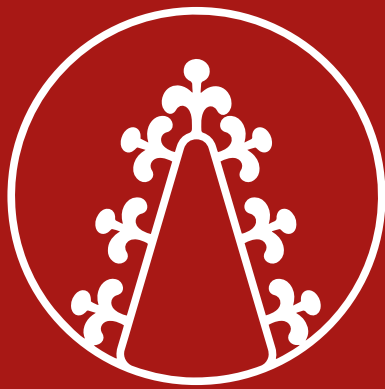


L'IDEEA

Disegni



ANNO I · FASCICOLO 2 · 2024



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



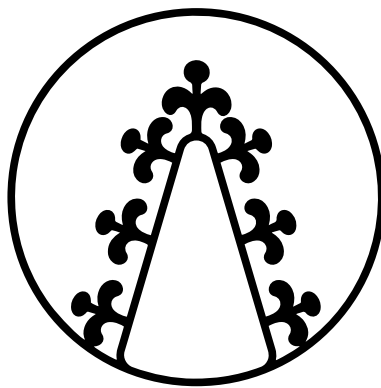
PRIN 2022



IDEA
Corpus Digitale Zuccari

L'IDEEA

Disegni



ANNO I · FASCICOLO 2 · 2024

LIDEA

Testi Fonti Lessico • Disegni

**Rivista digitale di letteratura artistica, storia della filosofia, linguistica
& di storia del disegno**

Periodico annuale (in due fascicoli)
ISSN xxxx-xxxx • DOI [10.69114/LIDEA/](https://doi.org/10.69114/LIDEA/)

Direttore Scientifico

Vita Segreto (Accademia di Belle Arti di Roma)

Comitato Scientifico

Annarita Angelini (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)
Juliana Barone (The Warburg Institute e Birbeck College, University of London)
Daniele Benati (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)
Marco Biffi (Università degli Studi di Firenze)
Salvatore Carannante (Università degli Studi di Trento)
David Ekserdjian (University of Leicester)
Caterina Furlan (Università degli Studi di Udine)
Ketty Gottardo (The Courtauld, Prints and Drawings Department, London)
Dagmar Korbacher (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin)
Donata Levi (Università degli Studi di Udine)
Catherine Loisel (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris)
Veronique Meyer (Université de Poitiers, Laboratoire Criham)
Nicola Panichi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Patrizia Pellizzari (Università degli Studi di Torino)
Vittoria Romani (Università degli Studi di Padova)
Alessandra Trotta (Università degli Studi di Salerno)
Franca Varallo (Università degli Studi di Torino)
Catherine Whistler (Ashmolean Museum, University of Oxford)

Comitato Editoriale

Luca Baroni (Rete Museale Marche Nord)
Thomas Dalla Costa (Independent Scholar and Curator)
Gloria De Liberali (The Metropolitan Museum of Art, New York)
Francesco Guidi (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna e DTC-Lazio)
Barbara Fanini (Università degli Studi di Firenze)
Hélène Gasnault (Beaux-Arts, Collections des dessins, Paris)
Francesco Grisolia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)
Grant Lewis (The British Museum, Department of Prints and Drawings, London)
Nino Nanobashvili (Gutenberg-Museum, Mainz)
Marco Sgattoni (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
Vincenzo Stanzola (Museo di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, Napoli)

Progetto Grafico

Francesca Ceccarelli

Accademia di Belle Arti di Roma

Via di Ripetta, 222 • 00186 Roma (RM)
<https://lidea.abaroma.it/>

© 2024 L'IDEA | Testi Fonti Lessico • Disegni



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Open Access

Certificazione scientifica

Certificazione scientifica dei contributi pubblicati da L'IDEA: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole dei valutatori designati, attraverso un processo di revisione anonima e sotto la responsabilità del Comitato scientifico e del Comitato editoriale. La valutazione è stata effettuata in ottemperanza ai criteri scientifici ed editoriali della Rivista.

Disegni

URL <https://idea.abaroma.it/fascicoli/i-2024-2-179>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.179](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179)

Sommario

David Ekserdjian Michelangelo and Raphael	7
Catherine Monbeig Goguel Les dessins de Francesco Salviati de la collection de Everard Jabach	17
Catherine Loisel Parmigianino, Bedoli et Sellaer, trois inventions graphiques	37
Mauro Mussolin I disegni di Michelangelo per le <i>Allegorie del Tempo</i> nella Sagrestia Nuova: materialità, medialità, ricomposizione dei fogli	53
James Mundy Federico Zuccaro's Artistic Education as Evidenced in His Drawings	97
Luca Baroni I disegni di paesaggio di Federico Barocci	115
Giulio Zavatta Per Antonio Cimatori, il Visacci, disegnatore: un gruppo di inediti dell'Albertina di Vienna	199
Veronique Meyer Nicolas Moillon (vers 1580-1619), peintre et marchand, graveur de paysages	207

ABSTRACT

Partendo dai cruciali contributi all'argomento di Philip Pouncey e, soprattutto, di Catherine Monbeig Goguel, l'articolo riconsidera la personalità grafica di Antonio Cimatori, detto il Visacci, allievo eccentrico di Federico Barocci nelle Marche e in Romagna tra la fine Cinquecento e l'inizio del Seicento. L'attribuzione al Visacci di un gruppo di fogli custoditi presso l'Albertina di Vienna costituisce il punto di partenza per rivalutare l'originalità della sua produzione come disegnatore, influenzata dai modi di Federico Barocci ma aperta anche ad altri influssi quali quelli di Federico Zuccari e del Cavalier d'Arpino.

