

commentari d'arte

RIVISTA DI CRITICA E STORIA DELL'ARTE

44
ANNO XV
2009

DE LUCA EDITORI D'ARTE

commentari d'arte

RIVISTA DI CRITICA E STORIA DELL'ARTE

Direzione, Redazione, Amministrazione: Via di Novella 22, 00199 Roma

Segreteria di redazione: De Luca Editori d'Arte

Casa Editrice: De Luca Editori d'Arte

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 21 del 21 gennaio 2003

Abbonamento annuo: Italia e Europa Euro 62,00 – Altri Paesi \$ 100.

Fascicolo: Italia e Europa Euro 25,80 – Altri Paesi \$ 40.

Per le tariffe delle pagine pubblicitarie rivolgersi alla Direzione

Commerciale:

Via di Novella 22, 00199 Roma – Tel. 0632650712 – Fax 0632650715

e-mail: commerciale@delucaeditori.com

Tutti i diritti di riproduzione e stampa, anche parziale, di testi e fotografie, sono riservati per l'Italia e per l'Estero a: **commentari d'arte**

I testi e le fotografie inviate alla Casa Editrice, senza specifica richiesta del Comitato Redazionale, non saranno restituiti

De Luca Editori d'Arte

Cura editoriale

Anna Gramiccia

Coordinamento tecnico

Mario Ara

© 2010 De Luca Editori d'Arte S.r.l. – 00199 Roma – Via di Novella, 22

Tel. 06 32650712 – Fax 06 32650715

e-mail: libreria@delucaeditori.com

Stampato in Italia – Printed in Italy

L'editore si dichiara pienamente disponibile a soddisfare eventuali oneri derivanti da diritti di riproduzione per le immagini di cui non sia stato possibile reperire gli aventi diritto.

ISBN 978-88-8016-980-2

commentari d'arte

RIVISTA DI CRITICA E STORIA DELL'ARTE

Direttore: ALESSANDRO MARABOTTINI

Redazione: MARCO CHIARINI, ROBERTO PAOLO CIARDI, GIANCARLO GENTILINI,
FRANCESCO FEDERICO MANCINI, ENRICA NERI, GIUSEPPE ROCCHI,
PIETRO SCARPELLINI, GUIDO TIGLER, CATERINA ZAPPIA

anno XV, n. 44

settembre-dicembre 2009

S O M M A R I O

SAGGI DI STORIA DELL'ARTE

ALESSANDRO MARABOTTINI, <i>Fotografie e diritti di riproduzione</i>	pag.	5
NICOLETTA MATTEUZZI, <i>Le tarsie marmoree fiorentine e le miniature toscane del XII secolo: il caso del Salterio di San Michele a Marturi</i>	»	8
STEFANO PIERGUIDI, <i>"Quasi ella sia stata il centro di tutte". La 'concorrenza' dei pittori forestieri nella Roma di Sisto IV e Giulio II</i>	»	20
ALESSANDRO MARABOTTINI, <i>La mostra di Raffaello e Urbino e il percorso del Sanzio fino al 1504</i>	»	36
GIULIO ZAVATTA, <i>Da Mercatello sul Metauro a Cremona. Aggiunte a Giorgio Picchi disegnatore</i>	»	53
MARCO CHIARINI, <i>Annibale a sedici anni?</i>	»	62
DARIO DURBÉ, <i>La cascata e altri quadri di montagna di Raffaello Sernesi ispirati al Calame</i>	»	64
CATERINA TERZETTI, <i>Jules Schmalzigaug e il Futurismo in Belgio</i>	»	71
GIOELA MASSAGLI, <i>"La Critica d'Arte", dicembre 1935: editoriale e collaboratori nel secondo fascicolo della rivista</i>	»	79

Da Mercatello sul Metauro a Cremona. Aggiunte a Giorgio Picchi disegnatore

Giulio Zavatta

La pala raffigurante il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 1) dipinta da Giorgio Picchi, ora conservata nel Museo di San Francesco a Mercatello sul Metauro, è pervenuta all'odierna collocazione dalla chiesa di Santa Caterina della stessa cittadina marchigiana¹. Scarse sono le notizie antiche su questo grande dipinto d'altare (un olio su tela di circa 327 x 218 cm). L'edificio ecclesiastico per il quale fu concepito era stato soppresso già nel 1639²; l'opera passò quindi in deposito presso il Seminario Diocesano di Mercatello sul Metauro, e quindi in San Francesco.

Come ha già notato Luciano Arcangeli, cui spetta l'attribuzione del dipinto a Picchi³, anche le indicazioni dell'antica documentazione risultano 'laconiche', tanto che non si fa mai menzione dell'autore del «quadro di S. Caterina nella Cappella», così come viene citato, per esempio, in una carta d'archivio del 1672⁴.

A fronte della povertà e dell'anonimato delle fonti antiche, la critica moderna, a partire dall'attribuzione all'artista durantino – mai posta in discussione –, si è invece prodigata nel coniare definizioni ricche di aggettivi insoliti e talvolta iperboliche (spesso abusati dagli storici dell'arte, ma in questo caso, va detto, del tutto opportuni) per descrivere quest'opera davvero singolare e inusitata sia dal punto di vista compositivo e iconografico, sia sotto l'aspetto pittorico e coloristico.

