officiali nostri di qualunque dignità si siano che al detto Luogotenente come tale obedischino, diano braccio, aiuto et favore ad ogni sua richiesta"[886].

Nonostante le continue tensioni con i duchi di Urbino, Antonio ebbe comunque un'importante carriera come comandante militare al servizio di Guidobaldo II partecipando anche alla Battaglia di Lepanto insieme al giovane Francesco Maria e al capitano Ventura Aquilini, "ampliò le private sue ricchezze ed ebbe titolo di Cavaliero"[887]. Inoltre, egli fu "homo che molto honoratamente ha cresciuta la casa sua di facoltà et molto l'ha abbellita di nove fabriche"[888], riuscendo a commissionare ben tre dipinti all'indaffaratissimo Federico Barocci[889] e due grandi campagne decorative allo stuccatore della corte ducale Federico Brandani.

Se si incrociano alcuni dei dati biografici appena riportati con le scarse notizie sulla decorazione della distrutta chiesa di Santo Stefano in Finocchieto, che possiamo ricavare tramite la lettura delle fonti e lo studio dei dipinti che la ornavano, è possibile proporre una datazione abbastanza precisa per l'esecuzione delle sculture in esame e forse anche una plausibile ricostruzione dell'assetto interno dell'edificio.

Una delle testimonianze più preziose è costituita dalla visita pastorale eseguita dall'arcivescovo Tommaso Marelli il 2 maggio del 1737, dunque diversi anni prima del sisma. Conviene pertanto riportare il brano nella sua interezza:

"Visitavit tria altaria in ea existentia quorum tabulae seu telae depictae a celebribus pictoribus eficiuntur, praesertim illa Altaris S. Iosephi manu depicta Federici Barocci, alteraque et adverso Depositionis D. N. I. C. per Raphaelem del Borgo … iconem Altaris Maioris aliasque octo picturas hinc inde muris superadditas. Prout etiam a celebri artifice elaborate asservantur ornamenta lateritia in

[886] Ibidem.
[887] BISCHI 1982, pp. 71-72.
[888] Ibidem.
[889] Si tratta del *Riposo durante la fuga in Egitto* (Piobbico, Santo Stefano), della *Madonna del gatto* (Londra, National Gallery) e di un'altra replica del *Riposo* realizzata di dimensioni ridotte per il castello di Piobbico, oggi perduta. Per i primi due dipinti si rimanda a OLSEN 1962, pp. 60-62, 154-156, 157-159; EMILIANI 2008, pp. 224-226, 248. Per la replica del *Riposo* cfr. PLAZZOTTA 2018, pp. 19-32.

parietibus eiusdem ecclesiae circum circa existentia et statuae praesertim 8 opera celebris Brandani"[890]

Da questa descrizione, sintetica ma abbastanza precisa, comprendiamo che l'aspetto interno dell'antica chiesa non doveva discostarsi poi molto rispetto a quanto visibile nell'edificio ricostruito a fine Settecento (figg. 1023-1024). Proprio come quest'ultimo infatti vi era un'unica navata dotata di tre altari: quello maggiore posto in fondo e gli altri due collocati uno di fronte all'altro verosimilmente al centro dei lati lunghi della navata. Lungo le stesse pareti vi erano inoltre otto pitture di cui non viene specificato il soggetto, diversi "ornamenta lateritia" (quasi sicuramente decorazioni in stucco) e otto statue. Dal momento che le figure oggi visibili nella chiesa di Piobbico sono dieci, sembra logico dedurne che le due raffiguranti le sante martiri *Caterina d'Alessandria* e *Lucia*, di dimensioni nettamente inferiori alle altre, si trovassero in uno spazio secondario della chiesa, sicuramente non lungo la navata.

Le informazioni ricavabili dalla visita di Marelli sono avvalorate da quelle forniteci nel 1826 da Luigi Pungileoni, secondo il quale nell'edificio originale "erano ivi di lui [Brandani] diversi bamboli che facevano mostra di sostenere due pile per l'uso dell'acqua benedetta, non so quanti ovati, festoni, che giravano intorno alla chiesa, e le ancone di stucco dei tre altari, che il terremoto gettò a basso in un batter di ciglio"[891]. L'erudito ci informa inoltre che Brandani aveva "renduta quella chiesa una galleria"[892]; non credo che questo termine sia stato usato casualmente vista la generale precisione delle descrizioni di Pungileoni ed è dunque probabile che l'originaria collocazione delle statue non fosse molto diversa da quella che si vede ancora oggi; se una simile conclusione non dovesse risultare troppo convincente si dovrà comunque constatare, come già indicato, che tutte le sculture rivolgono il loro sguardo verso un centro gravitazionale che molto probabilmente doveva essere costituito dall'altar maggiore. Le otto statue andranno poi probabilmente poste in relazione con le altrettante pitture citate da Marelli e non è così peregrino immaginare che esse dovessero trovarsi all'interno degli ovati in stucco, parte di quegli "ornamenta lateritia" che "giravano intorno alla chiesa". È possibile che il ricordo di questa ornamentazione si sia conservato negli otto ovati trasversali raffiguranti alcuni santi vescovi realizzati dallo stesso Rondelli alla fine del XVIII secolo che occupano lo spazio vuoto sopra le nicchie in cui sono contenute le statue (fig. 1025). Più difficile

[890] Archivio Diocesano di Urbino, Tommaso Marelli, Classium Pilei, Plobici, Firminiani & Aqualanee, 22 maggio 1737, c. 10.
[891] PUNGILEONI 1826, p. 376.
[892] Ibidem.

risulta collocare i "bamboli" che sostenevano l'acquasantiera, distrutti perché evidentemente costituivano un gruppo scultoreo a tutto tondo libero nello spazio o comunque assicurato a una delle pareti interne tramite dei perni e quindi non protetti da alcuna struttura architettonica, diversamente dalle sculture poste nelle nicchie. Le "ancone di stucco dei tre altari" citate da Pungileoni sono state interpretate dalla critica come degli enormi bassorilievi in stucco posti sopra le rispettive mense d'altare, tuttavia una soluzione del genere è assolutamente improbabile dato che l'altare maggiore era occupato dalla gigantesca *Lapidazione di Santo Stefano* di Giustino Episcopi[893] (fig. 1026), mentre quello laterale destro presentava il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Barocci (fig. 1027). Brandani dovette dunque realizzare non delle pale bensì delle mostre d'altare in stucco che avrebbero dovuto contenere i dipinti, in modo analogo a quanto dovette avvenire nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Urbino pochi anni dopo. Fortunatamente sappiamo quando furono realizzati entrambi i dipinti: il primo presenta infatti la data MDLXX su un frammento di marmo posto in basso; il secondo è una replica autografa di un dipinto perduto che Barocci eseguì nel 1570 per Guidobaldo II, il quale aveva intenzione di donarlo a Lucrezia d'Este appena sposatasi con il giovane erede Francesco Maria. Grazie agli studi condotti da diversi autori, in particolare Harald Olsen, Carol Plazzotta e Barbara Agosti, sappiamo che la versione di Piobbico del *Riposo durante la fuga in Egitto* deve essere inscritta entro una forbice temporale compresa tra il 1570 e il 1573[894]. Se si riflette sulle parole di Pungileoni e sulla visita pastorale di Marelli si comprende come Brandani si fosse occupato dell'intera decorazione plastica dell'edificio; è dunque assai probabile che la campagna decorativa intrapresa dallo stuccatore e la realizzazione di questi due dipinti debbano essere considerate come due atti distinti di un unico programma decorativo voluto da Antonio Brancaleoni per conferire un degno ornamento alla chiesa di proprio patronato. Molto probabilmente Brandani diede principio alla decorazione della chiesa verso la fine del 1569, una data verso la quale sembrano convergere diversi dati. In primo luogo, visto che il dipinto dell'altare maggiore fu realizzato nel 1570 è verosimile supporre che a quella data le parti ornamentali in stucco dovessero essere già terminate, perlomeno le mostre d'altare che avrebbero dovuto accogliere le tele. Inoltre, il 5 ottobre del 1569, con un atto stilato dal notaio Marino Palazzi di Urbino, Brandani concesse al cognato Pierantonio Viviani (fratello di Battista, moglie dell'artista) la delega in sua assenza per la firma di documenti di vario tipo; segno dunque che l'artista sarebbe rimasto lontano da Urbino per diverso tempo, probabilmente impegnato per lavoro. Infatti già il 31 dello stesso mese Pierantonio si occupò di una transazione

[893] Su Giustino Episcopi cfr. LEONARDI 1984, pp. 7-35.
[894] OLSEN 1962, pp. 60-61, 154-156; PLAZZOTTA 2018, pp. 19-32; AGOSTI 2022, pp. 45-50.

commerciale in vece di Federico, in quel momento assente da Urbino[895]. Come accennato poc'anzi, Antonio Brancaleoni rientrò proprio nel corso del 1569 dall'esilio impostogli dal duca, durato poco meno di tre anni. A conti fatti, mi pare assai plausibile che il completo *restyling* della chiesa di proprio patronato fu concepito dal conte per sancire in modo abbastanza plateale la sua rinnovata, quanto ingombrante presenza nel territorio di Piobbico.

Ricapitolando, dunque, la diruta chiesa di Santo Stefano in Finocchieto si doveva presentare a navata unica con un altare maggiore dietro il quale era collocata l'enorme tela raffigurante la *Lapidazione di Santo Stefano* dell'Episcopi circondata da una cornice in stucco disegnata da Brandani. Le pareti della navata (forse anche quella di controfacciata) erano ornate tramite ovati e festoni in stucco, che verosimilmente occupavano il registro superiore in prossimità dell'imposta del soffitto, ed erano scandite longitudinalmente da otto sculture di santi e profeti posti in altrettante nicchie, le quali a loro volta dovevano essere in qualche modo correlate alle otto pitture presenti sui muri: difficile dire se statue e dipinti fossero posti sullo stesso asse verticale come appare oggi oppure si dovessero alternare lungo i muri. Ad ogni modo al centro delle pareti lunghe si innestavano due altari, anch'essi decorati con un'incorniciatura in stucco: quello destro presentava il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Barocci, mentre quello sinistro era occupato dagli inizi del XVII secolo dalla *Deposizione di Cristo* (fig. 1028) realizzata da un allievo di Claudio Ridolfi, Girolamo Cialdieri[896]. Difficile, in assenza di ulteriori informazioni, stabilire se quest'ultimo altare sia rimasto privo di un dipinto per diversi decenni o se la tela del Cialdieri andasse a sostituire un'ancona più antica. In un punto imprecisato ma probabilmente non lontano dall'ingresso si doveva trovare il gruppo plastico dei putti brandaniani che sorreggevano l'acquasantiera.

Quando si passa ad analizzare le statue sopravvissute ci si rende subito conto che quelle oggi collocate al di qua degli altari, quindi verso la controfacciata, mostrano delle sensibili differenze rispetto alle loro compagne più vicine al presbiterio. I primi quattro profeti, *Isaia*, *Daniele*, *Geremia* ed *Ezechiele*, si presentano infatti tutti seduti in pose abbastanza complicate e hanno delle dimensioni e delle proporzioni decisamente maggiori rispetto a *Mosè*, *Davide* e ai santi *Pietro* e *Paolo*, i quali sono invece raffigurati stanti. Ritengo che queste discrepanze dipendano dal fatto che dopo l'avvio dei lavori nel 1569-1570 il cantiere decorativo subì un'interruzione, per riprendere diversi anni dopo, quando l'artista stava ormai entrando nella fase terminale della propria carriera. Sia i dati documentari sia soprattutto quelli stilistici sembrano infatti testimoniare un simile

[895] SASU, Notarile, Marino Palazzi, n. 854, anni 1569-1571, c. 30r.
[896] Su Girolamo Cialdieri cfr. CELLINI 2005, pp. 266-281.

svolgimento dei fatti. Si ricorderà come negli ultimi mesi del 1570 Brandani si trovasse a Pesaro per eseguire sia le decorazioni delle stanze del palazzo ducale che avrebbero dovuto accogliere Lucrezia d'Este[897] sia soprattutto buona parte degli apparati effimeri che Guidobaldo aveva ordinato in vista dell'imminente ingresso in città della novella duchessa, avvenuto nel gennaio del 1571. Un evento così importante avrebbe avuto la precedenza su qualsiasi altro lavoro, tanto più che Brandani ricopriva il ruolo di stuccatore ducale, e non mi pare così peregrino ipotizzare che l'artista abbia dovuto precipitarsi a Pesaro insieme ai suoi collaboratori (largamente impiegati nella realizzazione degli ultimi stucchi nel palazzo ducale) lasciando appunto interrotto il cantiere di Piobbico, cui stava allora lavorando. Difficilmente l'artista poté riprendere quella commissione prima di qualche anno poiché si dovette trovare alle prese con altri importanti lavori: la cappella dei Duchi di Urbino a Loreto, il coro e la cappella destra di Santa Maria Novella a Orciano, il *Presepe* dell'Oratorio di San Giuseppe a Urbino, la decorazione della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria nella medesima città, forse il gruppo della *Crocifissione* in Sant'Agostino a Pesaro e probabilmente altre commissioni minori. Nel 1573 Antonio Brancaleoni iniziò a rinnovare e ad ampliare diverse porzioni del proprio castello piobbichese e, con l'occasione, richiamò Brandani per affidargli la decorazione in stucco del suo personale appartamento[898]. L'opera fu eseguita tra il 1574 e il 1575 e fu probabilmente in quella circostanza che l'artista si rimise all'opera anche per la chiesa di Santo Stefano, portando a conclusione gli ultimi apparati ornamentali e in particolare le quattro statue che nella chiesa attuale trovano posto verso l'ingresso. Una simile ricostruzione trova puntuale conferma nello stile stesso delle sculture, le quali, come si era reso conto già Luigi Serra circa un secolo fa[899], dipendono strettamente da quattro degli otto profeti che i fratelli Lombardi avevano eseguito per l'ornamento marmoreo della Santa Casa di Loreto. Come si ricorderà, Brandani operò a Loreto tra il dicembre 1571 e la fine di maggio del 1572 per eseguire la decorazione della Cappella dei Duchi di Urbino e fu proprio in quel frangente che egli dovette entrare a stretto contatto con le titaniche sculture che i figli di Antonio Lombardo stavano lentamente portando a termine.

Come si sarà intuito, il cantiere della chiesa di Piobbico si rivela di straordinaria importanza nel percorso dello stuccatore per svariati motivi. Innanzitutto la presenza di sculture monumentali realizzate praticamente a tutto tondo, isolate entro nicchie e di conseguenza sganciate dal resto della trama decorativa rappresenta una grande novità all'interno del suo catalogo. Ma soprattutto questa

[897] Cfr. Cat. 10.
[898] Brandani risulta già presente a Piobbico il 17 febbraio del 1574, cfr. FONTEBUONI 1985, pp. 238-239
[899] SERRA 1930, pp. 89-95.

è probabilmente la prima volta in cui l'artista si trova alle prese con la progettazione dell'intera decorazione di un edificio sacro. In precedenza infatti Brandani si era occupato esclusivamente della decorazione di importanti residenze private. A quanto pare, l'ornamentazione dispiegata nella chiesa di Piobbico e ormai purtroppo perduta dovette riscuotere un certo successo all'interno del ducato visto che negli anni immediatamente successivi l'artista fu ripetutamente coinvolto nella realizzazione dell'apparato decorativo di diversi edifici e strutture di culto del territorio: la più volte citata cappella lauretana, richiestagli dal duca in persona, le cappelle di Santa Maria Novella a Orciano, la cappella Bonamini in Sant'Agostino a Pesaro, l'Oratorio di San Giuseppe e la chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Urbino. Egli stava dunque divenendo una figura di riferimento anche per quanto riguarda questa tipologia decorativa che purtroppo non poté sviluppare ulteriormente a causa della sua prematura scomparsa.

Dato che le otto sculture di santi e profeti sono state realizzate in due momenti differenti mentre quelle delle due sante martiri – possiamo anticipare – non sembrano nemmeno essere state eseguite da Brandani, si è scelto di ripartire l'analisi stilistica di queste dieci figure in tre distinti paragrafi.

I Santi Pietro e Paolo e i profeti Mosè e Davide

Secondo la ricostruzione che abbiamo presentato al lettore, queste quattro sculture furono realizzate durante la prima fase decorativa del cantiere e devono pertanto essere datate tra il 1569 e il 1570. Per quanto ne sappiamo, esse costituiscono la prima prova compiuta da Brandani nel campo della plastica monumentale quasi a tutto tondo. In passato l'artista si era già cimentato nella realizzazione di figure più o meno tridimensionali, come i ragazzotti del soffitto e del camino di Palazzo Tiranni, i putti di Montebello e soprattutto quelli del pesarese Camino delle Bighe, ormai praticamente liberi nello spazio e permeati di un più risoluto e potente plasticismo rispetto alle opere precedenti. Tuttavia, è solo in questo momento che l'artista si misura con la realizzazione di personaggi più grandi del vero raffiguranti non più putti e ragazzini ma uomini dall'anatomia matura rivestiti da pesanti drappeggi che funzionano autonomamente, imponendosi come gli episodi più rilevanti del contesto decorativo di cui fanno parte senza essere ad esso subordinati. E mi pare abbastanza evidente come queste quattro opere ben rappresentino uno dei primi tentativi condotti in tale direzione: l'ostentata monumentalità non riesce a tradursi in scioltezza di forme, le quali appaiono rigide, affettate e quasi tubolari; ciò è visibile soprattutto nel *Mosè* e nel *Davide* che si

presentano innaturalmente colonnari, quasi incerti dello spazio che occupano, come se avessero paura di esporsi oltre il basamento della nicchia e volessero quindi ritrarsi per rimanere ancorati alla parete di fondo (figg. 1029-1030). Anche i panneggi non aiutano a conferire plasticità ai due profeti poiché sono stati concepiti quasi come tracce decorative disegnate sulle vesti, giocati solamente in superficie (figg. 1031-1033). Un discorso diverso meritano invece le sculture del *San Paolo* e soprattutto del *San Pietro*. Se il primo presenta un modellato ancora un tantino duro ulteriormente appesantito dalle spesse vesti, sebbene la soluzione della spada che funge da perno compositivo invadendo lo spazio oltre la nicchia e il movimento del braccio che segue l'inclinazione della testa conferiscano alla figura un maggiore dinamismo (figg. 1034-1035), il secondo spicca rispetto a tutte le altre sia per l'invenzione che per l'alta tenuta qualitativa. Il *San Pietro* è infatti l'unica scultura che riesce a muoversi con naturalezza all'interno dello spazio assegnatogli. La figura poggia sul piede sinistro permettendo in questo modo alla gamba destra di piegarsi in avanti e rendere così visibile il suo volume al di sotto della veste. Questo espediente conferisce alla figura un accenno di posa serpentinata che rende il *San Pietro* più saldo e dinamico allo stesso tempo e che manca completamente nelle altre tre statue (figg. 1036-1037). Oltre a ciò è proprio il modellato in generale che presenta un trattamento molto più meticoloso e naturalistico: i panneggi non sono disposti su un unico piano come quelli del *Mosè* ma creano una differenziazione di superfici che si presentano talvolta più sporgenti, in altri casi più incavate aiutando in questo modo la figura a conquistare lo spazio intorno a sé (figg. 1038-1040). Tutto ciò crea dei decisi contrasti chiaroscurali che vivacizzano la composizione, facendola percepire come se fosse stata plasmata a tutto tondo, nonostante il retro non sia stato lavorato per ovvi motivi: si notino ad esempio i recessi bui dai quali emergono le braccia o le ombre profonde che solcano i ricaschi pesanti della veste.

Già in queste prime quattro sculture Brandani compie un passo importante verso lo sviluppo di uno stile maggiormente naturalistico che di lì a poco lo porterà alla realizzazione del *Presepe* di Urbino. L'artista infatti indugia non poco sulla descrizione analitica dei particolari più minuti e accessori: i lacci che tengono unite le maniche della veste di Mosè, le barbe, i riccioli dei capelli e le folte sopracciglia delineate tramite un'infinità di solchi effettuati con la stecca così come i connotati del viso, in particolare le rughe che si formano sugli zigomi e intorno agli occhi; oppure i bottoni e i colli slabbrati delle camicie e la netta differenziazione tra la resa leggera e increspata delle stesse camicie e della sottostante biancheria a contrasto con quella più spezzata, pesante e rigida delle spesse tuniche esterne (figg. 1041-1049). Queste sculture risultano infatti molto più godibili se osservate da vicino proprio per la resa epidermica delle superfici e ciò mi pare testimoni in modo abbastanza

evidente quanto in quel momento Brandani non si trovasse ancora a suo agio con la realizzazione di opere di simili dimensioni.

Queste prime quattro statue possono essere considerate dunque come una prima riflessione sul tema della figura monumentale sganciata dal resto della decorazione che sarà sicuramente servita al maestro per il confezionamento del colosso in stucco raffigurante Filippo II d'Asburgo da porre in cima a una colonna coclide nella piazza centrale di Pesaro in vista dei festeggiamenti per l'ingresso in città di Lucrezia d'Este nel gennaio del 1571[900]. L'opera è ovviamente perduta ma grazie alle descrizioni rimasteci non è difficile comprendere come per essa fosse stata prevista una posa quasi sicuramente stante e poco articolata, probabilmente non molto dissimile da quella delle sculture in esame, soprattutto se si tiene in considerazione che fu realizzata negli ultimi mesi del 1570 quindi pochissimo tempo dopo il termine della prima fase decorativa della chiesa di Santo Stefano a Piobbico.

I profeti Isaia, Daniele, Geremia ed Ezechiele

Come si è già anticipato, gli ultimi quattro profeti furono realizzati in un secondo momento, molto probabilmente tra il 1574 e il 1575 quando Brandani era parallelamente impegnato nella decorazione dell'appartamento del Leon d'oro nel Castello Brancaleoni. A dimostrare che ci troviamo in un periodo successivo al soggiorno che l'artista aveva effettuato a Loreto tra il dicembre del 1571 e il maggio del 1572 per decorare la volta della Cappella dei Duchi di Urbino sono le statue stesse, palesemente ispirate a quattro delle otto figure scolpite dai fratelli Aurelio e Girolamo Lombardi tra il quarto e l'ottavo decennio del XVI secolo per la Santa Casa, delle quali non costituiscono tuttavia copie passive. Le statue di *Isaia*, *Daniele*, *Geremia* ed *Ezechiele*, recuperano, rispettivamente, le figure lauretane di *Ezechiele*, *Giona*, *Geremia* e dell'indovino *Balaam* (figg. 1050-1057). Come già sottolineato da Luca Annibali[901], nel caso dell'*Isaia*, del *Daniele*, dell'*Ezechiele* le corrispondenze con le sculture dei Lombardi sono assai stringenti, nonostante si possa notare una serie di leggere variazioni. Il *Daniele* di Piobbico, differentemente dal *Giona*, non indossa la mantellina fissata sulla

[900] Riguardo i festeggiamenti rimangono tre coeve cronache anonime: si tratta di un documento manoscritto conservato in ASF-Urb. Classe I, f. 10, cc. 654*r*-657*v*, *Apparati per l'entrata della S.ra Principessa di Urbino – Nell'entrata della S.ra Principessa alli 9 di Gen.ro 1571*; di un testo pubblicato da CITTADELLA 1869; e di uno stralcio tratto dal *Centone* di Ludovico Zacconi, edito da BIANCHI 1904.

[901] ANNIBALI 2023, p. 171.

spalla sinistra, il suo viso non è così proteso in avanti e il libro risulta intelligentemente squadernato verso l'osservatore. L'*Ezechiele* è praticamente identico al *Balaam* sebbene si possano registrare delle piccole variazioni nell'articolazione delle membra, che nell'opera in stucco si mostrano sicuramente più rigide e tese rispetto alla fluidità compositiva dispiegata nel marmo. Anche la posa dell'*Isaia* risulta molto fedele a quella dell'*Ezechiele* lauretano; si possono notare delle differenze nell'avanzamento delle gambe, nella presenza del berretto e soprattutto nell'accentuazione della torsione del capo rispetto a quella opposta del busto e del braccio, conferendo un tono più teso e drammatico a tutta la figura. La statua che conserva un più alto margine di autonomia è il *Geremia* che nella disposizione degli arti inferiori riprende abbastanza fedelmente l'omonimo profeta lombardesco ma per il resto si differenzia nettamente dal modello, forse recuperando addirittura (sebbene in controparte) l'illustre modello del *Geremia* michelangiolesco dipinto sulla Volta Sistina per quanto riguarda i particolari degli occhi chiusi in meditazione e della mano destra che affonda nella barba (figg. 1058-1059), come suggerito da Annibali[902]. Ad ogni modo la differenza più sostanziale che si può cogliere tra le opere di Brandani e i marmi di Loreto è quell'allungamento innaturale delle membra che caratterizza le prime, probabilmente resosi necessario a causa dell'originale collocazione a una quota piuttosto elevata delle pareti di una navata non particolarmente larga, in cui la visione delle statue doveva risultare fortemente scorciata.

Queste ultime sculture si differenzino molto da quelle realizzate circa quattro anni prima e rendono espressamente manifesta l'evoluzione subita dallo stile di Brandani in questo lasso di tempo. Il contatto con la scultura classicizzante dei fratelli veneto-ferraresi deve aver permesso a Brandani di ragionare in termini per lui del tutto nuovi sulla figura monumentale isolata e realizzata quasi a tutto tondo. Scegliendo di rifarsi ai modelli dei Lombardi, l'artista opta per l'esecuzione di enormi figure sedute, colte in pose molto complesse e articolate che evidenziano il loro deciso turgore plastico, rinunciando per contro alle semplici posizioni stanti e piuttosto rigide delle sculture realizzate durante la prima fase del cantiere. I nuovi profeti possiedono inoltre delle dimensioni e delle proporzioni sensibilmente maggiori che permettono loro di invadere prepotentemente lo spazio circostante. Anche in questo caso Brandani indugia nella descrizione epidermica di innumerevoli particolari, soprattutto i connotati dei volti e le folte barbe, tuttavia questa caratteristica risulta ben amalgamata con il nuovo impianto monumentale che informa le figure. Esse si segnalano infatti per una maggiore spigliatezza, per delle forme e delle tipologie più classiche e per dei volumi molto più sintetici: i panneggi in particolare appaiono ormai distanti da quelli franti e segmentati che rivestono

[902] Ibidem.

i santi e i profeti di qualche anno prima (figg. 1060-1078). Le peculiarità appena elencate sono riscontrabili anche nelle rimanenti opere a carattere 'scultoreo' dell'artista, vale a dire il *Presepe* di Urbino, databile probabilmente in un momento immediatamente precedente a queste sculture, e la *Crocifissione* di Pesaro, forse l'ultima opera della carriera del maestro, in cui la figura del Cristo presenta delle forti tangenze con il *Geremia* di Piobbico (figg. 1079-1080). Fu dunque il confronto con le sculture del cantiere dell'ornamento marmoreo della Santa Casa di Loreto che permise a Brandani di maturare le qualità idonee alla realizzazione di sculture vere e proprie, che possono funzionare sia autonomamente sia all'interno di un contesto decorativo più vasto. Mi pare infine che per alcune tipologie facciali si possa tracciare una linea di sviluppo che parte dai giovanotti seduti sul cornicione della Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto, passa per il *Presepe* di Urbino e perviene alle ultime sculture di Piobbico (figg. 1081-1083).

In ultima analisi, si può forse riflettere sul motivo per il quale Brandani abbia scelto di trarre ispirazione proprio da quelle quattro sculture, visto che durante i sei mesi trascorsi a Loreto erano visibili almeno altri tre profeti realizzati sempre dai Lombardi per il sacello marmoreo. La scelta di Federico apparirà oculata constatando come le figure di *Malachia*, *Davide* e *Zaccaria* (figg. 1084-1086) mostrino un modellato più algido, freddo e classicizzante che, secondo l'analisi condotta da Luca Annibali, è caratteristico delle opere di Girolamo Lombardi. Le altre quattro invece, oltre ad essere le migliori del ciclo per la loro elevata qualità, presentano passaggi coloristici più dolci e sfumati e una trattazione più delicata e vibrante del marmo: in sostanza uno stile maggiormente pittorico che, sempre secondo la ricostruzione di Annibali, è da riferire al più anziano dei fratelli, Aurelio[903]. Diverse opere da lui realizzate presentano infatti un modellato morbido e fluido che le fa apparire come plasmate nella cera anziché intagliate nel marmo; si veda ad esempio il bellissimo *Tabernacolo del Santissimo Sacramento* conservato sempre nella Basilica di Loreto (figg. 1087-1093). Non sarà dunque per caso che un plasticatore come Brandani abbia deciso di prendere a modello proprio quelle opere caratterizzate da una trattazione più mossa e cedevole delle forme e che quindi ben si sarebbero prestate per essere rievocate in una materia duttile come lo stucco.

Le Sante Caterina e Lucia

[903] ANNIBALI 2023, *passim*, in part. p. 159.

Non sappiamo dove queste due sculture (figg. 1016-1017) trovassero posto nell'antica chiesa di Finocchieto; viste le loro ridotte dimensioni e la qualità piuttosto modesta è possibile che fossero installate in delle nicchie poste ai lati di un altare, in modo simile a quanto si può ancora osservare nella cappella di San Carlo nel vicino Castello Brancaleoni (fig. 1094). Sebbene i soggetti raffigurati, due sante martiri, si accordino con l'intitolazione della chiesa, dedicata a Santo Stefano Protomartire, mi risulta difficile credere che esse potessero trovarsi nel coro a fianco alla gigantesca tela di Giustino Episcopi; sia per la palese sproporzione tra le sculture e il dipinto sia perché, come si è visto, le sculture non compaiono nella breve ma abbastanza dettagliata descrizione della chiesa redatta da Tommaso Marelli nel 1737. È dunque possibile che esse provengano da un ambiente secondario della chiesa come la sacrestia o una cappella. I simulacri presentano delle indubbie caratteristiche brandaniane – in particolare le tipologie facciali, le mani lunghe e delicate, i panneggi spezzati – che vengono però banalizzate in modo abbastanza grossolano e inscritte entro una formula vuota e ripetitiva; la loro scarsa tenuta qualitativa le connota come un evidente prodotto di bottega sfuggito al controllo del maestro, eventualità a dir poco rara all'interno del catalogo di Brandani. Ed è proprio per questo motivo che viene da chiedersi se esse non possano essere state realizzate da qualche collaboratore poco dopo la morte dell'artista avvenuta il 20 settembre 1575.

[CAT. 13]

Volta della Cappella dei Duchi di Urbino

Loreto, Basilica della Santa Casa

1571-1572

Grazie a numerosi contributi, alcuni davvero molto recenti, la storia della decorazione della Cappella dei Duchi di Urbino nella Basilica della Santa Casa di Loreto è ormai piuttosto nota[904]. Con buona probabilità il sacello fu assegnato a Guidobaldo II della Rovere verso la metà del settimo decennio del secolo, durante l'ultimo periodo del protettorato del cardinale Rodolfo Pio da Carpi (1542-1564). Tuttavia, i lavori principiarono qualche anno più tardi, quando il ruolo di protettore della basilica era ormai da diverso tempo ricoperto da Giulio Feltrio della Rovere, cardinale di San Pietro in Vincoli nonché fratello minore del duca. Nel dicembre del 1568, tramite Traiano Mario, ministro ducale di stanza a Roma, Guidobaldo si rivolse a Federico Zuccaro per chiedergli di mettere a punto la struttura ornamentale della volta e gli affreschi. In quel momento i lavori edilizi erano sicuramente già iniziati, tanto che al 4 agosto del 1569 gli elementi architettonici erano già stati montati e intagliati ad opera del capomastro Paolo da Borgo San Sepolcro e di alcuni scalpellini di Sant'Ippolito, tra i quali vi era Girolamo da Sant'Ippolito. Nel settembre di quello stesso anno, Federico si recò a Loreto assieme alla madre in visita devozionale e con l'occasione prese visione della cappella dei Duchi di Urbino, della quale rimase però "mal satisfatto" probabilmente perché l'architettura gli dovette sembrare troppo semplice, quasi tardo-quattrocentesca, e gli intagli lapidei alquanto goffi: in sostanza niente di più distante rispetto alle novità decorative che imperversavano nei cantieri artistici romani di quel momento[905].

Nel dicembre successivo, Traiano Mario scrisse a Guidobaldo II che "Federico pittore haveria in animo di far quest'inverno qua quella parte che se può dell'opera della cappella dell'oreto [Loreto], ma m'accennato che per darvi principio saria bene, che fosse provisto del modo da poter pigliar le

[904] Per gli studi inerenti alla cappella nel suo insieme cfr. GRONAU 1936 (ed. 2011), pp. 211-216; GRIMALDI, SORDI 1988, pp. 46-72, docc. LXIII-LXX; VALAZZI 1992, pp. 272-281; ARCANGELI 1993b, pp. 63-70; CLERI 2002, pp. 181-193; COLTRINARI 2016, pp. 344-355; PROCACCINI 2017, pp. 202-211.

[905] COLTRINARI 2016, pp. 345-346.

tele, i colori e l'altre cose che fanno di bisogno". Federico però non riuscì a recarsi a Loreto per iniziare la decorazione della cappella poiché aveva in ballo già diverse commissioni che doveva portare a termine, in particolare due importanti pale d'altare per il duomo di Orvieto, commissionategli già il 14 novembre del 1568, che il pittore realizzò tra l'estate e l'autunno del 1570[906]. Federico rientrò a Roma verso la fine di novembre ma a quel punto il duca Guidobaldo II sembrava già interessato ad un'altra commissione, una copia "della tavola di raffaello, che è in s.to pietro in montorio" – ovvero la *Trasfigurazione di Cristo* – che per una serie di motivazioni non fu però mai eseguita[907]. Probabilmente Guidobaldo intuì che i numerosi impegni del pittore non gli avrebbero consentito di avviare il cantiere in tempi celeri e proprio per questo motivo, dopo essersi fatto consegnare il materiale grafico già messo a punto, nel corso del 1571 affidò la decorazione della volta al proprio stuccatore di corte[908]. Come ho dettagliatamente tentato di chiarire in altra sede[909], è assai probabile infatti che Brandani, almeno nelle linee generali, abbia dovuto attenersi a dei disegni realizzati dallo Zuccaro poco tempo prima, uno dei quali deve essere riconosciuto nel *paper model* conservato nell'Ashmolean Museum di Oxford e pubblicato da Giovanni Santucci una decina d'anni fa[910]. Il pittore vadese potrebbe aver consegnato i fogli al duca tramite il ministro Traiano Mario o, molto più probabilmente, di persona dato che all'inizio del gennaio del 1571 egli si recò proprio a Pesaro per partecipare all'allestimento degli apparati effimeri disposti in vista dell'ingresso di Lucrezia d'Este in città avvenuto il 9 di quello stesso mese[911]. Brandani eseguì gli stucchi della volta, eccettuati quelli dell'intradosso dell'arco d'accesso, impiegando circa sei mesi: dal 3 dicembre del 1571 al 31 maggio del 1572, periodo durante il quale gli furono corrisposte le forniture del vitto direttamente da parte della Santa Casa[912]. Negli archivi lauretani non vi sono purtroppo documenti relativi al pagamento dell'opera poiché, come giustamente evidenziato da Francesca Coltrinari, i lavori alle cappelle di patronato privato venivano finanziati dai committenti stessi, in questo caso il duca di Urbino[913].

[906] ACIDINI LUCHINAT 1999, vol. II, pp. 37-39.
[907] GRONAU 1936 (ed. 2011), pp. 211-213. Da una lettera di Traiano Mario al duca di Urbino del 15 agosto 1571 apprendiamo che Federico Zuccaro non è riuscito a realizzare la copia della *Trasfigurazione* «perché non s'è mai potuto ottenere dai frati di s. pietro montorio la commodita […] che è che egli potesse levar della chiesa la tavola che ha da ritrarre e portarla in una camera. O che gli fosse permesso far un ponte nel choro da star coperto e retirato a fare il lavoro», cfr. GRONAU 1936 (ed. 2011), pp. 212-123.
[908] Per l'intervento di Federico Brandani cfr. ARCANGELI 1979, p. 85; Idem,1993, p. 337.
[909] PIRAZZI 2022, pp. 197-237.
[910] SANTUCCI 2014, pp. 4-11.
[911] ASF-Urb., Classe I, f. 10, c. 682r; cfr. PIRAZZI 2022, p. 148 nota 13.
[912] COLTRINARI 2016, p. 346.
[913] Ibidem.

Dopo l'intervento del nostro artista il cantiere decorativo fu interrotto. Le ragioni non sono note ma un fattore determinante deve essere stato l'aggravarsi della crisi economica che caratterizzò gli ultimi anni del governo di Guidobaldo II e che il duca decise di affrontare aumentando le imposte sui beni di prima necessità, come il grano, il vino e la spelta. Fu proprio quest'ultima decisione a causare la sollevazione della città di Urbino contro il duca stesso, avvenuta tra l'autunno del 1572 e l'inizio dell'anno successivo e che sarebbe terminata con la morte per impiccagione di diversi aristocratici urbinati[914]. In una situazione simile non stupisce dunque che un'opera impegnativa e soprattutto onerosa come la decorazione della cappella lauretana fosse momentaneamente uscita dall'orbita degli interessi di Guidobaldo; anche perché simili operazioni artistiche erano generalmente finanziate attingendo direttamente all'erario ducale che in quel momento era in rosso e che per di più era costituito dal denaro raccolto tramite tasse, dazi e imposte.

Guidobaldo non fece in tempo a riprendere il progetto prima della sua morte, avvenuta il 28 settembre 1574. L'opera fu quindi portata a termine dal figlio e successore Francesco Maria II tra il 1582 e il 1584 e vide come protagonisti Lattanzio Ventura, Federico Zuccaro e Federico Barocci che eseguirono, rispettivamente, gli stucchi dell'intradosso dell'arco d'accesso, tutti gli affreschi e la struttura in stucco della parete di fondo (perduta) e la celebre pala d'altare con l'*Annunciazione*, oggi conservata nella Pinacoteca Vaticana[915]. Gli artisti impiegati dai due duchi furono non a caso tutti originari delle terre del ducato di Urbino poiché il sacello si sarebbe dovuto configurare quale *summa* e manifesto delle esperienze artistiche sviluppatesi in seno al ducato stesso.

La presenza di due nomi 'ingombranti' come quelli dello Zuccaro e del Barocci hanno contribuito non poco alla fortuna critica del sacello, il quale vanta infatti una bibliografia abbastanza articolata che può essere suddivisa in due grossi insiemi: da un lato gli interventi che riguardano la storia edilizia e decorativa in generale[916] e dall'altro quelli che si focalizzano sulle singole opere degli artisti coinvolti[917]. L'interesse di generazioni di studiosi si concentrò prevalentemente e inevitabilmente sulle opere dei due pittori, marginalizzando di conseguenza l'intervento di Brandani. A ciò si aggiunga che gli stucchi lauretani dovettero soffrire anche la brutta stroncatura riservata loro dal primo importante critico di Brandani, Luigi Serra, il quale li espunse recisamente dal suo catalogo

[914] Sulla rivolta degli urbinati contro Guidobaldo II cfr. CELLI 1892.

[915] Per gli affreschi di Federico Zuccaro cfr. SANTARELLI 1993, pp. 109-118; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1995, pp. 47-55; ACIDINI LUCHINAT 1999, vol. 2, pp. 135-139; per gli stucchi di Lattanzio Ventura cfr. GRIMALDI, SORDI 1988, p. 69; per la tela di Federico Barocci cfr. OLSEN 1962, pp. 72-73, 177-179; *FEDERICO BAROCCI* 1975, pp. 140-142, cat. 150; ARCANGELI 1992a, pp. 363-365; EMILIANI 2008, p. 43.

[916] Cfr. nota 904.

[917] Cfr. note 5, 12.

considerandoli "opera a lui posteriore e di tutt'altra impronta inventiva e plastica"[918]. Come già ampiamente trattato nel primo capitolo, la decorazione in questione fu correttamente riassegnata a Brandani da Luciano Arcangeli nel 1979 sulla base sia dello stile che dei documenti di pagamento conservati[919]. Grazie a questo intervento e all'importante saggio su Brandani e i suoi continuatori pubblicato nel 1993[920], Arcangeli riuscì a riabilitare la decorazione della volta del sacello interpretandola giustamente come uno dei risultati più significativi dell'artista, anche solo per il fatto che per essa abbiamo una datazione più che certa, evenienza assai rara per le imprese brandaniane. È sulla scia di questi importanti contributi che sono state impostate le più recenti analisi critiche condotte da Matteo Procaccini e soprattutto Alessandro Delpriori, i quali hanno posto l'accento sulla grande influenza che il modello compositivo della volta della Cappella dei Duchi di Urbino rivestì per numerosi cantieri decorativi realizzati non solo nel ducato ma, a un livello più generale, in diverse località della marca pontificia alla fine del XVI secolo[921].

La volta si presenta nettamente suddivisa in tre campi che presentano degli ampi spazi vuoti adatti ad accogliere gli affreschi di Federico Zuccaro (figg. 1095-1096). Il quadrato centrale raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* è circondato da una spessa cornice dagli angoli sporgenti (fig. 1097). Essa è decorata tramite un fregio composto da girali di acanto entro le cui foglie si nascondono piccoli uccellini; i risalti angolari ospitano invece dei cartigli che mostrano al loro interno quattro figure femminili che tengono in mano delle tavole, probabilmente interpretabili come delle sibille. Quattro grossi e fantasiosi cartigli costituiti da un sofisticato intreccio di volute arricciolate si sovrappongono alla fascia con girali di acanto in corrispondenza del centro dei quattro lati. Questi elementi sono ulteriormente abbelliti nella parte inferiore tramite dei festoni carpofori che si snodano lateralmente. Brandani risparmiò lo spazio all'interno dei cartigli che fu successivamente riempito con delle pitture dello Zuccaro raffiguranti le allegorie della *Letizia*, della *Perpetuità*, della *Gloria* e del *Timor di Dio*. I campi laterali sono esattamente speculari, presentando tre affreschi di Federico Zuccaro incorniciati dagli stucchi di Brandani. Il lato sinistro mostra la *Morte della Vergine* nel riquadro centrale, la *Fede* e la *Speranza* negli stretti rettangoli smussati laterali (fig. 1098); a destra abbiamo invece l'*Assunzione della Vergine* al centro, la *Carità* e la *Perseveranza* (fig. 1099). Gli affreschi sono riquadrati da robuste cornici mistilinee dal profilo spezzato arricchite con delle testine

[918] SERRA 1934, p. 217. Sulle ragioni di tale stroncatura si è già riflettuto nel Capitolo 1.
[919] ARCANGELI 1979, p. 85.
[920] ARCANGELI 1993a, pp. 333-344.
[921] DELPRIORI 2017, p. 123; PROCACCINI 2019, p. 209.

di putti che collegano questo livello decorativo ai cartigli soprastanti. Negli esigui spazi di risulta posti al di sopra e al di sotto degli affreschi sono stati inseriti, rispettivamente, dei putti muscolosi che con una mano sostengono l'impresa ducale della bombarda rovesciata mentre con l'altra tengono un lungo e spesso drappo che ricasca a mo' di tenda lungo le cornici sottostanti; dei grossi ragazzotti che inquadrano dei massicci cartigli contenenti diverse imprese di Guidobaldo II nella parte bassa. Lo spazio della volta è infine inquadrato da un sistema di fasce decorative ribattute che si snodano trasversalmente lungo i lati e tra cui vanno sicuramente segnalate quelle dalla superficie convessa costituite dalla ripetizione di un motivo a cartiglio semplificato (figg. 1100).

L'opera si presenta in uno stato di conservazione piuttosto buono; non sembra che vi siano segni di rifacimenti troppo evidenti, la superficie dello stucco pare essere per larghissima parte ancora quella originale. In alcuni punti lo strato più esterno dello stucco bianco è caduto, facendo affiorare la solita preparazione a base di cocciopesto tipica di Brandani; ciò è particolarmente evidente in una delle piccole sibille, caratterizzata ormai da un deciso color nocciola sgusciata. Anche gli elementi maggiormente aggettanti sono ancora praticamente tutti integri con l'eccezione di alcune dita dei piedi dei ragazzi seduti sul cornicione, evidentemente caduti durante il rifacimento tardo-settecentesco della parete di fondo perché troppo sporgenti.

Come già anticipato nell'introduzione di questa scheda, il primo responsabile del progetto decorativo della volta e più in generale dell'intera cappella deve essere riconosciuto in Federico Zuccaro, autore dello splendido *paper model* di Oxford (figg. 1101-1102). Il disegno deve essere considerato come un progetto preliminare probabilmente concepito come sorta di *presentation drawing* da mostrare al committente. Non a caso sul foglio vengono chiaramente mostrate due soluzioni alternative per quanto riguarda l'organizzazione degli spazi laterali della volta: quella a destra prevede l'affresco centrale inserito in una cornice quadrata con gli angoli smussati e affiancato da due putti seduti schiena contro schiena, i quali sono posti di fronte a una cariatide che sostiene l'architettura posizionando le braccia ad angolo retto; quella di sinistra propone invece il dipinto centrale inscritto in una cornice tonda sostenuta da due putti semidistesi, il tutto chiuso ai lati da quattro cariatidi che sorreggono il cornicione del registro superiore. Come già notato dalla critica, la prima di queste due proposte decorative è senza dubbio quella che più si avvicina a quanto poi effettivamente realizzato (fig. 1103); tuttavia è assai probabile che tra il disegno in questione e l'opera stessa si debbano inserire altri progetti grafici – sempre redatti dallo Zuccaro – che non ci sono pervenuti, altrimenti sarebbe abbastanza difficile spiegare un cambiamento così drastico come

la rimozione delle aggettanti cariatidi laterali (verosimilmente pensate in stucco) per permettere l'inserimento di due vuoti rettangolari da riempire successivamente ad affresco. L'inventore del disegno compositivo della volta deve dunque essere riconosciuto in Federico Zuccaro ed effettivamente l'idea di scandire lo spazio disponibile secondo uno schema tripartito così semplice, se non proprio banale, è assolutamente in linea con i modelli decorativi realizzati per incastri geometrici diffusi a Roma soprattutto a partire dai grandi cantieri condotti da Perino del Vaga e la sua *équipe* dagli anni Quaranta in avanti. Un modello probabilmente imprescindibile per un pittore come Federico Zuccaro dovette senz'altro essere la volta della Cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso (fig. 1104), opera progettata e principiata dallo stesso Perino del Vaga tra il 1525 e il 1527 e terminata da Daniele da Volterra all'inizio del quinto decennio[922]. Altri più recenti esempi ai quali l'artista dovette sicuramente guardare furono la volta della Cappella di San Remigio in San Luigi dei Francesi (fig. 1105), in cui operarono alcuni dei migliori allievi e seguaci di Perino tra il 1547 e il 1548[923], e soprattutto quella della Cappella Frangipane in San Marcello al Corso (fig. 1106), impresa condotta nientemeno che da suo fratello maggiore Taddeo e terminata proprio da Federico dopo la morte di questi nel settembre del 1566[924].

