Speciale Studiolo

Il Lugubino

Fondato nel 1950

SOMMARIO

3 **LA RINASCITA DELLO STUDIOLO**
di Lucio Lupini

4 **IL NUOVO POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI GUBBIO**
di Orfeo Goracci

5 **L'ESTENSIONE TEMPORALE DELLE LACUNE: SUL COLMAMENTO DI UN VUOTO DI VENTISETTE LUSTRI DI OLTRE CENTO.**
di Francesco Scoppola

7 **L'EVENTO NELL'EVENTO**
di Carlo Colaiacovo

8 **COME ERA E DOVE ERA**
di Vincenzo Ambrogi

11 **L'ANTEPRIMA MONDIALE: TOKYO, 29 MARZO – 20 APRILE 2008**
di Ilias Tasias

13 **LA MISURA DELLA SFIDA. LA BOTTEGA DEI MINELLI E LA COPIA DELLO STUDIOLO**
di Francesco Mariucci

25 **I DIPINTI DELLO STUDIOLO. IPOTESI E DUBBI**
di Ettore A. Sannipoli

35 **"GLI UOMINI CHE FECERO L'IMPRESA..."**
di Giuseppe Minelli

Speciale Studiolo

Periodico di attualità, informazione e cultura dell'Associazione Maggio Eugubino Pro-Loco

Anno LX, n. 4 - Settembre 2009
Direttore Editoriale: Lucio Lupini
Direttore Responsabile: Ubaldo Gini
Progetto grafico: L'Arte Grafica - Gubbio
Stampa: Grafiche Flaminia - Foligno
Fotografie: ove non indicato, le foto sono Archivio Maggio Eugubino, Archivio Sbandieratori, Claudio Baroni, Moreno Maggi, Giampaolo Pauselli
Redazione: Piazza Oderisi, 6 - 06024 Gubbio (Pg)
Tel e fax 075 9273912 - CC Postale n. 15463060
Aut. Trib. Perugia n°. 334 del 15/01/1965.
Sped. in abb. postale 45%, comma 20/B, legge 662/96, filiale di Perugia.

Il periodico viene inviato a tutti i soci dell'Associazione Maggio Eugubino.

Le opinioni e i dati espressi negli articoli impegnano unicamente le responsabilità dei singoli autori