Starting from the crucial contributions to the subject by Philip Pouncey and, above all, Catherine Monbeig Goguel, the article reconsiders the draftsmanship of Antonio Cimatori, known as Il Visacci, an eccentric pupil of Federico Barocci in the Marche and Romagna between the late 16th and early 17th centuries. The attribution to Visacci of a group of sheets kept at the Albertina in Vienna constitutes the starting point for re-evaluating the originality of Visacci's drawing work, influenced by Federico Barocci's style but also open to other influences such as those of Federico Zuccari and Cavalier d'Arpino.

PAROLE CHIAVE Antonio Cimatori • il Visacci • Federico Barocci • disegno • Federico Zuccari • Cavalier d'Arpino • Fabriano • Fossombrone • Urbino • Italia


KEYWORDS Antonio Cimatori • il Visacci • Federico Barocci • drawing • Federico Zuccari • Cavalier d'Arpino • Fabriano • Fossombrone • Urbino • Italy

CITA COME Giulio Zavatta, *Per Antonio Cimatori, il Visacci, disegnatore: un gruppo di inediti dell'Albertina di Vienna*, «L'IDEA», 1.2 • *Disegni*, 2024, pp. 199-205, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179-261

URL <https://lidea.abaroma.it/articoli/per-antonio-cimatori-il-visacci-disegnatore-un-gruppo-di-inediti-dellalbertina-di-vienna-261>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.179-261](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-261)

OPEN ACCESS

© 2024 Giulio Zavatta •  4.0

PEER-REVIEW

Presentato 27/07/2024

Accettato 14/10/2024

Pubblicato 05/11/2024

Per Antonio Cimatori, il Visacci, disegnatore: un gruppo di inediti dell'Albertina di Vienna

✦ Giulio Zavatta

Università Ca' Foscari, Venezia



«Antonio Cimatori detto il Visacci Scolaro del Barocchi Pittore ma meglio disegnatore con penna¹: con questi termini l'erudito urbinato Girolamo Vernaccia tratteggiava tra la fine del XVII secolo e gli inizi del successivo la biografia di un artista marchigiano del quale non sono ancora note le origini. Si ritiene comunque che Cimatori sia nato a Urbino intorno al 1550, formatosi nella città natale nella bottega di Federico Barocchi dopo l'immane viaggio a Roma, tappa obbligata di quasi tutti gli artisti marchigiani, dove si cercò con difficoltà di collocare un «Giovane da Urbino» presso qualche rinomato maestro, come risulta in una lettera del 1582 di Baldo Falcucci al duca Francesco Maria Della Rovere pubblicata da Gronau². A quanto pare, tuttavia, non si riuscì né a introdurlo nella bottega di Federico Zuccari, allora assente dall'Urbe, né in quella di Scipione Pulzone; ciò nonostante ebbe certamente modo di «attendere a copiare», si immagina con disegni e pitture, le principali opere romane. Non è chiaro se il 'giovane' – il Visacci all'epoca doveva essere quasi trentenne se si presta fede all'ipotesi finora più accreditata sulla sua nascita – fosse proprio Cimatori o non fosse piuttosto il più giovane Viviani, in ogni caso l'esperienza romana era di fatto prescritta per i pittori rovereschi, e del resto è già stato rimarcato anche un possibile contatto romano tra il Visacci e il Cavaliere d'Arpino negli stessi anni³. Se il contorno di questa esperienza nella capitale dello stato della Chiesa resta sfuocato, l'alunnato presso Federico Barocchi a Urbino, e con ogni probabilità tra gli «élèves directs»⁴ del maestro, ha dato esito a uno stile sia in pittura, sia nel disegno, di chiara matrice barocca. Come tanti allievi o seguaci di Barocchi, anche il Visacci si spostò per cercare fortuna nelle terre confinanti: certamente a Pesaro, dove occupò uno dei botteghini come pittore

di corte alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento⁵, quindi tra Fossombrone e Fermo – e il presente studio intende sottolineare attraverso un forte gruppo di disegni di Cimatori conservati all'Albertina di Vienna, particolarmente significativi perché connessi al primo gruppo di sue pitture murali identificato, che la zona di operatività del pittore fu più vasta di quanto finora ritenuto – e infine a Rimini, dove si stabilì nel 1612 e rimase fino alla morte nel 1623⁶. Dalla città adriatica, peraltro, l'artista continuò a mantenere rapporti, anche di committenza, con le terre di origine⁷.