Ad ogni modo, come già indicato, lo Zuccaro non riuscì in quegli anni a mettere mano alla decorazione del sacello e Guidobaldo ricorse al proprio stuccatore di corte affidandogli le parti che nelle intenzioni del pittore erano state predisposte per essere realizzate in stucco, ovvero la voluminosa griglia decorativa che imbriglia le pitture. Non credo sia da escludere che la scelta di Brandani per la decorazione dello spazio sacro di patronato del duca in uno dei santuari mariani più importanti d'Europa sia stata in parte condizionata dall'ottima riuscita dell'ormai perduto rivestimento interno della chiesa di Santo Stefano a Piobbico, realizzato giusto un anno prima.

Sebbene il nostro artista abbia dovuto seguire la traccia di un progetto di Federico Zuccaro, la redazione finale degli stucchi è opera compiutamente brandaniana. Anzi, osservandola attentamente si riesce quasi a percepire la difficoltà e lo sforzo inventivo dell'artista nel concepire una struttura decorativa che potesse in qualche modo vivacizzare e movimentare la composizione piuttosto lineare ideata dal pittore. I confronti con il *paper model* di Oxford mi sembrano davvero illuminanti in tal senso (figg. 1107-1108). Il disegno mostra infatti uno stile decorativo completamente diverso da quello visibile nell'opera realmente eseguita: le parti pensate per essere

[922] Sulla Cappella del Crocifisso cfr. PARMA ARMANI 1986, pp. 62-65, 260-262; *PERINO DEL VAGA* 2001, pp. 165-167.
[923] Sulla Cappella Dupré cfr. GNOLI 1935, pp. 216-217; ROBERTO 2001, pp. 144-145; TOSINI 2016, pp. 166-167; ULISSE 2018, pp. 53-57 (con bibliografia precedente).
[924] Sulla Cappella Frangipani cfr. GERE 1969, pp. 71-83; ACIDINI LUCHINAT 1998, vol. 1, pp. 59-78.

trasposte in rilievo si mostrano come bloccate e quasi schiacciate contro il piano di fondo, senza riuscire a comunicare efficacemente lo sfalsamento dei piani prospettici (fig. 1109); gli stessi cartigli sono voluminosi e pesanti, assolutamente privi della spigliatezza e della leggerezza di quelli realizzati da Brandani (figg. 1110-1111); i putti laterali sembrano non avere un peso specifico e, se fossero stati realizzati con quelle forme, avrebbero finito per assomigliare ai tanti ragazzini che popolano i soffitti dipinti dallo Zuccaro nel corso della sua carriera, caratterizzati da pose rilassate e da un'anatomia molle e dinoccolata (figg. 1112-1117). Brandani realizza invece l'esatto opposto, sfruttando il poco spazio a disposizione per creare un'opera dal ritmo energico e tortuoso, essenzialmente basata sulla netta differenziazione tra la superficie lasciata vuota per i futuri affreschi e l'accentuata emergenza spaziale degli stucchi. Si vengono perciò a creare dei forti contrasti cromatici e chiaroscurali che dinamizzano al massimo la composizione e che conferiscono alla volta quel caratteristico aspetto quasi bitorzoluto (fig. 1118). Ed è proprio per questo motivo che quest'opera si configura come un'importante novità all'interno del catalogo dell'artista: mai prima d'ora infatti egli aveva concepito un soffitto in cui la componente più prettamente plastica e scultorea fosse così tanto accentuata. Ciò è ancora più evidente nelle figure, caratterizzate da pose molto complesse e soprattutto da un plasticismo dirompente assolutamente inedito nell'estetica di Brandani. Un simile cambiamento, non solo nella resa delle figure, ma proprio nell'aspetto dell'opera in generale non può non essere messo in relazione con l'influenza, a quanto pare decisiva, che le grandi sculture licenziate dai fratelli Lombardi per l'ornamento marmoreo della Santa Casa esercitarono sullo stuccatore durante i sei mesi trascorsi a Loreto. Come si era già lucidamente resa conto Maria Genova[925], il soggiorno lauretano passato a stretto contatto con le maestose sculture dei Lombardi dovette costituire un ulteriore *turning point* nello sviluppo stilistico del nostro artista. Fu in questa occasione che egli dovette condurre uno studio serrato sulle potenzialità della scultura monumentale a tutto tondo, cercando poi di riportare queste nuove soluzioni formali in tutte le sue successive invenzioni. Anche l'opera oggetto di questa scheda deve essere analizzata secondo questa prospettiva. La svolta monumentale nell'arte di Brandani avviene proprio in questo momento, mentre è al lavoro sui ponteggi della Cappella dei Duchi di Urbino: fattore che credo sia importante rimarcare proprio perché fino a questo momento non era stato mai messo in luce. Basta osservare accuratamente i vari elementi di cui è composta la volta per rendersene conto. Le coppie di ragazzi che siedono sul cornicione sono grossi e muscolosi, i loro volti sono sempre in linea con la classica tipologia messa a punto da Brandani circa venti anni prima ma questa volta appaiono decisamente

[925] GENOVA 2007, pp. 27-36; EADEM 2015, pp. 81-95.

allargati e maggiormente squadrati in direzione di un classicismo irrintracciabile nelle opere precedenti che deve essere messo in relazione con alcune delle migliori statue dei Lombardi (figg. 1119-1125). Anche le loro pose fortemente contrapposte sono una rilevante novità nel catalogo di Brandani che riesce a non farsi sopraffare da un simile *tour de force* compositivo, consegnandoci delle statue che riescono a sistemarsi e a muoversi senza alcuna affettazione, bensì con scioltezza, nel pur angusto spazio loro assegnato. Delle simili posture accentuano ulteriormente anche il gioco di luci e ombre che si viene a creare tra le superfici a tutto tondo e i recessi bui sullo sfondo. Il divario e soprattutto la grande maturazione dimostrati da queste figure nei confronti di quelle realizzate anche poco tempo prima, come le prime quattro statue di Piobbico, che non raggiungono mai una tale padronanza dello spazio ci permettono di comprendere realmente quanto l'esperienza lauretana sia stata fondamentale per Brandani: un artista che fino a quel momento sembrava aver guardato principalmente alla pittura per mettere a punto il proprio stile, inizia in questo momento (a più di quarant'anni di età) a confrontarsi seriamente con la scultura monumentale.

Un plasticismo forse ancora più smaccato caratterizza i putti nel registro superiore che sembrano veramente incastonati a forza tra le cornici degli affreschi (figg. 1126-1134). Anch'essi sono caratterizzati da pose molto complesse ma allo stesso tempo sciolte e disinvolte che non possiedono più alcun residuo delle durezze che ancora informavano i giganteschi putti di Montebello e, in maniera decisamente minore, quelli del Camino delle Bighe a Pesaro. Bisogna evidenziare anche la disinvoltura con cui Brandani riesce a inserire tanti elementi plastici in uno spazio così esiguo: i putti infatti, che già sporgono di molto dal piano di fondo, reggono con una mano delle pesanti bombarde rovesciate che penzolano letteralmente nel vuoto, mentre con l'altra sostengono un tendaggio a frange che ricasca sulle loro membra generando una potente concentrazione plastica finora davvero inedita per Brandani. Questo tendaggio testimonia ancora una volta il grande naturalismo con il quale l'artista, quando voleva, era in grado di trattare le superfici: possiamo avvertire tutto lo spessore e la pesantezza della stoffa grazie all'impiego di alcuni accorgimenti, come l'aspetto cedevole delle pieghe e il traboccare del tessuto oltre la stretta intercapedine in cui è costretto a incunearsi (figg. 1135-1136).

A conferire alla volta in esame la forte emergenza scultorea che la connota sono inoltre tutti i vari elementi più prettamente decorativi, come le testine efebiche in alto (fig. 1137), le imprese ducali appoggiate sul cornicione (fig. 1138) e in particolare i festoni che vanno a colmare anche gli interstizi più stretti e i quattro grossi cartigli centrali. Se questi ultimi possono essere considerati una riproposizione di quelli già sperimentati nel soffitto di Palazzo Aquilini (figg. 1139-1142), i cartigli

rappresentano invece un'ulteriore novità nel linguaggio decorativo di Brandani. Ciò si rende evidente soprattutto in quelli disposti longitudinalmente in cui viene tentato una sorta di connubio tra una forma rettangolare e una ovoidale, arricchite ovviamente da volute arricciolate e cartocci avvolti su loro stessi, che genera un'inedita, elegantissima e ultra-fantasiosa tipologia di cartiglio ornamentale cinquecentesco (figg. 1143-1144). Le medesime coordinate stilistiche che abbiamo individuato per i putti e i ragazzi quasi a tutto tondo informano anche le quattro splendide sibille che compaiono nei cammei angolari della cornice centrale della volta (figg. 1145-1148). Esse sono caratterizzate da una potenza volumetrica molto spinta e non a caso sono state raffigurate sedute e con il busto e le gambe in torsione, al contrario di tutte le altre figurette isolate a cui Brandani ci ha fin qui abituati, le quali sono sempre rappresentate in pose stanti. Se ad esempio si pongono a confronto le figure di Loreto con le allegorie del Soffitto Aquilini si noterà subito come le prime, nonostante il pittoricismo che comunque caratterizza i bassorilievi dell'artista, si mostrino molto più imponenti, possenti, sprezzanti e proporzionalmente maggiori rispetto alle altre, caratterizzate invece da una qualità più vibrante e sfumata dei vari passaggi (figg. 1149-1152). Evidentemente lo stuccatore sta in questo momento cercando di sperimentare le diverse potenzialità del contrapposto, tentandolo sia nelle figure a tutto tondo (o quasi) che in quelle in rilievo. Due sibille in particolare si segnalano per la qualità dell'invenzione, quella con la gamba destra fortemente prominente che pare stia lasciando scivolare per terra la stele che tiene nella mano sinistra e che già anticipa l'allegoria della *Pace che brucia le armi* del Castello Brancaleoni (figg. 1153-1154); e quella con la lastra di pietra appoggiata sulle grosse gambe accavallate che preannuncia il *Geremia* della chiesa di Santo Stefano a Piobbico (figg. 1155-1156). È anche interessante notare come Brandani riesca a mettere in risalto le qualità più scultoree di queste piccole figure facendole emergere da quel fondo di nubi spumeggianti che non possono non ricordare la bella invenzione del *Dio padre* e dell'*Annunciazione* della Cappellina di Guidobaldo II nel Palazzo Ducale di Urbino, eseguita qualche anno prima secondo la ricostruzione qui avanzata.

Un registro più dichiaratamente pittorico lo ritroviamo invece nel fregio quadrato che gira intorno all'affresco al centro della volta (figg. 1157-1159), con il rincorrersi dei girali di acanto che mostrano dei fiori dai petali mossi e turgidi (forse talvolta anche troppo pastosi rispetto al fiore della pianta reale) e in cui si avventurano tanti uccelletti, la cui leggerezza è suggerita tramite una miriade di piccole, tremolanti incisioni eseguite con una stecca molto sottile e dalle pose spigliate e sempre diverse: uno sugge il nettare dai fiori, un altro dispiega le ali, un altro ancora si incurva per tentare di beccare dei piccoli frutti e così via.

Infine si devono menzionare le belle decorazioni dei sottarchi trasversali che si segnalano per la loro alta tenuta qualitativa e per l'interessante gioco cromatico che si viene a creare tra il biancore dello stucco e l'oscurità dei fori trapezoidali che definiscono questi cartigli semplificati (fig. 1160): Brandani quando opera senza l'interferenza dei collaboratori in fase esecutiva non la cede nemmeno per quanto riguarda i particolari più accessori e di contorno e anche in ciò risiede la sua grandezza come decoratore.

L'intelaiatura ornamentale della volta della cappella, con la riuscita commistione di abbondanti stucchi fortemente tridimensionali e affreschi dal cromatismo tenue e dall'iconografia assolutamente controriformata, otterrà un grande successo in territorio marchigiano, soprattutto durante il papato di Sisto V Peretti, periodo in cui vengono principiati diversi cantieri decorativi (principalmente cappelle) il cui aspetto sarebbe impensabile senza il precedente del sacello lauretano dei duchi di Urbino: mi riferisco in particolare a molte delle cappelle che ornano la chiesa di Santa Maria delle Vergini a Macerata[926] o il presbiterio del santuario di Santa Maria di Macereto a Visso, dipinto e stuccato da Simone de Magistris[927].

Come si è tentato di spiegare la volta della Cappella dei Duchi di Urbino si segnala come una delle opere più significative all'interno del catalogo di Brandani, non solo per l'importanza e il prestigio di una simile commissione ma soprattutto perché essa costituisce uno snodo fondamentale nel percorso stilistico dell'artista che lo porterà a licenziare opere davvero rilevanti e innovative non solo nell'ambito della decorazione a stucco del ducato di Urbino ma nel più ampio contesto della storia dell'arte figurativa italiana del Cinquecento.

[926] Per Santa Maria delle Vergini cfr. ARCANGELI 1992b, pp. 143-152; CANULLO 2017, pp. 64-73 (con bibliografia precedente).
[927] *CAPRICCIO E NATURA* 2017, pp.233-234 (con bibliografia precedente).

[CAT. 14]

Cappelle del coro e della Madonna di Loreto

Orciano, Chiesa di Santa Maria Novella

c. 1572-1573

La chiesa di Santa Maria Novella a Orciano, borgo sito all'interno del comune sparso di Terre Roveresche, è senza dubbio una tra le più belle e al contempo meno conosciute chiese rinascimentali delle Marche (figg. 1161-1162). La sua costruzione si deve al celebre architetto fiorentino Baccio Pontelli che completò l'opera nei primi anni Novanta del XV secolo su ordine di Giovanni della Rovere, all'epoca signore di Senigallia e di buona parte dei territori del contado che si estendeva dalla città fino alle prime colline poste a ovest, inglobando, tra gli altri, i castelli di Mondolfo, Barchi, Scapezzano, Mondavio e, appunto, Orciano dove "fece fare esso Sig.re una eccellente, et preciosa Chiesa"[928]. Nei secoli successivi l'edificio è rimasto praticamente immune da invasivi interventi di ricostruzione o *restyling* e presenta ancora oggi l'originario aspetto quattrocentesco, caratterizzato dall'elegante e brunelleschiana bicromia grigio-bianca data dalla commistione della locale pietra arenaria di Sant'Ippolito con la tinta neutra dell'intonaco e soprattutto basato su un sistema a pianta centrale del tipo a *Quincunx*, che tanta fortuna avrà nelle opere milanesi e soprattutto romane di Donato Bramante.

La chiesa è dotata di tre cappelle principali, quella maggiore al centro in cui sono sistemati gli stalli lignei del coro e due laterali più piccole. La cappella del coro e quella alla sua destra, intitolata alla Madonna di Loreto[929], presentano delle decorazioni in stucco bianco attribuibili a Federico Brandani. Sebbene esse siano evidentemente frutto della stessa campagna decorativa, la loro storia critica ha seguito due strade abbastanza divergenti. Infatti, i pochissimi studiosi che hanno trattato gli stucchi della chiesa, per altro in modo mai approfondito, hanno sempre e solo menzionato quelli della cappella di Loreto[930], dimenticandosi completamente dell'altra (di cui probabilmente ignoravano

[928] La citazione è tratta da Frate Gratia de Francia, ASCS, Antico archivio, *La Vita, et gesti della bona memoria Sig.r Johan Preffetto*, vol. 812, c. 97 (citato in VOLPE 1991). Sulla chiesa cfr. VOLPE 1991; MORRESI 1991-1996, pp. 99-151.

[929] Purtroppo non è noto a quando risalga questa intitolazione.

[930] *ITINERARI ROVERESCHI* 1985, p. 75; ARCANGELI 1993a, p. 336.

l'esistenza), che a questo punto possiamo considerare del tutto inedita, visto che una bibliografia a riguardo di fatto non esiste. Eppure nel XIX si erano levate almeno due voci ad affermare la paternità brandaniana di entrambe le cappelle. Si tratta di Luigi Pungileoni – il cui importantissimo opuscolo sull'artista è stato, a quanto pare, sempre e continuamente consultato con estrema disattenzione da generazioni di studiosi – secondo il quale "in Orciano, terra popolosa e ricca, [Brandani] ornò una cappella ed il coro della chiesa collegiata con ovati non molto grandi e con figure di poco rilievo"[931], e dell'accademico orcianese Agostino Scipioni, che nella sua *Breve relazione topografica della terra di Orciano* sostiene "che nel tempio di S. Maria […] gli stucchi che si osservano e nella cappella della Madonna di Loreto e nel Coro, sono del Brandano"[932]. A confortarci in merito all'attribuzione della decorazione della cappella maggiore non sono solamente le parole dei due eruditi dell'Ottocento ma soprattutto lo stile, che analizzeremo a breve.

La genesi di questa campagna decorativa in un luogo di culto che nella seconda metà del XVI secolo si trovava nell'estrema periferia sud-occidentale del Ducato di Urbino è completamente sconosciuta. Tuttavia, se si incrociano le caratteristiche stilistiche di questi stucchi con le informazioni che possiamo ricavare su Orciano all'epoca di Guidobaldo II della Rovere si possono tentare sia una verosimile proposta di datazione sia l'individuazione del probabile committente.

Avremo modo di soffermarci dettagliatamente in seguito sullo stile; per il momento basti sottolineare che l'intelaiatura compositiva della volta della cappella a destra e le figure che popolano entrambi gli ambienti dipendono dalle invenzioni messe a punto da Brandani per la prima volta nella Cappella dei Duchi di Urbino nella Basilica della Santa Casa di Loreto. Questa considerazione fissa dunque il termine *post quem* per la realizzazione degli stucchi all'estate del 1572. A quell'epoca il feudo di Orciano era governato da Pietro Bonarelli, il più importante ministro nonché fidato consigliere di Guidobaldo II, e molto probabilmente fu proprio lui a commissionare a Brandani il rinnovamento ornamentale delle due cappelle visto che la chiesa era di suo patronato; risulta quindi necessario tracciare un sintetico profilo di questo protagonista della vita politica del ducato nel secondo Cinquecento.

Intorno alla metà quarto decennio del XVI secolo un ramo della famiglia anconitana dei Bonarelli si trasferì a Pesaro; le ragioni di tale decisione non sono note ma, come già sosteneva Giovanni Scotoni, è possibile che alcuni membri della famiglia siano fuggiti a causa della repressione che il legato pontificio di Ancona, Benedetto Accolti, stava conducendo contro coloro che nel 1533 si erano

[931] PUNGILEONI 1826, p. 370.
[932] SCIPIONI 1860. Agostino Scipioni era allora il segretario municipale di Orciano.

ribellati alla sua autorità, fra i quali vi era stato appunto un Leonardo Bonarelli, che proprio per tale ragione fu giustiziato insieme ad altri dissidenti[933]. Tra i fuoriusciti vi era senz'altro Giacomo Bonarelli, il quale, secondo un commentatore contemporaneo come Dionigi Atanagi "era giovane di molte speranze e partecipò ne' tempi de le istesse fortune assai de' travagli della sua patria"[934]. Una volta residente a Pesaro, Giacomo riuscì subito a trovare protezione presso il duca Francesco Maria I della Rovere divenendone uno dei più importanti consiglieri tanto che già alla fine del quarto decennio ottenne di sposare la contessa Margherita Landriani – figlia di Ambrogio Landriani, un rinomato diplomatico e comandate militare che rimase fedele a Francesco Maria anche quando questi fu privato del ducato da parte di Leone X – "aggregandosi a questo modo nobilità a nobiltà"[935]. Margherita era inoltre sorella di quell'Antonio Landriani che durante i primi vent'anni del governo di Guidobaldo II ricoprì i ruoli di principale ministro ducale e più importante comandante militare, come intendiamo anche dalla relazione sul Ducato di Urbino redatta dall'ambasciatore veneziano Federico Badoer nel 1547 in cui figurava come uno fra gli "uomini da governo e da potersi adoperare in ogni bisogno"[936]. Lo stretto rapporto con Guidobaldo è inoltre testimoniato da Bernardo Tasso che nel suo poema *Amadigi* descrive il Landriani come "Saggio et ardito et a lui [Guidobaldo] caro tanto / Quant'è la luce a l'occhio, al corpo l'alma; / di più d'un pregio altiero e d'una palma"[937]. Non a caso, Antonio aveva sposato Camilla della Rovere, una figlia naturale di Guidobaldo stesso. Come già messo in luce da Giovanni Scotoni "imparentandosi coi Landriani, Giacomo Bonarelli entrava adunque a far parte della famiglia Della Rovere […] Fu questa la causa prima della crescente fortuna dei Bonarelli"[938].

Pietro Bonarelli nacque da Giacomo e Margherita intorno al 1538-1540. La sua parentela con Antonio Landriani, che lo presentò a Guidobaldo verso il 1555, gli permise di ricavarsi un ruolo di primo piano presso la corte ducale fin da giovanissimo[939]. E il momento di svolta per la sua carriera politica non tardò ad arrivare. Nel 1557 il Landriani morì annegando presso la foce del fiume Foglia – "ove l'Isauro con l'onde / col mare mesce e confonde"[940]. Antonio era signore di ben quattro castelli all'interno del Ducato di Urbino: Orciano, Tomba, Ripe e Monterado. Alla sua morte Guidobaldo decise di smembrare il feudo, assegnando il territorio di Orciano al nipote di Antonio, ovvero Pietro

[933] SCOTONI 1899, pp. 14-15.
[934] ATANAGI 1565.
[935] SCOTONI 1899, p. 15.
[936] SEGARIZZI 1913, p. 175.
[937] TASSO 1560a, p. 560, canto 93.
[938] SCOTONI 1899, p. 17.
[939] Ibidem.
[940] TASSO 1560b, p. 54.

Bonarelli, e gli altri tre castelli a uno zio e a un fratello del defunto[941]. La bolla d'investitura del feudo di Orciano nei confronti del Bonarelli, stilata il 6 settembre 1559, si conserva presso la Biblioteca Apostolica Vaticana ed è forse il primo documento ufficiale che si colloca alla base della sua rapida ascesa sociale e politica[942]. Nel documento Guidobaldo esplicitò la volontà che Orciano rimanesse nelle mani di un parente stretto del Landriani, infatti "tui electionem fecimus, qui non solum ei per sanguinem es coniunctus […] sed et probitate, morum honestate ac singulari fide erga nos et dominium nostrum ipsi omnino similis, ita ut fere idem ipse per omnia videaris", considerandolo inoltre "verum filum comitis Antonii b. m. et tamquam eius haeredem et successorem"[943]. L'importanza della bolla risiede anche nel fatto che in essa vengono tessute le lodi di questo "fidelissimo, prudentissimo atque integerrimo viro", che già così giovane veniva interpellato per discutere "de gravissimis negociis ad Nos statumque Nostrum pertinentibus", e soprattutto le prime fasi del suo *cursus honorum*: una volta entrato a corte all'età di circa quindici anni Pietro fu prima coppiere, poi preposto ai cento cavalleggeri di corte e a vent'anni era già divenuto comandante supremo della cavalleria ducale[944]. Il 23 settembre successivo, Bernardo Tasso, complimentandosi con lui per il feudo ricevuto, gli comunicò "ch'avrebbe dalla liberalità e grandezza sua [di Guidobaldo II] ottenuto molto maggior dono che questo non è"[945]. Il letterato non si sbagliava affatto. Poco tempo dopo l'infeudazione di Orciano, Guidobaldo si rese artefice del matrimonio tra Pietro e Ippolita di Montevecchio, nipote prediletta del conte Giulio da Montevecchio, un capitano militare spesso al servizio della Repubblica di Venezia, assiduo frequentatore della corte di Urbino e fedelissimo di Guidobaldo[946]. Fu lui il principale responsabile del matrimonio tra Guidobaldo e la sua prima moglie Giulia Varano, la giovane duchessa di Camerino morta prematuramente nel 1547. In quello stesso anno, Federico Badoer lo descrive infatti come "persona di gran fede […] grandemente amato ed isitimato non solo dal signor duca ma da tutti quei capitani"[947]. Una volta imparentatosi con i Montevecchio, il prestigio di Pietro Bonarelli crebbe ulteriormente, anche perché il duca per rafforzare la sua posizione dotò la sposa Ippolita del Castello di Torre Ravegnana nel 1562. Poco tempo dopo, Guidobaldo conferì al Bonarelli la carica di colonnello di tremila fanti ducali e il suo

[941] SCOTONI 1899, p. 23.
[942] L'avvenimento è registrato anche nel Diario di Monaldo Atanagi: "Seguita ch'in detto giorno [6 settembre 1559] il nobile et da bene m. Piero Bonarello d'Ancona Coppiero de l'Ill.mo S.or Duca d'Urbino fu fatto Conte d'Orciano da sua Ecc.a et così come suo servitore mi rallegrai con sua S.ria di tanto suo ben' et honore", cfr. BAP, ms. Urb. Lat. 1003, Atanagi Monaldo, *Memorie diverse*, c. 55r.
[943] SCOTONI 1899, p. 23.
[944] Ivi, p. 24.
[945] TASSO 1560, p. 588.
[946] SCOTONI 1899, p. 25.
[947] SEGARIZZI 1913, p. 171.

stipendio fu elevato alla considerevole cifra di mille scudi l'anno[948]. Il duca considerava Pietro alla stregua di un figlio acquisito e lo ricoprì di attenzioni, cariche onorifiche e soprattutto denaro in modo ancor più accentuato rispetto a quanto si è detto per il secondo favorito della corte, ovvero il conte di Montebello Antonio Stati. L'ascesa economica, politica e sociale di questi due personaggi nati praticamente negli stessi anni procedette infatti di pari passo, mostrando diversi punti di contatto, in particolare l'affetto incondizionato che Guidobaldo provava nei loro confronti, causa prima delle loro fortune. Non è forse un caso che entrambi furono posti a governare due territori geograficamente vicinissimi come Montebello e Orciano; inoltre, come si ricorderà, Antonio Stati nel 1561 sposò la sorella di Pietro, Paola Bonarelli, proprio nello stesso torno di tempo in cui il conte di Orciano convolò a nozze con Ippolita di Montevecchio. Ciò che però distingue Pietro Bonarelli da tutti gli altri fiduciari e ministri, oltre il patrimonio invidiabile che aveva accumulato, era la sua onnipresenza a corte e il rapporto estremamente confidenziale con Guidobaldo, il quale lo interpellava di continuo riguardo numerosi aspetti della vita del ducato; proprio per tale ragione il Bonarelli non fu quasi mai impiegato come ambasciatore, comandante militare o inviato in missioni diplomatiche presso altri stati, come invece toccò ad Antonio Stati[949]. Il suo posto era a corte per affiancare il duca nella gestione del ducato: fu infatti conferito solamente a lui l'onore di poter aggiungere al proprio cognome anche quello dei Della Rovere.

La munificenza di Guidobaldo nei confronti di Pietro Bonarelli continuò negli anni successivi e addirittura nel 1570 costrinse il fratello cardinale, Giulio Feltrio, a cedere al conte il territorio di Barchi (borgo vicinissimo a Orciano) con il suo vicariato in cambio del più modesto possedimento di San Lorenzo in Campo[950]. Il 12 ottobre dello stesso anno il feudo fu ufficialmente assegnato al Bonarelli il quale, poco tempo dopo, fu nominato marchese di Barchi e Orciano da papa Pio V Ghislieri. Una volta che la sua signoria fu estesa, Pietro volle iniziare una serie di lavori edilizi in tali territori. Dal maggio del 1572, il conte ingaggiò l'architetto di corte Filippo Terzi per commissionargli la completa risistemazione urbanistica di Barchi, cittadina che ancora oggi presenta le caratteristiche morfologiche conferitegli negli anni Settanta del XVI secolo[951]. Tale impresa si fece assai urgente poiché già il 19 maggio si era diffusa la notizia che Lucrezia d'Este, novella sposa del principe Francesco Maria, si sarebbe recata in visita presso i territori del conte: Barchi e Orciano[952]. Terzi

[948] SCOTONI 1899, p. 28.
[949] Ivi, pp. 31-32.
[950] DE SANTI 2004, p. 52.
[951] Ivi, p. 54.
[952] Ibidem.

lavorò a quest'impresa per circa due anni, ed è molto probabilmente in questo momento che egli si dovette occupare anche della ristrutturazione del campanile quattrocentesco della chiesa di Santa Maria Novella a Orciano, rafforzandone i muri e costruendo *ex novo* la cupola e la lanterna[953]; come ci assicura Domenico Bonamini che, tramite l'amico e poeta orcianese Cosimo Betti, era a conoscenza di "pubblici documenti esisten. nella Segreteria Priorale di quella illustre Terra [Orciano], il magnifico e ben ordinato Campanile di Orciano fu opera e disegno del Terzi, prima della sua gita in Portogallo"[954]: l'architetto terminò il suo servizio presso i duchi di Urbino nel 1574 in concomitanza con la morte di Guidobaldo II, quando si trasferì a Roma per poi passare al servizio del re del Portogallo don Sebastiao I, iniziando così l'ultima stagione della sua carriera svoltasi interamente in terra iberica.

A questo punto mi pare abbastanza plausibile che le cappelle realizzate da Brandani debbano essere frutto della medesima campagna di lavori e che pertanto debbano essere datate in un periodo relativamente vicino e probabilmente sempre in vista dell'ingresso in città di buona parte della corte, anche perché gli stucchi mostrano in diversi punti quella conduzione sommaria, qualitativamente non eccelsa di un lavoro condotto con rapidità e facendo largo ricorso alla bottega anche in fase esecutiva. È forse possibile avanzare un'altra riflessione a sostegno della contemporaneità tra il cantiere architettonico e quello decorativo. Credo infatti che non sia un caso che l'unica cappella rimasta priva di decorazioni in stucco sia quella a sinistra del coro; essa si trova infatti esattamente sotto il campanile ed è probabile che durante i lavori di ricostruzione e potenziamento dei muri anche questo ambiente dovesse essere interessato. Altrimenti parrebbe davvero strano spiegare per quale motivo non si sia proceduto alla sua decorazione, tanto più che, come si è appena detto, gli stucchi furono verosimilmente eseguiti in breve tempo.

Gli affreschi che evidentemente in un secondo momento avrebbero dovuto riempire i riquadri di entrambe le cappelle non furono mai eseguiti. È possibile che ciò sia avvenuto principalmente per il fatto che dopo la morte di Guidobaldo II (28 settembre 1574), la fortuna del Bonarelli precipitò istantaneamente. Il rapporto estremamente confidenziale, quasi filiale che legava il conte Pietro al precedente duca suscitò infatti nel giovane Francesco Maria un terribile e profondissimo odio che poté sfogare non appena succeduto al padre. Il nuovo duca si scagliò subito contro i due ormai ex favoriti della corte: come si ricorderà Antonio Stati fu arrestato, torturato e infine decapitato qualche anno dopo; Pietro Bonarelli, una volta saputo della cattura del cognato, riuscì a salvarsi fuggendo da

[953] VOLPE 1991, pp. 9-10.

[954] BOP, ms. 1063, 2 voll., sec. XVIII (c. 1750), II, Domenico Bonamini, *Biografie degli uomini illustri pesaresi*, c. 125r-v.

Pesaro travestito da frate e venendo per questo condannato a morte in contumacia[955]. "Il conte Pietro se ne fugì via, onde processato in contumacia, imputato di crimine lese maiestatis contra la persona del signor duca novo, fu condennato alla forca, et in questo mezzo gli furno dal detto signor duca confiscati li suoi castelli Orzano e Barchi e tutto il resto de sua robba, e postogli taglia de duoi millia scudi chi lo amazza" come ricorda Matteo Sabbatini giusto un anno dopo[956]. La condanna fu rinnovata nel 1581 ma il conte di Orciano non rimise più piede nel ducato, passando gli ultimi anni della sua vita tra Roma e Novellara, dove trovò la protezione dei Gonzaga[957]. A Francesco Maria premeva anche reimpossessarsi dei cospicui beni che il conte aveva accumulato nel corso degli anni e infatti tra i capi di accusa stilati durante il processo di condanna vi era quello di essersi appropriato indebitamente di eccessive risorse economiche, in riferimento soprattutto al suo stipendio annuo di mille scudi considerato come assolutamente ingiustificato se comparato alle onorificenze, alle competenze e alle reali mansioni svolte dal conte nell'amministrazione del ducato[958]. In un simile contesto è ovvio che qualsiasi commissione artistica rimasta interrotta non sarebbe mai stata portata a termine (senza contare che lo stesso Brandani sarebbe morto di lì a poco) ed è estremamente probabile che ciò sia avvenuto anche per la decorazione delle cappelle della chiesa di Orciano.

La cappella della Madonna di Loreto

Uno spesso arco impostato su due pilastri introduce allo spazio voltato a botte della cappella; su di esso trovano posto due angeli che sorreggono un cartiglio con l'iscrizione moderna AVE MARIA (fig. 1163). L'arco è leggermente fuori asse rispetto all'aula, infatti, se si osserva dall'interno, uno dei due pilastri affrontati risulta molto più sporgente dell'altro (figg. 1164-1165). Le pareti laterali sono decorate con dei semplici riquadri a orecchie, mentre quella di fondo è scandita da due finestre centinate strette e lunghe inquadrate da due lesene in stucco (figg. 1166-1167). Al centro della parete si apre una nicchia dal timpano spezzato in cui è inserita una riproduzione moderna del simulacro della Madonna di Loreto (fig. 1168); sopra la nicchia vi è una spessa cornice circolare circondata da un grosso cartiglio che si apre in una serie di volute sviluppate verso l'alto (fig. 1169). La trabeazione che separa il registro inferiore dalla volta è composto da un architrave ridotto a due

[955] SCOTONI 1899, pp. 232-233.
[956] SABBATINI 1994, pp. 58-59.
[957] Ivi, p. 210.
[958] Ivi, pp. 28-29.

soli listelli, un fregio decorato con un motivo a cancorrente e una cornice composta da una sottile fascia di perline e una più sporgente con motivi a fogliette. Questo elemento architettonico si tramuta invece in un capitello quando svolta gli angoli e si va a impostare sopra le lesene in fondo.
La superficie dell'arco d'accesso mostra tre motivi geometrici a croce alternati a due cartigli in cui sono inserite altrettante figure di *Sibille* rappresentate sedute mentre tengono delle stele in mano (figg. 1170-1172).
Lo schema decorativo della volta prevede una spessa cornice a ovoli e baccelli che snodandosi quasi ininterrottamente per tutta la superficie suddivide la volta in nove scomparti differenti occupati da altrettanti riquadri dalle forme geometriche, sette dei quali risultano collegati fra loro (figg. 1173-1174). Gli unici due autonomi sono quelli alle estremità longitudinali che comunque comunicano con il pannello centrale cruciforme tramite quattro piccoli cartigli tridimensionali, applicati in un secondo momento, in cui sono raffigurate delle minuscole figure allegoriche di difficile interpretazione (figg. 1175-1176). Di questi nove scomparti cinque erano stati evidentemente pensati per accogliere dei dipinti, i quali non sono mai stati eseguiti. Gli spazi angolari sono invece occupati da quattro ovati in stucco in cui sono raffigurate le virtù teologali, *Fede*, *Speranza* e *Carità* e l'allegoria della *Religione* (figg. 1177-1180); gli ovati sono inquadrati da due sottili tendaggi in alto e due mostri alati che portano delle anfore in basso. Gli stretti e labirintici spazi di risulta tra le fasce della cornice sono interamente occupati sia da tenui rilievi che da elementi molto più aggettanti (figg. 1181-1183). In corrispondenza dei tondi con le *Virtù* si notano delle teste alate affiancate da due puttini molto muscolosi adagiati sul cornicione mentre sostengono un drappo (figg. 1184-1197). Tra i tre pannelli disposti trasversalmente si notano dei fili metallici ai quali sono appese delle perline in stucco, intervallate da due testine muliebri al centro (figg. 1198-1199).

Come aveva già intuito Luciano Arcangeli "i putti affrontati ai lati del riquadro rimandano a quelli del soffitto della Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto, di cui forse costituiscono una prova"[959]. Lo studioso sosteneva dunque che quest'opera fosse precedente all'impresa lauretana ma mi pare che il rapporto vada ribaltato. È infatti la cappellina di Orciano a costituire una variante di quella dei duchi a Loreto, la quale, come si è detto, si impose da subito come modello di riferimento per la decorazione delle cappelle di diversi edifici di culto marchigiani basate sull'integrazione di stucchi e affreschi. Inoltre, mi pare di aver esposto in modo abbastanza esauriente come essa rappresenti un

[959] ARCANGELI 1993a, p. 336.

punto di svolta nello sviluppo stilistico di Brandani[960] e visto che nella cappella di Orciano compaiono le stesse coordinate stilistiche, invertendo il rapporto cronologico tra le due si dovrebbe affermare che la svolta monumentale e sculturale dell'artista sia avvenuta a Orciano, luogo sperduto tra le colline del ducato e assolutamente privo di qualsiasi stimolo visivo-creativo per poter giustificare un cambiamento di indirizzo così netto. L'opera in predicato è stata dunque realizzata successivamente al sacello lauretano, probabilmente pochi mesi dopo come ho già accennato; infatti a rimandare alla Cappella dei Duchi di Urbino non sono solamente i putti muscolosi e quasi incastrati tra le cornici ma proprio l'impianto compositivo della volta, basato su una ripartizione geometrica molto rigida che lascia ampio spazio ai campi vuoti destinati agli affreschi (in questo caso mai eseguiti) e per contro concede agli elementi figurativi realizzati in stucco di occupare solamente gli spazi di risulta e le strette intercapedini tra i pannelli (figg. 1200-1205). I dipinti inoltre sarebbero stati inseriti in dei riquadri che risultano assolutamente autonomi dal resto delle decorazioni, e questo vale sia per la cappella in questione che per quella del coro. Proprio per questo motivo lo stesso Arcangeli si domandava se in questo caso Brandani non fosse stato "costretto a riempire una struttura secondo un disegno obbligato e non di sua invenzione"[961]. Per parte mia, credo che il progetto delle due cappelle spetti al nostro artista dato che il modo omogeneo con cui le decorazioni in stucco si integrano con i campi lasciati vuoti per i dipinti sembra essere il frutto della stessa idea compositiva, cosa che invece non è accaduta nella cappella ducale di Loreto in cui Brandani ha dovuto letteralmente e forzatamente ricavare spazio per inserire le proprie decorazioni entro un disegno compositivo, quello redatto da Federico Zuccaro, che avrebbe previsto degli elementi tridimensionali molto più sobri e meno invadenti. Tuttavia, è molto probabile che nel caso di Orciano sia stato il committente – che identificherei in Pietro Bonarelli visto che la chiesa era di suo patronato – a richiedere all'artista un progetto decorativo che prevedesse la commistione di stucchi e dipinti e che fosse idealmente in accordo con la volta della cappella lauretana. Inoltre non parrebbe affatto strano che il Bonarelli volesse qualcosa di simile a quanto realizzato per il proprio duca pochissimo tempo prima, visto che gli stucchi di Loreto furono completati alla fine di maggio del 1572. Anche in questo caso, dunque, Brandani si trovò costretto a elaborare una partitura decorativa non completamente in linea con la sua vena espressiva più genuina, che tendenzialmente prevede delle composizioni basate sull'esuberante e ricco intreccio di forme sempre diverse. Inoltre, a giocare a sfavore di una decorazione troppo complessa fu probabilmente il fatto che il lavoro avrebbe dovuto essere

[960] Cfr. Cat. 13.
[961] Ibidem.

compiuto in tempi abbastanza celeri, come si è detto; infatti molti elementi come i puttini, le testine alate e alcune figure allegoriche mostrano un trattamento più veloce e meno sorvegliato delle superfici, in cui non si ravvisa quell'estremo raffinamento che in genere caratterizza le opere migliori del nostro. Due sono i particolari più deboli di tutta la decorazione: i poveri festoni formati da un numero esiguo di pallette di stucco, verosimilmente delle perline, che non è assolutamente sufficiente per coprire le stecche di ferro utilizzate per la loro sospensione (fig. 1206); i due angeli esterni che introducono alla cappella sorreggendo un grosso cartiglio con l'iscrizione posticcia "Ave Maria", palesemente eseguiti da qualche collaboratore (fig. 1207). I punti in cui Brandani poté concedere qualcosa al suo estro inventivo sono quelli secondari come i piccoli cammei con delle minuscole figurette che raccordano i vari pannelli geometrici (figg. 1175-1176) e il tondo vuoto inscritto in un bellissimo cartiglio costituito da numerose volute arricciolate, di cui quelle più in alto vanno ad immergersi direttamente nella membratura arcuata in fondo (fig. 1168) in modo assai prossimo a quanto abbiamo già visto nel Castello di Montebello.

Come già anticipato i personaggi che popolano la piccola volta a botte vanno letti in continuità con il rinnovamento stilistico che caratterizza il linguaggio di Brandani dopo l'incontro con le sculture dei fratelli Lombardi. I puttini possono essere considerati i gemelli di quelli lauretani: quasi identiche sono le pose, il fatto che sorreggano un tendaggio, le membra muscolose e la collocazione in uno spazio ristretto, come se fossero incastonati tra gli elementi architettonici. Lo stesso si può dire per le sei figure allegoriche a basso rilievo che proseguono la strada già tracciata dalle *Sibille* della cappella di Loreto (figg. 1208-1213). Anche loro infatti sono raffigurate sedute, in questo caso su dei grossi blocchi di marmo (come lo saranno gli ultimi profeti di Piobbico), e posizionate in modo da far risaltare le loro grandi proporzioni e la loro voluminosità. Inoltre, in questo caso Brandani sopprime praticamente del tutto i fondali paesistici o comunque atmosferici (a Loreto vi erano numerose nubi in secondo piano) a lui tanto cari per concentrarsi esclusivamente sulla figura autonoma, impostata contro uno sfondo neutro in modo da esaltarne maggiormente la monumentalità. Ciò si riscontra soprattutto nelle tre *Virtù teologali* e nella *Religione*, per le quali, essendo disposte entro ovati abbastanza spaziosi, l'artista si è potuto permettere una maggiore libertà compositiva creando delle figure possenti e ariose allo stesso tempo che si muovono senza impacci nel campo a loro riservato. L'allegoria della *Fede* mostra persino un puttino impiegato come sostegno per un libro, forse un ricordo delle invenzioni della volta Sistina di Michelangelo (fig. 1214). I cartigli del sottarco d'accesso mostrano forse un'organizzazione spaziale meno convincente dato che la posizione decentrata delle due *Sibille* non risulta controbilanciata da nessun altro elemento e questo è riscontrabile soprattutto

per quella completamente ammantata. Esse sono inoltre caratterizzate da una resa più sciolta e vibrante, complici anche le ridotte dimensioni rispetto alle quattro allegorie principali, e da un ritmo più intensamente decorativo che fa tornare alla mente le sofisticatissime figure femminili ideate da Perino del Vaga per le pareti della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo alla fine del quinto decennio del XVI secolo (figg. 1215-1218).

Gli altri elementi qualitativamente più sostenuti di questo ambiente sono senza dubbio i bellissimi mostri grotteschi che si insinuano nelle fessure più strette che si vengono a formare dall'accostamento delle cornici dei pannelli (fig. 1219) e che, come di consueto, arricchiscono la composizione conferendole quell'effetto di *horror vacui* tipico di molte realizzazioni brandaniane. Effetto che purtroppo in questo caso risulta fortemente attenuato per la mancata realizzazione degli affreschi, che avrebbero avuto un'importanza pari a quella giocata dagli stucchi nell'economia compositiva della volta.

La cappella del coro

Il coro è introdotto da due grossi pilastri sui quali si imposta un arco. L'ambiente è voltato a vela e termina in un'abside semicircolare che presenta due finestre dello stesso tipo di quelle della cappella adiacente (figg. 1220-1221). La superficie interna dei pilastri è decorata con due lunghe edicole in stucco caratterizzate da una mensola assai sporgente, probabilmente pensata per fungere da base per una scultura in stucco perduta o mai realizzata (fig. 1222). Lo stesso tipo di edicola ricorre sulla parete absidale, solo che in questo caso si presenta di forma concava per seguire la conformazione del muro (fig. 1223). Le pareti laterali della cappella sono interamente occupate da due enormi riquadri a orecchie decorati con una maschera grottesca in alto al centro che avrebbero dovuto contenere due dipinti altrettanto grandi (figg. 1224-1225). Oltre la spessa trabeazione quattrocentesca in pietra arenaria si dispiegano gli stucchi del registro superiore. L'intradosso dell'arco è scandito da due riquadri vuoti che affiancano un complesso cartiglio centrale in cui è raffigurata la colomba della *Spirito Santo* (figg. 1226-1227). La volta a vela presenta un tondo centrale inquadrato da quattro campi rettangolari disposti a croce mentre agli angoli vi sono quattro cartigli di forma ovoidale in cui sono inserite le figure degli *Evangelisti* (il San Giovanni è andato perduto, rimane solamente una porzione della sua aquila) (figg. 1228-1236). Il tondo centrale costituisce il perno della decorazione visto che le belle volute con le quali è decorato si collegano a

tutti gli altri otto campi della volta. Gli spazi delle lunette laterali sono occupati da una cornice rettangolare decorata con festoni carpofori ai lati e una grossa testa angelica in alto (figg. 1237-1240). La calotta absidale, circondata dalle modanature in pietra grigia risalenti al XV secolo, è decorata tramite una cornice rettangolare arricchita con una grossa valva di conchiglia in alto e quattro spesse volute collegate fra loro tramite dei piccoli festoni carpofori (fig. 1241).

La decorazione della cappella del coro è molto simile a quella del sacello di destra. In questo caso però Brandani si concede un po' più di libertà, tentando di movimentare la superficie intorno ai pannelli destinati a contenere i mai realizzati dipinti tramite l'inserimento di complicati cartigli, festoni pieni di frutta e briose volute che si espandono ai lati e che, intersecandosi con le cornici, mettono in comunicazione i vari riquadri descritti sulla volta. Echi del giovanile soggiorno romano dell'artista si possono avvertire nello schema compositivo della volta a vela, la cui suddivisione in diversi campi e pannelli laterali gravitanti attorno a un elemento centrale rimanda alla reinterpretazione in chiave moderna dei soffitti romani di I secolo d.C. che prese piede a Roma nei primi decenni del Cinquecento (fig. 1242), principalmente per opera di Raffaello: si pensi al soffitto della Stanza della Segnatura e soprattutto alle volticine delle Logge Vaticane (figg. 1243-1244). Negli anni successivi questi modelli furono ulteriormente sviluppati in primo luogo da Perino del Vaga, il quale nel 1538 realizzò un sofisticato complesso di stucchi e affreschi per la decorazione della cappella Massimo in Trinità dei Monti (fig. 1245) che nell'ambiente romano si impose subito quale modello imprescindibile per la decorazione degli spazi sacri, in particolare per le volte. L'esempio perinesco è infatti alla base delle invenzioni dei soffitti della perduta cappella Orsini sempre in Trinità dei Monti (1547-1548) (fig. 1246), della cappella del Pallio nel Palazzo della Cancelleria (1548-1550) (fig. 1247), della Cappella Gabrielli in Santa Maria in Aracoeli (1548-1551) (fig. 1248) e tanti altri esempi minori. Non credo sia un caso che l'attuale volta della stessa cappella Orsini, realizzata da Paris Nogari intorno al 1575 (quindi a date assai prossime al coro di Orciano), presenti un'intelaiatura compositiva basata su un incastro di stucchi e affreschi molto simile a quello messo a punto da Brandani in questo momento (fig. 1249).