Archivio Minelli - Foto Minelli

LA RINASCITA DELLO STUDIOLO

Finalmente ci siamo!
Lo Studiolo di Federico da Montefeltro rinasce a Palazzo Ducale.
Rinasce perché è rinato agli eugubini, è rinato nel Palazzo Ducale, è rinato nella storia e rinasce come un emblema di quella rinascenza a cui il Duca si ispira filosoficamente per la sua patria natia, donando, alla seconda capitale del suo Ducato, quello che molti definiscono il suo testamento spirituale.
Era sicuramente un vero peccato che Gubbio non potesse fruire di un brano così importante della sua storia di centro culturale ed artistico, oltre che politico, anche nel '400.
Lo studiolo infatti oltre ad essere un insigne esempio di arte dell'intarsio, è monumento emblematico della filosofia e dello stile di vita delle signorie illuminate del XV secolo che costituirono il terreno di coltura di quel fenomeno universale che è stato il Rinascimento italiano. In particolare, esso è l'unico esemplare del genere in Umbria e la sua improvvida alienazione ha certo contribuito al più generale clima di sottovalutazione del Rinascimento nella nostra regione, quanto meno nel raffronto con le altre.
L'Associazione Maggio Eugubino, che opera da circa sessanta anni per contribuire alla crescita sociale e culturale della città di Gubbio ed è la continuazione di aggregazioni tra persone (Pro-Gubbio ed altre) che hanno sempre posto al primo posto l'amore per la città, ha intrapreso, a partire dall'anno 2002, grazie all'indispensabile contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, la realizzazione del "Progetto Studiolo", consistente nella riproduzione dello studiolo ligneo che Federico da Montefeltro volle nel 1480 per il Palazzo Ducale di Gubbio e che ora è conservato presso il Metropolitan Museum di New York a seguito di una deprecabile spoliazione perpetrata nel tempo che privò Gubbio, l'Umbria e l'Italia di questo bene culturale di grandissima importanza e valore.
Apparendo infatti del tutto impraticabile l'ipotesi della restituzione dell'originale, anche per le modalità formalmente legali della sua esportazione avvenuta nel 1939, la strada della riproduzione, non priva di insidie come sistema di intervento né immune da difficoltà di ordine tecnico e finanziario, si prospettò come l'unica soluzione efficace per la riparazione del "vulnus" apportato al patrimonio storico-artistico regionale.
Abbiamo allora iniziato questo cammino verso il recupero della corporeità dello studiolo, verso la sua materializzazione e la sua riappropriazione.
Questa operazione però non rappresenta soltanto un pregevolissimo intervento di riacquisizione di una parte altamente significativa del patrimonio storico artistico eugubino, ma, attraverso la sua ricollocazione nella - per tanto tempo nuda e vuota - stanza in cui era ubicato l'originale contribuisce al recupero funzionale ed alla valorizzazione del Palazzo Ducale di Gubbio e può essere ulteriore e significativa occasione per rivelare al grande pubblico l'enorme valore della reggia federiciana di Gubbio nel panorama dell'arte rinascimentale nella nostra regione. Certamente una delle corti d'Europa del secondo '400 dove il rinnovamento ed il progresso si intrapresero con la cura delle scienze umanistiche e dell'arte.
Ma esiste anche un'altra grande motivazione che ci ha indotto ad intraprendere la strada di dedicare la nostra attenzione e di dirigere il nostro impegno di associazione verso lo studiolo ligneo di Federico da Montefeltro. Esso è infatti un insigne esempio di arte dell'intarsio ma la sua riproposizione da parte della bottega eugubina Minelli Restauratori è sorprendente testimonianza di una non dispersa capacità di "fare". Una sfida, a distanza di cinquecento anni, in termini di perizia e ricercatezza tecnica ed artistica che era tutta da osservare anche per le problematicità legate al reperimento delle materie e dei legni da utilizzare e per la scomparsa di alcuni arnesi da impiegare. Basti pensare ad alcune essenze lignee autoctone quali la fusaggine, alle antiche colle, al dimenticato e ricostruito coltello da spalla che consente di incidere con estrema precisione facendo leva con tutto il corpo.
Una sfida vinta in virtù della presenza ancora sul territorio di professionalità artigiane aventi la specificità "del saper creare", "del saper intervenire" e "del saper produrre". La dimostrazione di un patrimonio di abilità che sopravvive, pur tra mille difficoltà, sorretto dall'amore per la bellezza, per il gusto e per l'armonia. Una professione certo difficile, dove riuscire ad emergere costa sacrificio e dove però le opportunità, specialmente ora, nell'epoca della globalizzazione e della standardizzazione, possono essere straordinarie. La dimostrazione in sostanza che l'artigianato artistico è una componente fondamentale del patrimonio culturale, sociale ed economico di un territorio e che coniugando tradizione, saperi e tensioni innovative la naturale arte dei nostri artigiani si può trasformare in una vera e propria strategia per la competitività.
Una sfida che è stata possibile anche perché supportata abilmente da osservazioni scientifiche, da verifiche, da conoscenze, intelligenze, professionalità e competenze di valenti studiosi. La riproduzione dello studiolo rappresenta dunque anche uno splendido esempio di ciò che può nascere da una stretta e fruttuosa relazione tra lo studio e la conoscenza scientifica del nostro passato e le competenze ed i saperi di cui sono ancora dotati i nostri artigiani.
In questo cammino ci hanno aiutato in tanti, gli organismi a livello regionale competenti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, l'Amministrazione Comunale, il patto territoriale Appennino Centrale, i soci del Maggio Eugubino e tutti i vari consiglieri che si sono succeduti nel tempo, gli eugubini tutti critici o scettici o semplici spettatori o attenti interlocutori o entusiasti fautori che siano stati.
Non avremmo potuto far nulla comunque se non ci fosse stato il cospicuo finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia. Alla Fondazione ed al suo Presidente Cav. Carlo Colaiacovo vanno i nostri più sentiti ringraziamenti per la grande sensibilità manifestata nei confronti dell'arte, della cultura e dei valori del nostro territorio.
Gubbio ora ha recuperato un brano vitale della sua storia, un luogo simbolo delle varie categorie del sapere, delle scienze, della musica, delle arti, della letteratura, capace di richiamare alla mente continuamente quali sono i terreni di coltura che rendono possibili percorsi inequivocabili di crescita dell'uomo.
Una operazione che amerei definire "conservazione" del sapere….

