

La Madonna delle Grazie di Giovanni Battista Bertucci il Giovane, i disegni di Jacopone e Marchetti, e alcune considerazioni sulla tarda Maniera a Faenza

L'occasione dell'esposizione dedicata alla *Madonna delle Grazie* di Faenza consente di prendere in esame alcuni fogli degli Uffizi e diversi dipinti che si trovano a Faenza o sul territorio, e di sviluppare alcune considerazioni sul disegno faentino del Cinquecento in rapporto alla pittura, in particolare nel periodo della tarda Maniera.

Il disegnatore più prolifico nel contesto manfredo della seconda metà del XVI secolo, allo stato attuale delle conoscenze, è senza dubbio Marco Marchetti. I suoi disegni, decorativi e di figura, ammontano a centinaia di fogli, sparsi in tutti i musei del mondo, con un significativo nucleo al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Nello stesso istituto è conservata una cartella di disegni attribuiti a Giacomo Bertucci detto Jacopone da Faenza, nella quale, insieme a un disegno della *Madonna delle Grazie* sul quale ci diffonderemo in seguito, sono raggruppati alcuni fogli, caratterizzati tuttavia da una certa disomogeneità. Se si esclude il caso particolare di un disegno con un'antica iscrizione che indica in Girolamo Bertucci il suo autore, conservato al British Museum (inv. 1946,0713.275), non si hanno attualmente riscontri certi circa il modo di disegnare di numerosi protagonisti cinquecenteschi faentini, specie della seconda metà del secolo: Giovan Battista Bertucci il Giovane, Giulio Tonducci, Nicolò Paganelli, Marc'Antonio Rocchetti non possono infatti vantare una sola attribuzione. Eppure, passando in rassegna i documenti già pubblicati nel XIX secolo da Valgimigli, non è infrequente imbattersi in notizie di disegni preparatori mostrati ai committenti, prassi del resto comune per l'assegnazione di un lavoro pittorico.

Il 17 aprile 1534 Jacopone si impegnava infatti a dipingere per alcuni esponenti della famiglia "de la cella" *unam quandam Tabulam cum imaginibus et figuris de quibus in quondam designo alias ostenso dicti conductoris*¹. Lo stesso artista nel documento di commissione di una pala da eseguirsi per i Celestini di Brisighella nel 1562 si impegnò a dipingerla *prout latius apparet in quondam modello et seu designo facto per dictum mag. Jacobum*². Anche Marc'Antonio Rocchetti, infine, produsse nel 1594 un modello per gli affreschi da eseguirsi nella cappella dell'Annunciata ai Servi, costituito da un disegno a olio su carta³, accettato e sottoscritto dal notaio che rogò l'atto. Un nipote di Nicolò Paganelli, infine, in una biografia dell'illustre avo, ricordava come il pittore *da giovine si dilettò molto del disegno e della pittura*⁴. Notizie, come si vede, non sporadiche, e sufficienti per poter affermare che la produzione figurativa su carta nella



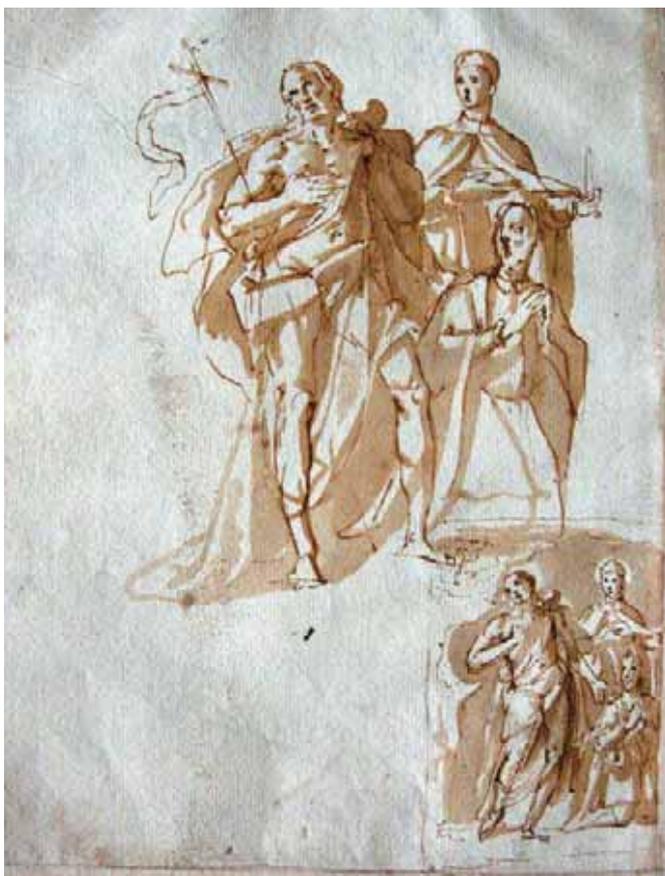
Marco Marchetti, **San Giovanni Battista, un devoto e il pittore**, sec. XVI, Faenza, Pinacoteca Comunale.