Nel 1979 Luciano Arcangeli, attribuendola per la prima volta, la definì venata da un «gusto indisciplinato e popolare per la giustapposizione di tutte le tinte possibili», paragonato a uno «scoppio simultaneo di bengala di diversi colori», tali da raggiungere in generale un «effetto di sconvolgente energia». Lo stesso studioso, esponendo ancora lo stile di Picchi «sgargiante e chiassoso»⁵ e riutilizzando la definizione per il *Martirio* di «bengala da sagra paesana»⁶, ha aperto la via agli studi più recenti, come l'accurata voce monografica sul pittore di Casteldurante redatta da Massimo Moretti⁷. Quest'ultimo ha posto l'accento ancora su una «varietà di colore ed invenzione» perfino eccessive, mentre Marchi nella più recente scheda sull'opera (2007), ha giustamente evidenziato l'assoluta inconsuetudine iconografica della scena: «una gran bella idea, questa di Giorgio Picchi durantino, di concepire il 'trionfo' di santa Caterina su ogni forma di martirio, come fosse lo scoppio di una bomba, che scaraventa tutto lontano da sé...»⁸.

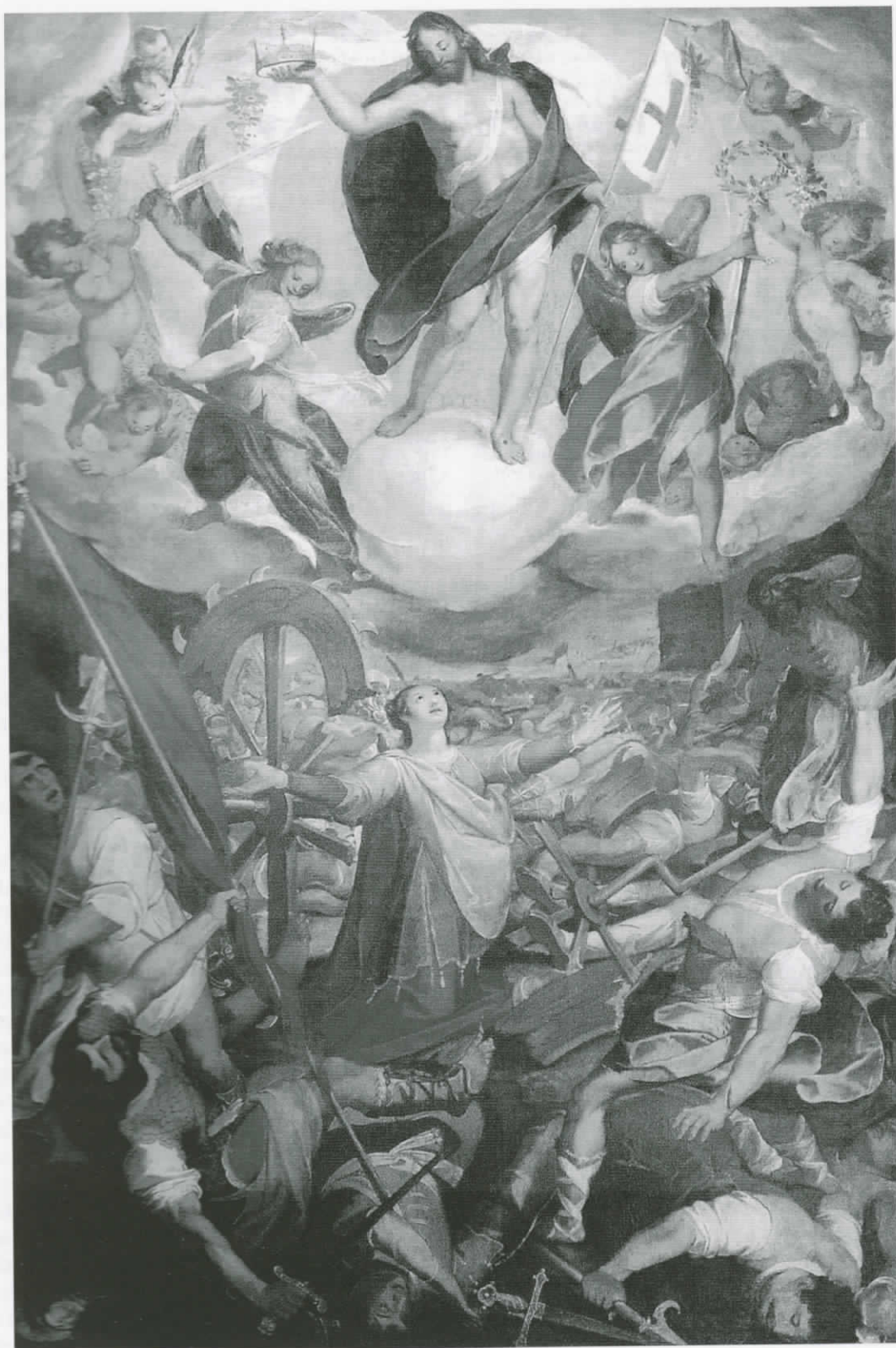
Gli studiosi, concordi nell'attribuzione e nel riconoscere all'artista una esagitata vena inventiva e coloristica per