Anche in questa cappella il lavoro affidato alla bottega non fu di poco conto e possiamo constatarlo nella pochezza espressiva e nella conduzione raffazzonata di molti dettagli, sia meramente decorativi sia quelli figurativi, come quasi tutte le testine e le maschere grottesche che fanno capolino tra le cornici e i timpani spezzati; bisogna comunque segnalare che molti di questi particolari sembrano essere stati malamente rifatti in epoca posteriore. Gli elementi che invece presentano una resa

qualitativa più sostenuta sono i tre evangelisti superstiti e il pannello con la raffigurazione dello spirito santo, sebbene il loro stato conservativo non sia sicuramente dei migliori: in questo caso Brandani sembra voler recuperare una resa più pittorica delle composizioni rispetto alle sibille e alle allegorie della cappella adiacente inserendo gli evangelisti in una caotica coltre di nubi in cui i loro animali-attributo sprofondano, in particolare il toro di San Luca. Lo stesso si può dire in merito allo *Spirito Santo*, rappresentato come una colomba che vola ad ali spiegate procedendo dal coro verso lo spazio centrale della chiesa e seguendo così il medesimo percorso compiuto dai raggi di luce solare che filtrano dalle due finestre dell'abside.

L'importanza di questo specifico ambiente risiede anche nel fatto che si sono conservate le decorazioni delle pareti, cosa che invece non è avvenuta per quanto riguarda tutti gli altri edifici di culto rinnovati da Brandani, con l'unica eccezione dei fastigi di Santa Caterina d'Alessandria a Urbino. Le tre strette e lunghe edicole disposte sul muro absidale ci restituiscono forse una vaga idea di come Brandani avesse concepito le grosse mostre d'altare realizzate per Santo Stefano a Piobbico e per l'appena citata chiesa di Santa Caterina d'Alessandria. Inoltre, è assai probabile che quelle disposte lateralmente dovessero costituire il fondale per due statue di piccole dimensioni da collocare sulla piattaforma che sporge nella parte inferiore e che è sorretta da una doppia voluta spezzata (fig. 1250): il risultato sarebbe stato qualcosa di simile a quanto possiamo oggi vedere nella Cappella di San Carlo nel Castello Brancaleoni di Piobbico, in cui le due sante laterali in stucco eseguite tra il quarto e il quinto decennio del Seicento poggiano su dei basamenti molto simili, realizzati da un artista che dovette guardare proprio alle invenzioni di Brandani (figg. 1251-1253). I punti di tangenza riscontrabili tra queste edicolette con delle stiracchiate volute laterali, i timpani spezzati e delle testine muliebri sulla sommità e quelle delle due cappelline del Castello Brancaleoni ci testimoniano che siamo in una fase avanzata dell'attività dell'artista. I cordoli delle grosse cornici rettangolari disposte sulle pareti laterali presentano gli stessi motivi a cartiglio semplificato che descrivono le membrature arcuate della volta della Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto (figg. 1254-1255), a ulteriore riprova che il cantiere di Orciano deve essere stato principiato non molto tempo dopo la fine di quello lauretano, anche perché non sembra che Brandani abbia più riutilizzato un simile motivo decorativo in futuro.

[CAT. 15]

Cappella del Presepe

Urbino, Oratorio di San Giuseppe

c. 1572-1574

Il *Presepe* di Urbino è sicuramente l'opera più nota di Federico Brandani. L'invenzione scenica davvero ingegnosa con la peculiare ambientazione in una sorta di grotta naturale, la calcolata orchestrazione di pose, gesti e sentimenti armonicamente fusi in una composizione unitaria e, non ultima, l'indiscutibile qualità della trattazione dello stucco hanno sempre suscitato la lode incondizionata da parte degli storici e dei critici che si sono occupati del nostro artista nel corso dei secoli. Sebbene l'opera non sia firmata e ad oggi non siano stati rinvenuti documenti che ne certifichino la commissione a Brandani, anche a causa della dispersione dell'archivio dell'Oratorio intervenuta verso la metà dell'Ottocento, l'attribuzione non è mai stata messa in dubbio, probabilmente in virtù di una tradizione orale mai sopita. Come testimonia Luigi Pungileoni, già nella visita pastorale compiuta dall'arcivescovo Ascanio Maffei nel 1648 il nome di Brandani è associato al *Presepe*: "Societas S. Jospeh habet pulcrum oratorium […] cum praesepio plastica arte confecto egregiae manus Brandani urbinatensis"[962]. Circa mezzo secolo dopo è papa Clemente XI a ricordare ai due messi pontifici Curzio Origo e Giovanni Maria Lancisi, in visita a Urbino durante l'autunno del 1703, di visitare l'Oratorio di San Giuseppe che possiede "una cappella dedicata al Presepio di Gesù Cristo con bellissime statue di stucco fatte di mano del Brandani d'Urbino, celebre in tal arte"[963]. Come si è già detto nel primo capitolo, diverse imprese del nostro e in particolare il *Presepe* furono celebrate dal poeta Antonio Rosa in una lirica anacreontica del 1794[964]. Per la menzione dell'opera in un testo a stampa bisogna però attendere gli importanti seppur brevissimi interventi di Andrea Lazzari: si tratta del *Dizionario Storico* inserito in calce all'ultimo volume delle *Antichità Picene* (1797)

[962] PUNGILEONI 1826, p. 373.
[963] SANGIORGI 1992, p. 77.
[964] BUU, *Adunanze poetiche tenute dagli Accademici Assorditi e Nascenti della città di Urbino per celebrare perennemente la memoria dei figli eroi dal di lei fecondo seno sortiti, 29 ag. – 1794*, m.s. 31, *Al Brandani ristauratore della Plastica*, carte senza numerazione.

di Giuseppe Colucci, in cui il *Presepe* fa la sua comparsa in una breve lista di opere del maestro[965], e del libro *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti* pubblicato nel 1801 dove si legge che posto "in faccia alla sagrestia" dell'Oratorio di San Giuseppe "evvi il Presepio di scultura famosa di Federico Brandani da Urbino, giudicato da tutti gl'intendenti rarità, e lavoro di perfezione"[966]. Il primo, importante giudizio critico fu espresso qualche anno dopo dall'abate Luigi Lanzi quando nel 1809 venne data alle stampe una nuova edizione della *Storia pittorica della Italia*: nell'arte plastica "quegli che in essa avanzò quasi tutti di quella età fu Federigo Brandani. Chi crede che io esageri vegga il Presepio che lasciò a San Giuseppe: e dicamisi chi, fuori del Begarelli modenese, gli si possa paragonare per vivacità e grazia di sembianti, per varietà e proprietà di attitudini, per naturalezza di accessori; animali che paion veri, due bisacce e un carattello sospesi, altri arnesi poveri e adatti al luogo, tutto è maraviglia"[967]. Tralasciando per un momento il riferimento a Begarelli – sul quale si tornerà in seguito per provare a contestualizzarlo e soprattutto analizzarlo in modo adeguato – la menzione dell'opera in un testo così fondamentale contribuì non poco alla sua immediata fortuna critica. Poco tempo dopo fu il noto scrittore piacentino Pietro Giordani, durante un viaggio effettuato a Urbino nel dicembre del 1815, a invaghirsi a tal punto del *Presepe* da inviare due lettere a Leopoldo Cicognara pregandolo di recarsi a Urbino per vedere l'opera affinché anche il nome di Brandani potesse essere ammesso nell'imponente lavoro storiografico sulla scultura che il grande studioso stava realizzando in quel momento. Credo sia il caso di riportare qualche stralcio di queste missive visto che finora sono completamente sfuggite agli studi. La prima risale al 7 dicembre 1813: "Mio caro Leopoldo. Se tu sei stato in Urbino, non curar queste ciance […] Io ho voluto andarvi questi giorni, e me ne son tenuto contentissimo […] Conosci tu uno scultore Campagna[968], uno scultore Brandani? A me erano parimenti ignoti. Del Brandani né libri né uomini han saputo dirmi nulla: se non che gli attribuiscono un Presepe[969], ch'è in San Giuseppe; figure di naturale grandezza, fatte di stucco. Ti ricordi quel Lombardo nella Morte di Bologna?[970] Oh quanto mi pare lo stile di costui [Brandani] più puro, semplice, elegante, affettuoso […] Per costui principalmente, crederei Urbino non indegno di una visita del mio Leopoldo"[971]. La seconda è del 20 dicembre 1813: "Ma senti, il mio

[965] LAZZARI 1797, p. 7.
[966] LAZZARI 1801, p. 147.
[967] LANZI 1809, p. 139.
[968] Si tratta ovviamente di Girolamo Campagna.
[969] A quanto pare nella stessa Urbino il nome di Federico Brandani era stato quasi del tutto dimenticato se Pietro Giordani si esprime in tali termini; evidentemente lo scrittore non riuscì a parlare con gli intellettuali ed eruditi più informati riguardo la storia dell'arte locale come Carlo Grossi. Nonostante ciò, come ci testimonia lo stesso Giordani, in città era ben viva una tradizione orale secondo la quale il *Presepe* era opera di Brandani.
[970] Certamente si riferisce al rilievo con la *Morte della Vergine* di Alfonso Lombardi in Santa Maria della Vita a Bologna.
[971] *Epistolario di Pietro Giordani edito per Antonio Gussalli*, vol. 3, Milano, 1854, pp. 414-415.

Brandani merita assolutamente che tu lo conosca, merita che tu faccia una corsa a Urbino: praecipio tibi in nomine sanctae sculturae che tu veda quel presepio, che a me pare bellissima ed affettuosissima cosa […] E mi piacerebbe che come il tuo primo tomo ha dato vita al bravo Calendario, così il secondo facesse conoscere al mondo questo bravo Federico Brandani"[972]. A quanto pare però il Cicognara non riuscì a recarsi a Urbino per prendere visione delle opere di Brandani e infatti nel quinto volume della sua fondamentale *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova* pubblicato nel 1825, il nome dello stuccatore compare davvero fugacemente ricordando solamente e in modo assai vago "le volte di quelle sale [del palazzo ducale di Urbino] con elegantissimi compartimenti ed ornati"[973], senza neppure menzionare il *Presepe*.

Rimanendo in un ambito più strettamente locale, nel 1819 il conte urbinate Carlo Grossi nel suo *Commentario degli Uomini illustri di Urbino* fornì un profilo critico-biografico di Brandani costruito proprio attorno e in funzione del *Presepe* di San Giuseppe, a cui è dedicata una bellissima e dettagliatissima descrizione che credo valga la pena riportare per intero, anche perché è pregna di asserzioni e impressioni interessanti che possono essere assunte quali punti di partenza per delle riflessioni critiche e stilistiche che affronteremo nell'ultima parte di questa scheda:

"Sta la storia del gran mistero espressa tutta in figure di creta o stucco entro una cappelletta rettangola incrostata all' intorno di pomice e tufo, come ad una grotta conviene, scolpitevi in bassi rilievi da un lato e dall' altro borgate e capanne di contadini, alcuni pastori sui gruppi de' monti e nel fondo dietro alla stalla la piccola ed avventurata città di Betlemme. Sovra un piano che nella larghezza si estende da una parte all'altra della cappella, ma nella lunghezza ne occupa solo un terzo, evvi figurato un presepe povero e mal guardato dalle intemperie delle piogge e de' venti, sorretto qua da rozze colonne di tufo, là da vecchie travi di legno, e coverto da un tetto ruinoso e cadente con piccola finestra al di sopra onde piover debbe la luce. Entrovi una mangiatoja da un lato, per terra gittato ad arte un basto da somiere, per aria appiccati alle travi arnesi di pastori. In mezzo vedi giacente sul fieno il celeste Bambino ignudo, nato di fresco colle tenerelle membra rannicchiate per lo freddo, e un ditino fra i labruzzi all'uso infantile. Maria che nel giovinetto volto e nelle pudiche sembianze fa trasparire la verginità sua, compresa dall' alto mistero è ginocchioni, ma estatica e fisa pende col devoto sguardo sul divino Figliuolo, e colle braccia dolcemente levate mostra di adorarlo

[972] *Epistolario di Pietro Giordani edito per Antonio Gussalli*, vol. 3, Milano, 1854, pp. 80-81.
[973] CICOGNARA 1825, p. 207.

e di riconoscerlo per suo Signore. Dal sinistro lato verso l'ingresso della stalla S. Giuseppe colcato in terra, facendo dell'una mano colonna al viso, l'altra posando sovra la terra, negli occhi socchiusi e nel volto immobile e pensieroso dà a vedere che ravvolge entro l'animo il grande arcano della comune riparazione. Intanto il bue e l'asino, quasi concordi e mossi da sovrana cagione a prestar inusitato servigio al loro Creatore sporgono abbassando il muso, e riscaldano del loro fiato le intirizzite membra, esposte al rigor del verno. All'indietro un vecchio pastore appoggiato ad una colonna vorrebbe come sgombrare il sito da quelle bestie per farsi avanti ed appagare la brama, che mostra nel volto e in tutto l'atteggiamento, di vedere il prodigio testé accaduto. Dal lato sinistro sono tre pastori di egregio lavoro; ma tutti e tre fra loro diversi nell'età, nelle attitudini e nella espression degli affetti. Vicin della Vergine uno di forme giovanili e vivaci abbraccia strettamente una colonna e sta inchinato colla faccia sopra il Bambino, rapito nella bellezza delle sue forme divine e tocco ad un tempo da' patimenti che vede sostenersi da lui in tanta povertà. Ricciotti sono i capelli, l'abito di pelle di capra è ad arte squarciato, onde comparisca l'ignudo, e il volto e il movimento tutto della persona esprime un certo ardire di giovane, per cui si accosta con più fidanza di ogni altro verso il Bambino e la madre. Ma un vecchio nell'aria della faccia assai di quel più devoto è sull'atto di levarsi da terra, dopo aver adorato il Salvatore, e colla sinistra si appoggia ad un nodoso bastone, colla destra stringe e fa forza sopra un cesto di palombelle; movenza a dir vero bellissima ed espressa con amore e garbo assai naturale. Un terzo pastore più adulto del primo, del secondo men vecchio, si avanza entrando allora allora da un lato del presepe e mostrando fretta e brama ferventissima di vedere. Ma con ambe le mani è costretto a strascinare innanzi un agnello che ritroso vorrebbe fuggire indietro, colla destra afferratolo in sulla groppa pei velli, colla sinistra stringendolo nella strozza, onde non faccia in quel sacro orrore e silenzio sentire gl' importuni belati. L'agnello intanto si divincola sotto le mani del pastore per disbrigarsi, e levatosi su poggia con una zampa sopra il ginocchio di quello; attitudine dell'altra non meno bella e spontanea, la quale direbbesi come imitata dalla Notte famosissima del Correggio, che vi figurò pure un pastore che tragge l'asino verso la mangiatoja. Nella volta poi della cappella ha foggiato l'artefice una gloria vivacissima di gran numero di angioli, anzi una vera moltitudine di milizia celeste, quali ch'emergono fuori dalle nubi tutti interi, quali col solo viso, altri ignudi, altri coperti di leggerissime vesti tra' quali uno in mezzo campeggia, nella statura e nell' ornato di ogni altro maggiore, e dispiega all'aere come scritte entro di una striscia di carta, secondoché si costuma, le parole annunziatrici di pace agli uomini di buona volontà. Or sembra a noi che in tutta la composizione ed istoria del soggetto abbia il Brandani mostro e vivacità d'inventiva e finezza d'arte e studio della natura e del vero. Grandissima intelligenza ha fatto egli

vedere nel panneggiamento sì intorno alla figura della Vergine che a quella di S. Giuseppe e dei pastori; moderati e dolci essendo i moti delle pieghe, non aspri, non aggruppati, nè svolazzanti o soverchiamente ripiegati, siccome è stato meritamente rimproverato al Bernini. Nelle forme poi si è attenuto l'artista più presto alla venustà del Correggio e alla grazia di Raffaello che alla pericolosa energia e alla eccessiva scienza anatomica del Bonarroti. Il costume lo vedi mirabilmente seguito e osservato nella forma del presepe, negli attrezzi pastorali, ne' poveri donativi e più ancora nelle vesti di Maria e de' pastori. La disposizione delle figure, benché di forma naturale in tanta angustia di luogo, sì bene intesa e con tanta eleganza variata, che nulla ti genera confusione o ti stanca, ma posciaché ti sei fermato sulle principali, vai pascendo l'occhio e la mente sulle accessorie che con molta illusione ti appajono a giusta distanza. Oltre a ciò il parco numero delle figure medesime, la diligenza delle proporzioni, la naturalezza e varietà degli atteggiamenti, l'espression viva degli affetti fanno di questo gruppo (ciò ch'è l'estremo dell'arte) una vaghissima composizione pittorica […] Ma non è da tacersi la somma accortezza e industria dell'artefice nel vantaggio che ha saputo mirabilmente ritrarre da una sola finestra, la quale dall'alto illumina la cappella e gitta appunto tutto lo splendore sulle figure principali che stanno in mezzo al presepe e vogliono essere sopra le altre illuminate, lasciando il resto come in una certa oscurità o a meglio chiamarla luce riflessa che rende la storia più naturale e tutta simile al vero. Il che sembra richiamare al pensiero dell'estatico contemplatore la Notte soprallodata del Correggio, il quale con altissima filosofia fece sì che il celeste Bambino fosse centro di tutta la luce che da lui si spande a tutto il resto del luogo e sopra le altre figure; benché il nostro Brandani con arte diversa da quella dell'Allegri, siccome al suo lavoro si conveniva, abbia ottenuto lo stesso intento. La quale osservazione giusta ed opportuna tanto più noi pregiamo quanto che comunicata ci venne dall'eruditissimo Professore di Teologia dommatica in questa Università il P. Luigi Pungileoni da Correggio Minore Conventuale che la vita del pittor delle Grazie ha con sì fino giudizio testé illustrata”[974].

Le parole di uno storico importante e imprescindibile come Luigi Lanzi e la splendida, acuta descrizione di Carlo Grossi ebbero due principali conseguenze sugli studi successivi. Da un lato contribuirono in maniera determinante a far sì che il *Presepe* venisse giustamente considerato come il vero apice della carriera dell’artista. Dall’altro i nessi con il gruppo in terracotta di Antonio Begarelli e con la *Notte* di Correggio finirono per imporsi praticamente come gli unici riferimenti possibili attraverso i quali considerare e analizzare lo stile espresso nell’opera, risolvendosi in una sorta di

[974] GROSSI 1819, pp. 240-247.

loop critico che perdura ancora oggi. Una simile situazione si riscontra infatti negli importanti studi di Egidio Calzini, secondo il quale il *Presepe* "ti rammenta una scena consimile […] nella famosa Notte del Correggio"[975], e soprattutto di Luigi Serra per cui l'opera "si ricollega segnatamente al *Presepe* di Antonio Begarelli. Ma è una versione più raffinata e semplice insieme, ridotta nella scena principale a pochi personaggi, ben composta […] inquadrata in uno scenario pittoresco, sviluppato tuttavia con vigile senso di misura, così che non soverchia la composizione principale, né offusca i suoi valori espressivi. I quali ricevono una delicata illuminazione per i riflessi del Correggio che avvivano l'opera"[976]. Ricordiamo inoltre che secondo Serra il *Presepe* deve essere letto come un prodotto della fase giovanile dell'artista, quando egli si sarebbe dedicato principalmente alla plastica a tutto tondo che avrebbe poi abbandonato per divenire un estroso decoratore di soffitti[977]. Abbiamo già ampiamente trattato sia l'influenza determinante che questa ricostruzione giocò nella storia critica di Brandani sia come essa sia ormai divenuta assolutamente obsoleta grazie in particolare alle ricerche effettuate da Maria Genova[978]. Una sorte differente è toccata invece ai riferimenti stilistici che Serra mutuò da Lanzi e da Grossi, i quali hanno continuato e continuano ad essere riproposti ancora oggi. L'unico a rendersi conto della differenza linguistica che intercorre tra Brandani e Begarelli fu Adolfo Venturi, il quale, commentando il giudizio del Lanzi, non si spinse oltre il riconoscimento di "una certa corrispondenza"[979]. Purtroppo però il confronto che il grande studioso modenese stabilì tra i due fu tutto a scapito dell'artista urbinate che proprio a causa dell'"aspetto realistico" del *Presepe* venne tacciato di convenzionalità e "falso pittoricismo"[980]. La voce di Venturi rimase comunque un episodio isolato dato che la critica successiva si riallacciò subito ai riferimenti proposti da Lanzi e da Grossi, sia coloro che davano per assunta la ricostruzione cronologica del catalogo dell'artista fornita da Serra, come Silla Zamboni[981], Anna Fucili Bartolucci[982], Luciano Arcangeli[983], Anna Maria Massinelli[984] e sia chi, più recentemente, ha abbracciato l'ipotesi alternativa espressa da Maria Genova, in particolare Alessandra Giannotti[985]. E ciò va sottolineato

[975] CALZINI 1899, p. 85.
[976] SERRA 1934, p. 204.
[977] Serra sostiene proprio che il *Presepe* mostri degli evidenti "caratteri di freschezza giovanile" cfr. Ivi, p. 203.
[978] Cfr. Capitolo I.
[979] VENTURI 1937, p. 982.
[980] Ibidem.
[981] ZAMBONI 1972, vol. XIV.
[982] FUCILI BARTOLUCCI 1985, p. 305. La studiosa propone anche un generico quanto insostenibile confronto tra il Bambin Gesù e "i Della Robbia".
[983] ARCANGELI 1993a, p. 334.
[984] MASSINELLI 1993, pp. 46, 50.
[985] GIANNOTTI 2024, p. 8.

poiché la stessa Genova nel suo ultimo contributo del 2015 aveva provato a segnalare un'altra possibile chiave di lettura del gruppo di San Giuseppe, facendo riferimento alla sua dipendenza dalle sculture realizzate dai fratelli Lombardi per l'ornamento marmoreo della Santa Casa di Loreto[986]; indicazione che mi pare sia stata tenuta in considerazione non tanto sul piano dello stile quanto per giustificare la, a mio avviso, corretta datazione tarda delle opere a carattere scultoreo di Brandani.

Oltre alla questione relativa allo stile, anche quella riguardante la datazione è un altro grosso nodo che ancora non è stato sciolto e difficilmente emergeranno in futuro dei documenti che potranno definitivamente porre fine al dibattito dato che, come si è detto, l'archivio della confraternita è andato disperso circa due secoli fa. Anche in questo caso la proposta di Serra di considerare il *Presepe* come un'opera giovanile realizzata prima del soggiorno romano del maestro, dunque all'inizio degli anni Cinquanta, ha pesato moltissimo sugli studi successivi, persino per quanto riguarda l'importantissimo contributo – per certi versi ancora insuperato – di Luciano Arcangeli in cui lo studioso si è dimostrato in grado di analizzare correttamente e autonomamente il linguaggio di Brandani, scorporando dal suo catalogo diverse opere spurie, senza riuscire però ad affrancarsi da quella autorevole quanto vetusta ricostruzione[987]. Come si è appena ricordato, a indicare una soluzione alternativa è stata Maria Genova, la quale, sulla scorta di un'intuizione di Sikorski[988], ha proposto di ribaltare la cronologia delle opere scultoree di Brandani datandole dopo il soggiorno lauretano effettuato nel 1571-1572[989]; per il *Presepe* nello specifico la studiosa ha suggerito una datazione tra il 1572 e il 1573, e mi pare che ormai la maggior parte della critica si sia allineata su tali posizioni. L'unica eccezione è costituita da Alessandro Delpriori che, basandosi sempre sulla ricostruzione di Serra, colloca ancora il *Presepe* in una fase aurorale del percorso dell'artista, intorno alla prima metà del sesto decennio del secolo[990].

Per cercare di comprendere e contestualizzare la genesi della Cappella del Presepe è necessario tracciare almeno per sommi capi la storia del suo contenitore, ovvero l'oratorio stesso, anche perché i grandi cambiamenti che hanno interessato la sua struttura nel corso dei secoli si pongono alla base di diversi interrogativi relativi anche all'ambiente che accolse in origine l'opera brandaniana.

Durante la Quaresima dell'anno 1500 un frate francescano originario di Verona, Girolamo Recalchi, condusse un'incisiva predicazione a Urbino che stimolò numerosi laici a riunirsi in pia

[986] GENOVA 2015, p. 87.
[987] ARCANGELI 1993a, pp. 333-344.
[988] SIKORSKI 1996, pp. 664-665.
[989] *I DELLA ROVERE* 2004, p.330; GENOVA 2007, pp. 27-36; EADEM 2015, pp. 81-95.
[990] DELPRIORI 2017, pp. 112-116.

aggregazione[991]. Inizialmente questo nutrito gruppo di persone sfruttò gli ambienti dell'Oratorio di San Giovanni per le proprie riunioni e iniziative; tuttavia l'elevato numero di congregati ingenerò subito dei contrasti interni che portarono inevitabilmente a una scissione interna. Si formarono dunque due confraternite: quella di San Giuseppe e quella del Crocifisso. Entrambe ricevettero l'approvazione e soprattutto il sostegno economico da parte di Guidobaldo I da Montefeltro, riuscendo in questo modo a dotarsi di uno spazio fisico in cui poter esplicare le proprie opere e mansioni. Nel maggio del 1501 la Compagnia del Crocifisso ottenne dei locali posti al di sotto del duomo, oggi meglio noti come Oratorio della Grotta, che Guidobaldo utilizzava come depositi di paglia. Quella di San Giuseppe invece, sempre grazie all'appoggio del duca, edificò la propria sede tra il 1503 e il 1515 andando a occupare una porzione di terreno assai prossima all'Oratorio di San Giovanni[992]. Tra le varie opere caritatevoli che i confratelli esercitavano una delle più importanti era l'assistenza verso i condannati a morte "per i quali spende tutta la sua carità e questo a spese proprie e con le elemosine raccolte lo stesso giorno dell'esecuzione da due confratelli per la città"[993]. A tal proposito risulta di estremo interesse quanto si legge nella visita pastorale effettuata da Ascanio Maffei il 27 aprile 1647: "Visitavit Oratorium societatis S. Joseph agregat. Societati S. johannis Decollati"[994], ovvero un altro pio sodalizio istituito principalmente per assistere i condannati alla pena capitale; questa notizia è confermata anche da Clemente XI nella sua guida di Urbino, secondo il quale la Compagnia di San Giuseppe era "aggregata a quella di S. Gio[vanni] decollato di Roma"[995]. Purtroppo dell'antico edificio non rimane praticamente nulla, eccettuata proprio la Cappella del Presepe, poiché tutto il complesso fu completamente ricostruito tra il 1682 e il 1689 per volontà di Orazio Albani, fratello del cardinale Giovan Francesco Albani che di lì a breve sarebbe divenuto papa con il nome di Clemente XI[996]. La modifica più importante intrapresa durante questi lavori riguardò l'assetto interno della chiesa che vide invertito il proprio orientamento: nell'edificio cinquecentesco l'ingresso si trovava infatti nel punto in cui oggi è posto l'altar maggiore e viceversa. Come è stato ricostruito dai pochi studi effettuati in merito, dopo la ristrutturazione tardo-seicentesca il visitatore che si trovava sulla strada antistante l'oratorio per entrare nella chiesa avrebbe dovuto percorrere uno stretto vicolo in salita posto a sinistra del fabbricato; arrivato alla fine del percorso si sarebbe trovato in uno spiazzo (esistente ancora oggi) ricavato tra la ripida parete della collina e la nuova

[991] NEGRONI 1993, pp. 163-164.
[992] CUCCO, NANNI 1995, p. 39; VOLPONI 2020, p. 4.
[993] Traduzione da un documento originale in latino fornita da G. Cucco in CUCCO, NANNI, 1995, p. 40.
[994] Archivio Diocesano di Urbino, Visita Maffei, busta n. 11, 27 aprile 1647, c. 25.
[995] SANGIORGI 1992, p. 77.
[996] LUZIETTI 2012, pp. 15-17.

facciata dell'edificio (fig. 1256). Una volta varcato l'ingresso si sarebbe dovuto percorrere tutto lo spazio longitudinale della navata e oltrepassare una porta sulla sinistra per trovarsi nello stretto corridoio sul quale si affacciano la Cappella del Presepe e l'antistante sacrestia (fig. 1257). Fu proprio questo il percorso compiuto dai due messi papali Origo e Lancisi nel 1703; nella relazione successiva alla visita si legge infatti: "Entrati nell'Oratorio di San Giuseppe vedessimo la nuova fabbrica del medesimo tutta opera del signor Orazio, che per levarla dall'umido del monte l'ha ridotta nella presente forma staccandola dal medesimo […] Si scese poi al Presepio di stucco"[997]. Come già messo in luce da Marilena Luzietti[998], se i due fossero passati dall'ingresso attuale avrebbero prima incontrato la cappella e la sacrestia e poi sarebbero saliti verso la chiesa, il cui pavimento si trova infatti a una quota maggiore rispetto agli altri due ambienti. Nel momento in cui gli inviati pontifici effettuarono la visita, quindi circa quindici anni dopo la conclusione dei lavori condotti da Orazio Albani, il complesso si presentava ancora come una "fabbrica" abbastanza disadorna: l'unico elemento di interesse era costituito dal gruppo plastico di Brandani. Una nuova campagna edilizia e decorativa fu infatti compiuta poco tempo dopo, tra il terzo e il quarto decennio del Settecento ad opera del potente cardinale Annibale Albani, nipote di papa Clemente XI. Fu lui infatti a dotare la chiesa degli affreschi e delle quattro tele del pittore Carlo Roncalli, fatto venire appositamente da Roma, e dell'imponente altare maggiore formato da un'edicola con due colonne in porfido rosso provenienti dal Pantheon e contenente una statua in marmo di Carrara raffigurante *San Giuseppe*, opera dello scultore comasco Giuseppe Lironi che la scolpì a Roma nel 1732 per poi inviarla a Urbino[999] (figg. 1258-1260). Sempre alla committenza di Annibale deve essere collegata la nuova sistemazione dell'ala est dell'oratorio come dimostrato dalla targa commemorativa in suo onore affissa sopra la porta della sacrestia (fig. 1257): si tratta in particolare della creazione del portale prospiciente la strada (fig. 1261), dalle forme indubbiamente settecentesche, della scalinata che conduce al livello superiore e del lungo corridoio che, girando a mo' di circuito attorno alla chiesa, permette di accedere in prossimità della controfacciata (fig. 1262). Il cardinale rivolse le sue attenzioni anche alla Cappella del Presepe facendovi installare nel 1731 un altare proveniente dalla cappella Albani nella vicina chiesa di San Francesco e contenente le reliquie dei santi martiri Clemente e Albano, scelti per ovvi riferimenti onomastici[1000]. Il sacello di Brandani venne quindi trasformato in una sorta di cappella di famiglia, come già evidenziato dalla Luzietti. L'altare fu posto

[997] SANGIORGI 1992, p. 82 nota 88.
[998] LUZIETTI 2012, p. 16.
[999] Ivi, 2012, pp. 19-28.
[1000] Ivi, pp. 24-25.

proprio davanti il gruppo in stucco e venne rimosso circa due secoli dopo quando, tra il 1918 e il 1920, Diomede Catalucci si occupò di restaurare l'opera brandaniana[1001].

Le ultime importanti modifiche all'oratorio furono apportate alla fine del XVIII secolo, probabilmente intorno al 1794, ad opera di Giuseppe Valadier[1002]. In quel momento fu infatti chiuso il vicolo esterno a sinistra (fig. 1263) per permettere la creazione di una nuova cappella detta dello Sposalizio poiché vi fu posta sull'altare una tela raffigurante una replica dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello (oggi a Brera) realizzata dal pittore baroccesco Gian Andrea Urbani nel 1606[1003] (figg. 1264-1266). Le forme raffinatissime di questa nuova cappella disegnata dal grande architetto romano furono abbellite con degli eleganti stucchi di Francesco Antonio Rondelli, il pittore e stuccatore urbinate che in più di un'occasione si occupò del restauro di diverse opere di Federico Brandani. Fu probabilmente in questo momento che fu realizzata quella lunga e stretta altana finestrata che si innesta tra la Cappella del Presepe e la sacrestia, sfondando la volta a botte del corridoio (fig. 1267). La forte luminosità che ne deriva e le semplici, delicate membrature in stucco della volta a crociera che ne amplificano l'effetto sono tratti distintivi degli interni di Valadier: per rimanere a Urbino, si vedano la già citata cappella dello Sposalizio, la bellissima cappella del Crocifisso nell'Oratorio della Grotta e soprattutto il sistema luministico progettato per la cattedrale[1004]. Questo intervento comportò anche la creazione di una grossa apertura rettangolare nel muro frontale della cappella di Brandani, intervento su cui ritorneremo più dettagliatamente a breve.

Questo rapido riassunto della storia e delle vicissitudini dell'intero complesso dell'Oratorio di San Giuseppe rende abbastanza evidente quanto per noi oggi sia difficoltoso tentare non solo di ricostruire ma persino immaginare come dovesse mostrarsi la chiesa originale; similmente risulta assai problematico definire quale fosse il rapporto esistente tra questa e la cappella di Brandani e, non meno importante, se e in quale grado quest'ultima sia stata modificata o comunque alterata rispetto a quando fu costruita.

L'antico complesso cinquecentesco aveva dunque un aspetto completamente differente da quello attuale. Dai dati appena riportati si evince che l'ingresso era rivolto sull'attuale via Barocci e probabilmente era preceduto da una piccola gradinata visto che il livello stradale è sensibilmente più basso rispetto a quello del pavimento della chiesa; due lesene frammentarie dichiaratamente primo-cinquecentesche tuttora conservate nel corridoio dell'oratorio potrebbero aver fatto parte del

[1001] L'altare si trova oggi nell'Oratorio di Sant'Andrea a Urbino (Ivi, p. 64 nota 69).
[1002] VOLPONI 2020, pp. 21-23.
[1003] Sull'Urbani cfr. PAOLINI 2005, pp. 128-133.
[1004] Su questi interventi di Valadier rimando a NEGRONI 1993, pp. 127-144, 173-174.

portale originario (fig. 1268). Dalla già citata visita pastorale effettuata dall'arcivescovo Ascanio Maffei nell'aprile del 1647, dunque prima dei grandi lavori degli anni Ottanta del Seicento, si possono evincere alcune informazioni interessanti sull'assetto interno dell'intero complesso. Occorre pertanto riportarne i passaggi più significativi:

"Visitavit Societas S. Joseph agregat. Societas S. Joanni Decolati, et flegis genitus in loco d. s. […] pro parte, aliquantulum oravit, deinde audivit sacram missam celebratam p. R.o Justinum illius Capellanum, postea visitavit altare maius quod est ornatissumum sup. quo imposita est figura seu effigies S. Jospeh sculpta, et ab utraque parte invenit adesse statuas sex diverso(rum) sanctorum ex gipso.
Visitavit armarium ornamentorium quod invenit optime provisum de necessariis as celebrandum, et bene retinesi pro sacristas dicti Oratorii.
Visitavit Altare Presepii et Sponsaliti quae pariter invenit decenter ornata, per pulita, et bene retinesi, attamen mand(avit) accomodari pridellam d. Presepii infra octo"[1005].

L'arcivescovo, una volta entrato e dopo essersi genuflesso, aver pregato e aver ascoltato la messa, visitò l'altare maggiore (oggi non più esistente) che, a quanto pare, presentava un complesso scultoreo costituito da una statua di San Giuseppe e altre sei di santi differenti "ex gipso", dunque in gesso. È possibile che l'altare fosse costituito da una mostra architettonica suddivisa in nicchie, forse disposte su due ordini, in cui erano collocate le statue. Mi chiedo a questo punto se questa "figura seu effigies" di San Giuseppe non possa essere identificata con la scultura che si trova oggi collocata in una nicchia posta in fondo al corridoio che gira intorno alla Cappella del Presepe (fig. 1269). Nonostante la pesante ridipintura posticcia, l'opera mostra delle caratteristiche che indurrebbero a datarla entro i primi due decenni del Cinquecento e, come mi suggerisce anche Aldo Galli, pare accostabile alle opere dello scultore fiorentino Agnolo di Polo (figg. 1270-1271). La scultura sembra essere stata realizzata in terracotta ed è possibile che anche il riferimento al gesso per gli altri sei simulacri ormai perduti debba essere interpretato allo stesso modo; forse l'aggettivo "sculpta" per il San Giuseppe stava ad indicare una figura interamente tridimensionale, come quella sopravvissuta, che si distingueva dalle altre magari realizzate ad alto rilievo.

[1005] ADU, Visita Maffei, busta n. 11, 27 aprile 1647, c. 25. Colgo l'occasione per rivolgere un sincero ringraziamento ad Alberto Lai per avermi aiutato nella lettura del documento.

Dopo aver visitato la chiesa, Ascanio Maffei si diresse verso la sacrestia, che si trovava verosimilmente di fronte alla cappella di Brandani come ora (anche perché non vi erano molti altri spazi ove potesse essere collocata), dove prese visione dell'"armarium ornamentorium", e successivamente esaminò altri due altari "decenter ornata", quello del Presepe e quello dello Sposalizio. Il primo era probabilmente un piccolo altare ligneo presente all'interno della cappella di Brandani e situato sul pavimento di fronte al gruppo plastico nel punto in cui oggi sorge quel bozzolo di spugne calcaree, apparentemente identiche alle altre ma aggiunte dopo il restauro di primo Novecento (fig. 1272). A quanto pare, al momento della visita lo sgabello inferiore, la "pridellam", risultava danneggiato visto che Maffei ne richiese la riparazione entro otto giorni. Più complicata risulta la questione dell'altro altare, dedicato allo Sposalizio perché dalla sommaria descrizione non si comprende dove dovesse trovarsi. Su di esso era sicuramente collocata la copia dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello realizzato da Gian Andrea Urbani nel 1606. Dato che una sua sistemazione all'interno della Cappella del Presepe sembra altamente improbabile – non vi era lo spazio necessario per accogliere un simile dipinto con tanto di altare sottostante – è forse possibile che si dovesse trovare in un piccolo ambiente nelle immediate vicinanze e oggi non più esistente a causa della ricostruzione dell'oratorio. L'estrema vicinanza di questi due spazi è testimoniata dal fatto che essi vengono citati insieme.

Nel suo contributo del 2015, Maria Genova ha affermato che anticamente la Cappella del Presepe doveva avere delle dimensioni più contenute, circa "un quadrato di quattro metri per lato", e che dunque la prima campata sia stata aggiunta in un secondo momento, probabilmente durante la campagna di rinnovo strutturale intrapresa tra il 1682 e il 1689[1006]. Effettivamente, le forme geometriche descritte dalle rocce sui lati lunghi e sulla volta non trovano riscontri nelle decorazioni della campata successiva (figg. 1273-1274); è pur vero però che quest'ultima presenta lo spazio della volta completamente ricoperto di stucchi, dunque non avrebbe mai potuto prevedere delle costolonature in pietra come la prima. La questione è piuttosto complicata e visto che per ora nessun dato sembra puntare verso la soluzione proposta dalla studiosa credo sia più prudente non sbilanciarsi, anche perché in tal caso bisognerebbe riuscire a giustificare il motivo per il quale si sarebbe voluto intraprendere un simile ampliamento. La scansione interna della cappella è molto probabilmente ancora quella originale, tuttavia è indubbio che a un certo momento furono apportate delle modifiche al sistema di illuminazione. Se si osserva la parete di "controfacciata" ci si può rendere conto che dove ora sono appesi due dipinti settecenteschi vi dovevano essere delle

[1006] GENOVA 2015, p. 81.

finestre che ora risultano tamponate, inoltre la porta originale doveva essere molto più grande e avere una forma centinata, come si può comprendere osservando l'ulteriore tamponatura necessaria per l'installazione della porta attuale, decorata esternamente con uno stipite identico a quello della porta della sacrestia, ed evidentemente frutto della stessa campagna di lavori (fig. 1275). È molto probabile che questi interventi siano stati intrapresi nello stesso momento in cui fu realizzata l'altana che sfonda la volta a botte del corridoio, intervento che avevamo attribuito al Valadier e conseguentemente datato agli ultimi anni del Settecento, quando l'architetto progettò la cappella dello Sposalizio. Con la creazione dell'altana finestrata venne eseguito anche un grosso scasso rettangolare sul muro esterno della cappella per permettere alla luce di filtrare dall'alto (figg. 1276-1277); ciò comportò la chiusura delle finestre laterali e la rimozione di parte delle incrostazioni geometriche della volta per fare spazio alla nuova apertura in alto. Un altro interrogativo riguarda quella sorta di piccola "scarsella" che si apre dietro al gruppo sacro e che presenta un paesaggio decisamente posticcio sulla parete di fondo (figg. 1278-1279). Questo muro separa la cappella da una piccola scalinata che fu quasi sicuramente aggiunta alla fine del Seicento per permettere di raggiungere il nuovo piano superiore dell'adiacente chiesa. Viene da chiedersi se anticamente questa parete non confinasse direttamente con l'esterno e magari prevedesse una sorta di finestrella che avrebbe permesso un'idonea illuminazione del gruppo sacro da tergo ma si tratta di un'ipotesi per ora assolutamente indimostrabile.

La cappella si presenta a pianta rettangolare voltata a botte (fig. 1280). Le pareti sono ricoperte da uno spesso strato di travertino fitoermale (la cosiddetta 'pietra sponga')[1007] al quale sono stati integrati diversi scarti di vasellame. Un arco naturalistico sempre realizzato con lo stesso materiale scandisce l'ambiente in due campate: la prima mostra nella parte alta una conformazione della roccia simulante delle membrature geometriche (fig. 1273); quella più avanzata è invece caratterizzata da una disposizione più casuale delle pietre. L'opera di Brandani può essere suddivisa in tre momenti decorativi differenti. Sopra un podio roccioso è collocato il gruppo principale raffigurante l'*Adorazione dei Pastori*. All'interno di una capanna realizzata attraverso una semplice opera di carpenteria che sfrutta la conformazione naturale del luogo si muovono i personaggi sacri (fig. 1282): il Bambino sdraiato su un lenzuolo che copre un letto di paglia e la Madonna in adorazione al centro; a destra San Giuseppe pensoso in primo piano, il bue e l'asino dietro la mangiatoia e un pastore che si affaccia da una finestrella sulla parete di fondo; a sinistra vi sono altri

[1007] VOLPONI 2020, p. 28.

tre pastori, uno molto giovane che si sporge da una colonna, uno in primo piano inginocchiato che reca una cesta di vimini con le colombe e un altro all'estrema sinistra, decisamente più anziano, che trascina con sé un agnello piuttosto restio ad avvicinarsi (figg. 1283-1290). Il gruppo è arricchito con diversi oggetti domestici e notazioni naturalistiche: un grosso basto descritto anche nei dettagli più minuti (fig. 1291), il fienile sullo sfondo a destra (fig. 1292), una botticella di vino e un sacco contenente del pane appesi sulla trave dietro San Giuseppe (fig. 1293), la modanatura sbrecciata della parete bianca posta in fondo a sinistra (fig. 1294). L'altro episodio ornamentale assai rilevante è costituito dalla volta occupata dall'angelo che porta l'annuncio ai pastori, il quale è circondato da una moltitudine di putti che giocano tra le nubi (figg. 1295-1296). In ultimo, vi sono dei decori in stucco lungo le pareti: un bel paesaggio (fig. 1297), forse interpretabile come una Betlemme di fantasia, a fianco al pastore con l'agnello, due pastori di piccole dimensioni seduti sulle rocce a sinistra mentre indicano l'angelo che sorvola le loro teste (fig. 1298) e i leggeri profili delle montagne bianche disposte sulla parte alta delle pareti subito al di sotto della curvatura della volta (fig. 1299). Tutte le altre decorazioni sono spurie e sono state realizzate successivamente, forse in concomitanza con i lavori architettonico-decorativi intrapresi tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Si tratta nello specifico del paesaggio in stucco (addirittura tinteggiato di celestino nella parte alta come a voler rendere il colore del cielo) sul muro evidentemente moderno che delimita la nicchia centrale dietro il gruppo sacro e delle varie casette e borghi fortificati in cocciopesto disposti qua e là sulle rocce parietali (figg. 1300-1302). Tutti questi particolari mostrano infatti una qualità inventiva ed esecutiva così scadente che non possono assolutamente essere attribuiti al nostro, anzi purtroppo in alcuni casi queste raffazzonate decorazioni in cocciopesto vanno letteralmente a coprire e rovinare i delicati paesaggi pensati da Brandani per le pareti.

Le indagini condotte durante l'ultimo restauro eseguito da Nino Pieri nel 1995 e la visione del gruppo dal retro che ho potuto effettuare durante questi anni di ricerca testimoniano del procedimento utilizzato dall'artista per la realizzazione dell'opera. Come già indicato diverse altre volte, Brandani ha predisposto per ogni figura uno scheletro formato da lunghe aste di legno e perni in ferro al quale è stata sovrapposta una muscolatura realizzata con la solita malta in cocciopesto riscontrabile in tutte le altre opere dell'artista (figg. 1303-1313). In questa malta sono stati inserite anche dei sottili listelli di canne (fig. 1316), frammenti di laterizi e di vasellame; colpisce il fatto che in determinati punti i vasi siano stati immersi nel cocciopesto quasi ancora integri, come si può notare sul retro della figura del giovane pastore che si affaccia dalla colonna (fig. 1311). Per le sculture che si ergono

isolate, in particolare il pastore anziano che trascina l'agnello, l'artista ha impiegato sul retro un complesso sistema di grossi bastoni che ne permettono l'ancoraggio alle pareti (figg. 1312-1313). Il tetto della capanna è sorretto da un'impalcatura di travi lignee su cui si imposta una cortina di mattoni, a sua volta coperta da un fitto strato di incannucciato che costituisce la base per l'applicazione dello stucco (figg. 1314-1316). La visione ravvicinata di molti particolari ha permesso una migliore comprensione di ciò che di originale si conserva e di cosa invece è stato rifatto o restaurato. A tal proposito aiutano non poco gli schizzi eseguiti da Diomede Catalucci nel secondo decennio del secolo scorso, conservati nell'archivio dell'Oratorio, in cui si accenna brevemente allo stato di conservazione e agli interventi di restauro cui mise mano intorno al 1920[1008] (figg. 1317-1318). Grazie a questi preziosi fogli possiamo intendere che in quel momento il tetto e le travi in stucco a destra risultavano "cadenti", le mani della vergine presentavano un "restauro da togliere rimettendo in carattere", la testa del pastore giovane, il bue e l'asino erano solo "da consolidare", per il basto erano necessari solo "piccoli restauri" mentre il paesaggio posticcio sullo sfondo era "da rimettere al primiero stato". Da questi rapidi bozzetti si comprende come il gruppo si presentasse in buone condizioni di conservazione e infatti ancora oggi le figure e molti altri particolari mostrano tutta la scioltezza del modellato originale e la finezza dei segni lasciati dalla stecca adoperata dal maestro. Anche la volta era in perfetto stato tranne che per il torso dell'angelo che risultava infatti "caduto da rifare". Se si eccettuano le mani della Vergine (figg. 1319-1320), assai ritoccate, l'unica figura che si mostra per buona parte rifatta è il pastore che si affaccia dalla finestra in fondo a destra (fig. 1321) che infatti nella seconda tavola di Catalucci risultava "cadente". I punti in cui restauratore è intervenuto in modo più deciso sono quelli più meramente strutturali, principalmente tramite l'inserzione di travi metalliche al posto di quelle originali in legno per sostenere il tetto (fig. 1322) e di lunghe stecche di ferro per assicurare maggiormente le sculture alle pareti (fig. 1323). Come già indicato anche il bozzolo di rocce impostato davanti al *Presepe* è stato inserito da Catalucci impiegando lo stesso tipo di spugne calcaree di cui l'ambiente è rivestito; in quel punto anticamente si doveva trovare un altare probabilmente ligneo. Anche i due piccoli pastori seduti sulle rocce sono ancora originali, fatta eccezione per il testone barbuto di quello a sinistra palesemente frutto di un restauro (fig. 1324).