Tornando a Girolamo Vernaccia, questi reiterava il giudizio sull'eccellenza del Visacci disegnatore poco oltre, anche se in maniera apparentemente ambigua: «a dir vero io non conosco tanta bravura [come] in alcuni disegni che posseggo del Visaccio». Analogamente l'abate Colucci ricordava di questo artista: «il pregio suo era di disegnare con penna; sebbene valesse a que' tempi ancora in pittura»⁸. Anche Antaldo Antaldi, nobile e celebre collezionista pesarese⁹, che possedette numerosi fogli di Cimatori, all'inizio del XIX secolo, confermava la fama del Visacci disegnatore, ricordandolo come «buon pittore e migliore disegnatore a penna»¹⁰. La considerazione fu ribadita e diffusa da Luigi Lanzi nella *Storia pittorica*, dove venivano ricordate le qualità di Cimatori in questo modo: «il suo forte par che fosse il disegno, siccome mostrano certi suoi grandiosi profeti trasferiti dal Duomo al Palazzo apostolico. Nel dipingere val quanto basta»¹¹. Le ripetute edizioni dei volumi dell'Abate consolidarono storicamente la miglior predisposizione del Visacci al disegno (nell'edizione del 1822 e in quella successiva inglese, con maggior precisione, «his forte lay in pen-drawing, and in chiaroscuro»)¹².

Le fonti marchigiane e la letteratura artistica, dunque, tratteggiano un profilo di disegnatore eminente, specificando che le doti del Visacci

Questo studio costituisce una prima apertura di puntualizzazione storica e bibliografica sull'importanza di Antonio Cimatori disegnatore, in vista dell'imminente pubblicazione del nuovo catalogo ragionato dei suoi disegni, con nuovi contributi anche sulla conoscenza dei suoi dipinti.

¹ BOP, Ms. Oliveriano 1096, fol. 153v.

² GRONAU 1936, pp. 287-289; VITALI 2005, p. 94.

³ MONBEIG GOGUEL 1992, pp. 109-122; MONBEIG GOGUEL 1999, pp. 105-116.

⁴ MONBEIG GOGUEL 1992, p. 109.

⁵ VITALI 2005, pp. 94-95.

⁶ *Ibid.*, pp. 99-102. Sui disegni del periodo riminese del Visacci, vedi CELLINI 2005, pp. 64-66.

⁷ ZAVATTA 2008, pp. 56-60.

⁸ COLUCCI 1797, p. XXXI e p. 33.

⁹ BRANCATI 2001, pp. XXIX-XXXVIII; CALEGARI 2001.

¹⁰ ANTALDI/CERBONI BAIARDI 1996, p. 39.

¹¹ LANZI 1809, p. 154.

¹² LANZI/ROSCOE 1847, p. 446. In generale sulla fortuna dei barocceschi nelle fonti, vedi AMBROSINI MASSARI 2005, pp. 414-440, in particolare p. 433.

emergevano specialmente nei fogli a penna. Le fonti romagnole, e in particolare di Rimini, non prestano di contro nessuna attenzione alla produzione grafica, lodando genericamente la sua opera di pittore¹³. Un documento recentemente emerso, relativo a una commissione tarda per l'oratorio delle Stimmate di Rimini, consente tuttavia di attestare un caso di utilizzo del disegno non privo di significative implicazioni. Il 3 novembre 1621 Matteo Baglioni si accordava infatti con l'ormai anziano Visacci per la commissione di una perduta o mai realizzata pala raffigurante una «Immacolatae semper Virginis Mariae Pietatis misterium, tenente in brachijs Christum mortum habentis duos Angelos a parte superiori in nube apparentes», con un ritratto del committente «icona ab eadem Baglione sibi danda facere et pingendo rapresentare»¹⁴. Nel contratto era esplicitamente specificato, infine, che l'opera sarebbe stata approvata solo dopo aver concordato la sua forma in base ad alcuni disegni da presentare al committente: «exempli in folio manu dicto d. Antonii».

A fronte di una fortuna critica specifica sul suo ruolo di disegnatore, specialmente tra Settecento e Ottocento, con una coda novecentesca costituita solo dalla pubblicazione dei documenti da parte di Gronau e da un breve intervento di Calzini¹⁵, dopo la menzione di Lanzi sono mancati studi sull'attività del Visacci fino al profilo dei «deux Antonio da Urbino» – appunto Cimatori e Antonio Viviani – delineato da Catherine Goguel nel 1992¹⁶. Anche in questo caso, si può dire che la riscoperta moderna del Visacci sia avvenuta attraverso la valutazione dei suoi disegni piuttosto che dei suoi dipinti, e che l'artista sia 'rinato' per l'attribuzione di fogli sparsi in vari musei, sia nelle raccolte marchigiane, sia nelle grandi collezioni internazionali, oppure transitati sul mercato.

La precisa ricostruzione della studiosa, peraltro, si poteva allora avvalere di un numero molto limitato di dipinti per istituire utili confronti: il catalogo delle opere pittoriche del Visacci si è in seguito del resto scarsamente arricchito, e spesso piuttosto che collegare i disegni ai dipinti è avvenuto il contrario. Infatti, alcune pale d'altare assai manomesse si sono talvolta potute attribuire con certezza solo facendo riferimento ai relativi disegni preparatori¹⁷, meglio noti e più sicuri grazie alla costante aggiunta di esemplari dopo i saggi fondativi della Goguel.