l'affollata scena, si dimostrano grossomodo d'accordo anche per quanto riguarda collocazione cronologica dell'opera, fatta ricadere, con qualche distinguo, comunque all'interno del nono decennio del Cinquecento. Arcangeli, pubblicandola per la prima volta, indicò come estremi il periodo tra il 1582 e il 1586 per analogia con altre opere dell'artista marchigiano databili in quegli anni⁹; in seguito lo stesso studioso si dichiarò più dubbioso, indicando la *Santa Caterina* di incerta collocazione rispetto allo spartiacque costituito dal soggiorno romano del 1588-89¹⁰. Fontebuoni assegnò la pala di Mercatello in questione al medesimo anno della *Immacolata Concezione* di Urbania, commissionata nel 1582¹¹. Cleri ha messo in scia il dipinto, assieme al *Miracolo della vera Croce* sempre di Mercatello sul Metauro (quest'ultimo, in realtà, ci pare, più giustamente considerato dalla critica successiva posteriore e forse immediatamente precedente le opere riminesi), all'*Istituzione dell'Eucarestia*, datata 1586¹².

Da ultimi, negli studi più recenti, Moretti e Marchi concordano per un'altezza cronologica al 1582 circa¹³, poco dopo l'*Immacolata Concezione* già citata.

L'unico modello indicato per questo fantasioso dipinto è la *Conversione di San Paolo* eseguita da Taddeo Zuccari a Roma nella cappella Frangipani; ma Giorgio Picchi, nella tela di Mercatello, vuole evidentemente superare, in quanto a sconquassamento, il prototipo zuccaresco, proiettando letteralmente i numerosi personaggi in primo piano verso lo spettatore, ed estendendo l'ideale onda d'urto del miracolo, che vede l'occhio del ciclone al centro, nella figura della santa, fino all'orizzonte più inoltrato. Peraltro, l'idea zuccaresca del martirio di San Paolo trova una versione notevolmente affollata, caotica e dipinta con colori chiari e vivaci proprio a Rimini, nell'analogo soggetto realizzato da Marco Marchetti oggi nella chiesa dei Servi, che il pittore durantino doveva sicuramente conoscere, e dal quale, forse, avrebbe potuto trarre l'idea del miracolo come movimento tumultuoso ed esplosivo su una soldataglia che, dal primo piano fino allo sfondo, viene atterrita dall'evento divino.

La scelta di riferirsi a modelli iconografici complicati avviene in barba, si direbbe, alle raccomandazioni sulla pittura sancite dalla Controriforma, che auspicavano dipinti poco affollati, evidenti nel loro messaggio, ovvero naturali e verosimili come teorizzato nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del Cardinale Gabriele Paleotti, significativamente proprio del 1582.



1. GIORGIO PICCHI, *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, Mercatello sul Metauro (PU), Museo di San Francesco.

A Mercatello, del resto, l'artista è lontano dai centri di divulgazione delle idee e – in questo modo – anche dal controllo controriformistico, in una landa di quella “provincia” di arcangeliana memoria dove un giovane pittore che aveva ancora negli occhi le grandi imprese romane degli Zuccari, di Raffaellino da Reggio e degli artisti dell'oratorio del Gonfalone, di Marco Marchetti e dei colleghi attivi nel chiostro di Trinità de' Monti, poteva dare sfogo alla propria «irruenza creativa», come ha sottolineato Moretti. Infatti, alcuni anni dopo, nel 1601, come è noto, Ascanio Mignini in alcune carte d'archivio che riguardano un processo intentato proprio contro Giorgio Picchi, rilevava come la committenza dell'artista prediligesse nelle chiese pitture dai colori chiari e lieti, «poichè le cose allegre piacciono a tutti»¹⁴.

Sulla base dei ragionamenti fino a qui condotti, ed in particolare considerando quanto la composizione di questo *Martirio di Santa Caterina* sia da ritenersi un vero e proprio *unicum* iconografico, e naturalmente tramite una analisi stilistica di confronto con altri disegni di Giorgio Picchi, è possibile individuare due disegni preparatori per questo soggetto.

Il primo è un foglio, purtroppo in cattive condizioni di conservazione, conservato al Louvre (inv. 11544, fig. 2)¹⁵, e classificato come anonimo italiano della fine del XVI secolo. In esso, con alcune varianti, è raffigurata una prima idea per il *Martirio* di Mercatello sul Metauro, dove la santa occupa ugualmente il centro della scena, ha di fianco a sé una grande ruota den-



2. GIORGIO PICCHI (qui attr.), *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, Parigi, Museo del Louvre, Departement des Arts Graphiques, inv. 11544.