[1008] Vorrei esprimere un profondo ringraziamento a Giovanni Volponi per avermi permesso di osservare attentamente il retro dell'opera e di prendere visione dei fogli autografi di Diomede Catalucci, conservati nel moderno archivio dell'Oratorio.

Il presepe di San Giuseppe può essere considerato il capolavoro di Federico Brandani per diverse ragioni. Innanzitutto, l'effetto intensamente scenografico, "una vaghissima composizione pittorica"[1009] con le figure disposte come su un palcoscenico, è un'assoluta novità nel catalogo dell'artista e dimostra tutta la maturazione da lui raggiunta nella decorazione degli spazi sacri. Brandani in questo caso diviene un vero e proprio regista impegnato nella creazione di una piccola opera d'arte totale in cui tutti gli elementi figurativi pertinenti a diversi ambiti artistici – architettura, scultura e pittura realizzata "in stucco" – sono posti al servizio della raffigurazione di un concetto letterario, in questo caso la *Natività di Gesù*. Il maestro dimostra anche una grande abilità nella gestione della luce, impiegata come se fosse un vero e proprio *medium* artistico capace di armonizzare e soprattutto amalgamare fra loro tutte le varie componenti per pervenire a una composizione unitaria, profondamente teatrale e, appunto, pittorica. Come si è appena constatato, è assai arduo tentare di ricostruire precisamente il modo in cui l'artista avesse predisposto le fonti di luce a causa delle modifiche intervenute su entrambe le pareti brevi dell'ambiente. L'idea che la maggior parte dell'illuminazione provenisse da davanti, presupponendo forse addirittura tre aperture sul muro d'ingresso, pare comunque la più logica anche per le caratteristiche morfologiche della cappella stessa.

L'espediente di rivestire l'ambiente di spugne calcaree al fine di creare un antro roccioso dalla forte componente naturalistica era a quell'epoca ampiamente noto per esser stato utilizzato in alcuni importanti cantieri decorativi, principalmente residenze signorili extraurbane, *in primis* nella Villa Madama a Monte Mario, in Palazzo Te a Mantova e nella Villa medicea di Castello[1010]; inoltre lo stesso Vasari nel capitolo introduttivo relativo all'architettura in entrambe le edizioni delle *Vite* dedica un intero paragrafo alla realizzazione di fontane e "grotte, più rusticamente composte […] le quali, con ordine che paia disordine e salvatico, si rendon molto naturali e più vere […] e di questa specie n'è a Roma fatte moderne di molte fontane le quali hanno desto l'animo d'infiniti ad essere per tal diletto vaghi di sì fatto lavoro"[1011]. In tal senso, un precedente diretto per la Cappella del Presepe può essere rintracciato anche all'interno dei confini del Ducato di Urbino. Nella cosiddetta Imperiale Nuova, costruita tra il quarto e il quinto decennio del XVI secolo, Girolamo Genga aveva infatti progettato un ninfeo (oggi assai malridotto) che si apriva direttamente sul cortile interno e riceveva luce tramite alcuni oculi posti in alto, ormai ostruiti, e tre aperture collocate sull'unica

[1009] GROSSI 1819, p. 245.
[1010] Per una panoramica sulla decorazione di grotte e ninfei nell'Italia del XVI secolo rimando a F. Romana Liserre, *Grotte e ninfei nel '500. Il modello del giardino di Caprarola*, Roma, 2008.
[1011] VASARI 1550-1568 (ed. 1966-1997), I, pp. 72-73.

parete esterna[1012] (fig. 1325). Il ninfeo dell'Imperiale fu sicuramente un modello imprescindibile per Brandani dato che, come dimostrato dalle antiche descrizioni[1013] e dai lacerti ancora esistenti *in loco*, in origine esso era interamente ricoperto di travertino fitoermale, ovvero lo stesso materiale con cui sono state tappezzate le pareti della cappella del Presepe[1014] (fig. 1326). Queste considerazioni ci permettono di comprendere quanto l'asserzione di Pungileoni secondo la quale lo stuccatore si fosse formato presso Girolamo Genga debba essere tenuta in considerazione; se non altro egli doveva conoscere molto bene i cantieri condotti dall'architetto, anche solamente per il fatto che nel corso degli anni Cinquanta aveva collaborato con il figlio Bartolomeo per la decorazione dei palazzi ducali di Pesaro e di Urbino.

Prima di commentare lo stile, le tipologie delle figure e i modelli di cui Brandani può aver tenuto conto vorrei continuare a soffermarmi sull'aspetto generale dell'opera e sulla sua composizione ripartendo proprio dalle parole espresse in merito da Carlo Grossi: "La disposizione delle figure, benché di forma naturale in tanta angustia di luogo, sì bene intesa e con tanta eleganza variata, che nulla ti genera confusione o ti stanca, ma posciaché ti sei fermato sulle principali, vai pascendo l'occhio e la mente sulle accessorie che con molta illusione ti appajono a giusta distanza"[1015]. Nella sua descrizione l'erudito ottocentesco ha messo in evidenza uno degli aspetti fondamentali dell'opera: la semplicità compositiva con la quale è stata concepita. Nonostante lo spazio esiguo, l'abbondanza di figure realizzate a grandezza naturale, la presenza di accessori vari e il turbinio di angioletti sulla volta, l'armonia con la quale tutti questi elementi dialogano fra loro danno vita a una composizione unitaria che non affatica mai l'occhio dell'osservatore ma anzi lo conduce dolcemente verso il punto focale rappresentato dal piccolo Gesù e da quel breve ma allo stesso tempo infinito effetto di sospensione generato dal delicato accostarsi delle braccia della Vergine in adorazione. In sostanza, la scena che stiamo descrivendo è quanto di più lontano possa esistere dall'artificio lambiccato del Manierismo[1016]; l'unico elemento per il quale è forse ancora lecito spendere questo termine è la gloria angelica sulla volta, con quel delirio di putti birichini che giocano tra le nuvole

[1012] Secondo Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto "l'invenzione della grotta costruita con muschi [che tuttavia non compaiono nell'opera urbinate], pietre e stucchi non può essergli stata suggerita [a Brandani] che dall'Ammannati" ponendo nettamente in secondo piano "il ninfeo di Villa Imperiale Nuova, progettato da Girolamo Genga", cfr. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2004, p. 158, 194.

[1013] Ludovico Agostini nelle sue *Giornate Soriane* descrive un pranzo avvenuto intorno "ad un ovato fonte ch'entro ad un'artificiosa spelonca degna del nome imperiale, da spognosi sassi scaturisce al cielo", cfr. BOP, L. Agostini, *Le Giornate dette le Soriane dell'Imperial di Pesaro*, cod. 91, Giornata I.

[1014] Sul ninfeo dell'Imperiale cfr. PINELLI, ROSSI 1971, pp. 148-149, 194 nota 57.

[1015] GROSSI 1819, p. 245.

[1016] Sul concetto di Manierismo la bibliografia è sterminata perciò rimando alle lucide analisi condotte da BRIGANTI 1945; SHEARMAN 1967; PINELLI 1993 (tutti con ampia bibliografia precedente).

contornando un elegantissimo angelo longilineo e che non a caso si adattano perfettamente a quanto prescriveva Vasari nel *Proemio della Terza Parte delle Vite*, ovvero "di fare svelte e graziose tutte le figure e massimamente le femmine ed i putti, con le membra naturali come agli uomini, ma ricoperte di quelle grassezze e carnosità, che non siano goffe come le naturali, ma artificiate dal disegno e dal giudizio"[1017]. Il resto della composizione è caratterizzato da un evidente classicismo e da un intenso naturalismo assolutamente inediti per Brandani, perlomeno in questi termini. A colpire è proprio la delicatezza della composizione, priva di calligrafismi, di durezze e di accelerazioni ritmiche che possano comprometterne l'armonia d'insieme; non è forse un caso che Alessandro Delpriori consideri il *Presepe* come "una composizione asciutta e poetica, che risponde a una cultura […] che scaturisce dalle composizioni di Raffaello per le Stanze Vaticane e per i cartoni degli arazzi della Cappella Sistina"[1018], proprio a voler sottolineare il classicismo di cui è pervaso. Caratteristica quest'ultima che si può leggere anche nelle teste di alcuni personaggi, in particolare quelle della Vergine, del giovane pastore al suo fianco e di quello in primo piano che porta una cesta con le colombelle (figg. 1327-1329). Questo involucro classicizzante, evidente soprattutto sul piano ritmico e compositivo, è però permeato da una miriade di particolari che rispondono ad un'estetica affatto diversa, quella di un naturalismo feriale e accostante che incrementa moltissimo la connessione comunicativa tra il gruppo e l'osservatore. In sostanza, ci troviamo di fronte a un'opera in cui le nuove, più rigide istanze in materia di arte sacra – espresse in maniera alquanto generica durante la XXV sessione del Concilio di Trento[1019] ma poi chiarificate da illustri intellettuali del tempo, *in primis* Giovanni Andrea Gilio – sono state perfettamente recepite, assorbite e poi sfruttate per mettere a punto un linguaggio che potesse comunicare in modo immediato con il fedele senza distrarlo ma suscitando in lui una devota contemplazione e una reale partecipazione al sacro evento svolgentesi davanti ai suoi occhi. In quest'opera non vi sono figure che compiono movimenti sforzati e affettati: il pastore all'estrema sinistra che si avvita per costringere il restio agnello a dirigersi verso il centro compositivo mostra "l'ingegno, la perizia e l'eccellenza de l'artefice, che, volendo far fare ad una figura uno sforzo, lo farà con quella regola che di sopra abbiamo detta, acciò non paia violento, ma accomodato, vago e naturale"[1020] per dirla con le parole di Gilio. Si potrebbero citare altri brani tratti dai *Dialogi* utili a descrivere una scena come questa, ad esempio il passaggio in cui si esplicita che

[1017] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), IV, p. 5.
[1018] DELPRIORI 2017, p. 114.
[1019] Concilio di Trento, Sessione XXV, 3-4 dicembre 1563, *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*.
[1020] GILIO 1564, p. 48.

"tutte le cose si fessero con gran considerazione, acciò paresse che l'artefice imitasse la natura e non seguisse il capriccio […] e sempre usar la licenza parcamente, perché chi vuole stenderla più che non deve, si mostra poco accorto e diligente"[1021] proprio perché bisogna tenere "sempre a mente che l'arte imita la natura, e non la natura l'arte"[1022]. La scena di Brandani potrebbe anche essere letta attraverso alcune asserzioni esplicitate nei capitoli centrali del primo libro del trattato di Gabriele Paleotti, in particolare quelli pertinenti all'"officio e fine del pittore cristiano" in cui si afferma che "il fine di esse [delle sacre immagini] prencipale sarà di persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio" mentre "ufficio del pittore sarà usare li stessi mezzi nella sua opera, faticandosi per formarla di maniera, che ella sia atta a dare diletto, ad insegnare e movere l'affetto di chi la guarderà"[1023]. Il *Discorso sopra le immagini sacre e profane* fu pubblicato circa dieci anni dopo la realizzazione del *Presepe* di Brandani ma non vi è dubbio che le coordinate culturali entro cui si muove l'opera siano le medesime di quelle poste alla base della dissertazione del Paleotti. Il decoro, l'armonia e l'aspetto dolcemente devoto di questa immagine la rendono in grado di instaurare un dialogo diretto e privo di intellettualismi tanto con il fedele della seconda metà del Cinquecento quanto con quello odierno, andando così a costituire un'efficace e vincente formula di "Arte Sacra" che riesce a mantenere integre le sue prerogative puramente artistiche senza correre il rischio di precipitare in quell' "avvilimento estremo" della formula stessa così ben delineato da Zeri nel suo celebre saggio dedicato a questi argomenti[1024]. Queste considerazioni trovano inoltre un valido punto di appoggio se, come aveva rapidamente suggerito Darius Sikorski[1025], quest'opera viene messa in relazione alla pubblicazione dei *Decreta provincialis concilii quod Urbini* emanati dall'arcivescovo Felice Tiranni (committente di Brandani a più riprese) nel 1570 che sancirono l'ingresso ufficiale nei territori del Ducato di Urbino di tutte le ultime disposizioni prese durante il Concilio di Trento. Per ciò che riguarda più da vicino il discorso che stiamo portando avanti, nel testo vi è un capitolo intitolato *De Sacris imaginibus* in cui viene stabilito che "tutti gli ordinari vigilino affinché le sacre immagini siano realizzate dagli artisti in modo tale che imitino la maestà e la santità di coloro che rappresentano e siano tali da suscitare la pietà attraverso la loro contemplazione"[1026]. In conclusione, mi pare proprio

[1021] Ivi, p. 52.
[1022] Ivi, p. 49.
[1023] PALEOTTI 1582, p. 215.
[1024] ZERI 1957 (ed. 1997), p. 63.
[1025] SIKORSKI 1996, p. 665.
[1026] *Decreta provincialis concilii quod Urbini ab amplissimo archiepiscopo Felice Tyranno habitum est*, Pesaro, 1570, p. 5.

che l'opera di Brandani costituisca un'immediata e lucidissima risposta alle nuove esigenze estetiche che in materia di arte sacra si stavano imponendo nel ducato in quel momento.

Come già ampiamente anticipato, per quanto riguarda i precedenti stilistici del *Presepe* la storiografia critica ha quasi sempre fatto ricorso a due nomi nello specifico: Antonio Allegri da Correggio e Antonio Begarelli. Il primo è stato chiamato in causa principalmente per la supposta analogia tra l'effetto di luce visibile nella *Notte* di Dresda e quello che informa il gruppo di Urbino. Questo confronto fu proposto per la prima volta da Carlo Grossi nel 1819 su suggerimento di Pungileoni[1027] il quale aveva da poco completato una monografia su Correggio in tre volumi (1817). Bisogna però considerare che in quel momento le condizioni di illuminazione della cappella erano già quelle attuali, con un'unica, ampia apertura in alto, e a dichiararlo è l'erudito stesso quando afferma come non sia "da tacersi la somma accortezza e industria dell'artefice nel vantaggio che ha saputo mirabilmente ritrarre da una sola finestra, la quale dall'alto illumina la cappella e gitta appunto tutto lo splendore sulle figure principali che stanno in mezzo al presepe e vogliono essere sopra le altre illuminate, lasciando il resto come in una certa oscurità"[1028]. Si è già discusso a proposito della grande e forse irrisolvibile problematica relativa alla corretta ricostruzione dell'antico impianto di illuminazione previsto da Brandani; tuttavia, se, come sembra, i punti di luce erano multipli considerando le due finestre inferiori ora tamponate, la luminosità sarebbe dovuta essere più diffusa di come si presenta oggi, permettendo una visione più nitida sia dei personaggi posti ai margini della composizione sia del paesaggio e dei piccoli pastori seduti sulla roccia a sinistra. Dunque il paragone con il dipinto di Correggio istituito da Grossi si basa su una lettura alterata e non filologica del *Presepe*. Inoltre, la luce impiegata nella *Notte* è fortemente soprannaturale poiché scaturisce direttamente dal Bambino, partendo quindi dal punto centrale per irradiare il resto della composizione, tanto che la donna di fronte alla colonna è costretta a ripararsi il volto con la mano per non rimanere abbagliata. La luce che colpisce il *Presepe* di Urbino, più o meno accentuata che fosse a seconda del numero di aperture predisposte, è invece molto più omogenea e scivola dolcemente sulle figure senza dare luogo a quei violenti contrasti cromatici che costituiscono il tratto saliente dell'opera di Correggio. Un flebile punto di contatto tra le due invenzioni potrebbe essere

[1027] GROSSI 1819, p. 246. È lo stesso Grossi a esplicitare che "La quale osservazione giusta ed opportuna tanto più noi pregiamo quanto che comunicata ci venne dall'eruditissimo Professore di Teologia dommatica in questa Università il P. Luigi Pungileoni da Correggio Minore Conventuale che la vita del pittor delle Grazie ha con sì fino giudizio testé illustrata".
[1028] Ibidem.

costituito dal pastore che accorre sulla sinistra piantando il suo nodoso bastone per terra; le due figure sono però molto diverse: quella di Brandani, nonostante la scioltezza del movimento del braccio destro, nel complesso mostra una rigidità e un classicismo irrintracciabili nel pastore di Correggio, il quale è invece caratterizzato da una mimica facciale molto più espressiva e soprattutto da una posa davvero dinamica tutta sbilanciata all'indietro e in profondità (figg. 1330-1331). Non mi pare quindi che il *Presepe* mostri dei palesi debiti verso l'*Adorazione dei pastori* che si trovava anticamente nella chiesa di San Prospero a Reggio Emilia, anzi lo stile dolce e sfumato di Correggio risulta assolutamente inconciliabile con quello di Brandani, il quale anche quando diviene più tenero e naturalistico mantiene viva quella vena classica e algida probabilmente derivata dal confronto con le sculture della Santa Casa di Loreto.

Più complessa risulta la questione del rapporto con Begarelli, anche perché a suggerirlo per la prima volta fu un vero e proprio gigante della storia dell'arte, cioè Luigi Lanzi. Il grande storico propose infatti un parallelo tra i due basandosi principalmente sul fatto che non riusciva a identificare nella storia dell'arte italiana del XVI secolo un'opera che si potesse agevolmente confrontare con la straordinaria invenzione scenica e naturalistica del *Presepe* di San Giuseppe[1029]. L'unico nome che gli venne in mente fu quello di Antonio Begarelli, sia probabilmente perché anch'egli aveva confezionato una celebre *Adorazione dei pastori* in terracotta (tecnica non così lontana dallo stucco) sia soprattutto per l'alta opinione che aveva nei confronti dell'artista modenese "che coi lavori di plastica in figure grandi quanto il vero, e anche più, ha quasi tolto il nome ad ogni altro"[1030]. Una simile considerazione di Begarelli doveva in parte dipendere dall'entusiastico giudizio espresso sull'artista da Girolamo Tiraboschi poco tempo prima, secondo il quale "non v'è stato forse Artefice, che abbia condotta la plastica a quella perfezione, a cui essa fu condotta dal Begarelli, e Modena si può vantare a ragione di essere stata la patria di un uomo, che nella Storia dell'Arte sarà perciò sempre celebre e glorioso"[1031]. Per Lanzi dunque Begarelli era stato il plasticatore più importante del Cinquecento e dato che secondo la sua opinione (sicuramente da condividere) il *Presepe* di Brandani mostrava una qualità inventiva ed esecutiva fuori dell'ordinario, l'unico paragone che gli parve possibile fu quello con il modenese; confronto facilitato dal fatto che entrambi gli artisti si dedicavano alla lavorazione di materiali duttili, rispettivamente, la terracotta e lo stucco, attraverso i quali avevano realizzato due opere relativamente simili. Come si è più volte ripetuto, le

[1029] LANZI 1809, p. 139.
[1030] LANZI 1809, p. 22.
[1031] TIRABOSCHI 1786, p. 105.

considerazioni di Lanzi sono state successivamente riprese dalla maggior parte degli studiosi che si sono occupati di Brandani. Mi pare però che nessuno di questi abbia mai effettuato un confronto serrato tra i due gruppi scultorei, fattore che avrebbe invece permesso di comprendere come le differenze fossero molto più evidenti e sostanziali rispetto agli elementi in comune. Partendo proprio da questi ultimi si può senz'altro rilevare come anche Begarelli decise di ambientare la scena all'interno di una sorta di grotta naturale (fig. 1332) (quella odierna è un calco tratto dall'originale)[1032], oppure come in entrambe le opere le figure della Vergine e del pastore inginocchiato a sinistra siano in parte simili, almeno per quanto riguarda le pose e il loro ruolo all'interno della composizione (figg. 1333-1336). Tuttavia è proprio lo stile a sancire una netta distanza tra i due gruppi plastici: le figure di Begarelli sono saldamente ancorate alla declinazione emiliana e bolognese del classicismo raffaellesco presentando diverse affinità con i maggiori rappresentanti di tale corrente artistica, come Alfonso Lombardi, Innocenzo da Imola, Girolamo da Cotignola, Garofalo e altri simili comprimari. In Begarelli manca completamente quella scioltezza che pervade i panneggi, le membra e soprattutto i gesti dei personaggi del gruppo di Urbino; al contrario i visi delle figure sono più algidi e stereotipati, quasi privi di espressione, i panneggi risultano molto più spigolosi e duri e il gesticolare segue una codificazione che fa venire in mente le grandi scene degli arazzi di Raffaello: l'effetto ricercato non è naturalistico bensì classicistico (figg. 1337-1338). Il confronto tra le coppie del bue e dell'asino dimostra tutta la distanza tra queste due opere: gli animali di Begarelli sembrano come schiacciati sullo sfondo, gli occhi non possiedono una reale caratterizzazione risultando quasi vitrei e i loro dettagli fisionomici sembrano solamente disegnati sulle superfici dei corpi; al contrario, quelli realizzati da Brandani sono delle voluminose figure in carne e ossa che occupano uno spazio misurabile (figg. 1339-1340). Anche per l'opera di Brandani si è parlato di classicismo, soprattutto per l'aspetto di alcuni personaggi, ma esso non raggiunge mai la sintetica purezza che informa le migliori sculture della fase matura di Begarelli. Inoltre, l'invenzione di Brandani possiede delle evidenti caratteristiche teatrali e pittoriche, come già messo in luce da Grossi, che prediligono il colpo d'occhio unitario (come poi avverrà nel Barocco) a differenza della composizione del *Presepe* di Begarelli, paratatticamente impostato come se fosse un fregio antico. È comunque ragionevole supporre la conoscenza dell'opera modenese da parte di Brandani sia per la celebrità del suo autore, accresciuta non di poco grazie alla menzione nelle recentissime *Vite* di Vasari[1033], sia per il fatto che lo stuccatore avrebbe potuto effettuare una tappa a Modena durante

[1032] Per il *Presepe* di Begarelli cfr. BONSANTI 1992, pp. 68-69, 141-149; *EMOZIONI IN TERRACOTTA* 2009, pp. 221-222.
[1033] VASARI 1568 (ed. 1966-1997), VI, p. 120.

il tragitto compiuto per recarsi e tornare dal Piemonte. Non mi pare però che le somiglianze tra le due opere siano tali da postulare una derivazione stilistica diretta del *Presepe* di Urbino da quello di Begarelli.

Ridimensionati dunque questi due riferimenti, soprattutto quello relativo a Correggio, rimane da analizzare quello suggerito da Maria Genova, ovvero la dipendenza dell'opera dalle sculture dei fratelli Lombardi a Loreto, questione che si intreccia necessariamente con quella relativa alla datazione. Secondo la studiosa il *Presepe* deve essere stato realizzato in un arco temporale circoscrivibile tra l'estate del 1572 (quindi dopo la fine dei lavori lauretani) e il febbraio del 1574, quando Brandani è documentato a Piobbico probabilmente già impegnato nella decorazione del Castello Brancaleoni. A sostegno della propria ipotesi la Genova proponeva dei confronti con le sculture di Santo Stefano a Piobbico – in particolare tra il pastore che trascina l'agnello e il profeta *Daniele* e tra il San Giuseppe e il *Geremia* (figg. 1341-1344) – sostenendo che "in entrambe le imprese le figure sono costruite per diagonali incrociate e audaci torsioni […] molto simile è la modellazione delle ciocche dei capelli e delle barbe"[1034]. Credo che questi confronti siano assolutamente convincenti e che, pertanto, ci permettano di comprendere come lo scarto di tempo intercorso tra l'esecuzione del *Presepe* e la realizzazione delle ultime quattro statue di Piobbico debba essere stato davvero esiguo. Dunque, anche per il gruppo di San Giuseppe lo studio condotto sulle figure dei Lombardi è stato fondamentale e mi pare, almeno per ora, l'unica via praticabile per tentare di chiarire quella fascinazione improvvisa per il tutto tondo e per la ricerca di composizioni dinamiche e monumentali che si registra in Brandani a partire proprio dagli stucchi della Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto. Il piglio classico e descrittivo che si ravvisa nei volti dei personaggi del *Presepe*, in particolare in quelli dei pastori, deriva senza dubbio dalle sculture dell'ornamento marmoreo della Santa Casa e più in generale dallo stile sansovinesco dei tre fratelli veneto-ferraresi. L'avvitamento del pastore all'estrema sinistra sarebbe difficilmente comprensibile senza il riferimento all'*Ezechiele* di Loreto (figg. 1345-1346), mentre il suo volto può essere accostato a quelli del profeta Geremia e della splendida effige bronzea di Antonio Galli (figg. 1347-1349), opera che Luca Annibali ha recentemente e giustamente ricondotto nell'ambito della bottega dei tre fratelli[1035]. Quest'ultimo confronto era stato già proposto da John Pope-Hennessy nel 1970 per avvalorare l'attribuzione del busto Galli allo stesso Brandani[1036], suggerita qualche tempo prima da Harald

[1034] GENOVA 2015, p. 87.
[1035] ANNIBALI 2023, pp. 125-133.
[1036] POPE-HENNESSY 1970, pp. 228-233.

Olsen[1037]; sebbene tale riferimento sia ovviamente da scartare credo che il raffronto avanzato dallo studioso inglese testimoni quanto Brandani in quel momento stesse riplasmando il proprio linguaggio su quello dei Lombardi. Una caratterizzazione simile del volto doveva informare anche il pastore all'estrema destra che si affaccia da una finestrella, purtroppo però proprio la testa risulta rovinata e pesantemente ritoccata. Un altro confronto possibile è quello tra il pastore che si sporge dalla colonna e il *Giona* lauretano che servirà da modello anche per il profeta *Daniele* di Piobbico (figg. 1350-1352). Come già dichiarato nella scheda sulle sculture di Piobbico, anche per il *Presepe* i confronti più incisivi possono essere effettuati solamente con i quattro profeti migliori del ciclo lauretano, ovvero quelli in cui è chiaramente ravvisabile la mano di Aurelio. Anche i panneggi di alcuni personaggi, in particolare la Madonna, il pastore inginocchiato e quello che trascina l'agnello, ricordano in parte quelli descritti sulle vesti dei profeti realizzati dal maggiore dei fratelli scultori (figg. 1353-1361); tuttavia la pastosità e la mobilita che li connotano non sono ravvisabili nelle sculture lauretane e devono presupporre un altro tipo di influenza che illustreremo a breve. Si può anche aggiungere che la posa del San Giuseppe, con una gamba distesa in avanti, l'altra rannicchiata e il busto ruotato da un lato, si configura come un'evoluzione in chiave naturalistica delle precedenti sperimentazioni condotte da Brandani per i ragazzotti seduti sul cornicione della Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto (figg. 1362-1363).

Recentemente Alessandro Delpriori e Alessandra Giannotti hanno proposto dei confronti tra il gruppo brandaniano e il gruppo in marmo della *Tomba di Mario Nari* realizzato dal giovane Bartolomeo Ammannati intorno al 1539 per la tomba di Mario Nari all'Annunziata di Firenze. In particolare si è insistito sui confronti, rispettivamente, tra i panneggi della Vergine e della Vittoria Nari e tra il pastore che si affaccia dalla colonna e il prigione[1038]. Come si è già avuto modo di constatare, che Brandani conoscesse diverse opere dello scultore fiorentino è provato dalla sua frequentazione del cantiere di Villa Giulia e dal fatto che Ammannati aveva lavorato a Urbino tra il quarto e il quinto decennio, licenziando per il duca anche la piccola *Leda con il cigno* oggi al Bargello (figg. 1364-1365). Tuttavia questi confronti mi paiono un tantino generici e non aiutano più di tanto nella messa a fuoco di questo momento stilistico del percorso di Brandani perciò non mi dilungherei oltre sulla questione.

Il classicismo veneteggiante dei particolari appena menzionati non deve però impedirci di notare l'aspetto fortemente naturalistico che connota l'opera e che, come più volte sottolineato in queste

[1037] Olsen 1955, p. 111; Idem 1962, p. 141.
[1038] Giannotti 2024, p. 7.

pagine, si risolve come una delle sue caratteristiche più rilevanti. La composizione infatti, pur nel suo equilibrio classico, si presenta con la semplicità di una scena quotidiana in cui tutti i personaggi si muovono naturalmente e senza sforzo alcuno. Viene mostrato, se non proprio esaltato, l'aspetto effimero della capanna con il tetto di paglia sfondato al centro, realizzata attraverso una modesta opera di carpenteria che sfrutta anche le emergenze naturali della roccia. Per aumentare la verosimiglianza Brandani ha raffigurato anche il fienile in alto a destra, posto giustamente sopra lo spazio riservato agli animali. Il grado di realismo raggiunto in numerosi particolari è veramente senza precedenti nella carriera del nostro: la colomba che ruota la testa per pulirsi sotto l'ala (fig. 1366), le camice slabbrate con i bottoni allentati dei pastori (fig. 1367), i lacci di cuoio che tengono unite le maniche o che penzolano perché inutilizzati (figg. 1368), le decine di rughe che solcano i volti dei pastori, la descrizione analitica dei gorghi delle barbe e dei capelli ricci che si arruffano spettinati sulle fronti e sugli zigomi (figg. 1369-1370), il modo con cui le vesti sono state raggomitolate (figg. 1371-1372). Lo studio condotto sulla resa degli abiti e dei tessuti in generale è davvero impressionante; Brandani riesce a far intendere tutta la pesantezza o la leggerezza dei vari indumenti: si noti la differenza tra il panneggio asciutto e leggero della veste che copre la gamba destra di San Giuseppe con quello più denso e corposo del mantello della Vergine, di cui riusciamo a percepire il peso della stoffa che ricasca dalla spalla destra (fig. 1373). Si noti anche la disposizione della botticella di vino e del sacco con il pane, prolessi della passione di Cristo, che sembrano essere stati appesi alla trave di legno quasi per caso, come farebbe qualsiasi persona che si deve rapidamente adattare a passare la notte in un luogo non molto ospitale, arrangiandosi come può; e lo stesso dicasi del basto abbandonato a lato della scena. La sacca con il pane è poi un saggio dell'estremo virtuosismo raggiunto da Brandani nella modellazione dello stucco: si possono infatti chiaramente intendere i volumi tondeggianti delle tre pagnotte conservate al suo interno (fig. 1374). Il naturalismo si spinge ben oltre questi dettagli raggiungendo forse il suo vertice nella caratterizzazione degli animali in scena. L'agnello sulla sinistra è colto nell'atto di scalciare ed emettere un sonoro belato per tentare di divincolarsi dal pastore che invece lo conduce con sé verso il piccolo Gesù, ulteriore simbolo dell'ineluttabilità della futura passione (fig. 1375). Ma ciò che colpisce davvero è il modo con cui sono stati rappresentati il bue e l'asino; come già accennato essi possiedono delle dimensioni enormi e la loro presenza all'interno della scena è tutt'altro che accessoria, configurandosi anzi come dei veri e propri protagonisti. Il realismo che li connota è sconcertante. La loro pelliccia è descritta perfettamente, differenziando le piccole ciocche mosse di peli più spessi dalla leggera peluria realizzata attraverso impercettibili incisioni eseguite con la stecca.

Sono riprodotte in modo incredibile anche la consistenza spessa e compatta della pelle delle bestie, la pesantezza con cui le palpebre ricascano sugli occhi e la pappagorgia del bue che si affloscia dolcemente sulla mangiatoia fatta di rami intrecciati (figg. 1376-1377). I due animali conferiscono inoltre alla scena un tenero afflato poetico grazie ai loro grossi musi che si avvicinano al Bambino come a volerlo riscaldare tramite il calore del fiato che fuoriesce dalle froge gonfie.

Si è già accennato alle nuove istanze controriformate che al momento della realizzazione del *Presepe* erano già ampiamente penetrate anche nel Ducato di Urbino e che dovettero giocare sicuramente un ruolo non secondario nella messa a punto di una simile invenzione. Questo dato però non è sufficiente a giustificare una virata così fortemente naturalistica la quale deve scaturire anche dal confronto con alcune esperienze artistiche decisamente moderne. Credo che, a questo punto, non si possa non chiamare in causa Federico Barocci, che a quelle date si stava imponendo come il pittore di riferimento del Ducato di Urbino. Il rapporto tra i due artisti non è mai stato approfondito e anche quando è stato tentato un collegamento si è dato per scontato che dovesse essere Barocci ad aver guardato a Brandani, anche meramente per una questione anagrafica visto che il pittore dovrebbe essere più giovane dello stuccatore di almeno un lustro. Se però si riflette sull'incredibile sviluppo stilistico in direzione di un'arte sacra pregna di emozioni e affetti messo in atto da Barocci poco dopo il suo ritorno in patria nell'estate del 1563, si può comprendere come fosse lui l'apportatore di una nuova visione artistica all'interno del ducato[1039]. È proprio tra la fine del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio il momento in cui il pittore imposta la sua cifra stilistica matura alla quale rimarrà fedele per il resto dei suoi giorni, nonostante i continui sviluppi e i raffinamenti che interverranno almeno fino all'inizio degli anni Novanta. Mi pare quindi quantomeno probabile che Brandani possa aver tenuto conto delle opere del collega che si stava imponendo quale "protagonista cristallino della Controriforma"[1040] nel momento in cui anche lui si stava appropinquando a rappresentare una scena sacra caratterizzata da un linguaggio più semplice e accostante. A tal proposito vorrei recuperare una veloce annotazione espressa molto tempo fa da Harald Olsen nella sua monografia su Barocci e relativa a un gruppo di disegni che egli aveva giustamente interpretato come propedeutici a un'*Adorazione dei pastori* che il pittore probabilmente eseguì ma che oggi risulta purtroppo perduta (figg. 1378-1380). In merito a tali fogli lo studioso danese affermava che "there may be some connection between the sketches and Federico Brandani's 'Presepio' in Oratorio San Giuseppe,

[1039] Per quest'interpretazione del percorso di Barocci cfr. da ultimo *FEDERICO BAROCCI* 2024.
[1040] AMBROSINI MASSARI 2024, p. 36.

Urbino"[1041]. La critica più avveduta propone per questi schizzi una datazione verso la metà degli anni Sessanta e purtroppo non sappiamo quale fosse l'aspetto dell'opera realmente eseguita[1042]. Mi pare comunque che vi siano dei particolari in comune tra i disegni e l'opera in stucco: la posa della Madonna con un braccio sollevato di fronte a sé mentre l'altro sfila verso il basso che, tra l'altro, trova delle stringenti corrispondenze anche con altri disegni e dipinti eseguiti da Barocci non solamente nella sua fase giovanile (figg. 1383-1388); il tetto della capanna per il quale Barocci stava tentando sia di inserire un grosso foro al centro (a mo' di finestra) sia di rendere visibile la carpenteria delle capriate in alto, due dettagli presenti anche nell'opera di Brandani (figg. 1389-1390); i bellissimi angioletti che giocano immersi nelle nuvole (figg. 1391-1392), anche se a dire il vero l'impeto dionisiaco che anima quelli brandaniani si apparenta meglio con i puttini visibili nei primi progetti grafici per la *Madonna di San Simone* (figg. 1393-1398). Anche i numerosi dettagli naturalistici che abbiamo prima descritti riceverebbero una contestualizzazione decisamente migliore se fossero messi in relazione con le sperimentazioni condotte da Barocci in quegli anni, anche solamente per il fatto che fu proprio il pittore in date assai precoci e in anticipo rispetto allo scultore a proporsi quale alfiere di un nuovo modo di concepire l'arte sacra[1043]. Il viso della Vergine può essere accostato al bellissimo volto femminile che si nota in uno studio propedeutico alla realizzazione dell'*Immacolata Concezione* (figg. 1399-1400). Similmente, il grande naturalismo degli animali messi in scena da Brandani si legge abbastanza bene accanto ai molti studi che Barocci andava compiendo in quegli anni, alcuni dei quali dedicati proprio alla raffigurazione di asini (figg. 1401-1402). Oltre a questi vi sono altri particolari nel *Presepe* che possono essere definiti 'barocceschi': la cesta con le colombe che si puliscono le alette (figg. 1403-1404), il fienile collocato in alto a destra (figg. 1405-1406), la sacca con il pane (figg. 1407-1408) e soprattutto i panneggi. Questi infatti, proprio come quelli di Barocci, sono composti da un rincorrersi di creste sottili e tremolanti, talvolta solo accennate, che frammentano la superficie in una moltitudine di aree cromatiche in cui la luce può riposare per un po' oppure scivolare via dolcemente, a seconda della conformazione delle pieghe (figg. 1409-1434). Come si sarà compreso, tutti i dettagli appena illustrati ricorrono simili in diverse opere che Barocci eseguì anche molto tempo dopo rispetto al gruppo in stucco, a riprova, se non di un preciso rapporto di dare e avere, perlomeno di un forte allineamento spirituale di questi due grandi artisti in materia di arte sacra avvenuto in tempi piuttosto ravvicinati. In questo senso il *Presepe* si può considerare

[1041] OLSEN 1962, p. 146.
[1042] Ivi, pp. 146-147; EMILIANI 2008, pp. 157-159.
[1043] BARONI 2022, pp. 269-295; AMBROSINI MASSARI 2024, pp. 36-49.

come l'opera più baroccesca del catalogo di Brandani sebbene non possa essere assolutamente trascurata l'autonomia che il plasticatore dimostra nell'accostarsi a tali novità; le sue figure infatti non raggiungono mai l'alto grado di sentimentalismo espresso da quelle di Barocci probabilmente perché non era nelle intenzioni dell'artista spingersi verso una simile direzione. Il linguaggio del nostro rimane comunque legato a dei principi classici, appresi già durante la collaborazione con Bartolomeo Genga, che riaffiorano in modo più o meno evidente in diversi momenti e che soprattutto lo hanno portato a interessarsi alla scultura monumentale nella fase finale della sua carriera. Brandani raggiunge in questo momento della sua carriera un inedito e voluminoso plasticismo, concreto e propriamente statuario, ben distante dal bagno di vapori, iridescenze, dolci sorrisi e soffuse sfumature di Barocci. Ma allo stesso tempo il rapporto con il pittore mi sembra l'unica spiegazione possibile per giustificare l'afflato naturalistico e feriale che caratterizza il *Presepe*. Non è forse un caso che già Luigi Lanzi e Carlo Grossi avevano compreso come la straordinarietà di quest'opera risiedesse proprio nel mirabile e sofisticato connubio tra classicismo e naturalismo.

Per quanto riguarda la splendida invenzione della volta, con una miriade di putti che scherza e gioca immergendosi tra le nuvole, è molto probabile che Brandani si sia basato ancora una volta sulla fortunata invenzione di Sansovino per il *Tabernacolo Medici* (figg. 1435-1436) (già citata per la Cappellina di Guidobaldo II) e sulle glorie angeliche che riempiono i cieli fiammeggianti di alcuni dei migliori dipinti tardi di Tiziano, in particolare le due redazioni dell'*Annunciazione* confezionate tra il sesto e il settimo decennio del secolo e conservate, rispettivamente, nella chiesa di San Salvador a Venezia e nel Museo di Capodimonte a Napoli (figg. 1437-1448) che saranno chiamate in causa anche per il *Crocifisso con la Maddalena*, come si vedrà[1044]. L'*Annunciazione* di San Salvador era stata inoltre largamente divulgata nel mondo artistico tramite una spettacolare incisione realizzata da Cornelis Cort nella seconda metà del settimo decennio del secolo[1045] (fig. 1449) e vista la familiarità di Brandani con l'impiego delle stampe come bagaglio inesauribile di modelli a cui attingere una connessione con tali opere diviene ancora più probabile. In questo caso l'artista è riuscito nel difficile intento di trasferire nello stucco una composizione fortemente atmosferica e pittorica capace di gareggiare proprio con la pittura stessa attraverso quella conformazione cremosa, magmatica e davvero vibrante della superficie che consente alla luce di frangersi in un'infinità di piani diversi. Tutto ciò testimonia ancora una volta quanto negli ultimi anni di attività lo stuccatore si stesse

[1044] Per le opere di Tiziano cfr. GENTILI 2012, pp. 332-339 (con bibliografia precedente).
[1045] *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, p. 410.

rivolgendo al mondo veneto, alle invenzioni dei pittori quanto degli scultori, per tentare di aggiornare il proprio stile.

Il *Presepe* di San Giuseppe si pone dunque nel solco della svolta monumentale che interessò il linguaggio di Brandani dopo il suo soggiorno lauretano del 1571-1572 e deve pertanto essere letta in continuità con le altre imprese a carattere scultoreo che l'artista eseguì negli anni immediatamente successivi e che mostrano delle caratteristiche simili, ovvero le ultime quattro statue di Piobbico e il *Crocifisso con la Maddalena* di Pesaro.

[CAT. 16]

Martirio di Santa Caterina d'Alessandria e fastigi degli altari laterali

Urbino, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

c. 1572-1575

Il monastero agostiniano di Santa Caterina d'Alessandria con l'attigua chiesa si trova nell'ultimo tratto dell'odierna via Aurelio Saffi accanto all'ex monastero di San Benedetto, oggi trasformato nella sede della Facoltà di Economia dell'Università degli Studi di Urbino (figg. 1450-1451). Il complesso non è stato ancora oggetto di una seria campagna di studi, pertanto le informazioni riguardanti la sua storia sono estremamente lacunose[1046]. Sappiamo solamente che esso fu fondato tramite una bolla emanata il 6 marzo 1346 dal Capitolo Lateranense, il quale concesse ad Anastasia del nobile Raniero del Peglio di costituire un monastero con annessi chiesa e cimitero sotto il titolo di Santa Caterina e Santa Barbara nel terreno sito nella quadra di Portanova che la nobildonna aveva donato allo stesso Capitolo. Il monastero fu ingrandito nel 1606 con l'acquisto dell'adiacente Palazzo Thiene, poi inglobato nel complesso. Per quanto riguarda la storia edilizia e decorativa della chiesa le notizie sono ancora più scarse; l'unica certezza è che nel corso del XVIII secolo essa fu oggetto di due diverse campagne decorative che ne modificarono completamente l'aspetto interno: una prima compiuta intorno al 1746 per volontà dell'abbadessa Madre Maddalena Liera, che riguardò la decorazione pittorica delle pareti e delle strutture degli altari laterali, e una seconda negli anni 1798-1800, durante la quale fu realizzata la grande mostra marmorea dell'altar maggiore[1047] (fig. 1452).

Nelle sue *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi di Urbino*, pubblicate nel 1775, Michelangelo Dolci indicò la presenza di tre opere di mano di Brandani nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria[1048]: il rilievo dell'altar maggiore raffigurante il martirio della santa (fig. 1453) e due medaglioni inseriti nei fastigi degli altari laterali in cui sono raffigurati, rispettivamente, la stessa

[1046] Sulla chiesa cfr. LAZZARI 1801, pp. 64-65; LIGI 1938; MAZZINI 1982, p. 328.

[1047] Queste informazioni mi sono state comunicate dalle suore del monastero che hanno consultato alcune carte dell'archivio della chiesa. Purtroppo, a causa della clausura, non mi è stato possibile accedere all'archivio e consultare i documenti di persona.

[1048] DOLCI 1775 (ed. 1933), p. 297.

Santa Caterina sulla parete sinistra e San Michele Arcangelo che schiaccia il demonio su quella destra (figg. 1454-1455). Anche Andrea Lazzari pochi anni dopo riportò la stessa informazione, confondendo però l'immagine della Santa Caterina con una Vergine annunciata e l'arcangelo Michele con Gabriele[1049]. È proprio per questo motivo che Pungileoni, nel suo opuscolo del 1826, non riuscendo a trovare le opere citate da Lazzari riportò che "erano in essa chiesa pur di sua mano altre due medaglie a mezzo rilievo esprimenti la Vergine annunziata e l'angiolo Gabriele: ma non vi sono più dacché venne rimodernata l'ancona di quell'altare [ovvero dell'altar maggiore, che, come si è detto, fu costruito circa venti anni prima]"[1050]. Riguardo i rilievi realmente esistenti l'erudito giudicò "bellissima" la "tavola di mezzo rilievo" raffigurante il *Martirio di Santa Caterina* ma si dimostrò assai severo verso i medaglioni con i due santi che "si scorgono nei due altari laterali" sostenendo che in essi Brandani "non fu pari a sé stesso o per non avere speso abbastanza tempo per farli, o perché lasciò l'impegno a qualche suo scolaro di porvi mano"[1051]. L'unico studioso che, dai tempi di Pungileoni a oggi, si è occupato seriamente delle opere in Santa Caterina è stato Luigi Serra in un breve contributo pubblicato nel 1931[1052]. Lo studioso si accorse innanzitutto che tutti e tre i rilievi furono "malamente dorati" in epoca posteriore. Dopo aver proposto un confronto piuttosto vago e frettoloso tra i santi nei medaglioni e "certi motivi della decorazione eseguita dal Brandani nel castello di Piobbico", l'attenzione di Serra si spostò esclusivamente sullo stile mostrato dal rilievo dell'altar maggiore, per il quale individuò una stretta dipendenza dal rilievo in bronzo raffigurante l'*Allegoria di Francesco de' Medici*, squisita replica autografa di quello realizzato in alabastro da Giambologna tra il 1560 e il 1561[1053] (fig. 1456). A quanto pare, per lo studioso il "modo di costruire la composizione, con un gruppo a ciascuna estremità del riquadro, un altro, il principale, non nel mezzo, ma verso uno dei lati, un quarto a stiacciato nel fondo" la "tendenza altresì a snellire le figure, nella loro linea e movimento"[1054] costituivano dei fattori determinanti per provare l'influenza dell'opera del Giambologna sul rilievo urbinate. Questi confronti indussero Serra a datare le decorazioni di Santa Caterina negli ultimi anni di attività del maestro, intorno al 1575. Tali considerazioni furono riproposte in modo identico anche nella trattazione monografica riservata all'artista nel secondo volume sull'*Arte nelle Marche* del 1934[1055].

[1049] LAZZARI 1801, p. 65.
[1050] PUNGILEONI 1826, p. 365.
[1051] Ibidem.
[1052] SERRA 1931, pp. 200-203.
[1053] Sull'opera di Giambologna cfr. da ultimo *IL CINQUECENTO A FIRENZE* 2017, p. 242.
[1054] SERRA 1931, pp. 201-202.
[1055] SERRA 1934, pp. 209-210.

Nel 1973 fu restaurato il pannello con il *Martirio di Santa Caterina*. L'intervento previde la rimozione tramite solventi di uno strato di porporina posticcio che era stato applicato su tutta la superficie. Furono integrate alcune parti mancanti delle figure e della cornice, nelle zone più rovinate fu anche rifatta la doratura. La breve scheda a commento del restauro, redatta da Antonio Antonelli, non presenta considerazioni rilevanti sullo stile se non un generico riferimento "ad un manierismo emiliano (più che al Giambologna come ha pensato il Serra)"[1056].