¹ G.M. Valgimigli, *Dei pittori e degli artisti faentini de' secoli XV e XVI*, Faenza 1871, rist. Forni, Bologna 1976, p. 64.

² *Ivi*, p. 69.

³ *Ivi*, p. 146.

⁴ *Ivi*, p. 119.



Marco Marchetti, **San Giovanni Battista**, sec. XVI, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Faenza del Cinquecento doveva essere ben più ampia di quanto al momento si conosca. Non va dimenticato infine che un faentino, Giovan Battista Armenini, pubblicò nei suoi *De' veri precetti della Pittura*, stampato a Ravenna nel 1586, alcune delle pagine più importanti sulla teoria del disegno nel XVI secolo⁵, compendiando spesso in maniera originale gli assunti dei trattati precedenti.

Se dunque gran parte dei disegni faentini sono ancora da scoprire, ed in particolare per numerose personalità artistiche manchi il fortunato caso di un foglio o una serie di fogli certi, magari inequivocabilmente legati a un'opera, attorno ai quali costruire un primo nucleo o un catalogo, l'abbondante numero di disegni di Marco Marchetti si presta al momento come unico termine di paragone, consentendo alcune riflessioni generali sul disegno faentino in rapporto alla pittura.

E' possibile infatti confrontare i modelli compositivi di Marchetti con la costruzione delle pale degli altri artisti a lui contemporanei, e non senza profitto⁶. Si possono infatti notare numerose assonanze con i dipinti dei colleghi, tanto da potersi ipotizzare o uno scambio, o il perdurare a Faenza di moduli iconografici stabiliti e ripetitivi, tipico

peraltro di una comunità piccola e omogenea. Marco da Faenza, e il suo cospicuo *corpus* disegnativo costituiscono così una vero e proprio documento artistico, una sorta di cronaca per immagini della situazione faentina coeva. In quest'ottica l'interessante *San Martino e il povero* di Nicolò Paganelli conservato nella Cattedrale di Faenza, può trovare riscontro in un disegno di Marchetti con due soldati, ma quasi identico per composizione (GDSU 12593F *verso*); ed anche la sua *Presentazione* della Pinacoteca sembra echeggiare in alcuni fogli di Marco da Faenza (GDSU 12585F *recto* e *verso*, e in particolare 12571F *recto*, dove la composizione è, seppur in controparte, talmente identica da essere sospetta). Analogamente il *Battesimo di Cristo* di Bertucci il Giovane ha la stessa impaginazione di un disegno di uguale soggetto di Marchetti, realizzato probabilmente quarant'anni prima (GDSU 1781ORN *verso*): la data del dipinto di Giovanni Battista *junior* (1610)⁷ ne fa del resto un vero e proprio fossile pittorico. La serie dei riscontri potrebbe proseguire favorevolmente prendendo in considerazione la maggior parte delle pale d'altare faentine, che trovano quasi sempre un riscontro, puntuale o generale, nella grafica di Marchetti.

Del resto a Faenza le notizie sui pittori tardo manieristi riferiscono numerosi casi di collaborazione; e il lavorare gomito a gomito aveva certamente favorito lo scambio di modelli e un reciproco influenzarsi. Nella mole di documenti pubblicati da Valgimigli è molto frequente trovare insieme i protagonisti della pittura faentina. Oltre alla scontata collaborazione tra Jacopone e il nipote Giovan Battista Bertucci *junior*⁸, che peraltro li portò entrambi al ben noto processo per eresia, è attestato in molti casi un lavoro di squadra: troviamo così a collaborare lo stesso Jacopone con Giulio Tonducci a Ravenna nella tribuna di San Vitale⁹, e in seguito anche in San Giovanni a Faenza¹⁰; Marchetti, Tonducci e Bertucci il Giovane

⁵ G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1586, ed. a cura di Marina Gorreri, Torino 1988, pp. 86-96.

⁶ Anticipo in questa sede una piccola parte del lavoro svolto con Alessandra Bigi Iotti negli ultimi anni su Marco Marchetti, che ci ha portato a classificare gran parte dei suoi disegni, e che ci auguriamo di poter dare presto alle stampe.

⁷ S. Casadei, *Pinacoteca di Faenza*, Bologna 1991, p. 85, n. 176.

⁸ G.M. Valgimigli, *Dei pittori e degli artisti faentini cit.*, p. 74.