3. MARCO MARCHETTI, *Studio di figura maschile*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 12576F verso.

tata che è appena esplosa, proiettando a terra un certo numero di figure in primo piano. Si riconoscono in particolare a destra la figura sbilanciata all'indietro, che in questo caso tiene la bandiera, mentre nel dipinto è abbracciata dall'analogo soggetto dalla parte opposta. Un interessante confronto per questa figura si potrebbe istituire con un disegno di Marco Marchetti degli Uffizi (GDSU 12576F verso, fig. 3), che come visto lavorò gomito a gomito con Picchi a Trinità de' Monti. Si possono confrontare favorevolmente inoltre le figure del disegno con i soldati che giacciono a terra nella parte bassa della pala. Compare anche nel disegno il giudice in trono, ma si trova all'opposto rispetto al dipinto, mentre i due angeli con la spada ai lati del Cristo sono sostituiti nel progetto da una analoga figura angelica che pare

letteralmente precipitarsi con l'arma in pugno a difesa della santa in procinto di essere martirizzata. Nella parte alta del foglio si rilevano le maggiori differenze, essendo sostituita la figura del Cristo – nel dipinto incombente e concepita alla maniera di Filippo Bellini, ma stentatamente – da due angeli in volo che incoronano la Colomba dello Spirito Santo. Sullo sfondo, ancora, due figure forse da identificarsi in Dio Padre e Gesù Cristo.

Nel grande disegno parigino Giorgio Picchi propone, in sostanza, una scena ancor più affollata e soprattutto sembra aver risolto in maniera migliore lo scarto di qualità e di profondità che si riscontra nel quadro tra il miracolo in basso e la gloria superiore (giu-



4. GIORGIO PICCHI (qui attr.), *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 11911F.

stamente già indicata come meno approfondita e «posticcia» da Luciano Arcangeli¹⁶).

Per certi aspetti, è come se il pittore – che nel disegno «affolla alquanto»¹⁷ – non fosse riuscito a tradurre sulla tela, pur trattandosi di una grande pala d'altare, tutte le figure che aveva immaginato.

Del resto, l'introduzione di varianti tra progetto e dipinto, molto spesso sotto forma di semplificazioni, è tipico di questo artista, e giustamente Moretti nota già per altre prove che «il passaggio dal disegno alla messa in opera, comporta una discreta selezione dei particolari...», e che «Picchi esprime il meglio nella fase progettuale, mentre mostra una cer-



5. GIORGIO PICCHI, *L'arrivo di San Marino al porto di Rimini*, Rimini, Chiesa dei SS. Bartolomeo e Marino.

ta fretta quando arriva al colore; presentato il disegno, e conquistata la commissione, sembra affidarsi alla pratica, trascurando in parte lo studio originale»¹⁸. La stessa cosa deve essere accaduta anche per il *Martirio di Santa Caterina*.

Una seconda versione del progetto, in tutto identica a quella del Louvre, sia all'incirca nelle misure, sia nel soggetto, ma purtroppo in pessimo stato di conservazione, si trova infine agli Uffizi (11911F, catalogata come Prospero Scavezzi, detto Prospero Bresciano, fig. 4)¹⁹. Analogamente al foglio parigino, il centro è occupato dalla figura della santa, che ha solo un braccio allargato, mentre porta la mano sinistra al cuore. In entrambi i fogli, si possono notare curiose assonanze, per quanto riguarda la figura della martire di Alessandria, con il modo di disegnare del Malosso (e non è un caso che il foglio a Firenze sia classificato come lombardo), quasi ad anticipare il rapporto con la committenza cremonese che Picchi avrebbe maturato nel seguito della sua carriera²⁰.

Un disegno "cremonese" di Giorgio Picchi?

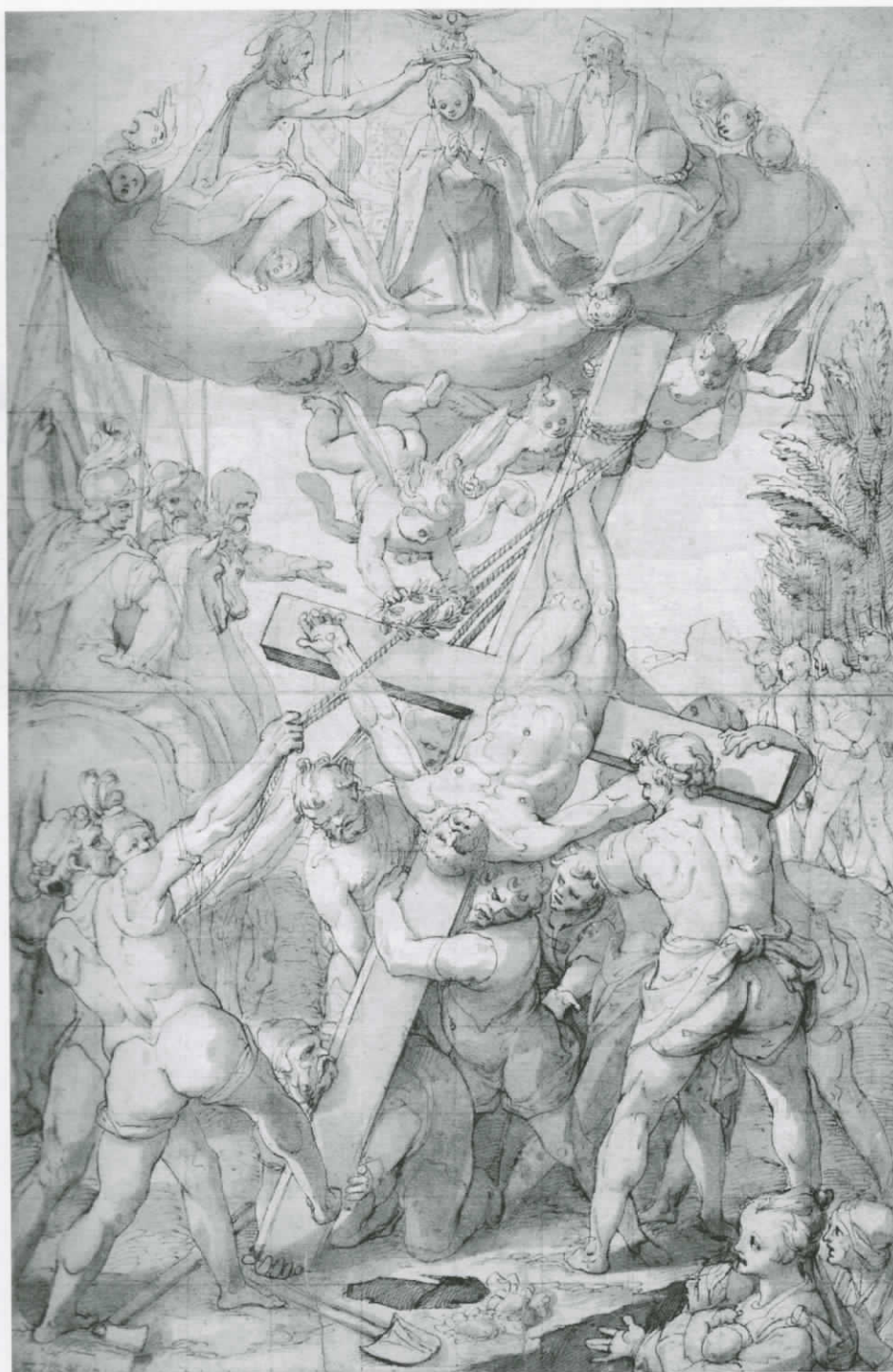
Questo strano e per certi aspetti apparentemente inspiegabile accento "cremonese" nei due disegni qui proposti a Picchi apre ad alcune considerazioni sul suo periodo in Lombardia, finora rimasto, probabilmente, il meno conosciuto, o meglio quello che ha trovato meno risposte alle domande che inevitabilmente pone.