Caso esemplare è l'attribuzione di un bel foglio del Louvre¹⁸ con l'Annunciazione della chiesa di San Biagio a Roncofreddo, il primo in cui un disegno di Cimatori è stato affiancato a un suo dipinto. Nello stesso saggio del 1992, inoltre, veniva associato uno *Studio di testa femminile* conservato a Edimburgo con la fisionomia della santa Francesca Romana della chiesa di San Biagio a Roncofreddo¹⁹, proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Scolca a Rimini, disegno



Fig. 1 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *San Silvestro placa l'incendio di Fabriano*, pietra nera e pietra rossa, rialzi di bianco, su carta azzurra, Inv. 524. © Wien, Albertina Museum

sul quale si era, peraltro, precocemente espresso Philip Pouncey che aveva sciolto giustamente le iniziali «A.C.V.», vergate sul foglio, riferendole ad Antonio Cimatori detto il Visacci²⁰.

Gli studi di Catherine Goguel, così, identificando e in seguito ampliando²¹ un corpus iniziale di disegni, hanno costituito una base di confronto che ha in progresso di tempo consentito di ascrivere al Visacci un numero consistente di disegni

¹³ Carlo Francesco Marcheselli e Giovan Francesco Buonamici si limitano, infatti, a elencare i dipinti, definendo il Visacci come allievo di Barocci senza alcun cenno alla sua attività di disegnatore (MARCHESELLI/PASINI 1972, pp. 43, 125 e relative note; BUONAMICI/ALUNNI 2015, pp. 104, 138, 140, 162 e relative note).

¹⁴ Archivio di Stato di Rimini, Notaio Giovanni Manzi, vol. 2862, alla data; cfr. BIGI LOTTI-ZAVATTA 2013, p. 29.

¹⁵ CALZINI 1909, pp. 110-114.

¹⁶ MONBEIG GOGUEL 1992, pp. 109-122.

¹⁷ Oltre ai casi qui presentati, si veda il recente PULINI 2020, pp. 6-8, in particolare l'accostamento del disegno del Visacci (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 11349, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, mm 285x195) con il dipinto, estremamente manomesso, con la *Madonna della Neve* conservato a Montegaudio, nella chiesa di San Michele Arcangelo.

¹⁸ Inv. 11239, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, con rialzi di bianco, su carta grigia, 280x217 mm; MONBEIG GOGUEL 1992, p. 110.

¹⁹ Inv. D 1786, pietra nera, con rialzi di bianco, su carta preparata giallo chiaro, 271x206 mm; cfr. ANDREWS 1968, p. 40, fig. 299, e MONBEIG GOGUEL 1992, pp. 110, 113 nota 19.

²⁰ ANDREWS 1968, p. 40: «The 'Antaldi' initials A.C.V. have been convincingly interpreted by Philip Pouncey as standing for Antonio Cimatori Urbinati».

²¹ MONBEIG GOGUEL 1999, pp. 105-116.



Fig. 2 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *San Silvestro Guzzolini placa l'incendio di Fabriano*, pittura murale. Fabriano, Chiesa di San Benedetto



Fig. 3 Antonio Cimatori, detto il Visacci, studio per *San Silvestro Guzzolini placa l'incendio di Fabriano*, pietra nera. Collezione privata

sia nelle collezioni pubbliche francesi²² ed europee²³ sia in quelle italiane²⁴, configurando la posizione dell'artista rispetto agli altri allievi di Barocci e nel più ampio panorama dei disegnatori dell'epoca, a partire da Federico Zuccari, per giungere agli artisti senesi, spesso confusi con Cimatori²⁵.

I fogli progressivamente emersi e attribuiti al Visacci risultano, per quanto riconoscibili nelle fisionomie, spesso assai differenti per tecnica e intento: abbozzi sommari a penna e inchiostro bruno dal tratto sottilissimo, disegni a penna e inchiostro con linee angolose e spezzate che riprendono e talvolta enfatizzano alcuni aspetti

²² Oltre ai disegni del Louvre attribuiti o proposti al Visacci (Inv. 1981, Inv. 4463, Inv. 11349, Inv. 11239, Inv. 11353, Inv. 11535, Inv. 11408, Inv. 11499, Inv. 14422, Inv. 16605, Inv. 40465, tutti pubblicati o citati per la prima volta da MONBEIG GOGUEL 1992 e 1999, salvo ZAVATTA 2008 per il disegno, Inv. 16605) sono stati individuati in Francia fogli dell'Urbinate anche a Dijon (Musée des Beaux-Arts, Inv. T 59, *La Madonna in gloria adorata da San Francesco e san Bonaventura* (?), penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, 381x234 mm; cfr. MONBEIG GOGUEL 1992, pp. 111, 114 nota 28, e GUILLAUME 2004, p. 79, n. 112), a Lione (Musée des Beaux-Arts, Inv. 1962-697, *Studio di quattro santi in adorazione*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, quadrettatura a pietra nera e rossa, 260x328 mm; cfr. PAGLIANO 2008, pp. 64-67, n. 14) e a Rouen (Musée des Beaux-Arts, Collection Bauderon, Inv. 975-4-335, pietra rossa e stilo, quadrettato a pietra rossa, 191x268 mm; cfr. POPOVITCH 1978, n. 62, e MONBEIG GOGUEL 1992, pp. 110, 114 nota 21).