Tutti i contributi successivi riguardanti l'artista non hanno aggiunto assolutamente nulla riguardo le opere in Santa Caterina, limitandosi a ricordarne l'esistenza. Da questa rapidissima storia critica, se così si può chiamare, mi pare si evinca piuttosto bene che nessuno studioso abbia mai messo in relazione le decorazioni in stucco con l'ambiente per il quale esse furono predisposte, ovvero la prima, ineludibile operazione da compiere nell'analisi di un'impresa decorativa, ancor prima dell'esame stilistico. L'osservazione attenta e ravvicinata dei fastigi degli altari laterali mi ha permesso di sviluppare alcune inedite considerazioni riguardanti il ruolo di primo piano che Brandani dovette svolgere nella decorazione della chiesa. Ad un esame più attento infatti ci si può rendere conto di due particolarità: i medaglioni non sono incastonati nei fastigi ma sono solidali ad essi; i fastigi nel loro complesso sono indubbiamente opera di Brandani – le bellissime volute auricolari laterali con i festoni carpofori e i quattro puttini dall'inconfondibile fisionomia seduti in pose contorte fanno parte del bagaglio decorativo dell'artista e come tali si possono riscontrare nella quasi totalità delle opere del suo catalogo – sebbene presentino delle superfetazioni spurie che ora tenteremo di precisare (figg. 1457-1458).

Il fatto che esistano due interi fastigi sopra le trabeazioni delle due pareti d'altare laterali significa che essi sono ciò che rimane di un complesso più grande e articolato. Se incrociamo questo dato con il fatto che l'interno della chiesa fu completamente riammodernato verso la metà del XVIII secolo, la situazione che vediamo oggi diviene assai più comprensibile.

Molto probabilmente in origine le pareti laterali dovevano presentare due strutture d'altare in stucco realizzate da Brandani per incorniciare verosimilmente due dipinti, i quali furono però eseguiti o sostituiti molto più tardi dato che la tela dell'altare sinistro con *Santa Teresa d'Avila e Santa Caterina* (fig. 1459) di Girolamo Cialdieri è databile al terzo decennio del Seicento[1057] mentre quella dell'altare di fronte, raffigurante *San Michele tra Sant'Andrea e Santa Barbara* (fig. 1460) di Alfonso Patanazzi,

[1056] *Restauri nelle Marche* 1973, pp. 680-681.
[1057] Cellini 2005, p. 280

dovrebbe risalire agli anni Quaranta dello stesso secolo[1058]. Benché più monumentali, queste strutture d'altare dovevano verosimilmente assomigliare a quelle ancora presenti nel coro di Santa Maria Novella a Orciano. Quando si decise di rinnovare la chiesa nel Settecento gli altari laterali furono smantellati. Furono risparmiati solamente le due tele e i fastigi: questi ultimi lasciati integri verosimilmente perché contenevano le immagini dei santi a cui gli altari sono dedicati. Dopodiché furono costruite le nuove strutture d'altare settecentesche, caratterizzate da un'intonacatura grigiastra per le membrature architettoniche e un azzurro intenso per il fondale (fig. 1461). I fastigi risparmiati vennero a quel punto modificati per essere uniformati alle nuove pareti d'altare. Nello specifico: fu aggiunto dello stucco sul retro per far aderire i fastigi alla nuova parete concava (fig. 1462) (i fastigi dovevano infatti poggiare originariamente contro una parete piana); gli angioletti furono intonacati con lo stesso colore grigio delle membrature architettoniche (in alcuni punti si vede affiorare il bianco dello stucco sottostante), furono loro aggiunte sia le ali, realizzate in modo piuttosto grossolano, sia gli attributi in metallo dei santi raffigurati nei quadri sottostanti, ovvero la corona di Santa Caterina, la freccia della transverberazione di Santa Teresa (per l'inserimento della quale furono anche spezzate le falangi originali della mano del putto corrispondente al fine di realizzarne altre in grado di sostenere la freccia) e la bilancia di San Michele (figg. 1463-1466); il fondo dei medaglioni centrali fu ridipinto con lo stesso azzurro usato per le altre superfici vuote dell'altare, mentre le figure dei santi furono dorate (figg. 1454-1455); dietro i fastigi furono aggiunte alcune nuvolette, delle barre metalliche a mo' di raggi divini, dei cartigli con delle iscrizioni in latino che presentano anche due grosse nappe ricadenti ai lati (figg. 1457-1458); ai lati del fastigio sinistro furono inoltre inseriti dei gattoni in stucco bianco (fig. 1457).

È assai verosimile che una cosa analoga sia accaduta anche alla parete dell'altare maggiore, la quale presenta oggi un complesso monumentale in marmi policromi risalente alla fine del Settecento. In questo caso gli unici elementi originali sono il rilievo, la sua cornice rettangolare e la testa di putto in alto, dietro la quale si scorgono ancora due volute convergenti che spesse volte nelle opere di Brandani vanno a inquadrare simili elementi decorativi (fig. 1467). E' possibile che il singolare formato rettangolare del rilievo con il suo ornamento fosse stato imposto dalla presenza delle grate sottostanti che ancora oggi separano la chiesa dall'ambiente retrostante, parte del monastero delle monache di clausura, e che potrebbero far riferimento all'incarcerazione a cui fu sottoposta Santa Caterina prima di subire il martirio: una soluzione molto simile appare non a caso nella chiesa di Santa Caterina dei Funari a Roma, in cui le suore possono assistere alle celebrazioni tramite due

[1058] VANNI 2005, p. 296.

grate in ferro poste nelle pareti laterali del coro, giusto sotto gli affreschi di Federico Zuccaro (fig. 1468). Dunque originariamente Brandani, con la sua bottega, non realizzò una pala d'altare e due medaglioni erratici poi inseriti nei due fastigi laterali come fino a oggi sostenuto, ma si occupò di riformulare l'aspetto interno della chiesa, predisponendo dei grandi complessi decorativi in stucco per gli unici tre altari in essa esistenti. Una soluzione che non doveva mostrarsi poi molto dissimile, almeno dal punto di vista dell'impianto generale, da quella che l'artista aveva predisposto per la decorazione perduta dell'unica navata della chiesa di Santo Stefano a Piobbico, anch'essa dotata di tre altari. Tenendo a mente proprio il riferimento al caso di Piobbico viene da chiedersi a questo punto se anche le pareti della chiesa urbinate fossero state abbellite tramite degli ornamenti in stucco poi andati distrutti durante i lavori settecenteschi.

Il rilievo che funge da pala d'altare non fu l'unico realizzato dall'artista nel corso della sua attività. Secondo la testimonianza di Pungileoni, Brandani aveva eseguito anche una grande pala in stucco raffigurante l'*Ultima Cena* per l'altar maggiore della chiesa di San Pietro a Mondavio, opera purtroppo andata distrutta con il rinnovo della chiesa intervenuto alla fine del Settecento[1059].

Nonostante il confronto suggerito da Serra tra il *Martirio di Santa Caterina* e il rilievo di Giambologna sia assolutamente da rigettare data l'evidente differenza di stile – sarebbe anche difficile giustificare in quale modo Brandani fosse venuto a conoscenza di un'opera simile – la proposta di datare le decorazioni in questione nell'ultimo tratto della carriera dell'artista sembra comunque assai probabile. Mi pare infatti che esse mostrino delle evidenti affinità con diversi dettagli visibili nelle ultime opere del maestro, dal soggiorno lauretano in poi. I puttini carnosi che compiono raffinati avvitamenti sui fastigi degli altari laterali si leggono benissimo accanto a quelli che ornano la volta della Cappella dei Duchi di Urbino e devono pertanto essere considerati come una riproposizione in chiave ormai già più siglata (anche per l'evidente apporto della bottega in fase di esecuzione) delle sperimentazioni plastiche condotte in quel determinante cantiere decorativo (figg. 1469-1472); la testa angelica che orna il rilievo dell'altar maggiore (purtroppo ormai compromessa dallo sporco e dalla brutta doratura che uniforma la superficie dei capelli) è addirittura identica a quella di uno dei putti che invadono la volta della Cappella del Presepe del vicino oratorio di San Giuseppe (figg. 1473-1474). Le figure di *Santa Caterina* e di *San Michele* che si stagliano contro un fondo neutro con le loro pose allungate ma al tempo stesso monumentali ricordano assai da vicino alcuni personaggi che popolano i soffitti del Castello Brancaleoni a Piobbico. In particolare la *Santa Caterina* si può confrontare molto bene con la figura di *Danae* nella Sala Romana e con l'allegoria della *Speranza*

[1059] PUNGILEONI 1826, p. 370.

nella cappellina della Deposizione (figg. 1475-1477); d'altro canto il passo di danza compiuto dal *San Michele* trova i suoi confronti più significativi con l'allegoria della *Giustizia* (figg. 1478-1479) della stessa cappella piobbichese mentre il modo in cui sorregge la lancia è praticamente identico al gesto compiuto da Marco Curzio nel rilievo a lui dedicato nell'attigua Sala Romana (figg. 1480-1481). Lo stesso può dirsi del rilievo con il martirio della santa: la conformazione lamellare delle pieghe della veste di Santa Caterina sembra una versione miniaturizzata di quella che descrive gli abiti della Vergine nel *Presepe* di Urbino (figg. 1482-1483); la foga con cui il boia si sta avventando su di lei ricorda la furia mostrata da Orazio Coclite della più volta citata Sala Romana del Castello Brancaleoni (figg. 1484-1485). Anche l'aspetto fiero e nobile dei cavalli di profilo sullo sfondo può essere accostato all'unicorno inserito in un tondo del soffitto della Cappella della Deposizione (figg. 1486-1487). Infine l'aspetto cremoso delle nuvole che contornano l'angelo con la palma del martirio e la descrizione tremolante dei profili delle montagne sullo sfondo si confrontano benissimo con i medesimi particolari disposti, rispettivamente, sulla volta e lungo la parete destra della Cappella del Presepe (figg. 1488-1491).

La composizione del rilievo con il martirio è molto simile a quella che informa la tela di Girolamo Siciolante nella Cappella Cesi in Santa Maria Maggiore a Roma, realizzata nel 1567[1060] (figg. 1492-1494). In entrambe le opere vi è Santa Caterina inginocchiata in primo piano con le mani giunte mentre alle sue spalle emerge il boia che avanza con il piede destro mentre brandisce una spada con il braccio sinistro, ruotando così il corpo in una posa assai artificiosa; sulla destra si nota l'imperatore seduto su uno scranno rialzato; chiude la composizione un soldato sulla destra che mostra uno spadino legato alla cintura. Le connessioni si arrestano al mero disegno compositivo dato che dal punto di vista dello stile le opere mostrano una divergenza pressoché totale: la vibrazione cromatica e il pittoricismo del rilievo in stucco sono lontanissimi da quella calma glaciale e priva di sentimenti che connota il dipinto e più in generale le opere tarde di Siciolante. Mi risulta difficile credere che Brandani fosse a conoscenza dell'opera di Santa Maria Maggiore, perciò mi chiedo se queste affinità non si debbano imputare all'esistenza di un perduto modello grafico o a stampa recuperato da entrambi gli artisti; allo stato attuale però non mi pare sia nota una simile invenzione e a maggior ragione non saprei fornire il nome del suo possibile autore.

[1060] Sull'opera di Siciolante cfr. HUNTER 1996, pp. 149-151; ULISSE 2018, pp. 93-95. Nell'edizione Giuntina delle *Vite* Giorgio Vasari dichiara che Siciolante "ha oggi fra mano la cappella del cardinale Cesis in Santa Maria Maggiore", cfr. VASARI 1568 (ed. 1966-1997), VI, p. 221.

In conclusione, grazie alla serie di confronti proposti poc'anzi credo che per questa impresa decorativa, che, come si è detto, dovette essere ben più vasta e articolata di come appare adesso, sia possibile indicare una datazione tra la seconda metà del 1572, dunque dopo il soggiorno lauretano, e il 1575. L'opera testimonia altresì come nell'ultimo tratto della propria carriera Brandani fosse ormai divenuto un importante punto di riferimento nella decorazione degli edifici sacri, probabilmente grazie al successo dei cantieri di Piobbico e di Loreto.

[CAT. 17]

Appartamento del Leon d'Oro

Piobbico, Castello Brancaleoni

1574-1575

Il castello dei Brancaleoni sorge su un'altura posta a sud-est rispetto al borgo antico di Piobbico (figg. 1495-1496). L'edificio attuale è il risultato dell'accorpamento e della semi-regolarizzazione di diversi blocchi di edifici costruiti in epoche diverse. Il nucleo primitivo del complesso si trova nel quadrante sud della collina e risale forse al XIII secolo: si tratta del cosiddetto 'castellare', un edificio a pianta pressoché quadrata fortemente verticalizzato e impostato sulle fondazioni di quello che era probabilmente un insediamento militare altomedievale[1061]. Nel corso del Tre e del Quattrocento a questa cellula base furono addossate diverse costruzioni a est e soprattutto a nord, dove venne creata la prima e più cospicua porzione della lunga manica edilizia a due piani che si affaccia verso valle e che costituisce uno degli elementi che caratterizzano il castello ancora oggi[1062]. Importanti lavori furono compiuti da Roberto di Guido Brancaleoni (conte dal 1484 al 1538), nonno di Antonio II, tra gli anni Novanta del XV secolo e le prime tre decadi di quello successivo. Il conte si preoccupò di ingrandire e terminare tutta la porzione nord-est, in cui venne situato l'appartamento del figlio Monaldo (futuro conte di Piobbico), raccordandola a quella sud-ovest tramite un piccolo quanto elegante cortile centrale progettato dal grande architetto fiorentino Baccio Pontelli, come hanno incontrovertibilmente dimostrato le ricerche di Francesco Benelli[1063] (figg. 1497-1501). Qualche decennio dopo, Antonio II Brancaleoni, figlio di Monaldo, si rese responsabile di almeno due ulteriori campagne edilizie. Tra il 1573 e il 1575 si concentrò sull'assestamento dell'ala nord-est del castello e sulla sistemazione e parziale decorazione dell'appartamento del defunto padre[1064]. Nel corso del decennio successivo fu compiuta la decorazione dell'appartamento e venne regolarizzata tutta la

[1061] BISCHI 1982, p. 35; POLICHETTI 1985, pp. 179-188; MARCHETTI 1985, p. 192.
[1062] MARCHETTI 1985, pp. 189-205; VOLPE 1985, pp. 207-234.
[1063] BENELLI 2007, pp. 75-96.
[1064] La data 1573 compare incisa infatti proprio su un portale esterno che si trova nel fabbricato posto a nord-est rispetto al cortile. Riguardo l'inizio dei lavori architettonici sotto Antonio II cfr. TARDUCCI 1897, pp. 236-240; vedi anche più oltre nel testo.

porzione nord del castello[1065]: esso venne dotato di un ingresso monumentale grazie alla privatizzazione e conseguente regolarizzazione della cosiddetta 'camminata'– ovvero una strada pubblica che correva accanto al lungo corpo rettilineo ovest e tutt'ora parzialmente esistente – che fu decorata con un'elegante loggetta realizzata in travertino di Piobbico nel tratto che congiunge le due ali del palazzo e inquadrata da un grosso portale esterno in bugnato in cui compare il nome del conte a fianco alla data 1587 (figg. 1502-1505). Al successivo conte nonché figlio di Antonio II, Giordano, si devono il prolungamento dell'ala rettilinea ovest in direzione nord (fig. 1506) e l'edificazione dell'attuale ingresso settentrionale dell'intero complesso con la caratteristica torre dell'orologio che svetta al centro (fig. 1507), come si può constatare osservando un acquerello di Francesco Mingucci realizzato nel 1626[1066] (fig. 1508). Nel suo testamento, redatto nel 1621, Giordano si assicurò che i suoi successori iniziassero la costruzione di una grande cappella palatina dedicata a San Carlo Borromeo per ricordare la visita effettuata dal cardinale milanese presso i Brancaleoni nel 1579, specificando che essa dovesse sorgere "nelle case che erano del conte Torquato mio fratello, cioè nella stalla fatta da mio padre"[1067]. Il figlio di Giordano, Antonio III, si attenne alle ultime volontà del padre e fece costruire la cappella, che possiede le dimensioni di una piccola chiesa, nel punto indicato (fig. 1509). I conti successivi si limitarono a interventi di poco conto, perlomeno sul piano edilizio, che non mutarono granché l'aspetto assunto dal castello verso la metà del Seicento[1068].

Come già anticipato la decorazione dell'appartamento di Antonio II Brancaleoni deve essere suddivisa in due distinte fasi, intervallate da un periodo durato circa dieci anni. Protagonista indiscusso della prima fu Federico Brandani, qui alle prese con l'ultimo grande cantiere decorativo della sua carriera. L'impresa piobbichese si segnala principalmente per due fattori: è una delle poche per le quali disponiamo di una datazione certa e, soprattutto, è l'unica firmata da Brandani. Tra gli stucchi della Sala Romana e del Salone si trovano incise, rispettivamente, le date 1574 e 1575 (fig. 1510); la sua firma compare invece in lettere capitali nella tavoletta sorretta da una figura allegorica nella Cappella del Presepe (fig. 1511). La questione della firma sarà trattata in modo più approfondito nel commento critico posto in chiusura. Per il momento ci si soffermerà unicamente sulla cronologia dell'intero cantiere decorativo che è possibile circoscrivere ulteriormente se si considera che nel febbraio del 1574 Brandani figurava come testimone in un atto notarile stilato

[1065] Ibidem.
[1066] Ivi, pp. 236-237; BISCHI 1982, p. 95.
[1067] BISCHI 1982, pp. 97-99.
[1068] Su questi interventi minori cfr. BISCHI 1982, pp. 96-97.

proprio nel castello e che la morte lo colse a Urbino il 20 settembre del 1575. Lo stuccatore dovette avviare la campagna decorativa non appena conclusi i lavori di ammodernamento delle stanze dell'appartamento, iniziati nel corso del 1573. Grazie agli studi di Antonio Tarducci conosciamo anche il nome dell'architetto che si occupò dell'intervento edilizio, ovvero Ottaviano Viviani, fratello di Battista Viviani, moglie di Brandani, e dunque cognato del nostro artista[1069]. Si tratta dunque di un cantiere che potremmo definire 'a conduzione familiare'. Purtroppo questo ennesimo esponente della famiglia Viviani è poco più che un nome; sappiamo solamente che nel 1585, dieci anni dopo la morte di Brandani, progettò ed eseguì la griglia in stucco che contiene i piccoli, briosi affreschi di alcuni tra i migliori seguaci di Barocci che ornano la Cappella dell'Annunziata a Urbino[1070].

L'appartamento del Leon d'oro, così chiamato per lo stemma dei Brancaleoni in stucco dorato che campeggia sul soffitto del salone, si trova nell'ala nord-est al piano nobile del castello e si compone di cinque ambienti. Il grande salone centrale funge da perno per le altre stanze che si sviluppano in modo speculare intorno a esso: da entrambi i lati vi sono infatti una sala dalla conformazione quasi quadrata (Sala Romana, Sala di Ilio) e una piccola cappella a pianta rettangolare (Cappella della Deposizione, Cappella del Presepe) (fig. 1512). Il sistema distributivo è molto simile a quello previsto per il Palazzetto Baviera di Senigallia e, a questo punto, viene da chiedersi se non sia stato lo stesso Brandani a suggerire una simile impostazione planimetrica visto che in questo caso il direttore dei lavori edilizi era anche suo cognato. Ad ogni modo, che lo stuccatore fosse in grado di progettare anche l'assetto architettonico generale di una stanza oltre alla sua mera ornamentazione è più che probabile visto che in molti cantieri da lui condotti si ha proprio l'impressione che l'architettura sia stata pensata per accogliere i fantasiosi soffitti e i vari elementi decorativi e non viceversa.

Secondo Sante Fini e Carol Plazzotta la Sala Greca e la Sala Romana dovevano fungere da camere da letto, rispettivamente, del conte Antonio e di sua moglie Laura Cappello[1071]; a sostegno di questa ipotesi si potrebbe addurre la constatazione che l'appartamento è dotato di due cappelle poste agli estremi come a voler rimarcare l'assoluta autosufficienza di ognuna delle due ali. Inoltre sul soffitto della Sala Greca ricorrono diverse volte le iniziali AB (Antonio Brancaleoni) che potrebbero indicare un ambiente maggiormente legato al conte; tuttavia le stesse lettere compaiono sul portale d'accesso dell'intero appartamento e anche sugli stipiti delle porte del salone. Ad ogni modo la presenza dei camini testimonia l'importanza di queste stanze che dovevano essere utilizzate anche

[1069] TARDUCCI 1897, p. 240.
[1070] BRAVI 2003; *CAPRICCIO E NATURA* 2017, p. 212.
[1071] FINI 2011, pp. 70-79; PLAZZOTTA 2018, p. 23.

durante l'inverno. A tal proposito bisogna subito rilevare come tutte le odierne nappe dei camini siano posticce poiché quelle originali furono smontate e vendute nel 1878. Fortunatamente conosciamo il loro aspetto grazie a delle fotoincisioni pubblicate su *L'Art* dal conte urbinate Pompeo Gherardi giusto due anni prima, nel 1876[1072]. Da queste riproduzioni si intende come essi fossero concepiti come delle piccole architetture costituite da volute spezzate terminanti in zampe leonine, cariatidi, lesene rastremate, testine muliebri e le cui superfici erano completamente ricoperte di decorazioni a intaglio. Tali caratteristiche ci permettono di avanzare l'ipotesi che sia stato lo stesso Brandani a progettarli vista anche la loro somiglianza con i due camini da lui realizzati nel 1570 per le stanze di Lucrezia d'Este nel Palazzo Ducale di Pesaro. Grazie agli elementi decorativi presentati è forse possibile indicare la stanza di provenienza per ciascuno di essi: il camino con l'iscrizione ·ANT·BRANC· si trovava verosimilmente nella Sala Greca in cui ricorre spesse volte il nome del conte (fig. 1513); quello con lo stemma Brancaleoni svettante al centro doveva ornare il salone, accordandosi in tal modo con il grande stemma sul soffitto (fig. 1514); il terzo per esclusione doveva essere installato nella Sala Romana (fig. 1515).

La critica ha da sempre individuato due fasi decorative per l'appartamento del Leon d'oro, principalmente per il fatto che, oltre alle due date incise da Brandani, fra gli affreschi della volta della Sala Greca compare la data 1585 (fig. 1516). Da ciò si è dedotto che durante l'ottavo decennio vennero realizzati solamente gli stucchi mentre tutte le pitture furono aggiunte dieci anni dopo[1073]. La questione è in realtà ben più complessa di così. Se si effettua una scrupolosa analisi dello stile e della qualità mostrata dagli ornamenti in stucco si può facilmente comprendere come non tutti siano stati realizzati da Brandani: l'intera decorazione della Sala Greca (figg. 1517-1530), gli stipiti e il fastigio della porta sud della Sala Romana (figg. 1531-1534) mostrano infatti una maniera differente, che scimmiotta il linguaggio di Brandani senza comprenderlo fino in fondo e soprattutto non riuscendo a eguagliarlo sul piano qualitativo. Per chiarire la situazione occorre procedere con ordine nella ricostruzione degli eventi.

Sappiamo che Brandani condusse il cantiere tra il 1574 e il 1575. In quegli anni furono realizzati tutti gli ornamenti lapidei (le perdute nappe dei camini, gli stipiti delle porte, i seggiolini a zampa di leone negli sguinci delle finestre) (fig. 1535), tutti gli stucchi eccetto quelli appena espunti dal catalogo del nostro e le pitture dei soffitti della Camera Romana e delle due cappelline. A testimoniare una simile circostanza sono le opere stesse, in particolare i dipinti. Nella Camera Romana vi è un affresco in cui

[1072] GHERARDI 1876, pp. 275-277.

[1073] *ITINERARI ROVERESCHI*, cit., 1981, pp. 139-140; ARCANGELI 1990, pp. 109-110; MORETTI 2005, pp. 202-203.

è raffigurata la famiglia comitale: vi sono Antonio Brancaleoni, Laura Cappello e i loro nove figli (figg. 1536-1537). Il dipinto, e di conseguenza l'intera decorazione pittorica della stanza, non può essere datato alla metà degli anni Ottanta come finora sostenuto poiché il primogenito, Ottavio, il ragazzo evidentemente più adulto raffigurato accanto ai genitori, morì nel 1575[1074]. L'immagine deve dunque risalire al 1574, data che compare, per altro, tra gli stucchi della sala affianco a un affresco che registra l'aspetto del castello e del borgo di Piobbico proprio in quell'anno (fig. 1538). Anche l'unica figlia, Elisabetta, si sposò nel 1585, mentre nell'affresco in questione è raffigurata ancora come una bambina[1075]. Questi dipinti sono attribuiti al pittore eugubino Felice Damiani, a lungo attivo nelle Marche, soprattutto a Sanseverino dove ha lasciato forse i suoi capolavori nel Santuario della Madonna dei Lumi[1076]; il riferimento è tuttavia da respingere *in toto* visto che il Damiani ha uno stile completamente differente dalla vena un po' *naïf* e macchiettistica che caratterizza gli affreschi della Sala Romana che converrà per ora lasciare nell'anonimato. Mi sono inoltre reso conto che anche i soffitti delle cappelle e i paesaggi di formato rettangolare visibili nella Cappella della Deposizione appartengono allo stesso mediocre artista, dunque devono essere stati realizzati sempre durante il medesimo periodo in un momento subito successivo all'esecuzione degli stucchi. Alla fine di questa prima fase decorativa l'unica stanza rimasta priva di decorazioni era la Sala Greca, nella quale vi era solamente lo stipite lapideo della porta sud. Gli altri ambienti erano pressappoco come li vediamo ora eccetto per alcuni dettagli: la Sala Romana non presentava lo stipite in stucco della porta sud, come detto poc'anzi, e le cappelline non mostravano ancora quelle minute e sciolte decorazioni a grottesca che ornano le pareti brevi, oggi purtroppo molto sbiadite. Il cantiere rimase quindi imperfetto ed è possibile che la causa di ciò vada individuata proprio nella prematura scomparsa di Brandani nel settembre del 1575 e forse anche nella morte del primogenito Ottavio avvenuta nello stesso anno.

A quanto pare il conte Antonio riprese la decorazione dell'appartamento solamente dopo dieci anni, chiamando un nuovo stuccatore e un nuovo pittore ad ultimare il cantiere. Quanto al pittore, fu Luciano Arcangeli ad attribuire correttamente tutte le pitture della Sala Greca a Giorgio Picchi[1077], artista proveniente da una famiglia di vasai di Casteldurante il cui stile "chiassoso"[1078], umoristico e

[1074] BISCHI 1982, p. 72.
[1075] PLAZZOTTA 2018, p. 25. La studiosa riporta il nome errato di Isabella al posto di Elisabetta, come invece si legge nel manoscritto di Costanzo Felici che conobbe di persona la figlia dei conti riferendosi a lei come "putta di bellissimo ingegno", cfr. BISCHI 1982, p. 72.
[1076] TEODORI 1986, vol. 32; EADEM 1992, pp. 306-311. Su Felice Damiani cfr. anche MORGANTI 2013, pp. 9-17; BOLZONI 2016, pp. 81-86.
[1077] ARCANGELI 1990, pp. 108-116.
[1078] Ivi, p. 109.

colorato risulta in bilico tra il costante riferimento al tardo manierismo romano di fine Cinquecento, con particolare riguardo per le invenzioni dei fratelli Zuccari e Cesare Nebbia, e un ammiccamento più o meno evidente allo stile luministico e soffuso di Barocci[1079] (figg. 1539-1551). Il grado di integrazione tra i dipinti del Picchi e gli stucchi che li accompagnano è tale che per entrambi deve essere postulata l'appartenenza alla stessa fase esecutiva: i fastigi delle porte e del camino sono stati evidentemente eseguiti per incorniciare e fare da supporto alle pitture (figg. 1518, 1521, 1525). Come già anticipato le decorazioni in stucco della Sala Greca presentano delle forme indubbiamente brandaniane che però tradiscono la fattura da parte di un epigono del maestro: la loro qualità esecutiva è di gran lunga inferiore a qualsiasi opera autografa del nostro, e anche le tipologie dei volti sono completamente diverse da quelle alle quali Brandani ci ha abituati (figg. 1519, 1523, 1533). Inoltre nella grammatica compositiva di questi elementi c'è qualcosa di irrisolto, come se le volute, i cartigli e i motivi auricolari fossero liberi di espandersi nello spazio senza che le varie spinte centrifughe siano ricondotte entro una chiara e armonica visione unitaria. Lo stesso si può dire per lo stipite e il fastigio della porta sud della Sala Romana, la cui figura allegorica della *Fama* mostra delle fattezze identiche alle brutte teste in stucco che ornano la Sala Greca (fig. 1532). La seconda fase decorativa dell'appartamento vide dunque attivi un anonimo stuccatore di stampo brandaniano e il durantino Giorgio Picchi, al quale ricondurrei anche le già citate grottesche un po' malconce che colorano le pareti brevi delle cappelle dato che lo stile mi pare identico a quello dispiegato negli affreschi della Sala Greca (figg. 1552-1560).

La decorazione dell'appartamento del Leon d'Oro costituisce l'ultima grande impresa di Federico Brandani. Come già anticipato, l'opera rappresenta un *unicum* all'interno del suo catalogo per la presenza della firma. Ciò significa che per l'artista questo cantiere dovette rivestire un'importanza determinante. Come è noto, la firma simboleggia il compiuto raggiungimento di un'autocoscienza critica relativa all'aspetto intellettuale e creativo del proprio lavoro, circostanza che per uno stuccatore di professione (che dunque si dedicava solamente a questo *medium* artistico) operante nel XVI secolo è tutt'altro che scontata. Tanto più che essa non è stata apposta su una scultura isolata o su un gruppo plastico, opere per le quali la presenza della firma poteva vantare illustri esempi risalenti almeno fino all'antica Grecia, ma a sugello di una vasta impresa decorativa. Effettivamente Brandani non si dedicava alla progettazione e all'ornamentazione di un intero appartamento dai tempi del soggiorno piemontese, avvenuto circa dieci anni prima, ed è possibile che il ruolo da regista che ricoprì nuovamente nel Castello Brancaleoni gli abbia permesso di riflettere

[1079] Su Giorgio Picchi cfr. in particolare MORETTI 2005, pp. 198-218.

ulteriormente sull'acquisita posizione di primo decoratore del Ducato di Urbino. Ad ogni modo, non mi pare di essere a conoscenza di un altro cantiere decorativo cinquecentesco condotto interamente in stucco che presenti la firma del suo autore. Per una simile conquista intellettuale in tale campo artistico bisogna attendere le cripto-firme di Giacomo Serpotta che impiegava la lucertola 'serpuzza' o il serpente per alludere al proprio cognome nelle fantasmagoriche decorazioni da lui eseguite a Palermo nel corso del XVIII secolo[1080].

A una prima analisi potrebbe risultare assai singolare, se non proprio assurda, l'idea di inserire la propria firma in un cantiere che, di fatto, non fu portato a termine (la Sala Greca sarà compiuta solamente dieci anni dopo, come detto). Evidentemente, Brandani decise di inserire il proprio nome e cognome nella Cappella del Presepe già in fase di progettazione. Purtroppo la morte lo colse prematuramente e l'artista non riuscì a ultimare il lavoro lasciando la Sala Greca completamente priva di ornamentazioni eccetto il portale lapideo sulla parete sud.

Riguardo lo stile dispiegato da Brandani in questa impresa pesa ancora enormemente il giudizio espresso da Luigi Serra nel 1934. Sebbene il grande studioso spese parole di lode per questo complesso, credo che la lettura da lui proposta – l'unica peraltro fin qui tentata, continuamente rilanciata da tutti gli studiosi successivi che hanno trattato l'opera[1081] – debba essere ampiamente rivista. Nella trattazione monografica dedicata a Brandani nel volume sull'arte rinascimentale nelle Marche del 1934, Serra individuò nelle decorazioni del Castello di Piobbico una chiara svolta stilistica nel linguaggio dell'artista. "Il carattere che risalta primamente nella decorazione condotta a Piobbico è la sobrietà e levità degli organismi decorativi. È un Brandani nuovo che ci appare. Nel Palazzo Baviera a Senigallia, nella cappellina del Palazzo Ducale di Urbino, ed in altre opere, egli si rivela piuttosto sovraccarico […] A Piobbico invece egli adotta schemi riposati, contiene la decorazione con un vigilato equilibrio, che non conoscevamo in lui. I portali si avvivano soltanto di un leggero ornamento nel fregio […] I camini rispecchiano il medesimo indirizzo: sono cioè adorni con levità nel fregio [va precisato che Serra interpretava erroneamente le nappe moderne come calchi da quelle originali asportate] mentre sulla cornice supportano una specie di grande cartella figurata tra cariatidi […] i due camerini in cui l'ornato naturalmente s'addensa e s'anima anche di rilievi entro nicchie scavate nelle pareti, dà un senso di concentrazione e di fasto che non è, però, esuberanza

[1080] Su Serpotta cfr. GARSTANG 1990; IDEM 2006.

[1081] HOFFMANN 1967, p. 60; FONTEBUONI 1985, p. 239; ARCANGELI 1993a, pp. 337-338; PROCACCINI 2019, p. 211.

ingombrante [...] Un altro carattere di questo complesso decorativo è lo spirito di eleganza che lo impronta […] Pure nel tocco e nel modellato si respira la freschezza del Rinascimento"[1082].

Nonostante l'entusiasmo per la qualità e l'eleganza di questi stucchi sia assolutamente condivisibile mi risulta molto difficile riscontrare quella sobrietà, quella levità e quel vigilato equilibro compositivo che Serra considerava addirittura caratteristiche inedite nell'attività del maestro. Credo che un simile giudizio, oltre che dall'errata convinzione che le nappe dei camini fossero dei calchi riproducenti gli originali, sia stato principalmente condizionato dal fatto che in quest'opera il lavoro di Brandani venne integrato con numerose scene dipinte che permisero solo parzialmente all'artista di realizzare i suoi pittoricissimi bassorilievi in stucco, che infatti compaiono solo agli angoli della Sala Romana. È lo stesso Serra a dirci che "Nelle volte i campi delle riquadrature sono lasciati liberi dal decoro in istucco, verosimilmente perché fossero affrescati, anche se questo è avvenuto parzialmente in tempo posteriore [Serra, come tutti gli studiosi successivi, datava tali dipinti al nono decennio]. L'ornamentazione in stucco si limita di regola agli incorniciamenti ed ai raccordi"[1083]. Se dovessimo utilizzare esclusivamente questo metro di giudizio per analizzare l'opera nella sua totalità allora potremmo affermare lo stesso anche per altri cantieri in cui lo stucco è affiancato alla pittura, come la Cappella dei Duchi di Urbino, il Castello di Montebello, oppure le cappelle di Santa Maria Novella a Orciano che non presentano affreschi solamente perché la loro decorazione rimase interrotta: opere per le quali non potremmo mai spendere gli aggettivi impiegati da Serra per descrivere gli stucchi di Piobbico. Se si osservano attentamente gli impianti decorativi delle sale dell'appartamento ci si può invece rendere conto di come le soluzioni ornamentali proposte da Brandani rappresentino un ulteriore passo in avanti compiuto in direzione di un'estrema quanto raffinata esuberanza decorativa, talvolta davvero senza precedenti nell'arte del maestro. Come si vedrà vi sono alcuni passaggi, snodi e intrecci decorativi assai articolati eppure caratterizzati da una scioltezza e una fluidità uniche, difficilmente riscontrabili nelle opere analizzate fin qui. Quelle caratteristiche di sobrietà compositiva e levità formale che Serra attribuiva ai sistemi decorativi nel loro complesso si riscontrano piuttosto nelle figure ad altorilievo che ornano gli ovati angolari della Cappella della Deposizione e i fastigi dei portali e dei camini e colpisce il fatto che lo studioso non se ne sia reso conto.

Le decorazioni brandaniane si presentano in ottimo stato conservativo. Grazie al restauro effettuato durante gli anni Novanta del secolo scorso e a una più recente pulitura è possibile apprezzare a pieno

[1082] SERRA 1934, pp. 215-216.
[1083] Ibidem.

il candore quasi abbacinante dello stucco e le scintillanti superfici ricoperte d'oro[1084]. A differenza dell'apparato ornamentale della vicina chiesa di Santo Stefano, non sembra che il devastante terremoto del 1781 abbia compromesso gli stucchi del castello; gli unici danneggiamenti che possono forse essere messi in relazione a quell'evento traumatico sono le fratture, ristuccate durante l'ultimo restauro, che attraversano il soffitto della Sala Romana ma che comunque non inficiano in alcun modo la lettura dell'opera (figg. 1561-1562). Le parti maggiormente compromesse del ciclo sono i piccoli gruppi scultorei inseriti nei tabernacoli delle cappellette: la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* presenta il rifacimento completo delle teste dei personaggi della Madonna, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea; nel *Presepe* non vi è quasi più nulla di originale se non per le architetture e il paesaggio sullo sfondo. Anche la piccola testina angelica in cima al tabernacolo contenente la *Deposizione* è stata evidentemente rifatta, anche piuttosto grossolanamente.
Per facilitare la lettura del ciclo decorativo è stato dedicato un paragrafo specifico a ognuno degli ambienti.

Il Salone centrale

Il salone è introdotto da un portale d'accesso realizzato in pietra arenaria (fig. 1563), probabilmente proveniente dalle poco distanti cave di Sant'Ippolito, e mostra le iniziali di Antonio Brancaleoni che mettono in mezzo l'arme della famiglia. Il fastigio in alto è stato realizzato in stucco tinteggiato con un colore scuro per accordarlo con la pietra dello stipite sottostante. Lo stile è dichiaratamente brandaniano e per tale ragione può essere datato durante la prima fase dei lavori all'appartamento.
Il cartiglio centrale mostra lo stemma della famiglia Farnese (fig. 1564) e, come già suggerito da Luisa Fontebuoni[1085], deve verosimilmente essere interpretato come un omaggio alla duchessa Vittoria Farnese la quale, come ampiamente riferito in Cat. 11, intrattenne sempre ottimi rapporti con i conti di Piobbico: fu proprio lei infatti a favorire la loro unione matrimoniale.
Questo ambiente a pianta rettangolare è il più grande dell'appartamento (figg. 1565-1566). Le decorazioni che lo caratterizzano sono giocate esclusivamente sul contrasto tra il bianco dello stucco e della pietra locale e la foglia d'oro delle rifiniture. La volta è lunettata e presenta dei costoloni modanati dipartentisi da sofisticati peducci in stucco. Questi ultimi si compongono di una testina

[1084] FONTEBUONI 1985, pp. 237-248.
[1085] FONTEBUONI 1985, p. 238.

muliebre al centro affiancata da due figurette alate dalle gambe fitomorfe che sostengono un elice rivolto al contrario compresso sotto l'echino: una sorta di fantasioso e bizzarro ordine composito (fig. 1567). Al centro della volta giganteggia lo stemma comitale inscritto entro un cartiglio composto da volute spezzate e girali di acanto che si espandono ulteriormente verso tutte le direzioni (fig. 1568). Tale elemento è arricchito con un elmo da cavaliere a far da cimiero, un mascherone urlante generato dall'accostamento di due volute, due testine decorative e da quattro putti carnosi che si aggrappano lungo le fasce laterali (figg. 1569-1573).

Sopra la nappa moderna del camino si imposta un grandioso fastigio in stucco dalle forme assai complesse: la parte centrale è formata da un pannello quadrato dagli angoli sporgenti e decorato con un sistema di volute spezzate tra loro interconnesse da modanature rettilinee e da altre che convergono verso una grossa testa maschile nella parte bassa (figg. 1574-1577); ai lati sono inseriti due piedistalli sporgenti, sostenuti da una zampa leonina, che fungono da base di appoggio per altrettante statue dalle pose speculari raffiguranti delle figure muliebri che indossano una lunga veste, portano un elmo sulla testa e tengono un'asta dorata in una mano (figg. 15778-1579). Nella parte superiore del quadrato vi sono due teste di leone negli angoli sporgenti mentre nel mezzo viene lasciato lo spazio per l'inserimento di un'altra piccola base su cui poggia un'allegoria della *Fama* in altorilievo che si viene a trovare perfettamente al centro della lunetta, incorniciata dai costoloni e da due volute in basso che si impennano oltre gli angoli squadrati del fastigio (fig. 1580). Al centro vi è un rilievo raffigurante il *Sacrificio di Porzia*, con la protagonista che cerca di darsi la morte ingerendo un tizzone ardente che tiene ancora nella mano[1086] (fig. 1581). Il fastigio si espande infine verso il basso tramite due volute fitomorfe sostenute da due zampe di leone poste di profilo. Tutte le superfici sono arricchite tramite piccole volute, motivi vegetali e nastrini.

Le porte sud e nord (fig. 1566), quelle che conducono alle altre stanze, presentano degli stipiti in pietra di Piobbico con l'arme dei Brancaleoni al centro e le iniziali "AB" inserite in delle bellissime cornicette laterali (figg. 1582-1583); la porta d'ingresso è caratterizzata invece da uno stipite più semplice realizzato in stucco. Ad ogni modo tutti e tre i portali sono decorati tramite fantasiosi fastigi in stucco simili a dei piccoli tabernacoli. Al centro di quelli posti a sud e a nord vi sono, rispettivamente, l'allegoria della *Salus Publica* con la melagrana in mano (fig. 1584) e quella della *Concordia* con la cornucopia e il caduceo (fig. 1585). Il terzo mostra invece la figura di un nobile a cavallo che può essere considerato come una sorta di raffigurazione idealizzata di Antonio

[1086] Per l'identificazione di questa e di tutte le successive allegorie, anche quelle collocate nelle altre sale dell'appartamento cfr. FONTEBUONI 1985, pp. 237-248.

Brancaleoni visto che in alto al centro compare una testa di turco con turbante interpretabile come un riferimento alla vittoriosa battaglia di Lepanto a cui aveva partecipato lo stesso conte di Piobbico come ricorda il suo amico e biografo Costanzo Felici (figg. 1586-1589). In una cartellina in basso a sinistra compare la data 1575 (fig. 1510).

Il soffitto del salone è l'unico dell'appartamento che non presenta una composizione troppo sofisticata. Una scelta simile fu motivata dal fatto che il vero protagonista della decorazione sarebbe dovuto essere il grande stemma posto al centro della volta, in cui campeggia l'arme dei Brancaleoni completamente ricoperta d'oro. Tale soluzione non si discosta poi molto da quanto già osservato per il salone del Castello di Montebello, il cui soffitto prevede proprio l'inserimento di un grande stemma centrale di cui quello di Piobbico costituisce una variante più moderna (figg. 1590-1591); gli stessi puttini che sostengono il cartiglio in basso ricordano da vicino quelli sulla volta della Sala a Ombrello sempre a Montebello (figg. 1592-1593): in questo caso però essi hanno acquisito quelle forme robuste e paffute ma allo stesso tempo dinamiche che ritroviamo nelle ultime opere di Brandani (figg. 1594-1595), come la Cappella dei Duchi di Urbino, il *Presepe* di San Giuseppe e il gruppo del *Crocifisso con la Maddalena*. Le bellissime propaggini vegetali che si espandono oltre il cartiglio, che vanno a sostituire i più canonici nastri svolazzanti precedentemente utilizzati da Brandani, dimostrano una scioltezza e un'eleganza disegnative che sembrano veramente precorrere il Rococò (fig. 1568). I peducci trovano i loro precedenti in quelli che ornano alcuni ambienti del Castello di Montebello e della casa di Ventura Brandani (figg. 1596-1598); tuttavia quelli piobbichesi possiedono un'intensità plastica che li fa sporgere nettamente dal piano della parete permettendo loro di imporsi quali veri e propri comprimari all'interno del discorso decorativo generale della sala: mai prima d'ora nel catalogo del maestro simili elementi accessori erano stati caratterizzati da forme così compresse e chiaroscurate e soprattutto mai avevano rivestito un'importanza simile nell'economia compositiva di un ambiente. Altro protagonista del salone è ovviamente il monumentale fastigio del camino impostato come se fosse un grande pannello decorativo. Tale soluzione richiama inevitabilmente il *Camino delle Bighe* del Palazzo Ducale di Pesaro anche se un confronto tra i due (figg. 1599-1600) rivela chiaramente quanto a Piobbico il maestro si sia sentito libero di sperimentare forme nuove e bizzarre che difficilmente potrebbero essere confrontate con qualcosa di simile nel pur vasto campo della decorazione a stucco del Cinquecento italiano. Nel fastigio di questo camino il geometrismo di matrice genghiana è percepibile solamente nel disegno della cornice a orecchie di formato quadrato, per il resto tutti i campi sono invasi da una concatenazione di volute e motivi auricolari che sembrano riprodurre nello stucco, secondo una

declinazione ancora più ricca, le forme delle cosiddette cornici 'alla Sansovino', ideate tra il sesto e il settimo decennio del secolo in seno alla bottega veneziana del grande scultore e architetto toscano (probabilmente in seguito alle importanti novità decorative sperimentate da Alessandro Vittoria proprio nel campo dello stucco) e poi largamente diffuse in tutta Italia[1087] (figg. 1601-1602). In questo caso Brandani propone anche una forte concentrazione plastica tra i vari elementi tutti compressi e schiacciati l'uno contro l'altro: si ha quasi la sensazione che la cornice sia sul punto di esplodere. Tutte le superfici, anche quelle più piccole, sono sature di decorazioni; lo si comprende bene osservando le volute tremolanti aggiunte negli spazi di risulta venutisi a creare tra le zampe di leone esterne e i profili inferiori della cornice (fig. 1603) e le piccole teste leonine inserite nei dadi nella parte sommitale (fig. 1604). In questo fastigio Brandani ha concentrato una quantità di emergenze plastiche davvero mai tentata prima. Questa sensazione di *horror vacui* tridimensionale è ulteriormente accentuata dall'inserimento di due grosse statue quasi completamente svincolate dalla parete e praticamente sovrapposte ai peducci retrostanti: le loro forme sinuose e robuste allo stesso tempo e l'effetto vibrante dei panneggi credo debbano essere interpretati come la conseguenza della svolta più dichiaratamente classicista e monumentale subita dall'arte del maestro all'altezza del soggiorno lauretano (figg. 1605-1606). Lo stesso può dirsi in merito alle bellissime figure a rilievo che decorano i fastigi del camino e delle tre porte. In questo caso Brandani recupera, portandola a completa maturazione, un'intuizione che aveva già proposto nella Sala della Roma Imperiale nel Palazzetto Baviera: ovvero la collocazione di figure contro uno sfondo neutro privo dei caratteristici fondali mossi e sfrangiati tanto cari all'artista (figg. 1607-1608). Se a Senigallia l'impeto disegnativo era ancora molto evidente, a Piobbico tutto ciò è stemperato in direzione di un effetto maggiormente pausato e rilassato, senza quelle accelerazioni ritmiche tipiche dei rilievi delle opere precedenti. Tutto ciò conferisce un aspetto più calmo e monumentale alle immagini. Si noti infatti come i campi centrali dei fastigi delle porte sembrino concepiti come se fossero degli antichi cammei di formato ovale o rettangolare; tra questi risalta indubbiamente quello con la figura della *Concordia*, la quale dimostra una tale purezza formale, con la sua posa semi-reclinata, il braccio destro proteso in avanti e i panneggi caratterizzati da un tremolante effetto bagnato, da chiedersi se Brandani si sia ispirato a qualche modello classico (figg. 1608-1609). Il rilievo con il *Sacrificio di Porzia* risulta leggermente più dinamico rispetto alle figure nei fastigi delle porte visto che rappresenta una scena narrativa e non una raffigurazione allegorica. Anche in questo caso però le caratteristiche di monumentalità e classicismo già evidenziate non vengono meno: un confronto con i rilievi del

[1087] Sulle cornici alla Sansovino cfr. *La cornice italiana* 2009, pp. 46-51; PENNY 2015.

soffitto di Palazzo Aquilini o della Cappellina di Guidobaldo II a Urbino ci permettono di capire l'effettiva portata dell'esperienza lauretana sullo stile di Brandani (figg. 1610-1611).
Credo meritino una menzione anche gli intagli lapidei dei portali, in special modo quelle bellissime cornici che inquadrano le iniziali di Antonio Brancaleoni. Esse sono state chiaramente disegnate da Brandani e si pongono in stretta contiguità stilistica con la decorazione del fastigio del camino: anche queste paiono infatti delle fantasiose 'cornici alla Sansovino'; quella che inquadra la lettera "B" in particolare è costituita meramente dall'intreccio di semplici volute arricciolate che vanno a costituire una dinamicissima composizione dall'aspetto quasi floreale, forse uno dei raggiungimenti più alti nel catalogo decorativo dell'artista (figg. 1612-1614).