L'attribuzione moderna al pittore durantino degli affreschi della cupola absidale e del presbiterio della chiesa di San Pietro al Po di Cremona vanta un illustre firma: quella di Hermann Voss, che già nel 1920 assegnò le pitture a Giorgio Picchi²¹. Questa proposta attributiva, ora confermata dal documento di commissione, recentemente pubblicato²², è particolarmente sorprendente, se si considera che ai tempi il pittore marchigiano era praticamente sconosciuto (e ancor oggi, peraltro, viene considerato un «chiasoso comprimario della Maniera»²³), e per di più si trovava evidentemente fuori contesto.

La carta d'archivio riguardante l'assegnazione a Picchi dell'intero ciclo pittorico di San Pietro al Po, datata novembre 1595, pone l'intervento in Lombardia immediatamente dopo il periodo riminese dell'artista, protrattosi, per le tele e gli affreschi della chiesa dei santi Bartolomeo e Marino, dal 1593 appunto al 1595, come si evince dal fatto che una delle grandi pale, *La falsa moglie di San Marino denuncia*



6. GIORGIO PICCHI, *Crocifissione di San Pietro*, Cremona, Chiesa di San Pietro al Po.



7. GIORGIO PICCHI (qui attr.), *Crocifissione di San Pietro*, Rennes, Musée des Beaux Arts, inv. 794.I.3054.

il santo al prefetto della città, è firmata e datata: *GEORGIVS PICHIVS A CASTRO DVR PINGEBAT 1595*²⁴.

Giulio Bora, analizzando il periodo cremonese di Picchi prima della scoperta del documento di commissione, aveva ipotizzato che l'operatività del pittore nella chiesa padana potesse datare tra 1590 e 1592, chiedendosi tra l'altro se non

fosse stato proprio il Malosso «a fare da tramite per l'arrivo di Giorgio Picchi a Cremona, forse a seguito del suo probabile viaggio in Centro Italia»²⁵. Le affinità tra alcuni aspetti disegnativi di Picchi e di Malosso vengono ancora sottolineate da Marina Cellini, che nell'attribuire a Picchi un disegno relativo agli affreschi riminesi conservato a Buenos Ai-



8. GIORGIO PICCHI, *Predizione del pontificato al cardinal Della Rovere*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 11906F.

res (Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 2679/B.845), notava come la precedente attribuzione, appunto a Malosso, trovasse comunque riscontro nelle «affinità grafiche tra i due artisti, già sottolineate da Giulio Bora»²⁶.

Le analogie tra le opere riminesi e quelle cremonesi, come visto eseguite in stretta contiguità, non si esauriscono peraltro nella vicina conseguenza cronologica, e nell'oscillazione attributiva per certi aspetti sorprendente dei disegni tra Picchi e Malosso, sottolineata anche da alcune sfumature malossesche nei disegni del *Martirio di Santa Caterina* che qui si propongono al durantino. A riprova della consequenzialità tra il periodo romagnolo e quello lombardo è anche l'identità tra le due figure che attraccano la barca del dipinto riminese con *Lo sbarco di San Marino nel porto di Rimini*, e le analoghe, quasi gemellari, sagome degli sgherri che issano, sempre tirando delle funi, la croce di San Pietro nella cupola di San Pietro al Po di Cremona (figg. 5-6).