Lucio Lupini
Presidente Associazione Maggio Eugubino

IL NUOVO POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI GUBBIO

Si conclude il cammino di una delle operazioni culturali più complesse e rilevanti degli ultimi decenni. Il nuovo Polo Museale, frutto della convenzione tra Comune di Gubbio e Soprintendenza dell'Umbria per l'utilizzo dei bellissimi locali di Palazzo Ducale, quale sede per il trasferimento di opere d'arte di proprietà comunale e grazie allo straordinario contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, diventa una realtà.

La sua realizzazione ha richiesto impegno, convinzione, capacità progettuale, a volte anche la necessità di superare difficoltà, confronti e contrasti, ma i risultati ripagano degli sforzi e parlano da soli.

Tale iniziativa è ancora più interessante dalla coincidenza con l'altrettanto straordinario allestimento della copia dello studiolo di Federico da Montefeltro, che ben note vicende storiche vedono ormai indisponibile oltreoceano, e dunque si concretizza un percorso museale di sorprendente suggestione e fascino.

Ora si apre un'altra prospettiva, che sarà sicuramente appagante per chi si è prodigato per un tale traguardo e soprattutto, ed è ciò che più ci sta a cuore, per gli eugubini e i visitatori che potranno apprezzare uno dei luoghi più spettacolari della città ma anche scarsamente frequentato.

Il recupero e la valorizzazione della parte alta della città, dell'acropoli di Gubbio, così ben connotata dal punto di vista urbanistico e architettonico e per la quale, come amministrazione comunale, ci siamo fortemente impegnati, si arricchisce dunque di un nuovo determinate tassello che, visto in prosieguo, abbraccerà a breve anche l'utilizzo all'uso pubblico del ristrutturato 'villino Marvardi'.

Il nostro obiettivo è quello di completare la progettualità dell'area museale con l'individuazione di un vero e proprio percorso, che oggi vede la possibilità di avere a disposizione degli spazi non solo bellissimi ma adeguatamente valorizzati da opere finora non visibili al pubblico.

L'operazione è una delle più riuscite alleanze tra pubblico e privato. Ed è questa a nostro parere la strada da proseguire, anche per altri traguardi da raggiungere, in modo da rendere imprese troppo costose per un solo soggetto non solo possibili realisticamente ma anche enormemente redditizie da un punto di vista dell'immagine della nostra città, a vocazione prevalentemente culturale e turistica.

La contestualità di alcuni spazi del Palazzo Ducale che restano disponibili per altre esposizioni di opere d'arte, ci sembra un'opportunità di grande interesse e di sicura attrazione, come è nel caso delle varie Biennali d'arte realizzate.

L'auspicio è quello di pervenire alla definizione, anche in collaborazione con altri spazi museali cittadini, di un accordo per l'introduzione di un biglietto unico integrato, al fine di incrementare l'accesso ai singoli musei ed agli altri monumenti visitabili della città. A partire dalla zona archeologico romana che in questi ultimi tre anni, grazie a intense campagne scavi, ha conosciuto un'accellerazione che ha portato a risultati sorprendenti.

Da oggi le straordinarie bellezze e ricchezze di Gubbio potranno essere ancora più visibili e disponibili, vicine allo sguardo e all'ammirazione di tutti, secondo una concezione di museo aperto e diffuso, ideato non solo come luogo testimoniale dell'arte ma come laboratorio permanente per la salvaguardia e valorizzazione della cultura, per attivare un sistema di costante rivitalizzazione e sottolineare le peculiarità dell'area su cui il ' fare umano' agisce.

Orfeo Goracci
Sindaco della Città di Gubbio

L'ESTENSIONE TEMPORALE DELLE LACUNE: SUL COLMAMENTO DI UN VUOTO DI VENTISETTE LUSTRI DI OLTRE CENTO.

Non si può parlare di Rinascimento se non si guarda all'antico e perciò in questa occasione non può tacersi almeno un cenno a quello che è forse il primo degli studioli, in ordine di tempo e di importanza, lo studiolo di Augusto, realizzato sul Palatino, presto distrutto e solo di recente restituito dopo un lunghissimo sonno e dopo un paziente pluridecennale restauro dei frammenti di intonaco dipinto e degli stucchi recuperati con lo scavo condotto nel 1975-'76 da Gianfilippo Carettoni, che colloca cronologicamente quest'opera tra il 30 e il 28 a. C.[1]. Pur se nella sua realtà fisica e ubicazione lo studiolo di Augusto era in precedenza del tutto ignoto, si tratta lo stesso, certamente, del modello degli studioli rinascimentali: non era ignota infatti nel Rinascimento la descrizione di un piccolo ambiente dedicato al pensiero, alla riflessione, riccamente ornato alle pareti, nel quale l'imperatore si ritirava.