⁹ *Ivi*, pp. 63, 86.

¹⁰ *Ivi*, p. 88.

operarono insieme nel palazzo comunale nel 1580¹¹, e in un pagamento del 1582 risultano ancora insieme anche a Paganelli¹². Le strette relazioni che intercorsero tra Marchetti e Paganelli, inoltre, sono testimoniate da una lettera, nella quale per conto di Giorgio Vasari, Marco da Faenza richiese al collega un disegno con veduta di Castrocaro, da impiegarsi nelle decorazioni di Palazzo Vecchio a Firenze¹³. I due artisti si trovarono a collaborare molti anni dopo anche nel chiostro maggiore del convento dell'Osservanza, oggi in larga parte andato perso.

Non solo: scorrendo gli elenchi dell'Accademia di San Luca a Roma, troviamo significativamente insieme un gruppo di pittori faentini: dopo la presenza isolata di Girolamo Bertucci (detto "el fantino", ma forse da intendersi "faentino") tra 1535 e 1537¹⁴, sono registrati praticamente insieme nell'*Urbe* Jacopone da Faenza dal 1550¹⁵, Giambattista da Faenza (Armenini?) tra 1550 e 1551¹⁶, Marco Marchetti tra il 1551 e il 1553¹⁷.

Il contesto faentino, per le frequenti sinergie tra pittori, per il ripetersi di modelli iconografici, pur nella soggettiva interpretazione di ogni singolo artista, mostra quindi caratteri collaborativi piuttosto che concorrenziali; ed è emblematico che uno dei più importanti concorsi pittorici del XVI secolo, quello per l'assegnazione della *Crocifissione* della cappella del palazzo comunale, alla quale parteciparono Paganelli, Marchetti e Bertucci il Giovane, fu risolto salomonicamente nel 1584 con un sorteggio favorevole al primo¹⁸. L'apparente concordia, e l'atteggiamento collegiale e sodale degli artisti non era perturbato nemmeno da importazioni artistiche, come avviene nelle altre città della Romagna, né da pittori stranieri. La vicenda pittorica manfreda si svolge quasi esclusivamente *intra moenia*, tanto che – forse non casualmente – il primo quadro del "foresto" Benedetto Marini, pittore urbinato e baroccesco itinerante, data 1615, un anno dopo la morte di Bertucci il Giovane, epigono di questa stagione figurativa.



Marco Marchetti, *Incoronazione Della Vergine con Santi e donatori*, seconda metà sec. XVI, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

¹¹ *Ivi*, p. 91.

¹² *Ibid.*

¹³ Sulla lettera, già resa nota da Valgimigli, A. Colombi Ferretti, *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna*, Bologna 1982, p. 15.

¹⁴ Archivio dell'Accademia di San Luca di Roma, Libro degli introiti, vol. 2 (secolo XVI), segnato 42, ff. 6v e 7r: 1537: Hieronimo da Faenza detto el fantino de dare scudi uno per conto del suo introito – 1 / Hieronimo da Faenza di rincontro a pagato a di 22 di aprile 1535 juli sette a bon conto a Luzio da Todi – 7. E più 28 di aprile per resto a pagato baiocchi trenta a mastro Pietro da Siena 1537 – 30.

¹⁵ *Ivi*, ff. 29v e 30r: [1550] Jacomo da faenza pittore de dare scudi dua per conto del suo jntroito – 2. / Jacomo da faenza di rincontro a pagato a di 23 de aprile 1550 juli cinque a bon conto a mastro Michele ispagniolo – 5.

¹⁶ *Ivi*, ff. 28v e 29r: [1550-1551] Joan Baptista da faenza pittore de dare scudi dua per conto del suo introito – 2 / Jo: Baptista da faenza di rincontro a pagato a di primo d'aprile 1550 juli dua e mezzo a bon conto a mastro Michele ispagniolo – 25. E più a di 4 de 8bre 1551 pago iuli cinque a bon conto a mastro Vincentio da poppi – 5.

¹⁷ *Ivi*, ff. 34v e 35r: [1551-1560] Marco da faenza pittore de dare scudi dua per conto del suo introito – 2 / Marco da faenza di rincontro a pagato a di 13 di settembre 1551 iuli dua a bon conto a mastro Vincentio da poppi – 2. E più a di 10 di luglio 1552 pago iuli tre a bon conto a me B. Bramanti – 3. E più a di 24 di giugno 1553 pago iulj tre a bon conto a me B. Bramanti – 3. E più a di 6 di Marzo 1560 juli cinque a bon conto a me B. Bramanti – 5. E più a di 21 d'ottobre anno detto juli tre a bon conto a me B. Bramanti – 3. Documento, questo, di notevole implicazione, perché attesta la presenza di Marchetti a Roma in anni molto precoci, in concomitanza con l'attività di Jacopone a Castel Sant'Angelo, e soprattutto con il biennio romano di Vasari (1551-1553), attivo in particolare a Villa Giulia. La registrazione nel 1560 è altresì importante perché dà sostanza storica all'ipotesi di una sua presenza nel cantiere pittorico della Casina di Pio IV, che proprio allora si stava affrescando. Sulle ipotesi dell'attività di Marchetti a Villa Giulia e alla Casina di Pio IV si veda A. Cecchi, *Per la ricostruzione dell'attività romana di Marco da Faenza*, in "Paragone", 529-533, marzo-luglio 1994, pp. 89-93.