²³ La conoscenza dei modi dell'artista ha consentito di individuare disegni in altri musei: Stockholm, Nationalmuseum, *Madonna con il Bambino e angeli*, Inv. 438/1863, pietra nera, penna e inchiostro bruno, 195x225 mm (BJUSTRÖM-MAGNUSSON 1988, n. 568; MONBEIG GOGUEL 1992, p. 111 e p. 114 nota 30), al quale deve essere aggiunto anche il disegno attribuito ad Antonio Viviani (BJUSTRÖM-MAGNUSSON 1988, n. 572), ma in realtà studio del Visacci per una *Madonna di Loreto* in relazione con un altro foglio con lo stesso soggetto conservato nella Biblioteca Nacional di Madrid (Inv. 1906/7708, pietra nera, penna e inchiostro bruno su carta beige, 204x267 mm) e segnalato da chi scrive nel 2020 (cfr. REDIN MICHAUS 2022, pp. 64, 68); la *Madonna con il Bambino e angeli* di Copenaghen (Nationalmuseum, Inv. GB 4774, pietra nera e gesso bianco su carta azzurra, 213x197 mm; cfr. MONBEIG GOGUEL 1992, p. 111, e FISCHER-HOLEY 2001, pp. 256-257, n. 177).

²⁴ In particolare, per i fogli conservati a Urbina, vedi CELLINI 1999, I, pp. 243-246, n. 342, p. 246, n. 343, e II, pp. 260-261, n. 365, pp. 421-422, n. 576, pp. 427-428, n. 587. Per i disegni del Visacci agli Uffizi, vedi CELLINI 1996, p. 31 nota 42; per il foglio con la *Madonna col Bambino e quattro santi* (Inv. 13943 F, con annotazione attributiva di Mario Di Giampaolo, penna e inchiostro su carta giallastra, 220x160 mm) vedi MONBEIG GOGUEL 1999, p. 109. A CELLINI (2005, pp. 64, 66 e p. 73 nota 30) si deve anche la corretta segnalazione di un disegno con uno *Santo Papa presso una fontana* dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (Inv. D-FC125857r, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di pietra nera, quadrettato a pietra nera, 232x165 mm).

²⁵ ZAVATTA 2008, pp. 56-60, in particolare p. 56.



Fig. 4 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *Madonna della Misericordia*, pietra nera, rialzi di bianco, su carta azzurra, Inv. 544. © Wien, Albertina Museum



Fig. 5 Antonio Cimatori, detto il Visacci (da Federico Barocci), *Madonna della Misericordia*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, biacca, su carta azzurra, Inv. 252. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

della grafica di Barocci, disegni di piccole dimensioni a pietra nera o rossa costituiti per lo più da schizzi o da studi di singole parti, infine come detto i disegni più elaborati a penna e inchiostro bruno e acquerellati, o su carte grigio-azzurre o lumeggiate a biacca. Più complesso è invece il problema dei suoi pastelli.

Nel complesso, l'opera grafica di Cimatori, a partire dal *corpus* oggi noto (e di cui si attende a breve una più opportuna sistemazione) evoca l'immagine di un artista con tratti peculiari ma dalle soluzioni disegnative molto varie, sia dal punto di vista stilistico, sia dal punto di vista qualitativo, caratterizzato da alcuni apici, ma anche da soluzioni rapide e assai distanti da quelle del suo rinomato maestro, nonché dalla sua fama certificata dalle fonti.

Quattro disegni di Antonio Cimatori all'Albertina di Vienna

Nel contesto dell'approfondimento dell'opera grafica del Visacci, sembra rivestire particolare utilità la riconsiderazione di un gruppo di fogli custoditi all'Albertina di Vienna fin dalla sua fondazione, ovvero appartenenti alla collezione di Alberto di Sassonia-Teschen,

di cui solo uno è attualmente riconosciuto come opera del Visacci. Il foglio, contrassegnato dall'Inv. 524²⁶ (Fig. 1), è connotato solamente dal nome dell'artista e dai riferimenti tecnici in una delle schede più laconiche tra quelle pubblicate da Veronica Birke e Janine Kertész nel loro catalogo dei disegni del museo datato 1992, proprio l'anno della riscoperta moderna della grafica visaccasca da parte di Catherine Goguel. Lo studio finito, quadrettato a pietra rossa, risulta in realtà preparatorio per il dipinto murale con *San Silvestro Guzzolini che placa l'incendio della città di Fabriano* (Fig. 2), parte di un ciclo decorativo nella chiesa fabrianese di San Benedetto recentemente attribuito da Massimo Pulini²⁷.

Allo stato attuale delle conoscenze non si hanno riscontri archivistici che consentano di meglio definire questo intervento del Visacci, che si impegnò nella realizzazione di alcune scene sulla vita di San Silvestro nel sottarco della cappella. Per l'iconografia in questione esiste un altro schizzo preparatorio conservato in collezione privata e già correttamente attribuito al Visacci da Julien Stock²⁸ (Fig. 3). La coppia di disegni è di particolare interesse

²⁶ Pietra nera con rialzi di bianco, tracce di quadrettatura a pietra rossa, su carta azzurra (ossidata), 355x150 mm; cfr. BIRKE-KERTÉSZ 1992, I, p. 291.

²⁷ PULINI 2020, pp. 6-8.

²⁸ Pietra nera, s.m.