Quanto all'opera originale, si sa, ci troviamo di fronte ad una prima vendita nel 1874 con la traslazione a Frascati ed ad una seconda vendita, con esportazione, nel 1939. Ora non sembra plausibile sostenere che tale esportazione sia avvenuta regolarmente, solo per il fatto di aver preceduto la riforma Bottai, poiché anche prima del 1939 (e in Umbria sin dal 1802) vigeva il divieto assoluto di esportazione, prorogato sino alle leggi del 1902 e del 1909 anche dopo l'Unità d'Italia. È un periodo nel quale non mancano tuttavia le spoliazioni di monumenti. Basti ricordare la vendita immediatamente precedente, del 19 giugno 1873, dall'Hardouin al Bobrinski, del camino-cenotafio monumentale del cardinale Marco Sittico Altemps, realizzato nel tardo Cinquecento con marmi antichi di reimpiego. Con l'Unità, con Roma capitale e con la connessa questione romana, si apre una epoca critica. Già prima del nuovo millennio che sembra volerla consacrare con rinnovata energia, la nuova filosofia è stata magistralmente descritta da Adriano La Regina. «La pratica della rapina delle opere d'arte continua oggi nell'ideologia più dimessa ma molto più devastante della mercificazione. È naturale: i nostri sono ormai tempi di "*nuptiae Philologiae et Mercurii*"»[2], cioè di nozze tra scienza e mercato.

Si sa che secondo la teoria del restauro, e secondo la carta italiana del restauro del 1972, le lacune vanno reintegrate tenendo conto della natura della parte mancante, ma anche e soprattutto dell'estensione della lacuna stessa. Per le lacune dimensionalmente più grandi o qualitativamente più significative non è ammessa la reintegrazione pittorica tramite rigatino o puntinato (distinguibile ad esame attento e ravvicinato, indistinguibile a distanza o ad una visione rapida) e ci si limita al sottolivello, ricorrendo all'abbassamento cromatico per evitare che la forma dell'ammanco avanzi e divenga preponderante rispetto alle forme residue dell'opera che devono invece essere aiutate a riemergere, a prevalere. Il contrario è prescritto per gli ammanchi di minori dimensioni o qualitativamente meno rilevanti (quali vesti, fondi, cieli, motivi geometrici). Visto che il criterio è duplice, quantitativo e qualitativo, per una scelta tra due soluzioni diverse, non sfugge certo al precetto così chiaramente teorizzato ed esposto da Cesare Brandi il connotato temporale dell'ammanco, che nel nostro caso in qualità e soprattutto in quantità è misurabile, essendo pari a 135 anni. Naturalmente come per l'estensione spaziale, anche per l'estensione temporale la dimensione della lacuna va rapportata a quella dell'opera, che nel nostro caso, il palazzo ducale di Gubbio, supera i cinque secoli di vita. In termini quantitativi l'ammanco è quindi di poco superiore ad un quarto, e si trova perciò in una situazione intermedia tra il grande e il piccolo, che apre alle scelte discrezionali, per quanto opinabili possano essere: è al tempo stesso una lacuna temporale abbastanza contenuta da consentire una integrazione, abbastanza estesa da proporre di escluderla. Sotto un profilo qualitativo lo studiolo di Gubbio per un verso, essendo opera eccelsa, capolavoro, non rientra tra gli ammanchi per i quali si possano ammettere integrazioni, ma per l'altro, se si considerano per un verso l'esistenza dell'originale e per l'altro le tradizioni artistiche e artigianali e non solo le opere, appartiene a pieno titolo a quanto è lecito e doveroso incoraggiare, perché, di fronte alla manomissione e alla rovina delle opere, non sia perduta almeno l'arte che quelle stesse opere ha generato, coerentemente con il pensiero di Raffaello. Manca ancora, da valutare, il profilo dimensionale e qui si giunge al cuore del discorso: se si considera la sola stanza dello studiolo, l'ammanco è pari alla totalità della decorazione dell'opera e non appare sotto un profilo teorico ammissibile. Ma se invece la decorazione dello studiolo viene correttamente intesa come una bandiera, come un portale, uno stemma, una impresa, quasi fosse una altana - certo un belvedere - di tutto il palazzo ducale di Gubbio, allora ecco che anche dimensionalmente la lacuna diviene minore rispetto alla consistenza superstite dell'opera. E si badi che, nel proporre in estrema sintesi questo accenno di ragionamento, non si tratta di relativismo, ma di relatività, con buona pace della critica ed in forza della fisica, da Galileo a Einstein.