Indipendentemente da alcune affinità, come visto, con artisti cremonesi, Giulio Bora ha cercato di spiegare la trasferta di Picchi in Lombardia, cioè di un pittore marchigiano, considerato (a suo modo) baroccesco oltre il Po²⁷. Lo studioso ipotizzò che i padri lateranensi di San Pietro al Po avessero chiamato Giorgio Picchi perché questi doveva essersi distinto a Roma proprio negli affreschi in Vaticano e nel Palazzo Lateranense, come ancora era testimoniato nelle carte del processo del 1601 che abbiamo precedentemente citato. Se ora aggiungiamo che le precedenti opere riminesi, alla vigilia del trasferimento a Cremona, furono realizzate, come si è visto, per la chiesa di San Bar-

tolomeo e Marino, appartenente proprio ai Canonici Lateranensi, sembra di poter individuare una non casuale traccia di committenze legata a un ordine ben determinato, e forse addirittura a qualche preciso personaggio della congregazione che il pittore potrebbe aver seguito nel suo spostarsi da un convento all'altro.

Non sarebbe infatti la prima volta che la carriera di Picchi si interseca con quella di alcuni canonici, come nel caso del durantino Giambattista Santi, divenuto nel 1589 *archipresbiter plebis Mondaini*. Il religioso aveva avuto sicuramente il ruolo di tramite tra il pittore concittadino e la comunità del paese nel riminese, dove, per la chiesa di San Michele Arcangelo, Picchi eseguì due tele datate rispettivamente 1590 e 1592²⁸.

Per entrambe le pale di Mondaino sono stati recentemente individuati i disegni preparatori: il *San Michele Arcangelo* del 1592 trova infatti corrispondenza in un disegno del Louvre (inv. 4507) pubblicato da Denis Morganti²⁹, mentre la *Crocifissione* del 1590 è stata affiancata dallo scrivente a un disegno degli Uffizi (11900F) che reca le consuete varianti, non sostanziali, che abbiamo già riscontrato negli altri disegni qui pubblicati. Entrambi i fogli furono eseguiti dopo il soggiorno romano dell'artista di Casteldurante protrattosi dal 1588 al 1589; non è un caso infatti che il primo foglio parigino recasse una attribuzione tradizionale a Federico Zuccari, e il secondo, conservato a Firenze, a Raffaellino Motta da Reggio.

Le affinità con l'ambiente zuccaresco sono infatti tradizionalmente e unanimamente riconosciute a Giorgio Pic-

chi, mentre recentemente si è insistito molto, su indicazione di Luciano Arcangeli³⁰ condivisa da Cellini e Moretti, sulla forte influenza di Raffaellino Motta sulle schiere di artisti che, giunti a Roma dalle Marche ai tempi di Gregorio XIII, si formarono osservando i grandi cicli della tarda maniera.

L'artista reggiano, morto in giovane età nel 1578, ma capace di assurgere, secondo Baglione, al ruolo di pittore di maggior fama ai suoi tempi, appare come costante punto di riferimento per Giorgio Picchi. Il durantino inserisce infatti molto spesso citazioni da Raffaellino nelle sue opere, tanto nei dipinti, quanto nei disegni, fino a tendere a assecondare lo stile del reggiano, come nel caso del foglio degli Uffizi, al punto da essere talvolta con lui confuso.

Caso, a mio avviso, non infrequente, tanto che a Giorgio Picchi dovrebbe essere restituito un altro disegno attribuito a Raffaellino da Reggio, e conservato a Rennes (Musée des Beaux Arts, inv. 794.I.3054) (fig. 7).

Si tratta di uno studio per una pala d'altare centinata raffigurante il martirio di San Pietro, attribuita tradizionalmente prima a Taddeo poi a Federico Zuccari, e in seguito assegnata e pubblicata da Gere come opera di Raffaellino da Reggio³¹. Lo studioso in particolare mise in rapporto il foglio con il disegno del Motta raffigurante *L'ordinazione dei Diaconi*, conservato agli Uffizi (11220F), pur riconoscendo che, oltre a non esistere un simile soggetto tra i pochi dipinti riconosciuti al reggiano, una commissione del genere non era ricordata neppure dalle fonti.

Con ogni evidenza, invece, il foglio appare in stretto rapporto con la parte centrale degli affreschi dell'emiciclo absidale di San Pietro al Po a Cremona. Praticamente identica è la figura del santo crocifisso a testa in giù, dal volto grottesco, e dalle forme muscolose, forse memori, magari tramite una derivazione, degli affreschi michelangioleschi della Cappella Paolina.

Allo stesso modo, le due figure a sinistra intente a issare la croce tirando dei canapi richiamano all'invenzione di Picchi, e identico, benché in controparte, è l'angioletto che si precipita a testa in giù su Pietro portando una coroncina d'alloro. Inconfondibile è infine la fisionomia femminile nell'angolo in basso a destra intenta ad allattare un bambino, quasi una citazione dall'analogia figura de *L'ordinazione*

dei Diaconi di Raffaellino da Reggio³², ma delineata con caratteri tipici di Picchi. Si tratta di un vero e proprio tema ricorrente del pittore durantino, che affida alle donne il ruolo "didattico" di indicare la scena e di fungere da tramite tra lo spettatore e la sacra rappresentazione.