Fig. 6 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *Madonna della Misericordia*, olio su tela. © Fossombrone, Museo Civico Augusto Vernarecci



Fig. 7 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *Deposizione di Gesù dalla croce*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, su carta azzurra. Inv. 856. © Wien, Albertina Museum

perché si tratta degli unici due fogli sicuramente collegabili a un affresco o dipinto su muro di Antonio Cimatori, essendo la sua attività di frescante, documentata specialmente a Rimini, andata completamente perduta. Il foglio viennese a pietra nera e rossa con i tipici rialzi di gesso bianco stesi dal Visacci con rapide sequenze di tocchi paralleli, rappresenta un esempio di notevole qualità delle potenzialità dell'artista nell'utilizzo di tecniche miste, in questo caso in prevalenza con le pietre naturali e non con la penna. Lo stesso identico uso dei rialzi di bianco ritorna nel secondo foglio dell'Albertina, con la *Madonna della Misericordia*²⁹ (Fig. 4), che è una copia di un disegno preparatorio quadrettato di Federico Barocci³⁰, replicato dal Visacci nel foglio oggi custodito nel Fondo

Viviani della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino³¹ (Fig. 5). Nel foglio viennese è chiaramente individuabile la mano del Visacci nelle fisionomie dei volti – alcuni dei quali peraltro identificati, secondo una tradizione locale, con i membri della famiglia della Rovere – e in alcune abbreviazioni grafiche con linee spezzate. A conferma della proposta attributiva, il disegno della *Madonna della Misericordia* di Cimatori all'Albertina risulta preparatorio, al netto di qualche variante, per il dipinto conservato presso il Museo Civico di Fossombrone ma proveniente dal convento della Santissima Annunziata³² (Fig. 6).

I disegni finora presentati si collegano, peraltro, alle due attestazioni pittoriche più meridionali finora conosciute della produzione del

²⁹ Inv. 544, Pietra, nera con rialzi di bianco, su carta azzurra (ossidata), 294x207 mm; cfr. BIRKE-KERTÉSZ 1992, I, p. 299.

³⁰ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11446 F, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, su tracce di pietra nera, quadrettato a pietra nera, su carta azzurra (ossidata), 270x190 mm; cfr. EMILIANI 2008, I, p. 304, n. 37.7.

³¹ Inv. 251, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, su carta azzurra (ossidata), 280x192 mm. Il disegno degli Uffizi è capostipite di almeno un'altra prova grafica, più modesta ma sempre riferibile alla mano del Visacci, passata da Lempertz (*ALTE KUNST / OLD MASTERS* 2004, lotto 1411, penna e inchiostro bruno, rialzi di biacca, su carta azzurra, 170x135 mm) come Federico Barocci e riconosciuta ad Antonio Cimatori da Julien Stock. Il confronto tra i tre fogli inediti qui presentati sottolinea che, esattamente come il suo maestro Barocci, Cimatori intenda l'attività grafica in modo orizzontale, replicando (o facendo replicare agli allievi), più volte, i modelli compositivi così da poterli riutilizzare in più occasioni. Per questi aspetti, vedi BARONI 2022, pp 303-310, con altri riferimenti bibliografici.

³² CLERI 2008, pp. 89-90, n. 71.

Visacci che evidentemente, prima del definitivo trasferimento a Rimini e dopo il periodo pesarese, ampliò il suo orizzonte di committenza nelle Marche anche in zone più a sud.

Un terzo foglio conservato all'Albertina, la *Deposizione di Gesù dalla croce*³³, è attribuito tramite una antica iscrizione all'incisore fiorentino Raffaello Guidi, è da ascrivere ad Antonio Cimatori per le peculiari fisionomie e per la personale tecnica disegnativa (Fig. 7). Si tratta di un disegno di notevole spessore, tra i migliori dell'artista urbinato, caratterizzato dall'inconfondibile segno a penna molto sottile, talvolta quasi filiforme, da marcate acquerellature e dall'uso sapiente dei rialzi di bianco stesi sia nel consueto tratteggio parallelo e appuntito, sia a più larghe campiture. La figura di Gesù è certamente memore della *Deposizione* di Barocci nella Cattedrale di San Lorenzo a Perugia, ma dal punto di vista compositivo risulta indipendente rispetto al fortunatissimo modello. Il foglio è, infatti, sapientemente giocato all'incrocio tra la cultura del maestro e quella di Federico Zuccari. Non è noto, allo stato attuale delle conoscenze, un dipinto di analogo soggetto del Visacci; il disegno mostra similitudini con alcuni studi sulla *Crocifissione*, come quello della Staatsgalerie di Stoccarda³⁴, che si colloca nel periodo maturo dell'artista, ovvero nella sua fase riminese, in rapporto con opere conservate nelle Marche, a Mombaroccio.