Se l'Istituto Centrale per il Restauro, recentemente divenuto anche Superiore, dopo un sofisticato rilievo dell'originale ha approvato e fatto eseguire una liberissima (sotto ogni profilo) riproposizione della Maestà, collocandola recentemente al centro della facciata del duomo di Orvieto (e trattenendo il capolavoro scultoreo in museo), nulla si potrà dire di questa minuziosa replica eugubina: anche perché la qualità e la maestria di questa è di tutt'altra specie di quella, vedere per credere. Studiata fino al dettaglio, con ogni precisione manualmente praticabile, realizzata con le tecniche originali, collocata davvero dov'era, fedele per quanto possibile al modello esportato da settanta anni è la reintegrazione di Gubbio. Siamo evidentemente di fronte a due ragioni diverse: in un caso, ad Orvieto, la reintegrazione dell'immagine serve a preservare al sicuro l'originale e a restituire unità visiva e prospettica alla facciata più volte ferita e mutilata, nell'altro, qui a Gubbio, a consentire un risarcimento della sua autentica e preziosa cornice, costituita come si è detto dall'intero palazzo.

Nessuno può dire se Cesare Brandi si sarebbe compiaciuto di questo lavoro, ma a maggior ragione nessuno può escluderlo. Tra le tante esperienze condotte da mezzo secolo sui monumenti, dopo l'opera di Alfredo Barbacci e dopo la teoria di Brandi, è questa dello studiolo di Gubbio una di quelle esperienze che più e meglio si avvicinano al cuore del problema che ogni intervento che non sia puramente manutentivo inevitabilmente pone. A tranquillizzare e confortare sui dubbi e sui motivi di perplessità (che anche in questo caso non mancano e che sempre vanno coltivati e tenuti in gran conto, mai biasimati) basti evidenziare come il requisito della piena reversibilità dell'intervento sia qui perfettamente soddisfatto.

L'intervento, con i commenti che lo accompagnano, pone varie questioni. Parla di "com'era e dov'era" e di replica Vincenzo Ambrogi, ponendo anche la questione

del falso. Occorre però distinguere tra possibilità di replicare e opportunità di una replica. Su originale e copia si deve ricordare un convegno tenutosi ad Osimo nel 2003, con la successiva pubblicazione degli atti[3].
In questo caso particolare si può parlare di vera e propria ricostruzione, o rifacimento: un ripristino. Ora si sa che il ripristino si pone ai margini del restauro. Perché dunque ricorrervi e quando? È questo il cuore del problema, che rinvia alle metodologia codificata per l'integrazione delle lacune, di cui brevemente si è detto.

Su molti dettagli e particolari ci si potrebbe poi soffermare. Ad esempio sulla possibilità che vi fosse in origine una finestra rinascimentale quadripartita e che l'iscrizione corresse sulla traversa e forse anche nello strombo. Sorprendente è la corrispondenza della iscrizione richiamata da Sannipoli e quella ricostruita nello studiolo: erano due o si tratta della stessa?

Certo è, che al di là dei dispareri e delle inevitabili incertezze e zone d'ombra residue che ogni ricostruzione genera, questo studiolo merita appieno tutto per sé il titolo di una delle più celebri opere di Erwin Panofsky: *la prospettiva come forma simbolica*.

Un risultato così non sarebbe stato possibile senza l'ampio concorso delle tante persone ed istituzioni coinvolte. Senza la Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia. Senza il Maggio Eugubino. Senza la specifica convenzione sottoscritta con il Comune di Gubbio. Senza l'impegno dei funzionari del Ministero.
Nel concludere non si può che esprimere un sentimento di sincera gratitudine, per la passione e la straordinaria generosità manifestate.

Francesco Scoppola
Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Umbria

Note

[1] Gianfilippo Carettoni, *Gli affreschi della casa di Augusto sul Palatino*, *Il cubicolo superiore della casa di Augusto*, in "*Restauri a palazzo Altemps*", De Luca, Roma 1985, p. IV. Gianna Musatti - Rosaria Motta, *L'intervento di restauro sugli affreschi e gli stucchi del cubicolo superiore della casa di Augusto*, in "*Restauri a palazzo Altemps*", cit., p. V.
[2] Adriano La Regina, in: *La contesa dei numi nelle collezioni di scultura antica a palazzo Altemps*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1997, p. VI.
[3] *Originale e copia (nel rapporto tra opera e contesto)*, Atti del convegno di Osimo 27 settembre 2003, in: "Gazzetta Ambiente. Rivista sull'Ambiente e il Territorio", Anno 2004 n. 4, p. 119-145.