La Sala Romana

La Sala Romana (fig. 1615) deriva la denominazione dalle scene raffigurate sul soffitto, sia dipinte che in stucco, in cui sono rappresentati *exempla virtutis* ed episodi relativi alla storia della Roma repubblicana tratti principalmente da Tito Livio e Valerio Massimo: non sembra che la loro disposizione segua un preciso ordine cronologico. Tali immagini risultano inscritte entro una complessa griglia in stucco che suddivide la superficie della volta a schifo in nove aree distinte (figg. 1616-1617). Essa è formata da tante fasce rettilinee decorate con leggeri rilievi a palmette nel rettangolo centrale e complicate candelabre miste a fantasiose figurette lungo quelle laterali. Su questo primo livello decorativo se ne impone un altro molto più complesso e aggettante. Intorno alla cornice centrale si aprono degli scassi rettangolari in cui sono inserite quattro testine maschili strette da altrettante volute divergenti; esse sono collegate tra loro tramite dei nastri annodati al centro che sfilano lungo dei padiglioni segmentati in piccole orecchie rettangolari per terminare nelle spire di otto volute angolari a forma di cornetto disposte a coppie, alle quali, tramite un sistema di nastri, sono agganciati dei bellissimi cartigli costituiti da un ovato centrale circondato da una moltitudine di volute intrecciate (figg. 1618-1620). Alla parte inferiore del cartiglio è appeso uno spesso tendaggio ulteriormente sostenuto da grossi putti poggianti su delle spesse volute a tortiglione disposte direttamente sul cornicione (figg. 1621-1622). Gli scassi rettangolari nella parte sommitale vengono ripetuti al di sotto dei dipinti per permettere l'inserimento di una feroce testa leonina inscritta entro una voluta a forma di fungo che si allunga lateralmente in ulteriori volute che sostengono un festone (fig. 1623). Le scene in stucco poste entro i quattro cartigli agli angoli

raffigurano il *Sacrificio di Marco Curzio* (fig. 1624), *Coriolano di fronte alle matrone* (fig. 1625), *Orazio Coclite sul Ponte Sublicio* (fig. 1626) e la *Fuga di Clelia* (fig. 1627). Le pitture rappresentano il *Ratto delle Sabine* al centro (fig. 1628), *Muzio Scevola davanti a Porsenna* a est (fig. 1629), le *Sabine che dividono Romolo e Tito Tazio* a ovest (fig. 1630), il *Ritratto dei Brancaleoni* a sud (fig. 1631), una *Veduta di Piobbico* con la famiglia comitale intenta alla caccia a nord (fig. 1632) (accanto ad essa sulla destra si nota la data 1574 in stucco dorato). Lungo le fasce decorate a candelabra vi sono dei cartigli contenenti delle piccole figurette femminili interpretabili come rappresentazioni di antiche divinità e di eroine: partendo dalla parete ovest e procedendo in senso orario si riconoscono *Venere e Cupido*, *Cibele*, *Danae*, *Opi*, *Minerva*, la *Fama* (?), *Cerere* e *Diana* (figg. 1633-1640). Conclude la decorazione della volta il bel cornicione in stucco decorato con un fregio a minuti girali di acanto bianchi e dorati (fig. 1641).

Il camino è posizionato sulla parete ovest. Sopra la nappa in marmo bianco, probabilmente proveniente da un altro ambiente del palazzo visto che quella originaria è stata asportata, si erge un fastigio in stucco (figg. 1642-1643). Tale elemento è formato da una lunga base a fregio continuo decorato con facce grottesche e fantastici mostri alati (figg. 1644-1646). Su di essa si innesta una piccola architettura caratterizzata da un ordine assai bizzarro: due lesene ioniche rastremate sostengono un fregio decorato a cancorrente i cui caratteristici motivi a ondine si sviluppano in piccole volute tridimensionali nei risalti plastici posti in asse con le sottostanti lesene; la cornice sommitale decorata con una fascia di perline viene spezzata ai lati per permettere alle modanature inferiore di trasformarsi in due spesse volute che si arrotolano verso l'alto (fig. 1647). Tra le volute sboccia l'impresa della bombarda fiammeggiante, altro omaggio ai duchi di Urbino, questa volta indirizzato specificamente a Guidobaldo II (fig. 1648). Le parti laterali della cornice sono decorati con dei bei motivi a palmette che si aprono a ventaglio verso l'esterno (fig. 1649). Sulla parte centrale del fregio è appesa una testina grottesca circondata da tessuti che si infilano tra le volute stilizzate delle lesene ioniche. Nell'ovato posto al centro campeggia l'allegoria della dea *Vesta* (fig. 1650). Ai lati di questo strano tabernacolo si allungano delle propaggini decorate con motivi vegetali che fungono da base per due figure femminili sedute in pose oblique che tengono una cornucopia in mano rivolgendo lo sguardo verso il centro del fastigio; dietro le loro teste si aprono due volute girate verso l'alto (figg. 1651-1652). Secondo quanto si è già detto in proposito, la decorazione della porta sud non è stata eseguita da Brandani e pertiene alla seconda fase del cantiere, avviata intorno al 1585 (fig. 1653). La porta sulla parete nord presenta uno stipite in pietra il cui fregio è occupato dallo stemma dei Brancaleoni al centro e da un leone e un cavallo nei dadi laterali (figg. 1654-1656). Su di

esso si imposta un fastigio in stucco più sobrio rispetto agli altri elementi decorativi realizzati da Brandani in questa stanza ma non per questo meno felice ed elegante: un piccolo tabernacolo quadrato dalle superfici assai sintetiche si allarga in due grosse volute spezzate che invadono i campi laterali; la parte sommitale è costituita da una cornice le cui modanature si piegano a formare delle volute arricciolate verso il basso mentre altre due dal profilo spezzato vanno a inquadrare una testina muliebre impreziosita con un diadema; due esili tendaggi si aprono lateralmente passando attraverso le volute apicali (fig. 1657). Nel riquadro dagli angoli smussati al centro vi è l'allegoria della *Pace che brucia le armi* (fig. 1658).

La Sala Romana è indubbiamente quella che presenta la decorazione più fastosa dell'intero appartamento. Per la scansione della volta nel suo complesso Brandani recupera, variandole, le composizioni dei soffitti di Palazzo Tiranni a Cagli, della Sala della Roma Repubblicana in Palazzetto Baviera e di Palazzo Aquilini. Altri elementi in comune con questi soffitti sono ad esempio le volute a forma di cornetto che inquadrano il pannello centrale (figg. 1659-1660), le testine decorative in alto (figg. 1661-1663), i musi dei leoni posti al centro di due volute che si allungano verso i lati (figg. 1664-1665), le ricche e vivaci candelabre (figg. 1666-1667), i quattro putti angolari (figg. 1668-1669). L'accostamento tra superfici decorate a bassissimo rilievo e altre fortemente tridimensionali è una caratteristica presente nell'arte del maestro fin dai primi lavori; mentre in precedenza questi due aspetti coesistevano uno accanto all'altro (si vedano ad esempio i soffitti Tiranni e Aquilini), mi pare che in questo caso essi siano stati molto più convincentemente integrati fra loro, non solamente grazie all'interconnessione di tutte le parti del discorso decorativo – qualità fondativa del linguaggio brandaniano – ma per l'acquisita capacità da parte dell'artista di modulare in modo progressivo e graduale l'aggetto dello stucco, passando da superfici poco rilevate ad altre praticamente a tutto tondo in un'unica concatenazione di elementi decorativi. L'esempio più eclatante in merito si registra agli angoli del soffitto, in cui Brandani concepisce un organismo ornamentale quasi vivo e pulsante, che, svolgendosi dai lievi nastri in alto, si espande e lievita sempre più fino a pervenire al rigonfiamento della pesante tenda sorretta da quattro putti ormai inquadrabili come vere e proprie sculture a sé stanti (fig. 1670). Senza contare i bei rilievi pittorici all'interno degli ovati. Tutto ciò conferisce al soffitto quell'aspetto fluido e omogeneo che lo caratterizza, come se la partitura decorativa non si arrestasse mai e cingesse i dipinti in un meccanismo continuo. Le nuove conquiste nel campo della plastica monumentale a tutto tondo che Brandani aveva già avuto occasione di mettere in mostra nella Cappella dei Duchi di Urbino e nel *Presepe* di San Giuseppe si rendono evidenti anche in questa stanza. I putti sono la riproposizione tridimensionale di quelli della volta

della Cappella del Presepe; le forme monumentali e il forte plasticismo che li connotano non impediscono loro di compiere dei movimenti agili e scattanti privi di qualsiasi tipo di affettazione, come se fossero eleganti ballerini dimentichi per un momento della robustezza dei propri corpi. Le durezze ancora individuabili nei putti del pesarese *Camino delle Bighe* vengono qui ormai sciolte entro uno stile che riesce a coniugare la raffinatezza e l'eleganza con l'imponenza dei volumi (figg. 1671-1672). Scioltezza che viene accentuata dalla resa quasi cremosa della materia che sembra fondere fra loro le membra dei putti con gli ammaccamenti della tenda e che non può non rievocare il simile effetto che informa la gloria angelica urbinate realizzata poco tempo prima (figg. 1673-1683). Come già sottolineato per la cappella di Loreto anche nella realizzazione di questi tendaggi Brandani riesce a far percepire tutto lo spessore e la pesantezza del tessuto, ribadendo ulteriormente le sue doti nella restituzione del dato naturalistico.

I quattro bassorilievi inclusi negli ovati angolari mostrano uno stile indubbiamente più pittorico e dinamico rispetto agli elementi decorativi analizzati finora. Tuttavia, come già indicato per i rilievi nei fastigi, anch'essi dimostrano una modellazione più nitida, delicata e meno sfrangiata dello stucco e un ritmo compositivo più pausato, improntato a una maggiore chiarezza della scena anche quando viene rappresentato un episodio assai concitato, come *Marco Curzio che si getta nella voragine* oppure *Orazio Coclite che difende il Ponte Sublicio*. Quest'ultima è forse la scena più riuscita della sala con il nutrito gruppo di soldati sulla destra che viene perfettamente bilanciato dalla posa impetuosa dell'eroe e dai suoi due esili compagni che tentano di rompere il ponte mentre al centro spicca il corpo senza vita di un commilitone drammaticamente riverso sulla balaustra (figg. 1684-1686). Rispetto ai rilievi del Soffitto Aquilini o del *Camino delle Bighe*, i personaggi sono ridotti di numero e assumono pose e forme più spiccatamente monumentali, occupando praticamente tutto lo spazio a loro disposizione. L'unico rilievo che spicca per un maggiore pittoricismo è quello raffigurante la *Fuga di Clelia*, in cui buona parte della scena è occupata dalle onde vorticose del Tevere e dalle fantasiose architetture romane sullo sfondo (figg. 1687-1689). Come si ricorderà, gli episodi di Coriolano e Marco Curzio sono raffigurati anche nella Sala della Roma Repubblicana in Palazzetto Baviera; sebbene le composizioni impiegate a Piobbico recuperino parzialmente quelle senigalliesi, un confronto fra loro esplicita quanto lo stile dell'artista sia cambiato e soprattutto maturato nel corso del tempo (figg. 1690-1693). La scena con Coriolano in particolare ci permette di comprendere come Brandani sia passato da un gigantismo asfissiante e quasi ludico di matrice tibaldesca a delle forme sempre voluminose ma infinitamente più sciolte ed eleganti, memori dello studio della grafica di Taddeo Zuccaro.

La vena più intensamente classica del linguaggio di Brandani in questo momento della sua carriera emerge nelle belle teste maschili che circondano il riquadro centrale e, come già affermato per il salone, nelle figure allegoriche dei fastigi parietali. Per quanto riguarda le prime colpisce il loro aspetto algido e quasi distaccato che si differenzia dalle loro vivaci compagne del soffitto di Palazzo Aquilini realizzate pochi anni prima e che ci permette di riflettere ulteriormente su quanto il soggiorno lauretano e il contatto con il mondo veneziano deve aver contato per l'artista nell'ultimo periodo della sua attività (figg. 1694-1695). Per le figure nei fastigi valgono le considerazioni già espresse in merito a quelle del salone; quella che spicca maggiormente per il raffinato connubio tra imponenza dei volumi e leggiadria dei passaggi è la *Pace che brucia le armi* sul fastigio della porta nord: colpiscono in particolare la posa costruita sull'incrocio di più diagonali e la vibrazione cromatica del panneggio che riescono a smorzare la pesantezza delle membra della figura. Credo che questa tipologia di figure nei fastigi isolate contro sfondi neutri si legga assai bene accanto alle *Sibille* e alle *Virtù* che ornano la cappella di Loreto nella chiesa di Santa Maria Novella a Orciano (figg. 1696-1697). Una considerazione a parte merita l'ornamento in stucco del camino (figg. 1642-1643). In questo caso Brandani ricorre a una forma più specificamente architettonica che abbiamo già definito 'a tabernacolo' e che ha fatto la sua prima comparsa nelle stanze riservate a Lucrezia d'Este nel Palazzo Ducale di Pesaro, realizzate alla fine del 1570. L'aspetto di questo elemento decorativo ci permette di comprendere quanto ormai l'artista si senta a suo agio nell'invenzione di forme architettoniche nuove e bizzarre che scardinano completamente la grammatica degli ordini: ne sono un esempio le lesene rastremate che divengono puro disegno in superficie, le volute ioniche che paiono più delle esili anse di un vaso, la geniale intuizione di ruotare di 90° i motivi a cancorrente per renderli tridimensionali andando così a formare una sorta di capitello inserito però nello spazio riservato al fregio; l'idea, infine, di trasformare la cornice in due carnose volute convergenti dalla cui base sbocciano dei motivi a palmetta che si pongono a coronamento dell'intero organismo insieme alla bombarda apicale. Il bilanciamento tra lo slancio verticale del tabernacolo e la larga base orizzontale è garantito dalle due eleganti figure laterali che tengono una cornucopia, le quali possono essere considerate come la trasposizione quasi a tutto tondo della vicina allegoria della *Pace* dato l'identico contrapposto zigzagante tra il busto e le gambe (figg. 1698-1699).

Le caratteristiche di maggior sobrietà e nitidezza compositiva che abbiamo individuato per la maggior parte delle figure non valgono però per le minuterie che Brandani inserisce lungo la base del fastigio del camino e soprattutto sulle membrature rettilinee del soffitto. Qui l'artista recupera tutta la sua vena più pittorica ed esuberante raggiungendo uno dei suoi vertici nella realizzazione di

simili elementi decorativi; al contrario di quanto finora espresso per i rilievi maggiori, il ritmo si fa incessante e convulso, le figure paiono come percorse da un fremito continuo che fa vibrare senza sosta le loro forme come se si stessero per corrodere. Inoltre la fantasia del maestro si esplica al massimo grado inventando delle figure grottesche e mostruose, tutte concatenate tra loro, che potrebbero rivaleggiare con quelle più strane e aggressive ideate da Silvio Cosini: spiccano ad esempio il cane che legge un libro mentre cavalca una capra (fig. 1700), i satiri che brandiscono una spada o dei mantici effettuando un passo di danza (fig. 1701), le figure umanoidi con le zampe da cavalletta che sostengono dei grossi crateri (fig. 1702), i pavoni e i mostri dai lunghissimi colli (fig. 1703), oppure degli uomini intenti alla pesca (fig. 1704) e i piccoli uccellini appollaiati su spighe di grano (fig. 1705) che fanno venire in mente quelli del fregio centrale della Cappella dei Duchi di Urbino. La stessa materia molle e vibrante informa anche le varie figurette di divinità femminili ed eroine mitiche inserite in delle eleganti cornici formate dall'accostamento di diverse volute arricciolate. Come già riscontrato numerose altre volte, per queste figurette Brandani faceva ampio ricorso a celebri stampe dell'epoca infatti due di esse, *Venere e cupido* e *Diana*, dipendono dalle identiche incisioni, rispettivamente, di Marcantonio Raimondi su disegno di Raffello e di Jacopo Caraglio su disegno di Rosso Fiorentino (figg. 1706-1709). La marcata pigmentazione degli sfondi è sicuramente spuria visto che Brandani, le poche volte in cui ha fatto ricorso a un simile espediente, ha sempre impiegato colori piuttosto scuri e mai così squillanti. Inoltre sia in questo caso che per le figure sul soffitto della Cappella della Deposizione, in molti casi il colore è stato passato in modo piuttosto frettoloso poiché va a coprire, quasi annullandoli, anche alcuni piccoli particolari in rilievo sullo sfondo, come piante e rocce, che sarebbero invece dovuti rimanere bianchi. Non saprei dire a quando risalga questo intervento di integrazione pittorica degli stucchi, tuttavia è possibile che il responsabile vada individuato nello stesso Giorgio Picchi, autore di tutte i dipinti effettuati durante la seconda fase del cantiere. I colori squillanti, accostati per campiture piene che egli utilizza sul soffitto della Sala Greca non sono così diversi da quelli che ornano gli sfondi degli stucchi e, come giustamente sottolineato da Luciano Arcangeli[1088], richiamano in modo abbastanza evidente e non casualmente la tavolozza impiegata in quegli anni dai maiolicari del ducato: Giorgio Picchi apparteneva infatti a un'importante famiglia di vasai di Castel Durante e nel corso della sua gioventù riuscì a compiere il salto professionale divenendo un pittore a tutti gli effetti.

[1088] ARCANGELI 1990, p. 110.

La Cappella della Deposizione

La Cappella della Deposizione è estremamente satura di decorazioni (fig. 1710). Il soffitto prevede una rigorosa intelaiatura in stucco che incornicia delle piccole scene ad affresco riproducenti episodi tratti dall'Antico Testamento di cui tenteremo di identificare i soggetti, visto che finora nessuno vi si è mai cimentato. La superficie è suddivisa in quindici aree tramite dei tondi maggiormente in rilievo collegati tra loro mediante fasce a perline dorate (fig. 1711). Al centro il *Sogno di Giacobbe*, incluso entro bella cornice ovoidale arricchita con delle volute convergenti e circondata sui due lati da piccole figurette mostruose e fitomorfe intente ad alimentare il fuoco con dei mantici o a travasare del fumo entro lampade (figg. 1712-1714). I campi ad esso adiacenti mostrano *Mosè e il roveto ardente* e *Abramo e i tre angeli* inseriti in ampi cartigli formati dall'accostamento di quattro lunghe volute che stringono fra loro due valve di conchiglia ai lati e una testina maschile in alto (figg. 1715-1716). A est del riquadro centrale vi è la raffigurazione della *Fortezza* in stucco entro un cartiglio formato da flessuose volute (fig. 1717); i dipinti laterali riproducono l'*Incontro tra Abramo e Melchidesech* e *Agar, Ismaele e l'angelo* (figg. 1718-1720). Dall'altro lato al centro vi è la raffigurazione della *Carità* (fig. 1721) in stucco affiancata da quello che potrebbe apparire come *L'annuncio della nascita di Maria ad Anna* rispettivamente a *L'annuncio a Gioacchino fra i pastori* (anche se effettivamente non sarebbero storie dell'Antico Testamento) (figg. 1722-1724). Gli angoli del soffitto sono occupati da quattro ovati in cui sono raffigurate, partendo da quello sopra la porta d'ingresso e procedendo in senso orario, le allegorie della *Fede*, della *Speranza*, della *Giustizia* e della *Temperanza*[1089] (figg. 1725-1728). Sopra la parete finestrata vi è un affresco con il *Sacrificio di Isacco* (fig. 1731); sul lato opposto *Giacobbe ed Esaù* che si abbracciano (fig. 1732). I tondi presentano dei piccoli rilievi in stucco: in quelli posti più all'esterno vi sono degli animali araldici (figg. 1733-1736) mentre in quelli posizionati intorno al rettangolo centrale sono raffigurate le allegorie delle stagioni (figg. 1737-1740). I mezzi tondi in basso sono riempiti con delle figure alate simili ad arpie (fig. 1741). Il cornicione è decorato con un fregio a cancorrente (fig. 1742). Molti rilievi in stucco presentano uno sfondo colorato, molto probabilmente aggiunto in un secondo momento come diremo. L'ingresso è decorato con una cornice a stucco il cui motivo decorativo è identico a quello dello stipite della porta d'accesso del salone (fig. 1743). La parete ovest presenta un tabernacolo costituito da due cariatidi che si trasformano in volute terminanti a zampa di leone (figg. 1744-1745); in alto un fregio

[1089] La Temperanza deriva dall'analoga incsione di Jacopo Caraglios u disegno di Rosso Fiorentino (figg. 1729-1730).

baccellato sostiene una cornice perlinata su cui si innesta un timpano spezzato che lascia spazio al centro a due spesse volute (fig. 1746); poco più in basso una testina angelica (completamente rifatta) è arricchita con un nastro che si apre penzolando verso i lati (fig. 1747). Nella nicchia centrale vi è raffigurato l'episodio della *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (fig. 1748). Le scene dipinte di formato rettangolare inserite sopra la cornice della porta e sopra la finestra mostrano le stesse caratteristiche stilistiche delle altre pitture fin qui analizzate e devono pertanto essere state realizzate dal medesimo anonimo pittore che collaborò con Brandani durante la prima fase del cantiere (figg. 1749-1750). Tutte le altre pitture molto dilavate che ornano le pareti brevi sembrano opera di Giorgio Picchi e in tal caso andrebbero datate alla metà degli anni Ottanta (figg. 1751).

Il soffitto di questa cappella recupera in parte la struttura della volta della Sala dell'Antico Testamento del Palazzetto Baviera e forse non a caso, visto che entrambi gli ambienti sono decorati con storie tratte proprio dalla Bibbia (figg. 1752-1753). Essi fungevano inoltre da cappelle dei rispettivi appartamenti, anche se in quello di Piobbico ve ne è un'altra nell'ala opposta. Proprio come il soffitto senigalliese anche in questo caso vi sono dei tondi che costituiscono i perni della griglia decorativa, mentre rimangono autonomi da essa i quattro cartigli laterali e i due centrali sui lati lunghi. Nella cappella di Piobbico l'impianto mostra una maturità, una leggerezza e un'eleganza ancora assenti nella saletta di Senigallia: i cartigli laterali con le allegorie e quelli oblunghi al centro si leggono in perfetta continuità, rispettivamente, con quelli contenenti gli evangelisti nel coro della chiesa di Orciano e con i tre centrali del soffitto di Palazzo Aquilini (figg. 1754-1757). L'impianto maggiormente classico e riposato che abbiamo già messo in luce per la maggior parte delle figure delle sale precedenti è riscontrabile anche nei personaggi che ornano questa cappella; le migliori per armonia compositiva sono sicuramente la *Carità* e la *Fortezza*, contenute entro dei bellissimi cartigli che, come già indicato per le figurette di divinità della Sala Romana, sono formati dal semplice e raffinato accostamento di diverse volute dal profilo spezzato. Le altre *Virtù* inserite negli ovati angolari colpiscono invece per la loro eleganza unita alla monumentalità e al forte aggetto dei volumi che le fa quasi sembrare delle piccole statue affisse alla superficie in un secondo momento; la turgidità di tali figure non può non richiamare le allegorie poste nei grandi ovati delle sale a pianterreno di Villa Giulia che Brandani doveva certamente conoscere e all'esecuzione delle quali potrebbe anche aver partecipato sebbene la sua mano non vi sia ravvisabile, come già evidenziato nel secondo capitolo di questo lavoro (figg. 1758-1759). Proprio come le figurette della Sala Romana, anche qui gli sfondi dei tondi e dei cartigli agli angoli sono stati quasi tutti dipinti in epoca successiva e mi chiedo se il responsabile non debba essere riconosciuto in Giorgio Picchi; in questo caso la pittura sembra essere

stata stesa in modo veramente grossolano dato che toglie levità agli stucchi coprendo molti particolari e conferisce alle figure una staticità che altrimenti non presenterebbero (figg. 1760-1762), e ciò si può notare nel tondo con il cavallo risparmiato dalla ridipintura che mantiene intatte le qualità più mosse e pittoriche del trattamento dello stucco (fig. 1736).

Di estremo interesse risulta il tabernacolo al centro della parete ovest. Qui Brandani si dedica alla modellazione di un piccolo gruppo quasi a tutto tondo raffigurante la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* ambientata in un'enorme spelonca dal taglio verticale puntellata di splendidi alberelli e piante rampicanti che si aggrappano alla superficie scabra della roccia e in cui riemerge con forza la vena più pittorica e impressionistica dell'artista (figg. 1763-1776). Sebbene le teste di Maria, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea siano state completamente rifatte, probabilmente neanche troppo tempo fa visto la qualità davvero infima dell'esecuzione, tutto il resto si presenta in buone condizioni conservative: giusto la mano riversa a terra di Gesù e la testa della Maddalena sullo sfondo sembrano essere state ritoccate. Questo piccolo gruppo scultoreo si pone sulla stessa linea stilistica del *Presepe* di Urbino; anche in questo caso possiamo scorgere diversi particolari naturalistici in special modo la descrizione analitica dei vestiti dei personaggi: le camicie aperte e slabbrate, i lacci di cuoio che tengono insieme le giubbe, le maniche arrotolate fino ai gomiti per lasciare scoperti gli avambracci, l'accoramento dei gesti e la pacifica espressione del Cristo morto. Mi pare che questa composizione così drammatica e teatrale dipenda in modo abbastanza evidente da una celebre invenzione messa a punto da Tiziano per Filippo II di Spagna alla fine degli anni Cinquanta e conosciuta tramite più versioni, le migliori delle quali, sicuramente autografe, si conservano al Museo del Prado[1090] (fig. 1777). Sono numerosi i dettagli in comune: innanzitutto la posa obliqua di Gesù con le gambe premute l'una contro l'altra, il torso espanso in orizzontale e quasi completamente rivolto verso l'osservatore, la testa e il braccio sinistro penzolanti nel vuoto e allineati sullo stesso asse, il braccio destro sostenuto dalle mani della Vergine; Nicodemo costretto a piegarsi in avanti per tenere le gambe di Gesù mentre il vecchio Giuseppe d'Arimatea ne sostiene il busto da dietro facendo avanzare una gamba che sbuca dall'oscurità; la Vergine che accorre in diagonale sorreggendo il braccio morto del figlio; infine la posizione scorciata del sarcofago con lo spigolo in primo piano (figg. 1778-1785). Vi sono ovviamente delle varianti, la più evidente delle quali è sicuramente la posizione della Maddalena che nell'opera piobbichese si trova sul lato opposto e tiene le braccia conserte mentre nel dipinto di Tiziano accorre con le mani al vento; tuttavia la dipendenza da questo illustre modello mi pare davvero evidente. La presenza dell'enorme roccione in cui è ambientata la scena e

[1090] Sui dipinti del Prado cfr. *TIZIANO* 2003, pp.260-263; HUMFREY 2007, pp. 222-272; GENTILI 2012, pp. 282-286.

il fatto che il gruppo scultoreo è posizionato in controparte rispetto a come appare nel quadro ci possono forse permettere di ipotizzare che Brandani si sia ispirato principalmente all'incisione che Giulio Bonasone aveva tratto poco tempo prima dall'invenzione del pittore cadorino: nella stampa la composizione è infatti invertita e inoltre arricchita con una grande grotta espansa in verticale sullo sfondo, proprio come nell'opera in stucco (figg. 1786-1787).

La Cappella del Presepe

La Cappella del Presepe si trova all'estremità dell'ala meridionale dell'appartamento. Analogamente all'altra cappella anche questa presenta un soffitto composto da piccole scene ad affresco incluse entro una partitura in stucco (fig. 1788). La trama di stucchi è dominata dall'elegante cartiglio centrale formato da una cornice continua decorata a fogliette e perline e impreziosita da otto volute esterne (fig. 1789). Le storiette in alto e in basso sono inscritte in una sintetica cornice modanata in cui risalta la fascia di perline (fig. 1790). Le scene sui lati lunghi sono circondate da una cornice rettangolare a orecchie ornata sempre con fogliette e perline il cui spazio interno è saturato tramite l'inserzione di un cartiglio composto da esili e sciolte volute terminanti in una testina muliebre in alto (fig. 1791). Le cornici angolari sono molto simili eccetto per il fatto che sono piegate a libro e che le testine alate sulla sommità sono più piccole e quindi non sporgono oltre la linea modanata (fig. 1792). I piccoli tondi sulle pareti lunghe sono affiancati da due figurette fitomorfe alate (fig. 1793) mentre sulle pareti brevi vi sono degli ovati più grandi inseriti in un cartiglio formati da testine grottesche e volute spezzate (fig. 1794). I rimanenti campi vuoti della superficie del soffitto sono riempiti con una miriade di mostri grotteschi dalle forme più fantasiose (figg. 1795-1797).

I dipinti narrano le storie della Vergine: al centro si nota l'*Assunzione* (fig. 1798) entro un ovato affiancata da due riquadri con l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 1799) in alto e il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 1800) in basso che si configura come una copia dall'invenzione di Barocci di cui esisteva un esemplare, oggi irrintracciabile, che si conservava proprio nel castello Brancaleoni (oltre ovviamente alla tela nella vicina chiesa di Santo Stefano). Le altre scene rappresentano, partendo dall'angolo sud-ovest e procedendo in senso antiorario: l'*Annuncio a Gioacchino*, l'*Incontro tra Anna e Gioacchino*, la *Natività della Vergine*, la *Presentazione della Vergine al Tempio*, lo *Sposalizio della Vergine*, l'*Annunciazione*, la *Vergine che si reca da Elisabetta*, la *Visitazione*, la *Sacra famiglia si reca a Betlemme*, la *Presentazione al Tempio,* la *Fuga in Egitto*, la *Sacra famiglia* (figg. 1801-1812). Il

cornicione prevede un fregio contenente una lunga teoria di volute intrecciate ad animali realistici, bestie fantastiche, mostri umanoidi, faccine muliebri, are antiche, vasi ricolmi di fiori e ceste di frutta (figg. 1813-1815). La porta presenta uno stipite decorato in stucco su cui si imposta una cornice rettangolare simile a una sorta di basamento, al centro si nota una figura femminile intenta alla scrittura (forse una sibilla) mentre ai lati due spesse volute si trasformano in figurette muliebri dalla complicata acconciatura (figg. 1816-1817). Un simile pattern ritorna sulla parete finestrata in cui si nota un bellissimo cartiglio dalla foggia quasi rettangolare formato dall'intreccio di diversi motivi arricciolati su cui campeggia una figura che mostra una tavoletta in cui è inserita la firma in capitali dorate "Fede/rico/Bran/dano" (figg. 1818-1819). Sulla parete opposta vi è un piccolo tabernacolo molto simile a quello dell'altra cappella: le differenze riguardano principalmente le cariatidi laterali che presentano delle volute al posto delle zampe di leone e la conformazione del timpano (figg. 1820-1821). Al centro vi è un piccolo gruppo scultoreo sempre in stucco raffigurante l'*Adorazione dei pastori* (fig. 1822). Proprio come per la Cappella della Deposizione tutte le pitture parietali appartengono alla seconda fase decorativa dell'appartamento e sembrano opera di Giorgio Picchi (figg. 1823-1825); interessante notare come alcuni dei mostri grotteschi dipinti sembrino imitare quelli ideati da Brandani sulla volta.

La volta di questa cappellina presenta un'emergenza plastica molto ridotta rispetto agli altri soffitti fin qui analizzati ed è basata su un sistema di cornici geometriche in cui sono inscritti degli esili quanto raffinati cartigli dalle forme assai simili ad alcune tipologie di cornice 'alla Sansovino', secondo quanto già osservato per il fastigio del camino del salone (figg. 1826-1827). Il resto della superficie è completamente ricoperto di esseri mostruosi identici a quelli presenti nella Sala Romana e nell'altra cappella. Non vi è un centimetro quadrato lasciato privo di decorazione. L'impeto disegnativo che ne scaturisce, unito alla bicromia bianca e oro, di fatto annulla l'impostazione più rigida e geometrica che caratterizza la struttura di questo soffitto, ponendolo pertanto in continuità con quello della Cappellina di Guidobaldo II nel Palazzo Ducale di Urbino. Le figure presenti nei rilievi collocati sopra la porta e la finestra mostrano sempre quel fare più sobrio e maestoso che abbiamo già riscontrato diverse altre volte all'interno dell'appartamento. Anche in questo caso il colore è stato aggiunto successivamente, finendo per racchiudere le figure entro una linea di contorno statica e artefatta (figg. 1819, 1828); nel caso del rilievo sopra la porta si è anche tentato di restituire l'effetto sfrangiato delle piante laterali in stucco apponendo dei veloci tocchi di bianco sopra il coprente strato blu.

Il gruppo plastico dell'*Adorazione dei pastori* versa purtroppo in uno stato conservativo davvero pessimo; le figure sono state manomesse e ricostruite a tal punto che nulla si conserva di originale in loro (figg. 1829-1833). Si possono giudicare solamente la composizione, dalle caratteristiche molto simili a quelle del più grande *Presepe* di San Giuseppe, e gli elementi sullo sfondo. La capanna, molto simile a quella dell'opera urbinate, è chiusa in fondo da un bel rudere classicheggiante che occupa buona parte della superficie e sul quale spuntano diversi arbusti e alberelli dalle forme rapide e sfrangiate come quelli che si trovano sul roccione della *Deposizione di Cristo nel sepolcro* nell'altra cappella del palazzo (figg. 1834-1835). Oltre alle piante, l'unico particolare che si è perfettamente conservato è l'angelo nella calotta in alto che mostra ancora una volta i grandi raggiungimenti compiuti da Brandani nella modellazione dei rilievi in stucco (figg. 1836-1837). Attraverso uno stiacciato sottilissimo, che diviene quasi un disegno impercettibile nella corolla di nuvole, l'artista riesce a comunicare l'inconsistenza ectoplasmatica di un essere divino le cui forme vengono corrose e quasi divorate dalla luce che egli stesso emana. L'altissima qualità di un simile dettaglio fa rimpiangere ancor di più la perdita pressoché totale del gruppo principale.

[CAT. 18]

Crocifissione

Pesaro, Chiesa di Sant'Agostino

c. 1575

Il *Crocifisso con la Maddalena* di Sant'Agostino a Pesaro è una delle opere più sfortunate del catalogo di Brandani, sia per quanto riguarda la sua storia conservativa sia per quanto concerne la vicenda critica. Nulla sappiamo a proposito della sua genesi, tranne che molto probabilmente fu commissionato da un membro dei Bonamini, ricchi mercanti di spezie originari di Bergamo trasferitisi a Pesaro verso la fine del XV secolo. Iniziatore delle fortune e del prestigio della famiglia fu Girolamo Venturini Bonamini che durante i primi anni del Cinquecento aprì numerose botteghe situate soprattutto lungo l'antica strada dei Mercanti e comprò diverse proprietà sparse nel centro cittadino, alcune acquisite dall'allora signore di Pesaro, Giovanni Sforza, il quale, attraverso un *motu proprio* del 1504 gli conferì la cittadinanza e lo aggregò al patriziato locale[1091]. Nel giro di pochi anni i Bonamini si imposero come una delle famiglie più in vista e più ricche della città, riuscendo anche a instaurare un rapporto privilegiato con i Della Rovere. L'esponente più rilevante della casata nel corso del XVI secolo fu senza dubbio Simone Bonamini, il quale edificò il proprio palazzo signorile tra il 1542 e il 1548 lungo l'antica strada dei Mercanti (attuale Corso XI Settembre) in un punto poco più a nord rispetto al Palazzo Ducale, praticamente di fronte alla chiesa di Sant'Agostino[1092]. Il palazzo subì dei pesantissimi danneggiamenti durante il secondo conflitto mondiale e fu definitivamente demolito negli anni Sessanta; l'unica porzione antica sopravvissuta, oltre ad alcune colonne e uno stemma nel moderno cortile interno, è il prospetto che affaccia su via Varese costituito da un elegante portale bugnato affiancato da due finestre anch'esse bugnate che sembrano come galleggiare sulla retrostante cortina di mattoni[1093] (fig. 1838). Domenico Bonamini, importante storico e bibliofilo settecentesco autore di diverse opere relative sia alla storia cittadina che a quella

[1091] BONAMINI 1996, p. 13.
[1092] Ivi, pp. 13-14.
[1093] Ibidem.

della propria famiglia, nell'*Abecedario degli architetti e pittori pesaresi* riferisce la notizia secondo cui "dicono ancora, benché io non ne sia sicurissimo, che il disegno e fabbrica della mia casa fatta l'anno 1542 sia opera dello stesso Girolamo [Genga]. Potrebbe ciò essere per il tempo in cui fu fatta e per le relazioni che poté avervi Simone Bonamini che la eresse"[1094]. Sebbene del palazzo non rimanga quasi nulla, la sintassi architettonica della porzione di facciata superstite mi sembra indicare un linguaggio assai diverso da quello di Genga che risulta sempre basato sull'accostamento di volumi semplici, quasi astratti, e di lievi geometrie disegnate sulla superficie e perciò abbastanza riconoscibile; inoltre non mi pare che Genga abbia mai utilizzato delle bugne così tanto prominenti e quasi svincolate dalla parete di fondo come queste. Ad ogni modo, possiamo dare per certo che Simone conoscesse l'architetto vista la privilegiata posizione che ricopriva nell'entourage di Guidobaldo II, il quale nel 1547 lo nominò maestro di casa, essenzialmente un segretario della corte pesarese[1095]. Inoltre, che Simone fosse interessato alla vita artistica del ducato è comprovato da diversi fattori: egli infatti, "amantissimo d'ogni bell'arte, disegno, scoltura, architettura e pittura"[1096], costituì il primo nucleo della nutrita collezione di dipinti e oggetti d'arte, oggi dispersa, che i Bonamini possedevano non solo nel palazzo cittadino ma anche nelle diverse ville suburbane acquisite nel corso dei secoli[1097]; durante i preparativi per l'ingresso di Lucrezia d'Este a Pesaro coadiuvò il duca occupandosi dei contratti con gli artisti da impiegare per l'allestimento degli apparati effimeri, in particolare per quanto riguardava l'operato di Ottaviano Mascarino e Giovanni Antonio Pandolfi[1098]; fu infine sempre lui a vendere al duca il 16 aprile del 1559 a un prezzo vantaggiosissimo, soli 8.000 scudi, la vasta tenuta delle Torrette, oggi nota come Villa Miralfiore, che fu subito ristrutturata e decorata da Guidobaldo[1099]. Come si è detto il palazzo dei Bonamini sorgeva nei pressi della chiesa di Sant'Agostino in cui, come confermato da Domenico Bonamini, essi possedevano la cappella a sinistra del coro che già nel 1621 fungeva da sacello sepolcrale, visto che in quello stesso anno vi fu seppellito Pier Simone, maggiordomo ducale di Francesco Maria II nonché figlio di Gaspare Bonamini, fratello minore del Simone di cui si è appena discusso[1100]. Non sappiamo se prima della morte di Pier Simone la cappella fosse già stata utilizzata come luogo di sepoltura di un membro della famiglia ma mi sembra comunque probabile visto che il soggetto dell'opera di Brandani risulta

[1094] Ivi, p. 60.
[1095] Ivi, p. 13.
[1096] D. Bonamini, *Notizie della famiglia Bonamini*, ms. Oliv. 1070, c. 5v.
[1097] Bonamini 1996, pp. 14-16.
[1098] Ivi, pp. 131-132.
[1099] Dini 2004, pp. 170, 173 nota 1.
[1100] Genova 2007, pp. 28-30.

assai adatto a un contesto funebre. Che il sacello potesse essere il sepolcro di Simone Bonamini va escluso sia perché egli morì nel 1579, ovvero quattro anni dopo la scomparsa dello stuccatore, sia perché fu seppellito nella chiesa della confraternita del Santissimo Sacramento[1101]. È forse possibile che l'ornamento della cappella sia stato previsto per qualche altro esponente della casata. Come aveva già giustamente osservato Maria Genova, allo stato attuale delle conoscenze, l'unico candidato in tal senso potrebbe essere Francesco Bonamini, il secondo fratello minore di Simone, morto il 12 maggio del 1575[1102]; purtroppo però non siamo al corrente del luogo in cui venne sepolto. Va comunque tenuto in considerazione il fatto che la data della sua scomparsa collimerebbe benissimo con lo stile mostrato dall'opera, collocabile nell'ultima parte dell'attività di Brandani, come vedremo.

Come già anticipato, la cappella Bonamini subì una serie di pesanti manomissioni che ne cancellarono l'originaria struttura architettonica compromettendo seriamente anche il gruppo plastico di Brandani. Nel corso del XVIII secolo la chiesa fu completamente ricostruita. Durante questi lavori, terminati nel 1776, si provvide anche al rafforzamento strutturale dell'antico, malmesso campanile e per tale motivo la cappella, a esso esattamente perpendicolare, fu murata ed esclusa dall'edificio[1103]. Già pochi anni dopo, nel 1805, Antaldo Antaldi scriveva che l'opera di Brandani "nella riedificazione rimase fuori di chiesa presso il campanile, ove esiste malmenato dalle ingiurie del tempo e degli uomini"[1104]. A quanto pare la cappella non era nemmeno ben riparata dalle intemperie visto che Luigi Pungileoni nel suo opuscolo del 1826 commentava in modo breve e conciso che il Crocifisso "ora sta esposto all'aria e può dirsi perduto"[1105]. Grazie alle ricerche di Annalisa Cantarini sappiamo che già nel 1869 l'opera risultava ulteriormente nascosta dietro un muro di mattoni eretto dal clero di Sant'Agostino per l'ancoraggio di una scala all'interno della cappella che avrebbe permesso un più veloce accesso al campanile[1106]. La struttura architettonica che vediamo ora è frutto di un rifacimento intervenuto nel 1885, quando furono rimossi la scala e il muro che obliteravano gli stucchi[1107].

[1101] Ivi, p. 31.
[1102] Ibidem.
[1103] Ivi. pp. 28-30.
[1104] ANTALDI 1996, p. 29.
[1105] PUNGILEONI 1826, p. 370.
[1106] CANTARINI 2003-2004, pp. 27-33.
[1107] GENOVA 2007, p. 30.

L'opera è innestata sulla superficie piana di una grande e poco profonda nicchia che descrive la parte di fondo della cappella a sinistra del coro della chiesa. La composizione è spiccatamente verticalizzata e disposta su due livelli sovrapposti: nel registro inferiore vi è la Maddalena inginocchiata e abbracciata alla croce mentre alza gli occhi al cielo in segno di disperazione; il campo superiore è occupato dalla figura del Cristo circondato da una moltitudine di angioletti accalcati gli uni agli altri in una matassa di nuvole; tra gli altri, spiccano quelli raffigurati per intero intenti a raccogliere il sangue che sgorga dalle ferite di Gesù tramite due larghe coppe. A destra della Maddalena si nota un panneggio frammentario che con buona probabilità doveva appartenere alla perduta figura di San Giovanni, come si dirà a brevissimo (figg. 1839-1850).

Come si sarà compreso dalle vicissitudini a cui la cappella è andata soggetta nel corso dei secoli, lo stato conservativo dell'opera risulta assai compromesso. Il gruppo fu restaurato intorno al 1885, quando furono abbattuti il muro e la scala che lo nascondevano. Esecutore dei lavori fu Antonio Lanzirotti, allora conservatore del Palazzo Ducale di Urbino, il quale rifece numerosi dettagli: alcune teste e ali di cherubino nella gloria in alto, le mani, il naso, parte dei capelli, le gambe, quasi tutti i panneggi della Maddalena, i piedi e le caviglie del Cristo[1108]. Un restauro molto più recente è stato condotto nel 2006 dalla ditta CBR di Romeo Bigini grazie al contributo del Rotary Club di Pesaro. L'intervento si è prevalentemente concentrato sulla pulitura delle superfici tramite rimozione dei numerosi strati di patine che le ottundevano e che erano diversificate per spessore e cromia: sulle figure era presente una patina grigio-verdastra spessa circa un millimetro; sul volto, sui capelli della Maddalena e negli incavi del modellato vi erano patine più biancastre mentre una bruno-nerastra ricopriva le decorazioni in alto. La rimozione di tutte queste tinteggiature posticce ha permesso che in alcuni punti, in particolare nella figura del Cristo, emergesse parte della tinteggiatura originale di color bianco avorio, la stessa che si nota nelle altre opere dell'artista. Le indagini preventive hanno mostrato come le figure aggettanti, in particolare la Maddalena siano state realizzate tramite un nucleo interno formato da una malta in cocciopesto e sabbia, proprio come tutte le altre opere di Brandani. Si è inoltre compreso come il Cristo sia una scultura in stucco a tutti gli effetti e fu per questo eseguita a parte e addossata al muro tramite dei perni metallici a sezione quadrata in un secondo momento (fig. 1850). Con il nuovo restauro sono state consolidate le parti più danneggiate tramite incollaggio e inserimento di micro-perni in fibra di vetro e acciaio[1109].

[1108] Ibidem.

[1109] I risultati delle indagini diagnostiche sono riportati in AMADORI, VALAZZI 2007, pp. 37-44.