Un quarto disegno dell'Albertina, una *Sacra Conversazione con i Santi Nicola, Agnese, Paolo e Bernardino*³⁵ (Fig. 8), vanta una notevole storia di provenienza che risale a Padre Resta, che in una iscrizione autografa sul disegno lo riconduce al fiorentino Mario Balassi, ricordato dall'Oratoriano come allievo di Ligozzi, Rosselli e Passignano, e al pittore inglese Jonathan Richardson. In maniera indipendente, Julien Stock e chi scrive hanno invece riconosciuto il foglio come tipico della produzione grafica di Antonio Cimatori, qui vicino, nel ricorso a una carta preparata dall'inusuale tono rosato, ai modi dei disegnatori toscani citati da Resta. Non è nota, allo stato attuale delle conoscenze, una pala d'altare che corrisponda al disegno, caratterizzato dal tipico segno a penna molto affilato, che sembra enfatizzare i contorni spigolosi e talvolta squadrati dei panneggi del Visacci, e da corpose acquerellature a inchiostro e rialzi a biacca. A queste attribuzioni ad artisti toscani del Seicento, peraltro, si accordava anche la precedente assegnazione del ciclo decorativo fabrianese, genericamente considerato appunto di 'scuola toscana', forse perché decora una cappella la cui pala d'altare è di Francesco Vanni. Questi, a parere di Massimo Pulini³⁶, fu forse chiamato a dare un giudizio sui modelli preparatori presentati dal Visacci per gli aspetti decorativi della cappella. Un'ipotesi suggestiva, che potrebbe giustificare un ammiccamento del pittore urbinato ai modi del maestro senese, anch'egli come noto molto sensibile allo stile di Barocci, verosimilmente nell'anno di realizzazione della pala d'altare, ovvero il 1607.

D'altro canto, anche Goguel, fondando il catalogo del Visacci



Fig. 8 Antonio Cimatori, detto il Visacci, *Sacra Conversazione con i Santi Nicola, Agnese, Paolo e Bernardino*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, su carta preparata rosa, Inv. 942. © Wien, Albertina Museum

disegnatore, notava accenti senesi nella grafica di Cimatori, ovvero in alcuni fogli «une attitude très tendue d'imploration, si fréquente dans la peinture sienoise, presque à la Casolani»³⁷, e non manca tra i primi fogli assegnatigli dalla studiosa un *Cristo risorto accolto dalla Vergine e santi* (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques) precedentemente, e significativamente, classificato come «école de Vanni»³⁸.

Per questo motivo i quattro disegni viennesi, pur costituendo un corpus di ridotte dimensioni, risultano di grande interesse e possono essere considerati esemplari della migliore produzione dell'artista: da un lato, perché ampliano, collegandosi ad affreschi e dipinti, il raggio geografico di azione del Visacci, esteso dalle Basse Marche alla Romagna; dall'altro, perché le antiche attribuzioni di questi fogli ribadiscono la vicinanza di Antonio Cimatori all'orizzonte della civiltà grafica toscana e dei pittori centro-italiani che operarono, con reciproche influenze, «nel segno di Barocci». ✚

33 Inv. 856, pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquerello a inchiostro bruno, rialzi di biacca, su carta azzurra (ossidata), 317x208 mm; cfr. BIRKE-KERTÉSZ 1992, I, p. 444.

34 Inv. 1922.97, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, tracce di quadrettatura a pietra nera su carta azzurra (ossidata), 393x244 mm; cfr. ZAVATTA 2008, p. 59, fig. 8.

35 Inv. 942, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca su carta preparata rosa, 274x209 mm; iscrizione autografa di Sebastiano Resta lungo l'alzata del gradino: «Mario Balassi Fior[entino] scol[aro] di Jac[opo] Ligozzi Ros[s]jelli e Passignano»; cfr. BIRKE-KERTÉSZ 1992, I, p. 487.

36 PULINI 2020, p. 8.

37 MONBEIG GOGUEL 1992, p. 111.

38 Inv. 1981, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su carta azzurra (ossidata), 395x272 mm; cfr. MONBEIG GOGUEL 1999, p. 112.

✚ Bibliografia

Fonti d'archivio e Manoscritti

BOP - Biblioteca Oliveriana, Pesaro

Ms. Oliveriano 1096, Girolamo Vernaccia, *Serie degli uomini e delle donne illustri ch'ebbero per patria la città d'Urbino, con le rispettive loro notizie raccolte in compendio Biblioteca Oliveriana*, fine XVII secolo - inizi XVIII secolo.

Testi, Studi e Ricerche

ALTE KUNST | OLD MASTERS 2004

Alte Kunst | Old Masters. Gemälde - Zeichnungen - Skulpturen | Paintings - Drawings - Sculptures u.a. aus zwei Privatsammlungen in Rom und Süddeutschland, catalogo d'asta (Köln, Kunsthaus Lempertz, 20 novembre 2004, n. 864), I-II, Köln 2020.

AMBROSINI MASSARI 2005

Anna Maria Ambrosini Massari, *Per la fortuna critica della scuola barocca*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini, Milano 2005, pp. 414-425.

ANDREWS 1968

Keith Andrews, *Catalogue of Italian Drawing: National Gallery of Scotland*, Cambridge 1968.

ANTALDI/CERBONI BAIARDI 1996

Antaldo Antaldi, *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino Pesaro e de' luoghi circoscriviti* (1805), edizione a cura di Anna Cerboni Baiardi, Pesaro 1996.

BARONI 2002

Luca Baroni, *A Cartoon Fragment by Federico Barocci for the Madonna del Popolo*, «Master drawings», 60, 3, 2022, pp. 303-310.

BIGI IOTTI-ZAVATTA 2013

Alessandra Bigi Iotti, Giulio Zavatta, *Antonio Cimatori a Rimini (1609-1623) e i dipinti per San Giovanni Battista*, in *Bella fede. L'Adorazione dei Magi e la Crocifissione di Antonio Cimatori detto Visacci nella Chiesa di San Giovanni Battista a Rimini. Un percorso di riflessione tra arte e fede*, Rimini 2013, pp. 20-31.