Il disegno di Rennes può inoltre essere confrontato stilisticamente col foglio degli Uffizi 11906F (studio per una lunetta, fig. 8)³³, dove si riscontrano notevoli somiglianze disegnative, tipologiche e persino fisiognomiche (ci si riferisce in particolare alle figure a destra di profilo, dell'uomo che solleva sulle spalle un braccio della croce nel disegno francese, e del frate che sull'estrema destra si rivolge verso la scena nella prova fiorentina).

Non è nota, allo stato attuale delle conoscenze, una pala d'altare di Picchi con questo soggetto, né a Cremona, né nelle Marche. Un ricordo della crocifissione di Picchi sembra tuttavia affiorare nel *Martirio di San Pietro* dipinto da Antonio Viviani tra il 1618 e il 1620 nella chiesa di San Pietro in Valle a Fano³⁴. Riecheggiano, infatti, alcuni aspetti dell'opera cremonese di Picchi: la figura che issa la croce con una corda, lo stesso aspetto del santo, l'angioletto che si precipita con la coroncina d'alloro, il gruppo di soldati a cavallo sullo sfondo. Il tutto è svolto in controparte rispetto al modello del pittore durantino, ma sono evidenti somiglianze che sembrerebbero non casuali. È possibile dunque che Viviani potesse aver avuto sotto gli occhi un'opera simile di Picchi, o almeno averne potuto vedere un disegno o una derivazione.

In conclusione, Giorgio Picchi si dimostra artista davvero fantasioso e ricettivo, capace di "assorbire" le naturali suggestioni ricevute a Roma dagli Zuccari e da Raffaellino da Reggio, da Livio Agresti³⁵, Cesare Nebbia³⁶ e – perché no – da Marco Marchetti. A queste vanno naturalmente aggiunte le impressioni ricevute in patria da Federico Barocci, sebbene assunte per lo più come citazioni. Infine – a quanto pare – occorre considerare anche una venatura cremonese che sembra, curiosamente, affiorare anche in disegni precedenti al suo soggiorno lombardo. Sicuramente, la forte caratterizzazione personale dei suoi disegni e dei suoi dipinti, unita alla notevole fantasia compositiva, permetterà comunque di riconoscere al durantino, in progresso di tempo, ulteriori disegni, ora classificati sotto altre scuole.

NOTE

¹ A. MARCHI, Scheda 31, in V. SGARBI (a cura di), *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, Venezia 2007, p. 172.

² E. ROSSI, *Memorie ecclesiastiche della diocesi d'Urbano*, Urbano 1938, pp. 165-167.

³ L. ARCANGELI, Scheda 43, in L. ARCANGELI (a cura di), *Pittori nelle Marche tra '500 e '600*, Urbino 1979, p. 99.

⁴ *Ivi*, nota 2. Arcangeli riporta anche che il dipinto era ancora citato, senza il nome del suo autore, in un documento posteriore del 1795.

⁵ L. ARCANGELI, *Giorgio Picchi*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Le arti nelle Marche ai tempi di Sisto V*, Milano 1992, p. 337.

⁶ *Id.*, *Contributi per Giorgio Picchi*, in "Prospettiva", 57-60, 1990, pp. 108-116, in part. p. 113.