L'infelice vicenda conservativa dell'opera ha influito negativamente anche sulla sua storia critica che conta un numero veramente esiguo di voci. Come si è visto lo stesso Pungileoni le dedicò l'esile spazio di una riga, ricordandone solamente l'esistenza senza aggiungere osservazioni di alcun genere. Il primo studioso che se ne occupò fu Egidio Calzini in un brevissimo contributo del 1909. L'intento dello studioso era meramente quello di pubblicare il gruppo credendolo inedito, dimentico della citazione di Pungileoni; sembra che Calzini avesse osservato l'opera assai distrattamente dato che descrivendola non tenne assolutamente conto delle disastrose condizioni in cui versava e delle cospicue reintegrazioni a cui fu sottoposta e per questo la giudicò "assai meno diligente" rispetto a opere ben più celebri come il *Presepe* di Urbino[1110]. Qualche anno dopo fu Luigi Serra a ricordare la scultura nella sua trattazione monografica su Brandani del 1934 ma anche lui non pare aver tenuto in considerazione lo stato conservativo sostenendo che "la figura del Cristo è nobile, composta, ma sia sotto l'aspetto plastico, sia sotto quello spirituale risulta mediocre, e anche di più lo è quella della Maddalena. Diremmo, anzi, questa una delle opere meno felici del Brandani. Il modellato, il panneggiare, le particolarità della resa plastica, le proporzioni delle figure sembrano ricollegarla soprattutto alle statue di Piobbico. Ma qualche accenno di virtuosismo pittorico e il trattamento dei capelli profluenti della Maddalena richiamano opere tarde"[1111]. A quanto pare lo studioso, sebbene attraverso un'analisi alquanto approssimativa e soprattutto condizionata dalla propria errata ricostruzione secondo la quale le sculture di Piobbico dovessero essere datate al 1541, riconobbe perlomeno che il gruppo dovesse essere giustamente annoverato tra le opere tarde del maestro. Un giudizio indubbiamente più lucido in merito alle problematiche conservative fu espresso molti anni dopo da Luciano Arcangeli, il quale si rese conto che la Maddalena "è molto rovinata […] rifatto è il naso della santa e molto probabilmente rifatta è anche la parte inferiore della figura, dall'attaccatura delle cosce"[1112]. Lo studioso confermò il parere di Serra riguardo la datazione tarda dell'opera, collocandola tra la fine del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio; quasi inspiegabilmente però Arcangeli respinse l'attribuzione a Brandani della figura del Cristo crocifisso poiché in esso "non sembra si possa riscontrare l'invenzione del nostro"[1113]: una delle pochissime sbavature presenti nel suo importante contributo visto che, come tenterò di dimostrare, il Cristo è assolutamente autografo ed è forse una delle sculture più belle e mature dell'artista nonostante i danni subiti.

[1110] CALZINI 1909, p. 117.
[1111] SERRA 1934, pp. 205-207.
[1112] ARCANGELI 1997, p. 337.
[1113] Ibidem.

L'unico studio esaustivo in merito al gruppo pesarese è stato condotto da Maria Genova poco meno di venti anni fa[1114]. Il contributo è ancora oggi fondamentale per due motivi principali: le importanti notizie raccolte riguardo la storia del sacello dei Bonamini, sulle quali si basa buona parte di questa scheda, e la proposta di datazione dell'opera nella fase terminale della carriera del maestro, verso il 1573, attraverso il suo accostamento al celebre *Presepe* di Urbino, in particolare per quanto riguarda le due glorie angeliche che li caratterizzano, effettivamente molto simili[1115]. La Genova propose come "illustre precedente" la *Crocifissione* (fig. 1852) che Tiziano licenziò nel 1558 per la chiesa di San Domenico ad Ancona[1116], opera che Brandani dovette sicuramente conoscere dato che quando si recò in quella città nel 1560 prese le parti di Tibaldi in un arbitrato riguardante proprio la decorazione dell'altar maggiore di San Domenico, su cui era già stata montata la tela di Tiziano.

I contributi successivi di Matteo Procaccini[1117], Benedetta Montevecchi[1118] e Alessandra Giannotti[1119] si sono limitati a riassumere le informazioni presenti nel testo di Maria Genova. Si segnala comunque l'intervento della Giannotti secondo la quale "a rinvigorire l'interesse di Brandani per il quadro del pittore veneziano contribuì forse anche Federico Barocci" che nella *Crocifissione Bonarelli*, databile alla fine degli anni Sessanta, inserì due angioletti in volo "in anticipo rispetto alla versione in stucco"[1120]. Tuttavia nessuno di questi interventi ha mai posto l'accento sulla qualità inventiva ed esecutiva dell'opera, la quale si impone come una delle creazioni più felici e innovative del maestro, al netto dei danneggiamenti subiti e dei risarcimenti anche grossolani che la connotano. Innanzitutto va precisato che la composizione originaria sarebbe risultata indubbiamente più armonica rispetto a come si presenta ora grazie alla presenta di altre due figure che avrebbero ristabilito un perfetto equilibrio tra il registro inferiore e quello superiore. Come pare di capire osservando la porzione superstite della veste di quello che doveva essere San Giovanni (fig. 1853), queste due figure dovevano essere state realizzate tramite un rilievo ben più basso e maggiormente schiacciato contro la parete di fondo rispetto al fortissimo aggetto che caratterizza la Maddalena, sventando in questo modo il rischio di una concentrazione plastica eccessiva per il poco spazio a disposizione.

[1114] GENOVA 2007, pp. 27-36.
[1115] Ivi, pp. 31-32, 34.
[1116] Ivi, p. 34.
[1117] PROCACCINI 2019, p. 207 che propone una datazione tra il 1570 e il 1571, nel momento in cui Brandani si trovava a Pesaro per eseguire gli ultimi lavori nel Palazzo Ducale e gli apparati effimeri in vista dell'ingresso in città di Lucrezia d'Este. Una tale datazione mi pare difficilmente sostenibile poiché implicherebbe l'anticipazione della svolta monumentale di Brandani in un momento precedente al soggiorno lauretano.
[1118] MONTEVECCHI 2023, pp. 32-34.
[1119] GIANNOTTI 2024, pp. 11-12.
[1120] Ivi, p. 12.

L'opera è concepita come una vera e propria pala d'altare in stucco. Questa tipologia decorativa era già stata sperimentata da Brandani nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Urbino che sarei propenso a datare in un momento di poco precedente come esplicitato nell'apposita scheda[1121]. In quel caso però si trattava di un semplice bassorilievo di formato quadrato inserito entro una mostra d'altare certamente realizzata in stucco e oggi purtroppo perduta: il *Martirio di Santa Caterina* dunque costituiva solamente l'elemento focale di un complesso decorativo più ampio e articolato. L'opera di Sant'Agostino presenta invece delle caratteristiche completamente differenti che presuppongono una concezione della gestione dello spazio ben più matura. Brandani estende la rappresentazione della scena fino a comprendere tutta la superficie della nicchia, addirittura foderando di stucchi anche il breve intradosso dell'arco, amplificando così l'effetto avvolgente della composizione. Questo espediente, unito alla mancanza di qualsiasi elemento architettonico che possa contenere il gruppo scultoreo e all'effetto magmatico delle nuvole straripanti di putti, genera una spazialità espansa, dai contorni sfocati e dalla forte componente atmosferica. Credo che per spiegare tali caratteristiche si debba postulare la conoscenza da parte dell'artista di alcune delle migliori invenzioni sviluppate a Venezia nel corso dei decenni precedenti. Mi riferisco in particolare ad alcune celeberrime opere di Jacopo Sansovino e Tiziano, artisti che sembrano essere stati due importanti modelli di riferimento nell'ultimo lustro della carriera di Brandani. Mi risulta infatti difficile giustificare l'apparizione di una simile gloria angelica con quei due puttini alati svirgolanti sotto il braccio trasversale della croce senza l'esempio del rilievo con la *Resurrezione di Cristo* (fig. 1854) del battente bronzeo della porta della sacrestia di San Marco a Venezia, terminata definitivamente giusto nel 1570,[1122] o dei cieli infuocati e tempestati di angioletti delle ultime annunciazioni di Tiziano, in particolare quella in San Salvador e l'altra oggi nel Museo di Capodimonte a Napoli[1123] (figg. 1855-1856). Sembra che Brandani cerchi di trasfondere nello stucco l'effetto mosso, sfrangiato, dunque intensamente pittorico, dei modelli in argilla di Sansovino e dei dipinti del Vecellio (figg. 1857-1862). L'*Annunciazione* di San Salvador era stata inoltre largamente divulgata nel mondo artistico tramite una spettacolare incisione realizzata da Cornelis Cort nella seconda metà del settimo decennio del secolo[1124] e vista la familiarità di Brandani con l'impiego delle stampe come bagaglio inesauribile di modelli a cui attingere una connessione con tali opere diviene ancora più

[1121] Cfr. Cat. 16.
[1122] Per questa celebre commissione che coinvolse il grande scultore e architetto toscano per circa un quarto di secolo (1545-1570) cfr. BOUCHER 1991, pp. 65-67, 331-332.
[1123] Per queste opere tizianesche cfr. GENTILI 2012, pp. 332-339 (con bibliografia precedente).
[1124] *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, p. 410.

probabile. Per quanto riguarda l'iconografia della crocifissione è sicuramente possibile che Brandani si sia ricordato della funerea tela anconitana di Tiziano[1125], tanto più che la vide non appena posta in opera; mi pare però che un riferimento più puntuale possa essere costituito dalla *Crocifissione Bonarelli* di Barocci[1126] (figg. 1863-1865), in cui la spazialità è più compressa, vi è una perfetta integrazione tra il registro inferiore e quello superiore (proprio come doveva accadere nell'opera di Brandani quando non risultava mancante delle due figure laterali) il passaggio tra i quali è mediato dalla presenza di quei puttini svolazzanti dalle pose sciolte che risultano davvero molto simili a quelli di Pesaro, anche per quanto riguarda l'aspetto delle coppe utilizzate per raccogliere il sangue di Cristo. Grazie a questi espedienti in entrambe le opere il dramma sacro sembra avvenire davanti ai nostri occhi, cosa che invece non si registra nel dipinto di Tiziano in cui vi è una netta separazione dei registri, le figure possiedono dimensioni più ridotte e ampio spazio è lasciato alla raffigurazione del cielo. Si ricordi inoltre che la tela di Barocci fu eseguita intorno al 1567-1568 per il potente ministro ducale Pietro Bonarelli, il quale pochi anni dopo avrebbe commissionato allo stuccatore la decorazione delle cappelle della chiesa del suo feudo di Orciano.

Per quanto riguarda il discorso della datazione si deve rilevare come la monumentalità dei volumi, l'aggetto prepotente della figura della Maddalena, il plasticismo che connota i putti grassocci, il classicismo delle membra del corpo di Cristo modellato a tutto tondo, sono caratteristiche che devono essere lette alla luce del cruciale soggiorno lauretano effettuato da Brandani tra il 1571 e il 1572 e che gli permise di studiare da vicino i grandi marmi lombardeschi del sacello della Santa Casa. Questa considerazione permette di accostare il *Crocifisso con la Maddalena* alle altre opere a carattere scultoreo dello stuccatore che si sono conservate, in particolare con il *Presepe*. I confronti proposti da Maria Genova tra le glorie angeliche presenti in entrambe le composizioni sono assolutamente convincenti e testimoniano che la loro realizzazione deve essere avvenuta in tempi assai prossimi. Anche per l'opera di Pesaro valgono le stesse considerazioni relative all'aspetto 'controriformato' già espresse in merito al *Presepe* di Urbino. La composizione è fortemente drammatizzata e tutti gli elementi che la compongono sembrano instaurare un'intensa e diretta comunicazione con il fedele grazie anche alla rinuncia all'inserimento di figure accessorie o gesti sconvenienti che potessero distogliere la sua attenzione dalla meditazione sul sacro evento. Il corpo di Cristo dimostra un forte naturalismo comunicato attraverso la tensione muscolare, la forte prominenza del plesso solare e dell'addome, la definizione dura e spigolosa delle ossa sporgenti, i

[1125] Per la quale cfr. POLVERARI 1990; GENTILI 2012, pp. 330-332.

[1126] Sulla *Crocifissione Bonarelli* cfr. OLSEN 1962, pp. 52-53, 147-149; EMILIANI 2008, pp. 160-173.

grumi di sangue che sgorgano dalle ferite delle mani e soprattutto del costato, l'accartocciamento delle pieghe del perizoma di cui si riesce a percepire la consistenza umida conferitagli dal sudore e dal sangue di cui è impregnato (fig. 1866). Uno degli apici scultorei di Brandani è rappresentato proprio dalla testa del Cristo, abbandonata verso il basso con le ciocche scomposte dei capelli e della barba che incorniciano il suo bellissimo volto, rappresentato ancora con le labbra socchiuse come se avesse appena esalato l'ultimo respiro. L'aspetto devozionale dell'opera è inoltre accresciuto da numerosi altri particolati: il volto dolente della Maddalena, con la bocca aperta in un grido sommesso, le sopracciglia aggrottate e gli occhi rigirati verso l'alto; la gloria angelica e i due puttini più in basso che trasportano la scena in una dimensione soprannaturale; l'enorme e chiarissima iscrizione in rilievo sul braccetto trasversale inclinato al sommo della croce. L'impatto provocato sull'osservatore sarebbe stato ancora più deciso se si tiene a mente che molto probabilmente di fronte al gruppo plastico doveva trovare posto un altare. L'opera avrebbe dunque comunicato l'effetto di essere installata direttamente su di esso, assimilando in questo modo l'altare alla collina del Golgota; una simile considerazione rende anche più plausibile l'ipotesi di un'originaria funzione sepolcrale della cappella.

Ad ogni modo, credo che per l'opera di Pesaro sia possibile indicare una datazione lievemente più tarda rispetto al *Presepe* di San Giuseppe, forse di uno o due anni. Mi pare infatti che nel crocifisso Brandani sperimenti per la prima volta una virtuosistica crasi fra tutte le modalità in cui lo stucco può essere declinato. Tutto tondo, altorilievo, bassorilievo e stiacciato vengono non solo impiegati contemporaneamente ma anche collegati l'uno all'altro al fine di creare una composizione dall'aspetto fortemente unitario e coerente. Credo che questa importante peculiarità, oltre a non essere mai stata rilevata prima, possa confermare una datazione più avanzata anche rispetto al *Presepe* di Urbino, poiché, sebbene anche in esso le potenzialità offerte dalla modellazione dello stucco vengano sfruttate al massimo grado, esse sono sempre impiegate in modo autonomo. Non a caso la critica ha più volte insistito sulla supposta differenza tecnica e concettuale che separa il gruppo plastico dalla gloria angelica della volta. A farci capire che per Brandani questi due mondi apparentemente così diversi potevano coesistere pacificamente è proprio il crocifisso di Pesaro, in cui il plasticismo delle figure a tutto tondo o in altorilievo viene amalgamato con il caotico e pittorico rilievo del fondale, andando dunque a costituire uno sviluppo ulteriore rispetto al *Presepe* in cui gli stessi elementi comunicano solamente a distanza. Si ricordi inoltre che la perdita delle figure degli altri dolenti, a basso o bassissimo rilievo, condiziona molto la nostra percezione dell'opera e ne attutisce gravemente il carattere pittorico e teatrale, creando la falsa impressione che il corpo di

Cristo si stagli su un fondo neutro e astratto mentre in origine esso doveva collegarsi assai meglio con il resto della composizione. Come si è avuto modo di osservare, il binomio bassorilievo-tridimensionalità è una caratteristica che l'artista sviluppa assai precocemente e come tale può essere ravvisata già nei primi numeri del suo catalogo (il fregio frammentario nei depositi del Palazzo Ducale di Urbino, il soffitto di Palazzo Tiranni), tuttavia è solamente nell'opera in esame che essa viene impiegata per la realizzazione di una composizione monumentale e organica che privilegia il colpo d'occhio unitario. Questa nuova e più matura scioltezza nel comunicare la fluidità tra i passaggi plastici più o meno in aggetto e quelli più propriamente tridimensionali è stata riscontrata anche per le soluzioni angolari della volta della Sala Romana nel Castello Brancaleoni. A sospingere l'opera verso una datazione assai tarda, forse addirittura durante l'ultimo anno di attività dell'artista, è infine il confronto che possiamo instaurare tra il volto di Cristo e quello del *Geremia* (figg. 1867-1868) che mostrano delle tipologie facciali molto somiglianti in cui si riscontra la medesima reclinazione della testa e soprattutto l'analogo modo di raffigurare le palpebre serenamente socchiuse e di 'disegnare' con la stecca i gorghi delle barbe e dei capelli.

Il *Crocifisso con la Maddalena* si impone dunque come una delle opere principali del catalogo brandaniano, di fondamentale importanza per comprendere gli sviluppi stilistici raggiunti dall'artista nella fase terminale della propria carriera, in cui viene tentata un'ardita commistione di linguaggi tra loro differenti: il pittoricismo magmatico di Tiziano tardo e dei rilievi di Sansovino e il plasticismo statuario monumentale dei marmi dei Lombardo. Alla luce delle informazioni riportate su Simone Bonamini e dei ragionamenti in merito allo stile e al rapporto con le altre creazioni di Brandani credo non sia da escludere a priori l'idea di collegare l'opera alla scomparsa di Francesco Bonamini avvenuta il 12 maggio 1575; è infatti possibile che sia stato proprio Simone, che, come si è detto, era pienamente addentro al mondo artistico che ruotava attorno al Ducato di Urbino, a commissionare allo stuccatore un degno ornamento funebre in onore del fratello appena defunto. Brandani avrebbe avuto circa quattro mesi per confezionare l'opera prima della sua stessa morte, sopraggiunta improvvisamente il 20 settembre del 1575: è un periodo di tempo ampiamente sufficiente per una bottega esperta e rodata come la sua. L'interferenza di una simile, importante commissione negli ultimi mesi di vita dell'artista potrebbe inoltre maggiormente giustificare il motivo per il quale egli non riuscì infine a completare i lavori nel Castello Brancaleoni di Piobbico che rimasero interrotti alla sua morte.

[CAT. 19]

Allegoria della Carità e peducci di una loggia

Urbino, Palazzo Peroli

c. 1560-1575

Nel suo opuscolo dedicato a Federico Brandani, Luigi Pungileoni riportò l'informazione secondo la quale "in casa Pasqualini è una carità avente un putto in collo e due altri ai piedi. L'aria della testa è tutta grazia, e l'andamento de' panni è di vero gusto greco. I fanciulletti sono ben mossi e di gentile fisionomia. Era prima affissa alla volta d'una camera, e sarebbe perita allo sfasciarsi della volta se il professor di disegno in questa università Francesco Rondelli non l'avesse bravamente rimessa e collocata in capo del primo ramo della scala"[1127]. Grazie agli studi di don Franco Negroni sappiamo che nel momento in cui Pungileoni stava redigendo tale articolo (1826) la famiglia Pasqualini risiedeva nel palazzo appartenuto fino a poco tempo prima ai Peroli che lo possedettero per poco meno di quattro secoli[1128]. Capostipite della famiglia fu il fabrianese Piero di Lorenzo il quale tra il 1430 e il 1438 acquistò tre diversi fabbricati contigui siti nella quadra di Posterla e tramite il loro accorpamento diede vita al primo e più importante nucleo edilizio del palazzo. Piero di Lorenzo era un uomo di fiducia del conte Guidantonio da Montefeltro, presso il quale svolse la mansione di segretario di corte; fu proprio il conte il 26 febbraio del 1430 a vendergli una casa con orto attiguo che avrebbe costituito la cellula base del successivo palazzo[1129].

Il fabbricato odierno si presenta come un palinsesto formato da numerosi interventi edilizi succedutisi nel corso dei secoli; ad ogni modo si può ancora apprezzare il bel disegno del cortile quattrocentesco che originariamente prevedeva un portico aperto su tutti e quattro i lati (oggi le arcate dei lati lunghi e una del lato breve meridionale sono state murate) e una sovrastante loggia, anch'essa ormai chiusa mediante vetrate, impostata però solamente su tre lati (figg. 1869-1872).

[1127] PUNGILEONI 1826, p. 364. Desidero esprimere un sincero e profondo ringraziamento a Luigi Bravi che mi ha messo in contatto con il proprietario del palazzo, aiutandomi non poco nella riscoperta di questi piccoli interventi brandaniani.
[1128] NEGRONI 2015, pp. 72-74.
[1129] Ibidem.

Seguendo il testo di Pungileoni ho rintracciato la figura di una *Carità* proprio "in capo al primo ramo della scala". L'opera, attualmente incassata nel muro del pianerottolo, è evidentemente la decorazione della parte centrale di una volta a schifo come sosteneva, appunto, lo storico urbinate (fig. 1873). Questa *Carità* è indubbiamente opera di Brandani e per convincersi di ciò basta effettuare dei confronti con altre simili figure rappresentanti lo stesso soggetto che lo stuccatore ha realizzato nel corso della sua carriera (figg. 1874-1875). Purtroppo, l'opera è però oggi ingiudicabile a causa di numerosi ed estesi rifacimenti che ne hanno irrimediabilmente e definitivamente compromesso l'aspetto: si notino in particolare i volti anonimi e inespressivi dei personaggi, l'assurda integrazione effettuata sulla gamba destra che dal ginocchio in giù si tramuta nella parte terminale di una gamba sinistra, i panneggi ormai quasi del tutto piallati e le bruttissime mani della donna, rifatte numerose volte (figg. 1876-1879). Gli unici particolari ancora autentici sono forse i capelli fluenti della donna e la cornice che, nonostante varie scialbature, è ancora piuttosto leggibile e che si può confrontare molto bene con altri esemplari realizzati da Brandani (figg. 1880-1881).

A quanto pare, il maestro intervenne anche in altri ambienti del palazzo visto che in una loggia aperta verso il paesaggio dominato dal colle delle Cesane (fig. 1882) ho rintracciato tre splendidi peducci in stucco in buono stato di conservazione (figg. 1883-1887). L'autografia brandaniana di questi elementi decorativi è confermata dalla loro peculiare conformazione, con quegli elici sottosopra che abbiamo riscontrato in diversi peducci del maestro, e soprattutto dall'inconfondibile tipologia del volto femminile con il fazzoletto al collo. Purtroppo i dati stilistici in nostro possesso sono davvero esigui e risulta assai difficile tentare una datazione di questi apparati decorativi; si può rilevare come anche i peducci del salone del Castello Brancaleoni prevedano l'inserimento di testine muliebre al centro, queste però sono decisamente più espressive e plastiche rispetto alle loro compagne di Palazzo Peroli. Proprio per l'enorme difficoltà di inserire queste decorazioni entro un arco cronologico ben preciso si è optato per l'inserimento di questa scheda a chiusura del catalogo.

ABBREVIAZIONI IMPIEGATE NEL TESTO

ADU = Archivio Diocesano di Urbino

ASCS = Archivio Storico Comunale di Senigallia

ASF-Urb = Archivio di Stato di Firenze, Sezione Ducato di Urbino

ASR = Archivio di Stato di Roma

BAP = Biblioteca Apostolica Vaticana

BCC = Biblioteca Comunale di Cagli

BCAB = Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna

BUU = Biblioteca Universitaria di Urbino

BOP = Biblioteca Oliveriana di Pesaro

SASU = Sezione dell'Archivio di Stato di Urbino

BIBLIOGRAFIA

Fonti manoscritte

ASCS, Antico archivio, *La Vita, et gesti della bona memoria Sig.r Johan Preffetto*, vol. 812.

ASCS, Memorie Diverse, vol. VI, *Memorie spettanti alle saline di Sinig.a fatte disseccare dal duca Guidubaldo II Della Rovere l'anno 1546*.

ASCS, Fondo Baviera, *Genealogia della famiglia Baviera stabilita nella città di Sinigaglia*, manoscritto anonimo della seconda metà del XVIII.

ASCS, Fondo Baviera, *Memorie della Fondazione del Monasterio delle Monache di Sinigaglia*.

ASCS, Fondo Baviera, *Liber Saturnii*, *Ristretto della Nobilissima Famiglia Baviera domiciliata in Senigaglia*, ms., 1928.

ASCS, Fondo Baviera, *Liber Mercurii*, *Lettere del Duca e della Duchessa d'Urbino, scritte ai Sigg.ri Marchesi Baviera*, ms., XX secolo.

ASCS, P. Ridolfi, *Historiarum Libri Duo*, ms., 1596-1598.

ASCS, G. Tiraboschi, *Libro d'oro*, ms., 1725.

ASCS, Fondo Baviera, D. J. Sikorski, Audiocassetta guida del Palazzetto Baviera, testo dattiloscritto, 16-05-1986, pp. 1-17.

ASF-Urb. Classe I, f. 10, cc. 654*r*-657*v*, *Apparati per l'entrata della S.ra Principessa di Urbino – Nell'entrata della S.ra Principessa alli 9 di Gen.ro 1571*.

ASF-Urb., Appendice, f. 13, fasc. Documenti 1555-1746.

BAP, ms. Urb.lat. 927, Atanagi Monaldo, *Memorie diverse*.

BAP, ms. Urb. Lat. 1003, Atanagi Monaldo, *Memorie diverse.*

BCAB, ms B, 165, II, *Pitture nella città di Senigallia ed alcune nella città di Pesaro ancora descritte da Marcello Oretti nel 1777*.

BOP, L. Agostini, *Le Giornate dette le Soriane dell'Imperial di Pesaro*, cod. 91.

BOP, D. Bonamini, *Notizie della famiglia Bonamini*, ms. Oliv. 1070.

BOP, ms. 1063, 2 voll., sec. XVIII (c. 1750), II, Domenico Bonamini, *Biografie degli uomini illustri pesaresi*.

BCC, A. Gucci, *Memorie della città di Cagli e dei suoi domini*, ms., metà del XVIII secolo, VI

BUU, Fondo del Comune, vol. 59, *Elogio degli Uomini illustri di Urbino*, di Pier Girolamo Vernaccia, cc. 170v, 171r.

BUU, *Adunanze poetiche tenute dagli Accademici Assorditi e Nascenti della città di Urbino per celebrare perennemente la memoria dei figli eroi dal di lei fecondo seno sortiti, 29 ag. – 1794*, m.s. 31, *Al Brandani ristauratore della Plastica*, carte senza numerazione.

A. Antaldi, *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini*, 1805, manoscritto pubblicato a cura di A. Cerboni Baiardi, Pesaro, 1996.

D. Bonamini, *Abecedario degli architetti e pittori pesaresi*, manoscritto pubblicato a cura di G. Patrignani, in «Pesaro città e contà», 6, 1996.

C. Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, c. 1557, manoscritto pubblicato a cura di Giovanni Conti, Città di Castello, 2006.

A. Ridolfi, *Cronachetta Pesarese*, edita da A. Camilli in «Atti e Memorie di Storia Patria per le Marche», 3, III-IV, 1923.

M. Sabbatini, *Memoria historiale*, a cura di D. Della Chiara, in «Pesaro città e contà», 4, 1994.

Testi a stampa

1537

S. Serlio, *Regole generali di architettura*, Libro Quarto, Venezia, 1537, ed. cons. 1584.

1544

F. Da Fossombrone, *La Republica di Platone, tradotta dalla lingua greca nella thoscana dall'eccellente phisico messer Pamphilo Fiorimbene da Fossembrone*, Venezia, 1544.

Il viaggio et li grandissimi trionfi, feste, pompe et apparati fatti in la magnifica città di Urbino per la intrata della illustrissima et eccellentissima signora Vittoria Farnese, consorte de lo illustrissimo et eccellentissimo signor duca d'Urbino, con la significatione dell'imprese che vi erano, Roma, Hyeronimo de Cartolari, 1548.

1549

B. Varchi, *Due Lezzioni*, Firenze, 1549.

1550-1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550 e 1568; ed. cons., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1966-1997.

1553

G. Ruscelli, *Rime di diversi autori bresciani*, Venezia, 1553.

1559

L. Domenichi, *Dialogo dell'imprese militari et amorose di monsignor Giovio, Vescovo di Nocera; con un Ragionamento di Messer Lodovico Domenichi nel medesimo oggetto*, 1559.

1560

B. Tasso, *Amadigi*, Venezia, 1560a.

B. Tasso, *Rime*, V, Venezia, 1560b.

B. Tasso, *Lettere*, vol. 2, Venezia, 1560c.

1562

D. Atanagi, *Il libro de gli huomini illustri di Gaio Plinio Cecilio*, Venezia, 1562.

1564

G. A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragione degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino, 1564.

1565

D. Atanagi, *De le rime di diversi nobili poeti toscani, libro secondo*, Venezia, 1565.

1566

F. Commandino, *Apollonii Pergaei Conicorum libri quattorum*, Bologna, 1566.

G. Ruscelli, *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi*, Venezia, 1566.

1570

Decreta provincialis concilii quod Urbini ab amplissimo archiepiscopo Felice Tyranno habitum est, Pesaro, 1570.

1572

G. Muzio, *Selva odorifera*, Venezia, 1572.

1575

A. Lafréry, *Speculum Romanae Magnificentiae*, Roma, 1575.

1577

C. Felici, *Calendario overo Ephemeride Historico*, II, Urbino, 1577.

1582

G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1582.

1584

R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, 1584.

1590

B. Baldi, *Descrittione del palazzo ducale d'Urbino*, in *Versi e prose di monsignor Bernardino Baldi da Vrbino abbate di Guastalla*, Venezia, 1590, pp. 503-572.

1640

F. Bricchi, *Delli annali della città di Caglio libro primo*, Urbino, 1640; ed. cons. ristampa anastatica, Urbania, 1981.

1642

G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Roma, 1642.

1672

G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672.

1706

B. Baldi, *Encomio della Patria di monsignor Bernardino Baldi da Urbino, abate di Guastalla, al Serenissimo Principe Francesco Maria II Feltrio Della Rovere duca VI d'Urbino*, Urbino, 1706.

1724

B. Baldi, *Descrittione del Palazzo Ducale d'Urbino*, in *Memorie concernenti la città di Urbino*, Roma, 1724.

1733

B. Tasso, *Lettere*, a cura di A. F. Seghezzi, Padova, 1733.

1746

L. Siena, *Storia della città di Sinigaglia*, Senigallia, 1746.

1775

M. Dolci, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi di Urbino*, 1775, ed.cons. «Rassegna marchigiana per le arti e le bellezze naturali», XI, 8-9, 1933, p. 297.

1786

G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti natii degli Stati del Serenissimo duca di Modena*, Modena, 1786.

1796

G. Colucci, *Antichità Picene*, XXVII, Fermo, 1796.

1797

A. Lazzari, *Dizionario Storico degl'Illustri professori delle Belle Arti, e de' valenti mecanici d'Urbino del signor Andrea arciprete Lazzari*, in G. Colucci, *Delle Antichità Picene*, vol. 31, 1797, pp. 3-54.

1801

A. Lazzari, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino, 1801.

1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, *Tomo secondo*, *Ove si descrive la scuola romana e la napolitana*, Bassano, 1809.

1817

L. Pungileoni, *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma, 1817.

1819

C. Grossi, *Commentario degli uomini illustri di Urbino*, Urbino, 1819.

1822

L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino*, Urbino, 1822.

1825

L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, vol. 5, Prato, 1825.

1826

Elogi del Cavaliere Fulvio Corboli Aquilini, Elogio detto nella metropolitana per le solenni esequie del giorno trigesimo dal canonico Serafino Piccini rettore della Università, Urbino, 1826.

L. Pungileoni, *Notizie istoriche di Federico Brandano d'Urbino, celebre plasticatore del secolo XVI*, in «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», XXXI, 1826, pp. 361-379.

1829

L. Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino, 1829.

1832

L. Pungileoni, *Notizie di Federico Zuccari pittore e poeta*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», LVI, 1832, pp. 195-221.

1835

L. Pungileoni, *Elogio storico di Timoteo Viti da Urbino*, Urbino, 1835.

1836

L. Pungileoni, *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma, 1836.

J. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, I, Firenze, 1839.

1845

F. Fabi Montani, *Elogio storico del padre maestro Luigi Pungileoni de' minori conventuali*, Roma, 1845.

1851

J. Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino. In three volumes*, voll. 2-3, Londra, 1851.

1854

Epistolario di Pietro Giordani edito per Antonio Gussalli, vol. 3, Milano, 1854.

1856

C. Grossi, *Commentario degli uomini illustri di Urbino, con aggiunte scritte dal conte Pompeo Gherardi,* 1856.

1859

F. Ugolini, *Storia dei Conti e Duchi d'Urbino*, vol. 2, Firenze, 1859.

1860

A. Scipioni, *Breve relazione topografica della terra di Orciano*, Pesaro, 1860.

1863

C. Promis, *La vita di Francesco Paciotto da Urbino, architetto civile e militare del secolo XVI*, in «Miscellanea di Storia Italiana», IV, 1863, pp. 360-442.

1865

Memorie di un terrazzano di Rivoli dal 1535 al 1586, edite a cura di D. Promis in «Miscellanea di Storia Italiana», VI, 1865.

1867

G. Campori, *Della maiolica e degli stucchi istituiti in Torino da Orazio Fontana e da Federico Brandani*, Modena, 1867.

1868

A. Vernarecci, *Lavinia Feltria della Rovere, Marchesa del Vasto*, Fossombrone, 1868.

1869

L. N. Cittadella, *Solenne entrata in Pesaro di Lucrezia d'Este sposa a Francesco Maria dalla Rovere il dì 9 gennaio 1571. Descrizione anonima e sincrona*, Ferrara, 1869.

1871

G. Campori, *Notizie storiche e artistiche della Maiolica e della Porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Modena, 1871.

C. Promis, *Lettere di Francesco Paciotto a Guidobaldo II Duca d'Urbino*, in «Miscellanea di Storia Italiana», XII, 1871.

1876

P. Gherardi, *Federico Brandani*, in «L'Art», IV, 1876, pp. 275-277.

1877-1878

G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Firenze, 1877-1878.

1879

G. Campori, *Notizie storiche e artistiche della Maiolica e della Porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Modena; ed. ampliata, Pesaro, 1879.

Istorie delle fabbriche di majoliche metaurensi, a cura di G. Vanzolini, 2 voll., Pesaro, 1879.

G. B. Passeri, *Istoria delle pitture in maiolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini*, in *Istorie delle fabbriche* 1879, pp. 1-102.

L. Pungileoni, *Notizie delle pitture in majolica fatte in Urbino*, in *Istorie delle fabbriche* 1879, vol. 1, pp. 103-112.

G. Raffaelli, *Memorie istoriche delle Maioliche lavorate in Castel Durante*, in *Istorie delle fabbriche* 1879, pp. 113-237.

1881

A. Bertolotti, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII*, Roma, 1881.

1888

G. Campori, A. Solerti, *Luigi, Lucrezia e Leonora d'Este*, Torino, 1888.

1890-1912

V. Lanciarini, *Il Tiferno Metaurense e la Provincia di Massa Trabaria - Memorie storiche*, Roma, 1890-1912, ristampa anastatica a cura di E. Catani e W. Monacchi, Sant'Angelo in Vado, 1988.

1892

L. Celli, *Tasse e Rivoluzione - storia italiana non nota del secolo XVI - Storia della sollevazione di Urbino contro il duca Guidubaldo II della Rovere*, Torino, 1892.

A. Morpurgo, *Girolamo Muzio*, in «Archeografo triestino», XVIII, 1892, pp. 456-486.

1895

G. Pisani Dossi, *Guida del viaggiatore alla città di Loreto*, Siena, 1895, p. 101.

1897

A. Tarducci, *Piobbico e i Brancaleoni*, Piobbico, 1897.

1898

S. Borghesi, L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1898.

1899

E. Calzini, *Urbino e i suoi monumenti*, Firenze, 1899.

G. Scotoni, *La giovinezza di Francesco Maria II e i ministri di Guidobaldo della Rovere*, Bologna, 1899.

1900

A. Vernarecci, *Del Comune di Sant'Ippolito e degli scarpellini e dei marmisti del luogo*, Fossombrone, 1900.

1904

N. Bianchi, *Solenne entrata di Lucrezia d'este in Pesaro*, Pesaro, 1904.

A. Tarducci, *L'Atanagi da Cagli*, Cagli, 1904.

1905

G. Castagnari, *Alcuni nuovi studi su Lucrezia d'Urbino*, Firenze, 1905.

E. Dehò, *Guida di Senigallia*, Terni, 1905.

1907

P. Giordani, *Ricerche intorno alla villa di papa Giulio*, in «L'arte», 10, 1907, pp. 133-138.

1908

E. Scatassa, *Per Federico Brandani*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XI, 1908, pp. 58-59.

1909

E. Calzini, *Una plastica di Federico Brandani a Pesaro*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XII, 1909, p. 117.

A. Fano, *Sperone Speroni (1500-1588). Saggio sulla vita e sulle opere*, Padova, 1909.

A. Tarducci, *Dizionarietto biografico cagliese*, Cagli, 1909.

1913

A. Segarizzi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, 2 voll., Milano-Urbino, Bari, 1913.

1921

L. Serra, *Un soffitto di Federico Brandani nella Galleria di Urbino*, in «Rassegna d'Arte», XXI, 1921, pp. 16-20.

1926

L. Serra, *Intorno a Federico Brandani*, in «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali e la musica», IV, 1926, pp. 134-142.

1927

G. Buroni, *Cagli. Monumenti e pitture*, Città di Castello, 1927.

M. Rossi Parisi, *Vittoria Farnese Duchessa d'Urbino*, Modena, 1927.

1929

G. Battelli, *Filippo Terzi, architetto ed ingegnere italiano in Portogallo*, Coimbra, 1929.

1930

K. Frey, *Der literarische nachlass Giorgio Vasaris*, 2 voll., Monaco, 1930.

L. Serra, *Federico Brandani e le sculture della Santa Casa di Loreto*, in «Vasari», III, 1930a, pp. 89-95.

L. Serra, *Gli stucchi di Federico Brandani nel castello Brancaleoni a Piobbico*, in «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali e la musica», IX, 1930b, pp. 15-32.

1931

C. Selvelli, *Il terremoto di Senigallia e un'opera d'arte*, in «Studia Picena», VII, 1931, pp. 108-109.

L. Serra, *Brandani e Giambologna*, «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali e la musica», IX, n. 7-8, 1931, pp. 200-203.

1932

Ordine ed offitij alla corte del Serenissimo Signor Duca di Urbino, a cura di G. Ermini, Urbino, 1932.

1934

L. Serra, *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Roma, 1934.

1935

U. Gnoli, *Documenti senza casa*, in «Rivista d'Arte», 17, 1935, pp. 216-217.

1936

G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, 1936; ed. cons. Urbino, 2011.

I. M. Sacco, *Pietro Barroto fossanese e le sue «Memorie» inedite (sec. XVI)*, in *Fonti e studi di storia fossanese*, a cura di L. Berra, G. Falco, A. M. Riberi, F. Sacco, I. M. Sacco, L. Vigliani, Torino, 1936, p. 150.

1937

A. Baviera, *La famiglia senigalliese dei Baviera nei rapporti con lo stato d'Urbino*, in «Urbinum», XI, nn. 1-2, 1937, pp. 47-51.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. X, 3, *La scultura del Cinquecento,* Milano, 1937.

1938

B. Ligi, *Le chiese monumentali di Urbino*, Urbino, 1938.

1945

G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945.

M. Salmi, *Piero della Francesca e il Palazzo Ducale di Urbino*, Firenze, 1945.

1946

R. Papini, *Francesco di Giorgio architetto*, 3 voll., Milano, 1946.

1950

P. Rotondi, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, vol. I, *Testo*, Urbino, 1950.

1951

E. Williamson, *Bernardo Tasso*, Roma, 1951.

1953

A. Brancati, *Bernardo e Torquato Tasso alla corte di Guidobaldo II della Rovere*, in «Studia Oliveriana», I, 1953, pp. 63-75.

B. Ligi, *I vescovi e arcivescovi di Urbino. Notizie storiche*, vol. II, Urbino, 1953.

1954

S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, 1954.

G. Weise, *L'Italia e il problema delle origini del 'Rococò'*, in «Paragone», V, 49, 1954, pp. 37-42.

1955

H. Olsen, *Federico Barocci: a Critical Study in Italian Cinquecento Painting*, Stoccolma, 1955.

1957

M.F. Mellano, *La Controriforma nell'arcidiocesi di Torino (1558-1610)*, vol. 1, *Il Cardinale Girolamo Della Rovere e il suo tempo*, Città del Vaticano, 1957.

F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte 'senza tempo' di Scipione da Gaeta*, Torino, 1957; ed. cons. Vicenza, 1997.

1958

G. Marchini, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, in «Rinascimento», IX, n. 1, 1958, pp. 43-78.

1960

S. Béguin, *L'Ecole de Fontainebleau: le maniersime à la Cour de France*, Parigi, 1960.

1962

M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, I. *Abbagliati-Centini*, con prefazione di L. Rava, Bologna, 1962.

C. Mutini, *Atanagi, Dionigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1962, vol. 4.

H. Olsen, *Federico Barocci*, Copenhagen, 1962.

1963

R. Amaturo, *BALDI, Bernardino*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, 1963.

J. Gere, *Taddeo Zuccaro as a designer for maiolica*, in «The Burlington Magazine», 105, n. 724, 1963a, pp. 306-315.

J. Gere, *Two panel-pictures by Taddeo Zuccaro, and some related compositions. II: the "Agony in the Garden" in the Strossmayer Gallery, Zagreb*, in «The Burlington Magazine», vol. 105, n. 729, 1963b, pp. 390-395.

1964

G. Palazzini, *Le chiese di Piobbico,* 1964.

1965

J. Gere, *The decoration of the Villa Giulia*, in «The Burlington magazine», 107, 1965, pp. 198-206.

1966

A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. II, Torino, 1966.

J. Gere, *Mostra di disegni degli Zuccari*, Firenze, 1966.

K. Oberhuber, *Observation on Perino del Vaga as a draughtsman*, in «Master Drawings», 4, 1966, pp. 170-182.

1967

N. W. Canedy, *The decoration of the Stanza della Cleopatra*, in *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, R. Wittkower, Londra, 1967, pp. 110-118.

F. Di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, a cura di G. Maltese, Milano, 1967.

P. Hoffmann, *Scultori e stuccatori a Villa Giulia. Inediti di Federico Brandani*, in «Commentari», N.S., 18, 1967, pp. 48-66.

J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967.

1968

A. Blunt, *I rapporti tra la decorazione degli edifici del Veneto e quella della scuola di Fontainebleau*, in «Bollettino del Centro internazionale di Studi Andrea Palladio», n. 10, 1968, pp. 153-163.

1969

J. Gere, *Taddeo Zuccaro, his development studied in his drawings*, Londra, 1969.

1970

G. Marchini, *Il problema dell'Imperiale*, in «Commentari», 21, 1970, pp. 66-91

J. Pope-Hennessy, *Sculpture in the Frick Collection*, III, *Italian*, New York, 1970.

D. Zerner, *The school of Fontainebleau. Etchings and* engravings, Londra, 1970.

1971

T. Falk, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 13, 1971, pp. 101-178.

A. Ingegno, *BOURBON DEL MONTE, GUIDUBALDO*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1971, vol. 13.

A. M. Marocco, *Un incompiuto juvarriano. Il castello di Rivoli*, Torino, 1971.

B. W. Meijer, *Niccolò Frangipane a Rimini*, in «Arte Veneta», 24, 1971, pp. 214-218.

A. Pinelli, O. Rossi, *Genga architetto. Aspetti della cultura urbinate del primo '500*, Roma, 1971.

G. Weise, *Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze, 1971.

1972

S. Béguin, *L'Ecole de Fontainebleau*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 17ottobre 1972 – 15 gennaio 1973), Parigi, 1972.

S. Béguin, S. Pressouyre, *La Galerie Francois I au chateau de Fontainebleau*, in «Revue de l'art», 1972, nn. 16-17.

Cose occorse ne li anni 1450-1486 a Senegallia, a cura di S. Anselmi e R. Paci, Senigallia, 1972.

B. W. Meijer, *Niccolò Frangipane*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 8, 1972, pp. 153-191.

S. Zamboni, *BRANDANI, Federico*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, 1972.

1973

A. Antonelli, *Contributi a Federico Brandani*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXII, 1, Urbino, 1973, pp. 43-49.

B. W. Meijer, *Harmony and satire in the work of Niccolò Frangipane, problems in the depiction of music*, in «Simiolus», 6, 1973, pp. 94-112.

Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi, Urbino, 1973.

1975

F. Fasulo, *CAPPELLO, BERNARDO*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1975, vol. 18.

Federico Barocci, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 14 settembre – 16 novembre 1975) a cura di A. Emiliani, Bologna 1975.

1976

T. Clifford, J. Mallet, *Battista Franco as a designer for maiolica*, in «The Burlington Magazine», 118, n. 879, 1976, pp. 387-410.

P. Kinney, *The early sculpture of Bartolomeo Ammannati*, tesi ph. D. (New York University, 1974), New York/Londra, 1976.

J. Lessmann, *Battista Franco disegnatore di maioliche*, in «Faenza», LXII, 2, 1976, pp. 27-29.

Neri di Bicci, *Le Ricordanze, (10 Marzo 1453 – 24 Aprile 1475)*, a cura di Bruno Santi, Pisa, 1976.

F. Sangiorgi, *Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale, (1582-1631)*, Urbino, 1976.

1977

L. Arcangeli, *Parti ornamentali: spostamenti e adattamenti*, in *Palazzo Ducale di Urbino. Storia di un Museo*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, giugno – settembre 1977), Urbino, 1977, pp. 39-42.

Costanzo Felici. Lettera sulle insalate. Lectio nona de fungis, a cura di G. Nonni, G. Arbizzoni, D. Bischi, Urbino, 1977.

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, III, 1977.

R. Taylor, *The façade of the Chancilleria of Granada*, in *Actas del XXIII. Congreso internacional de historia del arte*, 2, 1977, pp. 419-436.

1978

C. Davis, *Four documents for the Villa Giulia*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 17, 1978, pp. 219-226.

1979

L. Arcangeli, *Pittori nelle Marche tra '500 e '600. Aspetti dell'ultimo Manierismo*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 22 settembre – 2 dicembre 1979) a cura di L. Arcangeli, Urbino, 1979.

G. Rimondini, L. Samoggia, *Francesco Saverio Fabri architetto (Medicina 1761 – Lisbona 1817), formazione e opere in Italia e in Portogallo*, Medicina, 1979.

1980

D. Bernini, *Quattordici schede per il restauro*, Quaderno n. 2 della Soprintendenza per i Beni Artistici e storici delle Marche e dell'Accademia Raffaello, 1980, Urbino.

A. Conforti Calcagni, *Bartolomeo Ridolfi*, in *Palladio e Verona* 1980, pp. 172-185.

Palladio e Verona, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto – 5 novembre 1980) a cura di P. Marini, Verona, 1980.

F. Zeri, E. E. Gardner, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Sienese and Central Italian Schools*, New York, 1980.

1981

Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, 1543-1548, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981 – 31 gennaio 1982) a cura di F. M. Aliberti Gaudioso, Roma, 1981.

Itinerari rovereschi nel ducato di Urbino, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Marche, Urbino, 1981.

L. Tamburini, *Il Castello di Rivoli dalle riplasmazioni seicentesche al progetto juvarriano*, in *Studi e ricerche di Storia dell'Arte in memoria di Luigi Mallé*, a cura di L. Tamburini et alii, Torino, 1981, pp. 135-153.

1982

C. Bianca, *COMMANDINO, FEDERICO*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1982, vol. 27.

D. Bischi, *I Brancaleoni di Piobbico in Costanzo Felici e Francesco Sansovino*, Rimini, 1982.

G. Franceschini, *Documenti e regesti per servire alla storia dello Stato d'Urbino e dei conti di Montefeltro*, vol. II, Urbino, 1982, n. 189, pp. 173-180.