¹⁸ G.M. Valgimigli, *Dei pittori e degli artisti faentini cit.*, p. 119; S. Casadei, *Nicolò Paganelli*, in *Biblia pauperum. Dipinti dalle diocesi di Romagna 1570-1670*, a cura di Nadia Ceroni e Giordano Viroli, Bologna 1992, pp. 47-50 (con bibl. prec.).



Marco Antonio Rocchetti, **Madonna dall'Angelo, San Francesco e Santo Vescovo, angeli e i committenti**, 1594, Faenza, Pinacoteca Comunale.

Non può sottovalutarsi infine il processo di eresia del 1567-69 nei confronti dei Bertucci, che doveva aver prudentemente consigliato ai pittori di attenersi a modelli iconografici *sicuri*, approvati e non ambigui. In tal senso la posizione di Giovanni Battista Bertucci il Giovane pare al contempo estrema ed esemplare: il pittore infatti, scampata - comunque non senza danni - una condanna al carcere a vita, si diede nell'ultima lunga fase della sua esistenza a produrre opere quasi seriali, e spesso connotate non tanto da citazioni, quanto da veri e propri ricalchi di modelli iconografici desunti non solo dalle carte dello zio Jacopone, che doveva aver ereditato, ma anche da altri artisti. Evidenti, e in buona parte già individuate, sono le sue copie: da Vasari nella *Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca di Forlì¹⁹, da Andrea Del Sarto nella *Nascita della Vergine* della Pinacoteca di Faenza, dove è pure in una figura in basso una citazione da Passerotti²⁰; e come si è già avuto modo di argomentare anche dai disegni di Marchetti. Modelli procrastinati fin dentro il XVII secolo, con un atteggiamento ostinatamente impassibile non solo al vento di rinnovamento portato in città da Fenzoni e dall'ancor enigmatico Manzoni, ma anche alla rivoluzione carraccesca che ormai aveva preso il campo nella vicina Bologna. Pare quasi che l'artista, dopo il processo, la condanna, e la successiva riabilitazione, sentendosi controllato, non s'arrischiasse più a creare pale d'altare

di sua invenzione, servendosi di modelli altrui quasi a voler allontanare da sé ogni sospetto.

In un quadro del genere, con continui rimandi e citazioni, passaggi di carte e modelli, perfino paure per la morsa contro-riformistica, e conseguenti resistenze al nuovo, diventa talvolta difficoltoso dirimere le questioni attributive, e negli studi faentini è tipica, nel progresso dei tempi, l'oscillazione di molti quadri a un maestro piuttosto che a un altro. I problemi poi si ampliano quando si passa al campo dei disegni, sia per la mancanza già rilevata di prove certe della maggior parte degli artisti, sia - come si avrà modo di considerare - per la persistenza di modelli che venivano impiegati da tutti i pittori. Emblematico a proposito è il caso del dipinto con *San Giovanni Battista, un devoto e il pittore* della Pinacoteca di Faenza, assegnato in un inventario del 1865 a Giovanni Battista Bertucci il Giovane, quindi da Corbara a "ignoto autore di scuola manierista", poi ancora dubitativamente al Bertucci²¹, e infine a Marco Marchetti²², al quale effettivamente spetta, anche per l'esistenza di due inediti disegni preparatori agli Uffizi (12570F *verso* per l'intera composizione; 12604F per il solo San Giovanni).

¹⁹ A. Colombi Ferretti, *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna* cit., pp. 11-13.

²⁰ Il riferimento ad alcune fisionomie passerottiane è inconfondibile, si veda per esempio la figura femminile in primo piano della Presentazione al Tempio della Pinacoteca Nazionale di Bologna (A. Ghirardi, *Passerotti*, Rimini 1990, p. 260).

²¹ S. Casadei, *La Pinacoteca di Faenza* cit., p. 85, n. 173.

²² D. Benati, *Per Antonio Corbara: tre temi romagnoli dal '500 al '700*, in *Convegno di studio in onore dello storico e critico d'arte dott. Antonio Corbara nel X° anniversario della morte*, Faenza 1994, p. 137.