L'EVENTO NELL'EVENTO

Il fatto che la riapertura di Palazzo Ducale di Gubbio anche nella sua nuova veste di pinacoteca sia un evento, è indiscutibile!
Se a questo aggiungiamo che per l'occasione viene consegnata al Ministro per i Beni Culturali (che ci onorerà della sua presenza), per il suo inserimento all'interno del Palazzo la copia dello Studiolo del Duca di Montefeltro, allora si tratta di un "evento nell'evento" che non teme paragoni.
È una città intera che si accinge a far festa per il recupero alla cittadinanza ed ai turisti di uno dei Palazzi simbolo di quei periodi che hanno fatto grande la sua storia, anche perché d'ora in poi sarà possibile ammirare dal vivo, sia pure in copia di moderna fattura e nella sua collocazione originale, quel capolavoro sintesi di abilità tecnica (intarsio) e cultura rinascimentale rappresentato dallo Studiolo del Duca di Montefeltro.
Come ai più non sfuggirà, perché una iniziativa di interesse si possa trasformare in un grande evento c'è bisogno del concorso di più soggetti sorretti dall'unica volontà di agire per il bene comune e dalla consapevolezza della bontà dell'obiettivo.
Possiamo affermare che questo è il nostro caso.
Due i progetti di partenza:

- dotare la città di Gubbio di una "nuova pinacoteca" che potesse ospitare e quindi rendere fruibili le numerose opere di proprietà comunale fin qui conservate nei magazzini per mancanza di spazi espositivi;
- replicare per il godimento comune lo Studiolo del Duca di Montefeltro.

Comune di Gubbio e Associazione "Maggio Eugubino" sono stati i rispettivi ispiratori dei progetti, entrambi sottoposti alla Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia perché, condividendoli, si facesse carico dell'impegnativo onere economico.
È così iniziato, qualche anno fa, quel lungo e faticoso percorso per la realizzazione dei progetti che ha visto anche, da una parte, il fervido e determinante apporto della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Umbria e delle relative Soprintendenze (con la messa a disposizione di palazzo Ducale e la redazione del progetto di allestimento), dall'altro la perizia della Bottega eugubina Minelli (ultimi eredi di una tradizione carpentiera centenaria) alla cui abilità tecnica si deve la realizzazione della copia dello Studiolo.
Un percorso che vedrà la sua conclusione l'11 e 12 settembre prossimi, quando i due progetti termineranno insieme il loro cammino a Palazzo Ducale.
Ciliegina sulla torta la presentazione della traduzione in italiano del volume che Olga Raggio realizzò a suo tempo per il Metropolitan di New York sullo Studiolo del Duca. Dopo l'acquisto dei diritti per la versione italiana effettuato dall'Associazione "Maggio Eugubino", la Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia si è fatta carico della realizzazione editoriale, curata egregiamente da Giordana Benazzi per i tipi di 24ore Motta Cultura Srl Milano, che ha prodotto quel superbo volume in due tomi che potremo ammirare per l'occasione.
Una festa per Gubbio quindi, ma anche un motivo di soddisfazione per la Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia che vede portati a compimento due progetti che hanno richiesto un notevole sforzo economico da parte sua e che concorreranno ad "impreziosire" il percorso turistico culturale di questa città, già ricca peraltro di suggestioni ed atmosfere di tutto riguardo.
Uno sforzo, il nostro, che sottolinea ancor più l'impegno che la Fondazione quotidianamente profonde per la crescita sociale, culturale ed economica del nostro territorio.

Carlo Colaiacovo
Presidente Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia

Archivio Minelli - Foto Minelli

COME ERA E DOVE ERA

I. I perché di una replica

Nel corso di questi ultimi anni mi sono spesso chiesto se sia stato un bene dare avvio al progetto Studiolo e sostenerlo nel corso del suo sviluppo. Le critiche sui costi troppo elevati, sulla creazione di un "falso", sulla necessità di conservare il preesistente, sono tutte legittime e mi hanno trovato talvolta d'accordo. I dubbi si dissolvono davanti alle motivazioni che mi hanno indotto a sostenere questo progetto.