- ⁷ M. MORETTI, *Giorgio Picchi da Casteldurante*, in A.M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Milano 2005, pp. 198-219, in part. p. 201.
- ⁸ MARCHI, *Scheda 31...*, cit., p. 172.
- ⁹ ARCANGELI, *Scheda 43*, in *Pittori nelle Marche tra '500 e '600...*, cit.
- ¹⁰ ID., *Contributi per Giorgio Picchi...*, cit., p. 113.
- ¹¹ L. FONTEBUONI, *Il Manierismo metaurensis*, in F. BATTISTELLI (a cura di), *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino, dalle origini a oggi*, Venezia 1986, p. 298.
- ¹² B. CLERI, *Cultura figurativa metaurensis in epoca roveresca*, in *Federico Barocci, Giovan Francesco Guerrieri, Domenico Peruzzini. Tre disegnatori delle Marche nella Collezione Ubaldini*, Urbina 1994, p. 31.
- ¹³ MORETTI, *Giorgio Picchi da Casteldurante...*, cit., p. 201; MARCHI, *Scheda 31...*, cit., p. 172, riferendosi alla proposta di Moretti, e indicando nel 1582 l'anno in cui Picchi rientra da Roma a Casteldurante.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 201, e nota 25 con rimando alla collocazione della carta d'archivio.
- ¹⁵ Mm. 570 x 423.
- ¹⁶ ARCANGELI, *Scheda 43*, in *Pittori nelle Marche tra '500 e '600...*, cit.
- ¹⁷ L. LANZI, *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovate*, edizione a cura di C. COSTANZI, Venezia 2003, p. 93.
- ¹⁸ MORETTI, *Giorgio Picchi da Casteldurante...*, cit., p. 204.
- ¹⁹ Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro bruno; mm. 581 x 426; controfondato.
- ²⁰ Si confronti, per esempio, la figura della santa nei due disegni in questione con la figura di santa martire di Malosso conservata alla Galleria Estense di Modena, inv. 1287.
- ²¹ H. VOSS, *Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*; Berlin 1920, trad. it. Roma 1994, pp. 314, 316.
- ²² M. TANZI, *Siparietti cremonesi*, in "Prospettiva", nn. 113-114, 2004, pp. 150-151.
- ²³ ARCANGELI, *Contributi per Giorgio Picchi...*, cit., p. 109.
- ²⁴ Si veda in particolare: P.G. PASINI, *Nella città*, in A. MAZZA, P.G. PASINI (a cura di), *Seicento Inquieto. Arte e cultura a Rimini*, Milano 2004, pp. 42-47 (con bibl. prec.). Sui dipinti riminesi si veda anche: P.G. PASINI, *I cicli figurati della vita di San Marino*, Milano 2003; e la recente monografia sulla chiesa: P.G. PASINI, *La chiesa riminese dei santi Bartolomeo e Marino detta di Santa Rita*, Argelato (BO) 2009, ed in particolare il capitolo *Manierismi lateranensi*, pp. 45-63; inoltre G. ZAVATTA, *La chiesa riminese dei santi Bartolomeo e Marino detta di Santa Rita. Un libro di Pier Giorgio Pasini, e alcune note a margine*, in "L'Arco", primo quadrimestre 2010, in corso di pubblicazione.
- ²⁵ G. BORA, *L'anello mancante. Fortuna e epilogo di una civiltà artistica*, in G. BORA, M. ZLATOHLÁVEK (a cura di), *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Venezia 1997, p. 26.
- ²⁶ M. CELLINI, *Nel segno del maestro: considerazioni sul disegno baroccesco*, in AMBROSINI MASSARI, CELLINI, *Nel segno di Barocci...*, cit., p. 69.
- ²⁷ Il caso, peraltro, di per sé molto particolare, era destinato a non rimanere isolato, considerando l'attività a Brescia del collega Giovanni Laurentini detto l'Arrigoni, che aveva anch'egli in precedenza operato – grossomodo nello stesso periodo di Picchi – a Rimini e in Romagna, con una pittura di matrice baroccesca. Anche il pittore marchigiano Benedetto Marini, infine, fu attivo a Piacenza e a Faenza.
- ²⁸ Si veda G. ZAVATTA, *Il disegno di Giorgio Picchi per la Crocifissione di Mondaino*, in "Romagna Arte e Storia", n. 85-2009, pp. 45-56, a cui si rimanda anche per i disegni del periodo riminese dell'artista; sul periodo riminese si veda inoltre M. RICCI, *Novità documentarie su Giorgio Picchi. Opere e committenze riminesi del 1604*, in "Penelope", III, 2006, pp. 45-64, con particolare riguardo per le opere tarde, dove la vena "chiassosa" di Picchi appare ormai stemperata.
- ²⁹ D. MORGANTI, *Disegni di Giorgio Picchi nella Collezione Ubaldini della Biblioteca Comunale di Urbina*, in M. MEI, F. PAOLI (a cura di), *La libreria di Francesco Maria II della Rovere a Casteldurante*, Urbino 2008, pp. 137-138.
- ³⁰ L. ARCANGELI, *Fortuna del barocchismo a Roma: qualche considerazione preliminare*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, cit., pp. 19-21.
- ³¹ J. GERE, *Scheda 53. Martyre de saint Pierre*, in P. RAMADE (a cura di), *Disegno. Les dessins italiens du Musée de Rennes*, Rennes 1990, pp. 118-119.
- ³² A. BIGI IOTTI, G. ZAVATTA, *Raffaellino da Reggio. Tracce di una biografia artistica*, Reggio Emilia 2008, p. 66.
- ³³ CELLINI, *Nel segno del maestro: considerazioni sul disegno baroccesco*, in AMBROSINI MASSARI, CELLINI, *Nel segno di Barocci...*, cit., p. 69 considera lo studio preparatorio per le lunette del chiostro di San Francesco a Urbina, mentre MORGANTI, *Disegni di Giorgio Picchi nella Collezione Ubaldini della Biblioteca Comunale di Urbina...*, cit., p. 140 ritiene invece il foglio preparatorio per la *Predizione del pontificato al cardinal Della Rovere* dipinto nel chiostro romano di Trinità de' Monti.
- ³⁴ Si veda in particolare M.R. VALAZZI, *Antonio Viviani detto il Sordo di Urbino*, in *Nel segno di Barocci...*, cit., pp. 123-124, fig. 16.
- ³⁵ *L'ultima cena* di Picchi con relativo disegno agli Uffizi 1236F sembra infatti ispirata all'analogo soggetto dipinto dal forlivese nell'Oratorio del Gonfalone, oltre che, come già notato (ZAVATTA, *Il disegno di Giorgio Picchi...* cit.) con la composizione delle *Nozze di Cana* di Cesare Nebbia oggi presso il Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto.
- ³⁶ Sul rapporto con Cesare Nebbia, sottolineato anche da altri studiosi in seguito, si è per primo espresso M. DI GIAMPAOLO, *Per Giorgio Picchi disegnatore*, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Moncalieri (TO) 1991, pp. 177-186, in part. p. 178.

ISBN 978-88-8016-980-2



9 788880 169802