La Madonna delle Grazie di Giovanni Battista Bertucci il Giovane. Un dipinto, e due disegni.

In questo clima si inquadra anche il dipinto di Bertucci *junior* raffigurante la *Madonna delle Grazie* con gloria di angeli, quattro santi e il committente già nella chiesa di San Savino a Faenza e attualmente presso il Museo Diocesano. Anna Colombi Ferretti, a ragione, scriveva che “pare impossibile che ancora nel 1599, quando tanti fatti nuovi avevano mutato il corso della produzione figurativa, Giovanni Battista firmi e dati il quadro già nella chiesa di San Savino”²³. Se infatti si considera che a quella data Annibale Carracci e Caravaggio avevano svolto buona parte della loro carriera, non risulta esagerata l’evocazione di un “isolamento culturale” dell’artista, che in quest’opera si dimostra quantomeno anacronistico.

Lanzi scrisse nei riguardi di Bertucci il Giovane che “replica... un’idea medesima, fino alla sazietà”²⁴, o ancor peggio secondo Antonio Corbara che esegue una “ruminazione sempre ripetuta di pesante cibo fatto in casa, vera pittura fatta a rappezzi ricucendo brandelli di provenienza la più disparata”²⁵. La critica odierna, uscita ormai dalle concezioni longhiane di Manierismo come “mero cadavere da scavalcare”, fondandosi su analisi più complesse, sta cercando, se non di riabilitare, di inquadrare queste fisionomie artistiche in maniera più oggettiva e contestuale. Tanto che, come già anticipato, non pare più tanto “azzardato”²⁶ vedere in questa pervicace resistenza al rinnovamento di Giovanni Battista, almeno in parte, un riflesso del processo subito; oppure considerare anche i gusti dei destinatari finali di queste opere, che in fondo, poste sugli altari preminenti delle maggiori chiese cittadine, dovevano evidentemente trovare piena approvazione nella committenza laica ed ecclesiastica. Seppur sprezzantemente, del resto, lo stesso Corbara, acerrimo detrattore di questo genere pittorico, doveva ammettere che “se quella pittura piaceva ancora (e pare di sì), è segno che anche il gusto del pubblico... s’era fatto assai grosso”²⁷.

Così, se la composizione di questa *Madonna delle Grazie* appare stantia, essa è in parte rivalutata, come altre opere di Bertucci il Giovane, da un gusto del colore davvero vivace, e da una semplice, o forse anche semplicistica, piacevolezza narrativa e devozionale (giustamente Viroli aveva infatti notato un “personalissimo... estremo nitore cromatico”²⁸). Siamo naturalmente lontanissimi dalla *verosimiglianza* predicata dal Cardinal Paleotti nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582, vera e propria base teorica del rinnovamento pittorico controriformistico basato su una semplificazione e su una oggettività naturalistica agli antipodi della Maniera. Ma d’altro canto non va dimenticato che



Marco Marchetti, **Martirio di Santa Caterina d'Alessandria**, 1580, Faenza, Sant'Antonio da Padova.

²³ A. Colombi Ferretti, *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna* cit., p. 12

²⁴ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1809, Vol. 5, p. 69.

²⁵ A. Corbara, *Aspetti del tardo manierismo faentino*, in *Gli artisti. La città. Studi sull'arte faentina di Antonio Corbara*, Bologna 1986, p. 206.

²⁶ A. Colombi Ferretti, *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna* cit., p. 13.

²⁷ A. Corbara, *Aspetti del tardo manierismo faentino* cit., p. 206.

²⁸ G. Viroli, *Giovan Battista Bertucci il Giovane, detto Giovan Battista dei Pittori*, in *Biblia pauperum* cit., p. 51.



Marco Marchetti, *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, 1580.

l'agone pittorico faentino si svolgeva tra le mura di una piccola città di *provincia*, in un contesto di attardamento figurativo comune a molte realtà locali minori o periferiche. È significativo in proposito che Armenini, nei suoi *Precetti*, indicasse la necessità di fare nelle chiese pitture “belle e *vivaci*”: appare allora meno casuale che negli stessi anni effettivamente a Faenza gli artisti puntassero più sui colori artificiali della Maniera che su rinnovate composizioni. Significativamente, solo pochi anni prima della *Madonna delle Grazie* di Bertucci un altro artista, Marc'Antonio Rocchetti, licenziò una pala dall'identico tenore devozionale, in questo caso con una *Madonna dall'Angelo*, informata sugli stessi concetti: vivaci colori cangianti, in questo caso di stampo baroccesco e forse con reminiscenze dell'Arrigoni ravennate, notevole affollamento, la Vergine in gloria con angeli in alto, i santi nel registro mediano, e i committenti nel margine inferiore²⁹.