L'impatto sugli eugubini. Gubbio aveva interrotto ogni legame con questa magnifica opera - forse la perdita artistica più grave subita dalla città negli ultimi secoli - tanto che se ne era persa perfino la memoria: proprio quello che speravano gli "sciagurati" che nel 1874 avevano venduto il bene. Un suo ritorno, anche se come opera "clonata", rappresenta un punto fermo nella storia di Gubbio, segno tangibile della rinascita culturale ed economica. Un modo per credere di nuovo nelle capacità artigianali e produttive della città.

La particolarità dell'opera. Lo studiolo è un arredo strutturale, non si tratta di un semplice dipinto - e dunque facilmente trasportabile e collocabile ovunque – ma, al contrario, è un'opera che "crea un ambiente" e che difficilmente ha un senso decontestualizzare o peggio smembrare. Infatti, nella prima sistemazione presso Villa Lancellotti a Frascati i problemi furono enormi ed in quella al Metropolitan di New York furono necessarie più ricognizioni a Gubbio per riuscire a restituire al complesso l'esatta fisionomia. Il nostro palazzo, anche se saccheggiato delle opere pittoriche, degli arredi lignei e lapidei, rimane intatto nella sua struttura, pronto ad accogliere nuovamente l'opera con vantaggi reciproci. È meglio un contenuto vero in un contenitore falso, come nel caso del Metropolitan, o un contenuto falso in un contenitore vero, come nel nostro caso? Al di là dei sofismi lo Studiolo necessita di essere inserito in una giusta cornice.

La soluzione più logica. La strada della restituzione, come sta facendo la Grecia per i marmi del Partenone, sarebbe stata lunga, difficile e praticamente impossibile visto che lo Studiolo risulta regolarmente venduto qualche mese prima del 1 giugno 1939, giorno in cui entrò in vigore la legge italiana sul vicolo dei beni culturali. Anche un prestito temporaneo sarebbe difficile da realizzare, vista la complessità dell'opera e la sua elevata deteriorabilità: tanto che al Metropolitan, dal 1939 a oggi, è quasi più il tempo in cui l'opera è stata in restauro che in esposizione.

La sua riproducibilità. Una volta in possesso delle immagini, lo Studiolo è un'opera non impossibile da replicare. Si trattava di ripetere una operazione sulla scia di ciò che stava succedendo a San Pietroburgo, dove proprio in quegli anni, si completava la riproduzione della "camera di ambra", perduta durante la seconda guerra mondiale. Ero convinto che gli artigiani eugubini del mobile d'epoca, tra i migliori "falsari" d'Italia e che bene conoscevo, sarebbero stati assolutamente in grado di realizzare una simile opera. D'altro canto l'idea di una replica lignea dello Studiolo era già nata nel 1934 ed esposta in una relazione sul palazzo Ducale dall'architetto Budinich ed aveva anche trovato un entusiastico sponsor, il Colonnello inglese Vivian Gabriel, discendente della nobile famiglia eugubina dei Gabrielli. Una replica fotografica, ipotizzata nel 1996, sarebbe stata sicuramente più semplice, ma non avrebbe avuto la stessa resa: un'illusione ottica, quale è la fotografia, di un'opera basata sull'illusione ottica, quale è il nostro Studiolo, è un'operazione destinata verosimilmente ad un risultato infelice. Le nuove tecniche audiovisive con proiezione di immagini a grandezza naturale sulle pareti, come è stato attuato per gli affreschi di Mantegna nella chiesa degli Eremitani a Padova, avrebbero sicuramente restituito maggiore profondità all'immagine, ma non sarebbero state tecnicamente realizzabili vista l'esiguità dello spazio a disposizione.

L'impatto sul movimento turistico. L'Italia è un paese con il più alto numero di opere d'arte al mondo, ma da un certo periodo in poi ha smesso di produrre. Non vorrei banalizzare l'approccio al problema, ma sono solito ripetere questo esempio: la guida turistica di Londra in cinquanta anni è praticamente raddoppiata con nuove attrazioni, monumenti e musei. Le guide italiane sono rimaste sostanzialmente le stesse. Contrariamente ad un restauro conservativo di un'opera già esistente, la replica dello Studiolo, eseguita "a regola d'arte" e reinserita nel nuovo polo museale del Palazzo Ducale, sarà un'operazione che le guide, anche quelle più autorevoli, non potranno ignorare. La diffusione e lo sfruttamento dell'immagine sono altre logiche conseguenze dell'operazione che, se ben reclamizzata, avrà un impatto ben al di là dei nostri confini nazionali.

In virtù di tutte queste considerazioni ritengo che una replica dello Studiolo "come era e dove era", sia stata un'iniziativa giusta, veramente importante per Gubbio e che meritava di essere portata avanti fino in fondo.