BIRKE-KERTÉSZ 1992

Veronika Birke, Janine Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, I-IV, Wien - Köln - Weimar 1992-1997, I, 1992.

BJSTRÖM-MAGNUSSON 1998

Per Bjström, Borie Magnusson, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stockholm Nationalmuseum, Stockholm 1998.

BRANCATI 2001

Antonio Brancati, *Il marchese Ciro Antaldi Santinelli (1825-1907) e i disegni oliveriani*, in *Da Raffaello a Rossini. La Collezione Antaldi, i disegni ritrovati*, a cura di Anna Forlani Tempesti e Grazia Calegari, Ancona 2001, pp. XXIX-XXXVIII.

BUONAMICI/ALUNNI 2015

Giovan Francesco Buonamici, *Delle cose notabili d'Arimino*, edizione a cura di Patrizia Alunni, Rimini 2015.

CALEGARI 2001

Grazia Calegari, *Antaldo Antaldi e il suo tempo*, in *Da Raffaello a Rossini. La collezione Antaldi: i disegni ritrovati*, a cura di Anna Forlani Tempesti e Grazia Calegari, Ancona 2001, pp. XLIX-LXIV.

CALZINI 1909

Egidio Calzini, *La scuola barocca: Antonio Cimatori detto il Visacci*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», 12, 7-9, 1909, pp. 110-114.

CELLINI 1996

Marina Cellini, *Disegni di Simon da Pesaro. L'Album Horne*, Milano 1996.

CELLINI 1999

Marina Cellini, *Disegni della Biblioteca Comunale di Urbina. La Collezione Ubaldini: Catalogo generale*, I-II, Ancona 1999.

CELLINI 2005

Marina Cellini, *Nel segno del maestro: considerazioni sul disegno barocco*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini, Milano 2005, pp. 60-75.

CLERI 2008

Bonita Cleri, *Pittura barocca nelle province di Pesaro e Urbino*, Pesaro 2008.

COLUCCI 1797

Giuseppe Colucci, *Delle antichità picene dell'abate Giuseppe Colucci*, I-XXXI, Fermo 1786-1797, XXXI, 1797.

EMILIANI 2008

Andrea Emiliani, *Federico Barocci*, I-II, Ancona 2008.

FISCHER 2001

Chris Fischer, *Central Italian Drawings. Schools of Florence, Siena, the Marches and Umbria: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings, Statens Museum for Kunst*, edited by Chris Fischer and Michael Hoyle, Copenhagen 2001.

GRONAU 1936

Georg Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936.

GUILLAUME 2004

Marguerite Guillaume, *Catalogue des dessins italiens: collections du Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Dijon 2004.

LANZI 1809

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Milano 1809.

LANZI/ROSCOE 1847

Luigi Lanzi, *History of Painting in Italy: From the Period of the Revival of the Fine Arts to the End of the Eighteenth Century*, translated by Thomas Roscoe, I-III, London 1847-1853, I, 1847.

MARCHESELLI/PASINI 1972

Carlo Francesco Marcheselli, *Pitture di Rimini 1754*, edizione a cura di Pier Giorgio Pasini, Bologna 1972.

MONBEIG GOGUEL 1992

Catherine Monbeig Goguel, *Les deux Antonio da Urbino, élèves de Barocci (autour de quelques dessins identifiés d'Antonio Cimatori et une proposition pour Antonio Viviani)*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, atti del convegno internazionale di studio (Torgiano, Fondazione Lungarotti, 1987), a cura di Mario Di Giampaolo, Perugia 1992, pp. 109-122.

MONBEIG GOGUEL 1999

Catherine Monbeig Goguel, «Maniera zuccaresca» et réactions individuelles. *Observations sur les dessinateurs autour de Federico Zuccari*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, atti del congresso internazionale (Firenze e Roma, Bibliotheca Hertziana, 1999), a cura di Matthias Winner e Detlef Heikamp, München 1999, pp. 105-116.

PAGLIANO 2008

Éric Pagliano (a cura di), *Dess(e)ins italiens: Collection du Musée des Beaux-Arts de Lyon: Catalogue de l'exposition suivi du répertoire du fonds des dessins italiens*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-arts, 2008), Parigi 2008.

POPOVITCH 1978

Olga Popovitch (a cura di), *Le Cabinet des dessins de la ville de Rouen: 1ère exposition du cabinet des dessins de la ville de Rouen*, catalogo della mostra (Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1978), Rouen 1978.

PULINI 2020

Massimo Pulini, *Visacci urbinati e riminesi. Disegni e dipinti inediti di un pittore visionario e festoso*, «Ariminum», settembre-ottobre, 5, 2020, pp. 6-8.

REDÌN MICHAUS 2022

Gonzalo Redìn Michaus, *La collezione di disegni italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional d'España*, in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di Benito Navarrete Preito e Gonzalo Redìn Michaus, Roma 2022, pp. 59-72.

VITALI 2005

Romina Vitali, *Antonio Cimatori detto Visacci*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini, Milano 2005, pp. 94-105.

ZAVATTA 2008

Giulio Zavatta, *Disegni inediti di Antonio Cimatori detto Visacci*, «Commentari d'arte», 39/40, 14, 2008, pp. 56-60.