In rapporto a questa produzione pittorica devozionale di *Vergini*, si possono collocare infine due disegni, il primo dei quali già segnalato in ambito storico artistico faentino. Si tratta del foglio degli Uffizi 12259F, rappresentante appunto la *Madonna delle Grazie* faentina, e tradizionalmente classificato tra le opere di Jacopone Bertucci. Il disegno mostra una evidente quadrettatura a matita rossa, finalizzata alla trasposizione su tela, ed è stato segnalato da Antonio Sa-

vioi nel 1975³⁰, con la proposta di attribuirlo piuttosto a Giovanni Battista Bertucci il Giovane, in rapporto proprio con la pala già in San Savino. L'ipotesi, a ben guardare, sembra fondata solo sulla somiglianza tra le due figure mariane, ma questa è del tutto scontata dal momento che si tratta di un'iconografia codificata e dunque impermeabile a varianti e interpretazioni. Dal punto di vista stilistico – l'unico discrimine dunque possibile – il foglio fiorentino non si adatta agli anni estremi del XVI secolo. Nel disegno, inoltre, non si apprezzano i “panneggiami alquanto grossolani” di Bertucci *junior*, efficacemente descritti da Bernardino Fantaguzzi in una lettera all'Orlandi del 1724. In definitiva, l'evidenza del foglio e la sola – peraltro non puntuale – somiglianza con il dipinto non sembrano basi sufficienti per mutare la tradizionale attribuzione, e soprattutto per indicare con certezza in questo disegno il prototipo stilistico di Giovanni Battista Bertucci il Giovane disegnatore.

In rapporto con la composizione della pala con la *Madonna delle Grazie* è un anche un altro disegno, sempre degli Uffizi, di Marco da Faenza (12744F). Sebbene manchino i caratteristici attributi della Vergine che la qualificano come *Madonna delle Grazie*, il foglio è nella sua impaginazione talmente prossimo alla pala di Bertucci, da far sospettare non tanto che sia di sua mano, ma che questi si sia servito, come di consueto, di un modello altrui per orchestrare la sua composizione. In vero, il disegno di Marchetti, se da un lato rientra nella sua tipica produzione per l'inconfondibile fisionomia delle figure, per i panneggi quasi cartacei, per il segno liquido e in certi aspetti *compendiario*, dall'altro mostra un tono molto scuro di inchiostro del tutto inusuale, e molto differente dalle sue tipiche acquerellature diluite, quasi nocciola. Anche in questo

²⁹ S. Casadei, *Marco Antonio Rocchetti*, in *Biblia pauperum* cit., pp. 206-207.

³⁰ A. Savioli, *Iconoteca* 1975. *Inedito degli Uffizi – altre stampe e maioliche*, in *La solennità della Madonna delle Grazie*, Faenza 1975.

caso, tuttavia, l'anomalia tonale e la stretta somiglianza compositiva con la pala non consentono la "promozione" del foglio a primo esemplare, capostipite grafico di Bertucci il Giovane.

Un altro disegno, recentemente comparso in asta a Monaco di Baviera con una corretta proposta attributiva a Marchetti³¹, denota infatti le stesse caratteristiche tonali, ed è da confermare a Marco da Faenza in quanto si tratta del foglio preparatorio per il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* della chiesa dei Servi (ora presso la chiesa di Sant'Antonio da Padova)³². Il dipinto, attestato al 1580, colloca a questa altezza cronologica anche il disegno preparatorio, e sembra indicare nella fase tarda dell'artista un uso di inchiostri bruni più scuri, in una maniera non dissimile a quella, ad esempio, di Cesare Nebbia.

Tornando al disegno fiorentino, al verso reca due studi per un'*Incoronazione della Vergine*. Anche in questo caso, non è difficile trovare analogie in più di un quadro faentino coevo, dalla *Disputa sull'incoronazione della Madonna* di Jacopone, alla curiosa *Incoronazione della Vergine* di Bartolomeo Garminanti, ulteriore testimonianza della circolazione e reiterazione dei modelli finora argomentata.

Giulio Zavatta

³¹ Monaco di Baviera, Neumeister Auctions, 2 dicembre 2009, lotto 517a ("attribued to Marchetti Marco"). Il foglio aveva avuto un precedente passaggio sul mercato e figura in un catalogo della Galleria Stanza del Borgo di Milano: *Disegnare. Un'arte stupefacente. Fogli dal XVI al XIX secolo*, a cura di Silvana Bareggi, Milano 1984, s.p., ill., con attribuzione a Marco da Faenza confermata da P. Pouncey e J. Stock, ma senza il riferimento alla pala d'altare faentina.