F. Mazzini, *I mattoni e le pietre di Urbino,* Urbino, 1982.

1983

A. Antonelli, *Gli esordi di Federico Brandani*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello* 1983, pp. 445-447.

M. Bonvini Mazzanti, *Giovanni della Rovere*, Senigallia, 1983.

G. Martina, *CORBOLI BUSSI, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1983, vol. 28.

C. Ravanelli Guidotti, *Battista Franco disegnatore per la maiolica*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello* 1983, pp. 474-477.

Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, San Domenico, 30 luglio – 30 ottobre 1983) a cura di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto e P. Dal Poggetto, Firenze, 1983.

1984

C. Leonardi, *Via Giustino Episcopi*, in «Quaderni di storia e folclore urbaniesi», 5, 1984, pp. 7-35.

A. Moreno Mendoza, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén, 1984.

T. Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma, 1984.

A. A. Ruiz Rodrìguez, *Francisco del Castillo autor de la fachada de la Chancilleria de Granada*, in «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada», 16, 1984, pp. 159-172.

1985

N. Cecini, *Memoria e mito del Palazzo Ducale di Urbino nei testi letterari dal XV al XX secolo. (Appunti per un'antologia)*, in *Il Palazzo di Federico da Montefeltro* 1985, pp. 125-134.

M. Compagnucci, *Note critiche e storia dei restauri*, in *Il Palazzo di Federico da Montefeltro* 1985, pp. 469-474.

C. Curradi, *Pergamene sulle origini dei Brancaleoni di Piobbico*, in *I Brancaleoni e Piobbico* 1985, pp. 107-128.

L. Fontebuoni, *Gli stucchi di Federico Brandani e il loro restauro*, in *I Brancaleoni e Piobbico* 1985a, pp. 237-283.

L. Fontebuoni, *Regesto documentario*, in *Il Palazzo di Federico da Montefeltro* 1985b, pp. 355-421

L. Fontebuoni, *Destinazioni d'uso dal sec. XV al XX*, in *Il Palazzo di Federico da Montefeltro* 1985c, pp. 185-288.

G. Galante Garrone, *Federico Brandani a Fossano*, in *Il castello e le fortificazioni nella storia di Fossano*, Fossano, 1985, pp. 211-214.

J. Gelli, *Divise, motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milano, 1985.

V. Guidi, *Natura dei dissesti e modalità dell'intervento,* in *Il Palazzo di Federico da Montefeltro* 1985a, pp. 557-563.

V. Guidi, *Caratteristiche strutturali*, in *Il Palazzo di Federico da Montefeltro* 1985b, pp. 523-527

V. Guidi, *Gli impianti tecnologici*, in *Il Palazzo di Federico da Montefeltro* 1985c, pp. 627-641.

I Brancaleoni e Piobbico, atti del I convegno di storia locale (Piobbico, 2-3 settembre 1983) a cura della Amministrazione Comunale di Piobbico, Piobbico, 1985.

Il palazzo di Federico da Montefeltro, restauri e ricerche, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 28 settembre – 19 dicembre 1985), a cura di M. L. Polichetti, Urbino, 1985.

L. Marchetti, *Il restauro del palazzo Brancaleoni. Scoperte e conferme*, in *I Brancaleoni e Piobbico*, cit., 1985, p. 189-205.

M. L. Polichetti, *Il Palazzo Brancaleoni. Storia di un recupero*, in *I Brancaleoni e Piobbico* 1985, pp. 179-188.

A. Polverari, *Senigallia nella storia*, III, Senigallia, 1985.

D. Sikorsky, *Il Palazzo Ducale di Urbino sotto Guidobaldo II (1538-74). Bartolomeo Genga, Filippo Terzi e Federico Brandani*, in *Il palazzo di Federico da Montefeltro* 1985, pp. 67-90

A. Vasatano*, Federico Brandani tra Roma e Urbino*, in *Il castello e le fortificazioni nella storia di Fossano*, Fossano, 1985, pp. 209.

G. Volpe, *Il Palazzo Brancaleoni di Piobbico. Appunti e riflessioni*, in *I Brancaleoni e Piobbico*, cit., pp. 207-234.

B. G. Zenobi, *Le aree feudali del Ducato di Urbino tra XV e XVIII secolo*, in *La montagna tra Toscana e Marche. Ambiente, territorio, cultura, società dal medioevo al XIX secolo*, a cura di S. Anselmi, Milano, 1985, pp. 147-165.

1986

S. Eiche, *La corte di Pesaro dalle case malatestiane alla residenza roveresca*, in *La Corte di Pesaro* 1986, pp. 13-55.

A. Fucili Bartolucci, *Architettura e plastica ornamentale nell'età roveresca dal Genga al Brandani*, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino*, Venezia, 1986, pp. 399-408.

G. Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Modena, 1986.

La Corte di Pesaro. Storia di una residenza signorile, a cura di M. R. Valazzi, Modena, 1986

M. Luchetti*, Il Palazzo Ducale di Pesaro*, Fano, 1986.

E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova, 1986.

B. Teodori, *Damiani, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1986, vol. 32.

G. B. Zenobi, *Lo spessore e il ruolo della feudalità*, in *Federico da Montefeltro. Lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, vol. I, *Lo Stato*, Roma 1986, p. 199.

1987

Rosso Fiorentino. Drawings, Prints and Decorative Arts, catalogo della mostra (Washington DC, National Gallery of Art, 25 ottobre 1987 – 3 gennaio 1988) a cura di E. Carroll, Washington DC, 1987.

T. Wilson, *Ceramic Art of the Italian Renaissance*, Londra, 1987.

1988

G. Calegari, *Scene dal Seicento. I confratelli e la chiesa del Nome di Dio a Pesaro*, Pesaro, [1988].

M. Carpinello, *Lucrezia d'Este*, Milano, 1988.

E. Gamba, *Le scienze a Urbino nel tardo Rinascimento*, Roma, 1988.

F. Grimaldi, K. Sordi, *Pittori a Loreto. Committenze tra '500 e '600. Documenti*, Ancona, 1988.

1989

Francesco Maria II della Rovere. *Diario*, a cura di F. Sangiorgi, Urbino, 1989.

M. Frettoni, *DELLA ROVERE, Lavinia Feltria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1989, vol. 37.

S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, 1989.

M. Sanfilippo, *Della Rovere, Giulio Feltrio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1989, vol. 37.

E. Stumpo, *DELLA ROVERE, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1989, vol. 37.

1990

L. Arcangeli, *Contributi per Giorgio Picchi*, in «Prospettiva», 57-60, 1990, pp. 109-110.

C. L. Frommel, *Roma e la formazione architettonica del Palladio*, in *Andrea Palladio: nuovi contributi*, atti del Settimo Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, a cura di A. Chastel e R. Cevese (Vicenza, 1-7 settembre 1988, Milano, 1990, pp. 146-165.

D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo, 1990.

F. Negroni, *Piazza del Rinascimento: momenti di urbanistica in Urbino*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1990.

A. Polverari, *Tiziano. La Crocifissione di Ancona, con una proposta di nuova sistemazione dell'opera di Massimo di Matteo e Vincenzo Pirani*, Ancona, 1990.

F. Sricchia Santoro, *Girolamo Genga*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 16 giugno – 4 novembre 1990), Milano, 1990, pp. 254-264.

M. G. Vinardi, *Rivoli. Castello*, in *Ville sabaude. Piemonte 2*, a cura di C. Roggero Bardelli, M.G. Vinardi, V. Defabiani, Milano, 1990, pp. 262-287.

1991

P. Aretino, *Lettere*, scelta e commento di P. Procaccioli, Milano, 1991.

B. Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 voll., New Haven, 1991.

T. Clifford, *Some unpublished Drawings for maiolica and Federigo Zuccaro's role in the «Spanish Service»*, in *Italian Renaissance Pottery. Papers written in association with a colloquium at the British Museum*, a cura di T. Wilson, Londra, 1991, pp. 166-176.

G. Volpe, *Santa Maria Novella a Orciano di Pesaro*, Fano, 1991.

T. Wilson, *Italian Renaissance pottery. Papers written in association with a colloquium at the British Museum*, Londra, 1991.

1991-1996

M. Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano: la Chiesa di Santa Maria Nuova a Orciano di Pesaro, il Belvedere di Innocenzo V/II e il palazzo della Cancelleria*, in *Architettura Storia e Documenti*, 1991-1996, pp. 99-151.

1992

L. Arcangeli, *Un protagonista della pittura marchigiana al di fuori della cultura sistina: Federico Barocci*, in *Le arti nelle Marche* 1992a, pp. 363-365.

L. Arcangeli, *Il Santuario di Santa Maria delle Vergini a Macerata: un esempio di arte sistina, in Le arti nelle Marche* 1992b, pp. 143-152.

G. Bonsanti, *Antonio Begarelli*, Modena, 1992.

A. Coliva, *Battista Franco e Girolamo Muziano nella Cappella Gabrielli in Santa Maria sopra Minerva: una ipotesi di collaborazione*, in «Arte Documento», 6, 1992, pp. 197-205.

J. Gere, *Taddeo Zuccari nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Galleria degli Uffizi*, San Severino Marche, 1992.

Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo, 20 settembre 1992) a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo, 1992.

F. V. Lombardi, *I simboli di Federico di Montefeltro,* in *Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentali*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 luglio - 31 ottobre 1992) a cura di P. Dal Poggetto, Venezia, 1992, pp. 135-141.

F. Sangiorgi, *Una guida settecentesca d'Urbino*, Urbino, 1992.

B. Teodori, *Felice Damiani*, in *Le arti nelle Marche* 1992, pp. 306-311

M. R. Valazzi, *Federico Zuccari*, in *Le arti nelle Marche* 1992, pp. 272-281.

1993

L. Arcangeli, *Federico Brandani: allievi e continuatori*, in *Scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze, 1993a, pp. 333-344.

L. Arcangeli, *Federico Zuccari e la decorazione della cappella dei duchi di Urbino a Loreto*, in *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche* 1993b, pp. 63-70.

J. K. Cadogan, *Michelangelo in the workshop of Domenico Ghirlandaio*, in «The Burlington Magazine», 135, 1993, pp. 30-31.

F. P. Fiore, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 25 aprile – 31 luglio 1993) a cura di F. P. Fiore e M. Tafuri, Milano 1993, pp. 180-182.

M. Luchetti, *Il Palazzo Ducale di Pesaro. Interventi di epoca roveresca su via dei Fondachi*, in «Pesaro città e contà», 2, 1993, p. 74.

A. M. Massinelli, *Il presepe di Federico Brandani. Betlemme a Urbino*, in «FMR», XII, n. 101, 1993, pp. 41-52.

B. Montevecchi, *Satira e allegoria nel soffitto dipinto del Palazzo Ducale di Senigallia*, in *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche* 1993, pp. 57-62.

F. Negroni, *Il duomo di Urbino*, Urbino, 1993.

Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche catalogo della mostra (Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 18 settembre – 7 novembre 1993) a cura di B. Cleri, Sant'Angelo in Vado, 1993.

A. Pinelli, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, 1993.

G. Santarelli, *Gli affreschi di Federico Zuccari a Loreto*, in *Federico Zuccari e Dante*, catalogo della mostra (Torre de' Passeri, Castello Gizzi, 26 settembre – 30 novembre 1993) a cura di C. Gizzi, Milano, 1993, pp. 109-118.

E. Stumpo, *EMANUELE FILIBERTO, duca di Savoia*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1993, vol. 42.

1994

S. Blake McHam, *The Chapel of St. Anthony at the Santo and the Development of Venetian Renaissance Sculpture*, Cambridge, 1994.

R. Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, in «Arte Documento», 8, 1994, pp. 89-100.

M. Sabbatini, *Memoria historiale*, a cura di D. Della Chiara, in «Pesaro città e contà», 4, 1994.

1995

Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di G. Guidorizzi, Milano, 1995.

Bartolomeo Ammannati, scultore e architetto, 1511-1592, atti del convegno di studi (Firenze-Lucca, 17-19 marzo 1994) a cura di N. Rosselli del Turco e F. Salvi, Firenze, 1995.

G. Cucco, A. Nanni, *Oratori e Confraternite di Urbino*, Urbino, 1995.

Federico Brandani a Senigallia. "I soffitti del Palazzetto Baviera", a cura di C. Nardini e I. Antonietti, Senigallia, 1995.

J. Gere, *Taddeo Zuccaro. Addenda and corrigenda*, in «Master Drawings», 33, 3, 1995, pp. 223-323.

M. Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Milano, 1995.

S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Federico Zuccari per Loreto*, in *Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, a cura di M. Di Giampaolo e G. Angelucci, Firenze, 1995, pp. 47-55.

1996

A. Antaldi, *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini*, 1805, manoscritto pubblicato a cura di A. Cerboni Baiardi, Pesaro, 1996.

D. Bonamini, *Abecedario degli architetti e pittori pesaresi*, manoscritto pubblicato a cura di G. Patrignani, in «Pesaro città e contà», 6, 1996.

L. Gambi, M. Milanesi, A. Pinelli, *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, Roma, 1996.

J. Hunter, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma, 1996.

G. Nonni, *FELICI, Costanzo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, 1996.

D. Sikorski, *Brandani, Federico*, voce in *The Dictionary of Art*, IV, New York, 1996, pp. 664-665.

1997

C. Davis, *Camini del Sansovino*, in «Annali di Architettura», 8, 1997, pp. 93-114.

A. Mazzacchera, *Il forestiere in Cagli*, Urbania, 1997.

1998

G. Benzoni, *FRANCESCO MARIA II Della Rovere, duca di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1998, vol. 50.

E. Del Gallo, *GALLI, Antonio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1998, vol. 58.

L. Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria*, Udine, 1998.

M. Luchetti, *Le «imprese» dei Della Rovere: immagini simboliche tra politica e vicende familiari*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere* 1998, pp. 57-93.

A. Turchini, *Il Ducato d'Urbino, Pesaro e i Della Rovere*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere* 1998, pp. 3-56.

1998-1999

C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano, 1998-1999.

1998-2001

Pesaro nell'età dei Della Rovere, III, 2 voll., Venezia, 1998-2001.

1999

L. Attardi, *Alessandro Vittoria stuccatore e l'influenza di Michelangelo*, in *"La bellissima maniera"* 1999, pp. 69-83.

L. Finocchi Ghersi, *Gli stucchi veneziani*, in *La bellissima maniera*, 1999, pp. 85-93.

F. Grimaldi, *L'ornamento marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Loreto, 1999.

"La bellissima maniera". Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno – 26 settembre 1999) a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo e M. Leithe-Jasper, Trento, 1999.

S. Marinelli, *Bartolomeo Ridolfi e Alessandro Vittoria*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Cinisello Balsamo 1999, pp. 117-137.

S. Nepoti, *Un istoriato del Servizio della storia di Troia e il relativo disegno preparatorio di Battista Franco nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, in «Faenza», LXXXV, 1-3, 1999, pp. 144-152.

F. Piperno, *Diplomacy and musical patronage: Virginia, Guidubaldo II, Maximilian II, «lo Streggino» and others*, in «Early Music History», XVIII, 1999, pp. 259-285.

2000

Aristotele, *Etica Nicomachea*, a cura di C. Mazzarelli, Milano, 2000.

E. Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino: dai perduti affreschi del duomo ai modelli per maioliche istoriate*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di Valter Curzi, Milano, 2000, pp. 211-233.

2001

Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera, atti del convegno internazionale di studi (Università di Udine, 26-28 ottobre 2000), a cura di L. Finocchi Ghersi, Udine, 2001.

G. Arbizzoni, *L'attività letteraria in età roveresca*, in *Pesaro nell'Età dei Della Rovere* 2001a, pp. 37-74.

G. Arbizzoni, *La «magnificentia» del principe, la festa, la corte e la città*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere* 2001b, pp. 403-425.

L. Attardi, *Alessandro Vittoria e l'origine dei "cimieri ornati" nel camino veneto*, in *Alessandro Vittoria* 2001, pp. 41-56

A. Brancati, *La stampa a Pesaro tra XVI e XVII secolo*, in *Pesaro nell'età dei della Rovere* 2001, pp. 3-35.

E. Gamba, *Le scienze fisiche e matematiche dal Quattrocento al Seicento*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere* 2001, pp. 75-110.

F. Menchetti, *L' attività di Bartolomeo Genga architetto militare a Malta*, in «Castella Marchiae», 3, 2001, pp. 9-31.

C. Occhipinti, *Alessandro Vittoria e la cultura francese. Considerazioni sui problemi vitruviani della percezione visiva*, in *Alessandro Vittoria* 2001, pp. 57-70.

Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Tè, 18 marzo – 10 giugno 2001) a cura di G. Algeri, Milano, 2001.

F. Piperno, *L'immagine del Duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Firenze, 2001a.

F. Piperno, *Musiche e musicisti attorno ai Della Rovere*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere* 2001b, pp. 375-402.

C. Poke, *Jacques Androuet I Ducerceau's 'Petites grotesques' as a source for Urbino maiolica decoration*, in «The Burlington magazine», vol. 143, n. 332-344, 2001.

S. Roberto, *San Luigi dei Francesci: la fabbrica e i programmi artistici per la chiesa nazionale dei Francesci a Roma nel '500*, Roma, 2001, pp. 144-145.

D. Sikorski, *Brandani e il segreto dell'età dell'oro: verso una ricostruzione della cronologia e decodificazione dei significati nel Palazzo di Pesaro*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere* 2001, pp. 247-306.

2002

L. Attardi, *Il camino veneto del Cinquecento: struttura architettonica e decorazione scultorea*, Colla, 2002.

M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Aspetti della scultura roveresca nel Cinquecento*, in *I Della Rovere* 2004, pp. 155-163.

B. Cleri, *Federico Zuccari, relazioni ducali*, in *I Della Rovere nell'Italia delle Corti* 2002, vol. 2, pp. 181-193.

A. Coppa, *Francesco Paciotto architetto militare*, Milano, 2002.

E. Gamba, *La scuola matematica nell'età roveresca*, in *I Della Rovere nell'Italia* 2002, vol. 3, pp. 75-91.

I Della Rovere nell'Italia delle corti, atti del convegno (Urbania, 16-19 settembre 1999) a cura di B. Cleri e S. Eiche, vol. 1, *Storia del Ducato*, vol. 2, *Luoghi e opere d'arte*, vol. 3, *Cultura e letteratura*, vol. 4, *Arte della maiolica*, Urbino, 2002.

Jacopo Barozzi da Vignola, a cura di R. J. Tuttle, B. Adorni, C. L. Frommel, C. Thoenes, Milano, 2002.

F. Piperno, *Cultura e usi della musica alla corte di Guidubaldo II della Rovere*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti* 2002, vol. 3, pp. 32 nota 23.
N. Ragni, *Francesco Paciotti, architetto urbinate (1521-1591)*, Urbino 2001; A. Coppa, *Francesco Paciotto architetto militare*, Milano, 2002.

G. Volpe, *Filippo Terzi architetto delle fabbriche ducali*, in *I Della Rovere nell'Italia* 2002, vol. 2, pp. 79-103.

2003

L. Bravi, *La cappella dell'Annunziata*, Urbino, 2003.

A. Colombi Ferretti, *Percorso di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi* 2003, pp. 25-69.

P. Dal Poggetto, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre collezioni del Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, 2003.

Daniele da Volterra amico di Michelangelo, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003 – 12 gennaio 2004) a cura di V. Romani, Firenze, 2003.

S. Ferino-Pagden*, In Urbe: Parmigianino tra antico e moderno*, in *Parmigianino e il manierismo europeo* 2003, pp. 37-47.

Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574 catalogo della mostra (Forlì, Pinacoteca Civica 31 ottobre 2003 – 15 febbraio 2004) a cura di A. Colombi Ferretti e L. Prati, Forlì, 2003.

Parmigianino e il manierismo europeo, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale 8 febbraio – 15 maggio 2003; Vienna, Kunsthistorisches Museum 4 giugno – 14 settembre 2003) a cura di L. Fornari Schianchi e S. Ferino-Pagden, Milano, 2003.

J. Shearman, *Rapahel in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-Londra, 2003.

Tiziano, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 10 giugno – 7 settembre 2003) a cura di M. Falomir, Madrid, 2003.

M. R. Valazzi, *Nuove considerazioni su Francesco Menzocchi e i cantieri rovereschi*, in *Francesco Menzocchi* 2003, pp. 71-89.

2003-2004

A. Cantarini, *Studio delle problematiche conservative degli stucchi di Federico Brandani nella chiesa di S. Agostino in Pesaro finalizzato al progetto di restauro*, Università di Urbino, aa. 2003-2004, pp. 27-33.

2004

G. Benzoni, *GUIDUBALDO II della Rovere, duca di Urbino*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2004, vol. 61.

A. Bettini, *I centri di produzione della maiolica: Pesaro*, in *I Della Rovere* 2004, pp. 214-216.

M. Bonvini Mazzanti, *I Della Rovere*, in *I Della Rovere* 2004, pp. 35-50.

F. Brancati, *Nuovi apporti al soggiorno urbinate di Battista Franco*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXIII, 2004, pp. 71-91.

M. Ceriana, A. Bristot, *"In Venetia ricetto di tutto il ben humano et divino": Francesco Menzocchi e il Veneto*, in *Francesco Menzocchi* 2004, pp. 91-145.

M. De Santi, *Il vicariato di Barchi e la piccola "città ideale" disegnata da Filippo Terzi*, in «Pesaro città e contà», 19, 2004.

B. Dini, *Guidubaldo II e Francesco Maria II della Rovere mecenati di Villa Miralfiore*, in *I Della Rovere* 2004, pp. 170-173.

M. G. Ercolino, *LANCIA, BALDASSARRE*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2004, vol. 63.

C. Fiocco, G. Gherardi, *I centri di produzione della maiolica: Casteldurante, Gubbio, Urbino,* in *I Della Rovere* 2004, pp. 210-213.

C. Giardini, *Maiolica Ducale*, in *I Della Rovere* 2004, pp. 225-233.

I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano, catalogo della mostra (Senigallia, Palazzo del Duca; Urbino, Palazzo Ducale; Pesaro, Palazzo Ducale; Urbania, Palazzo Ducale, 4 aprile – 3 ottobre 2004), a cura di P. Dal Poggetto, Milano, 2004.

A. Paolucci, *Una bellezza famosa da Urbino a Firenze: la Venere degli Uffizi*, in *I Della Rovere* 2004, pp. 255-257.

G. Pezzini Bernini, *I Della Rovere e Tiziano*, in *I Della Rovere* 2004, pp. 149-154.

M. R. Silvestrelli, P. Scarpellini, *Pintoricchio*, Milano, 2004.

M. R. Valazzi, *Pesaro: i duchi, la città, il palazzo*, in *I Della Rovere* 2004, pp. 164-169.

F. Vossilla, *Lo Spanish Service. Un riepilogo*, in *I Della Rovere* 2004, pp. 221-222.

T. Wilson, *Committenza roveresca e committenza delle botteghe maiolicarie del Ducato di Urbino nell'epoca roveresca*, in *I Della Rovere* 2004, pp. 203-209.

2005

M. Cellini, *Girolamo Cialdieri*, in *Nel segno di Barocci* 2005, pp. 266-281.

D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo, 2006.

M. Moretti, *Giorgio Picchi da Casteldurante*, in *Nel segno di Barocci*, cit., 2005, pp. 198-219.

Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena, a cura di A. M. Ambrosini Massari, Milano, 2005.

M. M. Paolini, *Giovanni Andrea Urbani*, in *Nel segno di Barocci* 2005, pp. 128-133.

Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia, catalogo della mostra (Bologna 30 gennaio – 10 aprile 2005) a cura di D. Cordellier, Milano, 2005.

L. Vanni, *Alfonso Patanazzi*, in *Nel segno di Barocci* 2005, pp. 292-297.

2006

C. Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, c. 1557, manoscritto pubblicato a cura di Giovanni Conti, Città di Castello, 2006.

2007

L. Attardi, *Da Roma a Fontainebleau: Alessandro Vittoria e Bartolomeo Ridolfi scultori*, in *Palazzo Thiene* 2007, pp. 193-207.

M. L. Amadori, M. R. Valazzi, *Gli stucchi di Federico Brandani nella chiesa di Sant'Agostino in Pesaro: appunti su materiali e tecnica esecutiva*, in «Pesaro Città e contà», n. 25, 2007, pp. 37-44.

Arte Francescana. Tra Montefeltro e papato 1234-1528, catalogo della mostra (Cagli, chiesa di San Francesco e Palazzo Berardi Mochi-Zamperoli, 24 marzo – 1° luglio 2007) a cura di A. Marchi e A. Mazzacchera, Milano, 2007.

L. Attardi, *Da Roma a Fontainebleau, Alessandro Vittoria e Bartolomeo Ridolfi scultori*, in *Palazzo Thiene* 2007, pp. 193-207.

F. Benelli, *Il Cortile d'onore del Castello Brancaleoni di Piobbico. Storia, stile e un tentativo di attribuzione*, in «Bollettino d'Arte», XCII, serie VI, 2007, pp. 75-96.

F. Biferali, M. Firpo, *Battista Franco «pittor viniziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa, 2007.

M. Genova, *Il Crocifisso di Federico Brandani nella chiesa di Sant'Agostino a Pesaro*, in «Pesaro città e contà», 25, 2007, pp. 27-36.

P. Humfrey, *Titian. The Complete Paintings*, New York, 2007.

D. Lamberini, *Il Sanmarino. Giovan Battista Belluzzi, architetto militare e trattatista del Cinquecento*, Firenze, 2007.

J. V. G. Mallet, *Xanto. Pottery-painter, poet, man of the italian renaissance*, Londra, 2007a.

J. V. G. Mallet, *Nicola da Urbino and Francesco Xanto Avelli*, in «Faenza», 93, 4-6, 2007b, pp. 199-250

Palazzo Thiene Sede storica della Banca Popolare di Vicenza, a cura di G. Beltramini, H. Burns, F. Rigon, Milano, 2007.

Tiziano. L'ultimo atto, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008) a cura di L. Puppi, Milano, 2007

2008

B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, 2008.

Architetti e ingegneri militari in Piemonte tra '500 e '700. Un repertorio biografico, a cura di M. Viglino Davico, Torino, 2008.

A. Bruschi, *Luciano di Laurana. Chi era costui? Laurana, Fra Carnevale, Alberti a Urbino* in «Annali di Architettura. Rivista del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza», 20, 2008, pp. 37-81.

A. Emiliani, *Federico Barocci*, Ancona, 2008.

G. Ferraro, *Bernardino Baldi e il recupero del pensiero tecnico scientifico dell'antichità*, Alessandria, 2008.

2009

Emozioni in terracotta, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 21 marzo – 7 giugno 2009) a cura di G. Bonsanti e F. Piccinini, Modena, 2009.

La cornice italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico, a cura di F. Sabatelli, Milano, 2009.

Ugo da Carpi. L'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo dei Pio, 12 settembre – 15 novembre 2009) a cura di M. Rossi, Carpi, 2009.

A. Varick Lauder, *Musée du Louvre. Départment des arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens, tome VIII. Battista Franco*, Parigi, 2009.

A. Zezza, *Una 'notizia' cinquecentesca su Federico Barocci*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010) a cura di A. Giannotti e C. Pizzorusso, Milano, 2009, p. 263-265.

2010

M. De Santi, *L'architetto Filippo Terzi a Barchi*, in «Castella Marchiae», 10-11, 2010, pp. 130-155.

A. Siekiera, *Bernardino Baldi: «Descrittione del palazzo ducale d'Urbino»*, Alessandria, 2010.

2011

S. Fini, *Piobbico: Antica contea Brancaleoni. Storia—arte—natura*, Piobbico, 2011.

L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio – 18 settembre 2011) a cura di B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze, 2011.

F. R. Liserre, *Vignola e Maccarone dal Vaticano a Caprarola: fontane e ninfei tra scenografia, tecnica e ars topiaria*, in *Studi su Jacopo Barozzi*, 2011, pp. 237-243.

F. Loffredo, *La giovinezza di Bartolomeo Ammannati all'ombra della Tomba Nari*, in L'acqua, la pietra, il fuoco 2011, pp. 98-106.

F. Marias, *Vignola e la Spagna: disegni, incisioni, letture e traduzioni*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola* 2011, pp. 255-259.

L. Siracusano, *"Cose tutte piene d'invenzioni, capricci e varietà". Proposte per Tiziano Minio a Padova e altrove*, in «Nuovi Studi», XVI, n. 17, 2011, pp. 79-97.

Studi su Jacopo Barozzi da Vignola, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Cinquecentenario della Nascita di Jacopo Barozzi da Vignola, a cura di A. M. Affanni e P. Portoghesi, Roma, 2011.

F. Venturi, *Bernardino Baldi e la tradizione dell'egloga nel Cinquecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVIII, 622, 2011, pp. 249-258.

2012

I. Andreoli, *"Fabulae artificialiter pictae": illustrazione del libro e decorazione ceramica nel Rinascimento*, in *Fabulae Pictae* 2012, pp. 111-125.

T. Clifford, *Disegni di Taddeo e Federico Zuccari e dei loro contemporanei per la maiolica*, in *Fabulae Pictae* 2012, pp. 95-109.

Fabulae Pictae. Miti e storie nelle maioliche del Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 16 maggio – 16 settembre 2012) a cura di Marino Marini, Firenze, 2012.

M. Faini, *MUZIO, GIROLAMO*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2012, vol. 77.

Federico Barocci. Renaissance master of color and line, catalogo della mostra (London, National Gallery, 21 ottobre 2012 – 20 gennaio 2013) a cura di J. W. Mann, New Haven, 2012.

A. Gentili, *Tiziano*, Milano, 2012.

M. Luzietti, *Arte e devozione nella Urbino degli Albani*, Urbino, 2012.

C. Occhipinti, *L'arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*, Torino, 2012.

C. Ravanelli Guidotti, *"Fatti di scrittura, istorie profane e favole" nella maiolica italiana del Cinquecento*, in *Fabuale Pictae* 2012, pp. 35-64.

L. Siracusano, *"Cose tutte piene d'invenzioni, capricci e varietà", proposte per Tiziano Minio a Padova e altrove*, in «Nuovi Studi», 17, 2012, pp. 79-97.

2013

F. Loffredo, *Il monumento Euffreducci in San Francesco a Fermo. Bartolomeo Bergamasco e Pietro Paolo Stella*, in «Arte Veneta», 70, 2013, pp. 69-81.

S. Mason Rinaldi, *NEGRETTI, Jacopo, detto Palma il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2013, vol. 78.

D. Morganti, *Su Felice Damiani disegnatore*, in «Paragone», 64, n. 109-110, 2013, pp. 9-17.

F. Speelberg, *"Ordine con più ornamento". Reconsidering the Origins of Strapwork Ornament in Relation to the Emancipation of the Ornamental Frame*, in *Questions d'ornements. XV-XVIII siècles*, a cura di R. Dekoninvk, C. Heering, M. Lefftz, Turnhout, 2013, pp. 154-165.

2014

B. Agosti, *Sulla biografia vasariana di Taddeo Zuccaro*, in «Prospettiva», 153/154, 2014, pp. 136-157.

C. Giardini, *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*, Ancona, 2014.

G. Santucci, *Federico Brandani's paper model for the chapel of the Dukes of Urbino at Loreto*, in «The Burlington Magazine», 156, n. 1330, 2014, pp. 4-11.

A. Vastano, *Apparati decorativi di Palazzo Corboli-Aquilini a Urbino*, in «RiMarcando», 2014, pp. 139-150.

2015

A. Alberti, *La fortuna di Michelangelo nelle stampe del Cinquecento*, in *D'après Michelangelo*, a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, Milano, 2015, pp. 144-145.

M. Genova, *Ripensare Federico Brandani nell'oratorio di San Giuseppe a Urbino*, in «Arte Marchigiana», 3, 2015, pp. 81-95.

M. Montanari, *La diffusione dell'iconografia della Madonna della Ghiara: fortuna e singolari vicende*, in *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1213-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara*, atti del convegno (Reggio Emilia 28-30 novembre 2016) a cura di E. Bellesia e A. Mazza, Roma, 2015, pp. 129-156.

F. Negroni, *Appunti su alcuni palazzi e case di Urbino*, Urbino, 2015.

N. Penny, *The Sansovino Frame*, Londra, 2015.

M. L. Polichetti, *Il Palazzo del potere e la piazza*, in *L'architettura del Rinascimento nelle Marche*, Ancona, 2015, pp. 135-191.

2016

B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, 2016.

A. Bernardini, *Il trasferimento del soffitto Brandani da Palazzo Corboli Aquilini alla Regia Galleria Nazionale delle Marche*, in *Luigi Serra* 2016a, pp. 81-105.

A. Bernardini, *Regesto documentario. Il Palazzo e la famiglia Corboli-Aquilini*, in *Palazzo Corboli Aquilini* a cura di A. Vastano, Urbania, 2016b, pp. 9-83.

M. S. Bolzoni, *Per Felice Damiani a Napoli: un dipinto e un disegno*, in «Nuovi Studi», 22, XXI, 2016, pp. 81-86.

F. Coltrinari, *Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma. I committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze, 2016.

C. Conforti, M. G. D'Amelio, *Camini dei palazzi romani*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti e G. Sapori, Roma, 2016, pp. 355-391.

F. Loffredo, *Sugli esordi di Giacomo da Cassignola, e sull'oscuro Giacomo Pernio, da Villa Giulia indietro fino al cantiere di San Pietro*, in *Splendor Marmoris*, a cura di G. Extermann e A. Varela Braga, Roma, 2016, pp. 51-68.

Luigi Serra (1881 – 1840), la storia dell'arte e la tutela del patrimonio, atti della giornata di studio (Urbino, 24 ottobre 2013) a cura di C. Prete, Urbino, 2016.

C. Ravanelli Guidotti, *Filiazioni. Maiolica "Fatta in Torino" nel secondo '500,* «Faenza», 102, n. 1, 2016, pp. 40-51.

P. Tosini, *Un mistero risolto, il "Maestro della Cappella Marciac" a Trinità dei Monti, alias Guillaume Bonoyseau*, in *La chiesa e il convento di Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri*, a cura di C. Matteo e S. Roberto, Roma, 2016, pp. 166-167.

T. Wilson, *Maiolica. Italian Renaissance Ceramics in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 2016.

2017

B. Agosti, *Sulla "telona grande" di Taddeo Zuccari per il duca di Urbino*, in *Capriccio e Natura*, cit., 2017, pp. 27-32.

M. Antonucci, *Le due vite di Filippo Terzi, architetto e ingegnere dall'Italia al Portogallo*, in *Da Bologna all'Europa* 2017, pp. 83-100.

M. Beltramini, *Sanmicheli, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2017, vol. 90.

G. Canullo, *Il Santuario di Santa Maria delle Vergini a Macerata*, in *Capriccio e Natura* 2017, pp. 64-73.

Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017 – 13 maggio 2018) a cura di A. M. Ambrosini Massari e A. Delpriori, Milano, 2017.

B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino, 2017.

C. Conforti, *La Cappella del Monte a San Pietro in Montorio. Ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna*, in *Lusingare la vista*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano, 2017, pp. 43-60.

Da Bologna all'Europa. Artisti bolognesi in Portogallo, a cura di S. Frommel e M. Antonucci, Bologna, 2017.

A. Delpriori, *"Fecerunt pictura et scultura". Il percorso dell'arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento*, in *Capriccio e Natura* 2017, pp. 112-133.

Il Cinquecento a Firenze. "Maniera moderna" e Controriforma, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017 – 21 gennaio 2018) a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze, 2017.

G. Magnani, D. Pascale, *Filippo Terzi bolognese, precisazioni biografiche e stilistiche*, in *Da Bologna all'Europa* 2017, pp. 71-81.

M. Procaccini, *"In questa santa capella angelica". La decorazione lauretana della cappella Della Rovere: paradigma delle committenze ducali*, in *Capriccio e natura* 2017, pp. 202-211.

G. Santoni, *Il terremoto di Senigallia del 1930 e il piano regolatore e di ampliamento della città del 1931. Foto, planimetrie, epigrafi, tabelle e documenti inediti*, Senigallia, 2017.

M. C. Soromenho, *The architectural career of Filippo Terzi in Portugal (1577-1597)*, in *Da Bologna all'Europa* 2017, pp. 101-123.

2018

B. Agosti, *Vasari e Genga*, in *Girolamo Genga* 2018, pp. 37-49.

A. Angelini, M. Fagiani, *Genga e Beccafumi nella Siena di Pandolfo Petrucci*, in *Girolamo Genga* 2018, pp. 111-125.

V. Balzarotti, *Pellegrino Tibaldi in Sant'Andrea in via Flaminia*, in «Prospettiva», nn. 169-171, 2018, pp. 226-232.

Giovanni Santi, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 30 novembre 2018-17 marzo 2019) a cura di M. R. Valazzi, Milano, 2018.

Girolamo Genga: una via obliqua alla maniera moderna, a cura di B. Agosti, A. M. Ambrosini Massari, M. Beltramini, S. Ginzburg, Bologna, 2018.

A. Pattanaro, *Una «fonte […] di loggia a guisa»: qualche nuova considerazione dei Dossi a Pesaro,* in *Girolamo Genga* 2018, pp. 253-267.

C. Plazzotta, *From altar to hearth: Barocci and the Brancaleoni of Piobbico*, in *Federico Barocci Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, Londra, New York, 2018, pp. 19-32.

S. Quagliaroli, *Decorazioni a stucco nei cantieri sangalleschi: lo studio dell'antico, la prassi costruttiva, il dialogo con gli artisti*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, Roma, 2018, pp. 36-40.

A. Ulisse, *Girolamo Siciolante da Sermoneta nella Cultura Artistica della Maniera moderna: opere, committenza e cronologia*, Tesi di dottorato, XXXI ciclo, 2018.

T. Wilson, *The golden age of Italian maiolica painting. Catalogue of a private collection*, Torino, 2018.

2019

B. Agosti, *Dopo Raffaello*, in *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 3 ottobre 2019 – 19 gennaio 2020), a cura di B. Agosti e S. Ginzburg, Firenze, pp. 244-247.

C. Cerasaro, *Una nota su Francesco Menzocchi stuccatore*, in *Quegli ornamenti* 2019, pp. 189-192.

P. Eleuteri, E. Elia, *Lost and Found: un codice greco torinese perduto e ritrovato*, in «Codices manuscripti & impressi», n. 118, 2019, pp. 17-28.

G. Pietrobelli, *Tiziano Minio e gli stucchi dell'Odeo Cornaro a Padova*, in *Quegli ornamenti* 2019, pp. 59-71, 276-283, 412.

M. Procaccini, *Federico Brandani "eccellentissimo plasticatore" tra l'Urbe, la Marca e il ducato di Savoia*, in *Quegli ornamenti* 2019, pp. 193-214, 326-335, 416.

«Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficultà di quell'arte». La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna, a cura di S. Quagliaroli e G. Spoltore, Roma, 2019.

Raphael Ware. I colori del Rinascimento, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche 31 ottobre 2019 – 13 aprile 2020) a cura di C. Paolinelli e T. Wilson, Torino, 2019.

D. Ribouillault, *Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert: viaggio nei giardini d'Italia*, in *Viaggio nei Giardini d'Europa, da Le Nôtre a Henry James*, catalogo della mostra (Torino, Venaria Reale, 5 luglio – 20 ottobre 2019) a cura di V. Cazzato e P. Cornaglia, Torino, 2019, pp. 114-131.

A. Romano, *Pietro Aretino tra Roma e Venezia. Ritratto di un intellettuale rinascimentale*, Roma, 2019.

L. Silingardi, *La Madonna della Ghiara con san Giorgio di Jean Boulanger nella Cattedrale di Pergola e la diffusione del culto della Madonna di Reggio nelle Marche*, in *"Quem genuit adoravit". La Madonna della Ghiara: immagini, devozione, pellegrinaggi tra Cinque e Seicento. Casi esemplari*, a cura di A. Mazza, Parma, 2019, pp. 183-203.

V. Balzarotti, *Pellegrino Tibaldi e la decorazione a stucco*, in *Quegli ornamenti* 2019, pp. 173-187.

2020

C. Maritano, *Orazio Fontana e Antonio «vasari d'Urbino» al servizio di Emanuele Filiberto di Savoia*, in «Faenza», 106, n. 2, 2020, pp. 118-134.

C. Ripa, *Iconologia*, a cura di Piero Buscaroli, Milano, 2020.

M. Spagnolo, *ZUCCARI, Taddeo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2020, vol. 100.

G. Volponi, *L'Oratorio di San Giuseppe*, Macerata Feltria, 2020.

T. Wilson, F. Marcucci, *Alcune notizie su Orazio Fontana e altri ceramisti urbinati da manoscritti conservati a Urbino e Pesaro*, in «Faenza», 106, n. 1, 2020, pp. 23-45.

2021

B. Agosti, *Perino su Michelangelo, 2*, in *Perino del Vaga per Michelangelo* 2021a, pp. 29-36.

V. Balzarotti, *Sul percorso di Tibaldi da Roma alle Marche e qualche riflessione su possibili compagni bolognesi*, in *"Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno"* 2021, pp. 32-41.

"Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno". Pellegrino Tibaldi e le Marche, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Ancona, 2021.

Il castello piace a Roma, ma il sindaco punta i piedi, articolo pubblicato su *Il Resto del Carlino* il 27 ottobre 2021.

Perino del Vaga per Michelangelo. La spalliera del Giudizio Universale nella Galleria Spada, a cura di B. Agosti e S. Ginzburg, Roma, 2021.

2022

A. Aceto, *On some late Renaissance ornament drawings at the Ashmolean Museum, Oxford: Giovanni Battista Lombardelli, Avanzino Nucci, Giovanni Battista della Rovere and a proposal for Federico Brandani*, in «Studi di Memofonte», n. 29, 2022, pp. 1-24.

B. Agosti, *Su un possibile soggiorno di Federico Barocci nella Roma di papa Gregorio XIII*, in «Bollettino d'Arte», CVI, serie 7, 2022, pp. 45-50.

L. Baroni, *"Per istruttione del modo di veder il quadro": Federico Barocci e le iscrizioni nelle immagini sacre*, in *Aiutando l'arte. Les inscriptions dans les décors post-tridentns d'Italie*, atti del convegno (Parigi, 2018) a cura di G. Le Cuff e A. Lepoittevin, Bruxelles, 2022, pp. 269-295.

G. Daniele, *Prospero Fontana "pictor bononiensis" (1509-1597). Catalogo ragionato dei dipinti*, 2022.

Donatello. Il Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo – 31 luglio 2022) a cura di F. Caglioti, Venezia, 2022.

Igino, *Miti*, a cura di G. Guidorizzi, Milano, 2022.

P. Parmiggiani, *Gli ornati di Palazzo Ducale negli anni di Francesco di Giorgio*, in *Federico da Montefeltro e francesco di Giorgio. Urbino crocevia delle arti*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 23 giugno – 9 ottobre 2022) a cura di A Angelini, G. Fattorini, G. Russo, Venezia, 2022, pp. 228-233.

L. Pirazzi, *Federico Zuccaro per Loreto*, in «Horti Hesperidum», II, 2022, pp. 197-237.

2022-2023

C. Seghesio, *La scultura nel Piemonte Sabaudo negli anni di Emanuele Filiberto di Savoia (1559-1580)*, A.A. 2022-2023.

2023

L. Annibali, *Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, fratelli scultori del Cinquecento*, tesi di dottorato, XXXIV ciclo, 2023.

Bernardo Tasso gentiluomo del Rinascimento, a cura di M. Castellozzi, G. Ferroni e F. Tomasi, Ginevra, 2023.

G. Daniele, *Prospero Fontana e il cantiere pittorico di Villa Giulia (1553-1555)*, in «Horti Hesperidum», 13, I, 2023.

S. Franceschetti, *Riapre al pubblico dopo 4 secoli il Palazzo Ducale di Montebello*, articolo pubblicato su *Il Resto del Carlino* il 15 luglio 2023.

M. Mancini, *Palazzetto Baviera di Senigallia: la nobile famiglia e il mito di Ercole*, Senigallia, 2023.

B. Montevecchi, *Il Crocifisso e la Maddalena*, in *La chiesa di Sant'Agostino a Pesaro*, a cura di G. Patrignani, Pesaro, 2023, pp. 32-34.

L. Pirazzi, *Un dipinto di Francesco Francia nella guardaroba di Guidobaldo II della Rovere*, in «Paragone», LXXIV, n. 172, 2023, pp. 24-36.

S. Quagliaroli, *Colore, stucco marmo nel Cinquecento. Il percorso di Giulio Mazzoni*, Roma, 2023.

2024

A. M. Ambrosini Massari, *Federico Barocci 1533-1612. Storia di un canone inverso*, in *Federico Barocci* 2024, pp. 36-49.

Castel Sant'Angelo nel Cinquecento. Le decorazioni farnesiane, a cura di B. Agosti e S. Ginzburg, Roma, 2024.

Federico Barocci. L'emozione della pittura moderna, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 19 giugno – 6 ottobre 2024) a cura di L. Gallo e A. M. Ambrosini Massari, Milano, 2024.

A. Giannotti, *Per Federico Brandani stuccatore "puramente sculturale"*, in «Paragone», 75, n. 177, 2024, pp. 3-18.

RINGRAZIAMENTI

Il primo e più importante ringraziamento è ovviamente indirizzato al professor Aldo Galli, mio tutor nonché relatore di questa tesi, per aver seguito con estremo interesse lo svolgimento di questo lavoro, per la sua grande disponibilità, la gentilezza e per i preziosi consigli, i confronti e gli scambi inerenti non solo il mio progetto di dottorato ma più in generale la disciplina della storia dell'arte di cui ho potuto giovare in questi densi anni di dottorato.

Ringrazio anche tutti gli altri professori dell'Università di Trento che hanno seguito e supportato con importanti consigli e suggerimenti questa tesi: la professoressa Laura Cavazzini, la professoressa Alessandra Galizzi Kroegel, il professor Mattia Vinco.

Un ringraziamento speciale va sicuramente al professor Luigi Bravi, persona di estrema gentilezza che mi ha aiutato non poco e soprattutto mi ha permesso di perlustrare quasi ogni angolo di Urbino.

Ci tengo a ringraziare, citandoli uno per uno, tutti gli amici, i colleghi e i professori che mi hanno sostenuto e con cui ho intrattenuto fruttuose riflessioni e condiviso spunti davvero importanti, senza i quali questo lavoro sarebbe stato indubbiamente più povero: la professoressa Barbara Agosti, la professoressa Anna Maria Ambrosini Massari, Luca Annibali, Luca Mattedi, Beatrice Rosa, Marco Scansani, Alberto Lai, Sara Tonni, Federica Giamattei, Valeria Paruzzo, Mattia Giancarli, Clara Seghesio, Serena Quagliaroli, Valentina Balzarotti.

Un ringraziamento va infine alla mia famiglia, a mio padre Daniele a cui proverò a raccontare di questa esperienza in sogno, a mia madre Antonella, a Luca, a nonna Titta. E ovviamente non posso non ringraziare chi mi è vicino da sempre come sti tizi qua, ovvero, Troiz, Albanesh, Febbio, Federico Onel, Datch (a modo suo), Daniele (a modo bizzarramente suo) e chi mi è vicino da meno tempo ma con quanta intensità e quale carinità, la mia bellissima Alice.