³² A. Colombi Ferretti, *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna* cit., pp. 16-17; A. Tambini, *Dipinti e sculture nelle chiese e nei conventi del Rione Verde di Faenza*, in L. Savelli, *Il Rione Verde*, Faenza 1998, pp. 200-201.

Giacomo Bertucci
detto Jacopone da Faenza
(Faenza, 1502c. - 1569)

Madonna delle Grazie di Faenza

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi, inv. 12259F

tracce di matita nera, penna e inchiostro
nero, acquerellature a inchiostro bruno
e verde, quadrettatura a matita rossa su
carta bianca preparata beige;
222x143 mm

Timbri: timbro Uffizi (L. 930) nell'angolo
in basso a destra

Iscrizioni: al *verso* a penna e inchiostro
bruno, al centro: "Giacomone" (grafia
tardo cinquecentesca); al *verso* a matita
moderna, nell'angolo in basso a destra:
"12259F".

Bibliografia: Savioli 1975, s.p., non ripr.



BIBLIOGRAFIA:

*Gli affreschi di Paolo III a Castel
Sant'Angelo 1543-1548. Progetto ed
esecuzione*, catalogo della mostra a cura
di Aliberti Gaudioso F.M., Gaudioso E., De
Luca, Roma 1981, vol. I (affreschi); vol. II,
(disegni)

A. Savioli, *Iconoteca 1975. Inedito degli
Uffizi – altre stampe e maioliche*, in *La
solennità della Madonna delle Grazie*,
Faenza 1975.

E. Golfieri, voce *Bertucci Giacomo*, in DBI,
vol. 9, Roma 1967, pp. 646-648.

Il disegno, restaurato in occasione della presente esposizione, fa parte delle due cartelle conservate agli Uffizi e indicate sotto il nome di Giacomone da Faenza, contenenti qualche decina di fogli, per lo più disomogenei. Parte di questi schizzi, legati ai modi di Perin del Vaga (Firenze, 1501 – Roma, 1547) e spesso copie da questo artista, sono stati avvicinati ai prototipi perineschi di Castel Sant'Angelo a Roma (1543-1548), ed in particolare agli stucchi della Sala di Perseo, alle decorazioni della Sala Paolina, e ad alcuni settori della Sala di Apollo (GDSU 488ORN, 12266F, 1681ORN, 12262F, 14802F, 12268F, 1597E, 5090RN, 381S; *Affreschi di Paolo III* 1981, vol. II, pp. 166-177, 205 e sgg.). Sulla base di questo disegni si è pertanto ipotizzata una partecipazione di Jacopone nel cantiere decorativo paolino, tra gli aiutanti di Perino (*Affreschi di Paolo III* 1981, vol. I, ill. 111, 160-167, 208-212); del resto l'artista, già a Roma dal 1534 (Golfieri 1967, p. 647) era nella città pontificia anche nel 1550 (cfr. Zavatta in questa sede).

Nello stesso fondo degli Uffizi, sono conservati undici studi per vasi (GDSU 686ORN, 687ORN, 944E, 945E, 946E, 947E, 975E, 976E, 977E, 978E, 979E), derivati dalla famosa serie inventata da Polidoro da Caravaggio (1499c. – 1543), resa nota da due successive tirature a stampa, la prima di Cherubino Alberti (1580-1582), la seconda di Egidius Sadeler (1605). In questo caso, non sembra possibile ricondurre i fogli a Jacopone, seguendo la tradizionale attribuzione. La loro alta qualità, alcuni caratteri stilistici, e il tono molto scuro dell'inchiostro sembrerebbero farli ricadere in una fase più avanzata, tra gli artisti della tarda Maniera, forse addirittura allo stesso Cherubino Alberti. I disegni coi Vasi sono infatti numerati esattamente come le incisioni, e si configurano quindi in rapporto con le stampe, come fogli preparatori, o come derivazioni: nell'uno e nell'altro caso, saremmo a oltre dieci anni dalla morte dell'artista faentino.

Nel nucleo di disegni attribuiti a Giacomo Bertucci conservati agli Uffizi, esistono poi alcuni fogli stilisticamente coerenti, ispirati a motivi michelangioleschi, e non mancano infine disegni di carattere religioso. Tra questi, anche la *Madonna delle Grazie di Faenza* in esame, descritta nel cartellino inventariale tardo ottocentesco come "una santa stante in faccia con le braccia alzate tenendo in ambo le mani delle frecce", con l'attribuzione a "Giacomone da Faenza". L'assegnazione a Giacomo Bertucci è antica, e si era sedimentata già sul verso del foglio tramite una antica iscrizione: "Giacomone". Si deve a Savioli, nel 1975, la segnalazione del foglio, e la proposta attributiva a Giovanni Battista Bertucci il Giovane, in rapporto con la pala del 1599 raffigurante la *Madonna delle Grazie con gloria di angeli, quattro santi e il committente*, attualmente presso il Museo Diocesano di Faenza. L'ipotesi, a ben guardare, sembra fondata solo sulla somiglianza, peraltro non puntuale, tra le due figure mariane, giustificabile per il comune riferimento a un modello codificato e invariabile. Dal punto di vista stilistico, infatti, il disegno non mostra caratteri tardo cinquecenteschi tali da avallarne il passaggio da Jacopone al nipote. Peraltro, Giovanni Battista Bertucci si caratterizza, specie nella sua fase tarda, per una notevole ripetitività, per "panneggiamenti alquanto grossolani", come rilevato da Fantaguzzi in una lettera del 1724 all'Orlandi, assai differenti dalla conduzione spigliata del foglio in esame. In definitiva, l'apparenza stilistica (ma anche fisiognomica: si confronti il volto della Vergine con quello della *Madonna col Bambino, San Gregorio Magno e San Maglorio* della Pinacoteca di Faenza) induce a confermare per questo interessante disegno l'attribuzione tradizionale e antica a Giacomo Bertucci.

Giulio Zavatta

Marco Marchetti
detto Marco da Faenza
(Faenza, 1528c. – 1588)

Incoronazione della Vergine con santi e donatori (recto); studi per l'incoronazione della Vergine (verso)

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 12744F

Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro bruno su carta beige; 338x175 mm

Timbri: timbro Uffizi (L. 930) al recto nell'angolo in basso a sinistra

Iscrizioni: *verso*: in alto al centro, a penna e inchiostro bruno: "Cesio f", sormontata da etichetta con iscrizione a penna e inchiostro bruno: "Cesio". Al centro, nel margine destro a penna e inchiostro bruno "del S. Gio:."; nel margine sinistro a matita moderna: "12744F". Sul montaggio del disegno, a matita "Marco Marchetti"; "GIA' CESI"; "12744F".

Bibliografia: inedito.



Questo foglio reca un'antica attribuzione a Bartolomeo Cesi (Bologna, 1556-1629), probabilmente basata sull'iscrizione al verso, vigente ancora al tempo della classificazione tardo ottocentesca. Nel cartellino inventariale conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi è infatti così descritto: "La Vergine stante sopra le nuvole, in basso molti santi. A tergo incoronazione della Vergine e studio a parte di Cristo. Bartolomeo Cesi (cancellato e corretto in 'Marco da Faenza')". I caratteri stilistici rimandano evidentemente alla mano di Marco Marchetti, sebbene i toni scuri dell'inchiostro non siano i più usuali dell'artista, e anche se allo stato attuale delle conoscenze non esiste un'opera alla quale il foglio possa essere riferito. Interessante, tuttavia, è la possibilità di confronto con la *Madonna delle Grazie con gloria di angeli, quattro santi e il committente* di Giovanni Battista Bertucci, realizzata nel 1599, e attualmente conservata presso il Museo Diocesano di Faenza. Il foglio, infatti, condivide l'impostazione della pala bertucciana in maniera quasi puntuale, pur variando la posizione, il numero e anche l'identificazione dei santi. Come si è ipotizzato in questa sede, lo scambio di fogli tra artisti nella Faenza tardo cinquecentesca doveva essere prassi comune. Il disegno dunque si presta come interessante documento iconografico, ma – nonostante un'antica iscrizione che richiama un nome che inizia per "Gio:" - non può riferirsi allo stesso Bertucci *junior* (peraltro nell'impegnativo ruolo di capostipite, non essendo allo stato attuale delle conoscenze noti disegni di questo artista). Riscontri piuttosto puntuali possono infatti riscontrarsi con alcuni disegni tardi di Marchetti, caratterizzati da un tono meno diluito e più marcato e bruno (sempre agli Uffizi, ad esempio, una *Cattura di Cristo* inv. 2062S, o uno *Studio di diverse figure* inv. 12522F). Il foglio fiorentino condivide inoltre l'impostazione in forma di grande pala centinata con il disegno del British Museum raffigurante una *Madonna col Bambino in gloria adorata da sei santi francescani* (inv. 1946,0713.363; Gere, Pouncey 1983, I, n. 215), certamente preparatorio per un dipinto oggi non noto da porsi in una chiesa francescana, come indica, in basso, l'adattamento del progetto all'esistenza di un tabernacolo, e di due ingombri rettangolari negli angoli inferiori.

Giulio Zavatta

BIBLIOGRAFIA:

J.A. Gere, P. Pouncey, *Italian drawings in the British Museum, Artists working in Rome*, Londra 1983.