Mi piace chiudere questa parte con una frase di Cecil Clough dell'Università di Liverpool, tra i massimi studiosi dello Studiolo: "Gubbio è sempre una città veramente squisita ed incantevole. Ma io penso che una ricostruzione fedele della decorazione dello Studiolo, come proposta, la farebbe non soltanto ancora più affascinante, ma irresistibile".

II. La storia del "progetto Studiolo"

Solo nei primissimi anni '70 ebbi la possibilità di visitare il palazzo Ducale, fino ad allora inaccessibile. Da mio zio, ingegnere Mario Belardi, mia guida all'interno del palazzo, seppi dell'esistenza dello Studiolo, e ne ebbi una breve, ma esauriente descrizione. Questa stanza, tutta rivestita di legni intarsiati con degli sportelli finti che ti seguono man mano che ti sposti e che sono spariti in America, accese la mia fantasia. Era molto difficile immaginarselo e non era facile trovare allora una documentazione fotografica accessibile a tutti. La visita dello studiolo di Urbino mi dette la possibilità di immaginare in maniera più concreta il nostro. Nel 1982 ebbi la possibilità di vedere per la prima volta i pannelli, riprodotti in bianco e nero in un libro fotografico su Gubbio.

Nel gennaio 1991 visitai New York, ma con grande sorpresa quello che credevo che fosse una delle principali attrazioni del Metropolitan Museum of Art, non era esposto al pubblico, perché in restauro dal 1967! Chi si occupava del manufatto era la professoressa Olga Raggio, direttrice della sezione di scultura ed arte decorativa europea che provai a contattare, ma che in quel periodo era in ferie in Europa. Olga Raggio, nata a Roma nel 1926 da padre italiano e madre russa, e scomparsa nel mese di gennaio di quest'anno, era venuta a Gubbio più volte per studiare la corretta ricostruzione dello Studiolo. Aveva avuto un ricco scambio culturale con il dottor Pierluigi Menichetti, che le aveva fornito documenti per ricostruire in maniera corretta l'iscrizione sopra i pannelli. Inoltre si era avvalsa dell'artista Enzo Grilli per completarne l'ambientazione, commissionandogli una copia in pietra serena del portale di ingresso, che era rimasto nel palazzo Ducale, e le mattonelle del pavimento con il motivo a quattro petali.

Nella primavera 1996 il restaurato Studiolo di Gubbio viene finalmente riesposto

al pubblico del Metropolitan con grande rilievo sulla stampa mondiale. Esce un interessante opuscolo descrittivo dello Studiolo e del suo restauro. Il Rotary Club di Gubbio organizza una gita a New York e vengono stabiliti i primi contatti con il museo, a cui viene chiesta l'autorizzazione per una traduzione in italiano dell'opuscolo, che uscirà di lì a poco. Nel mese di luglio visito lo Studiolo ed al ritorno scrivo sulla rivista mensile Gubbio Oggi un articolo in cui esprimo la necessità di colmare la sua perdita. L'11 ottobre di quell'anno la professoressa Raggio mi riceve nel suo studio di New York con grande simpatia e mi confida che avrà bisogno di ritornare a Gubbio perché sta scrivendo una grande monografia sul palazzo Ducale e sullo Studiolo. In quella occasione, armato di molto coraggio ed attratto dalla benevolenza della Raggio, lancio la mia idea di una replica dello Studiolo. La Raggio prova una sincera ammirazione per il mio entusiasmo, ma ammette che ci sono problemi importanti, primo tra tutti quello della tecnica realizzativa (l'uso del coltello da spalla, lo strumento necessario per l'intarsio rinascimentale, le risulta noto solo a pochi artigiani) e quello dei costi. Mi mostra anche un pannello realizzato dagli alunni della scuola di restauro del museo, che rivela evidenti grossolanità. Mi conferma ancora le sue perplessità e ricordo le sue parole "non verrà grottesco come un cartone animato di Walt Disney o come le architetture finte di un parco a tema?"

La professoressa Olga Raggio riceve il Premio Bandiera 2003.
Gubbio, 5 gennaio 2004

Nel settembre 1997 la professoressa Raggio è a Gubbio ed ho il piacere di riunire a cena, intorno a lei, un gruppo di eugubini sensibili al progetto Studiolo. Concordiamo che la richiesta per la documentazione fotografica per la realizzazione della replica debba essere fatta dalla Soprintendenza, organo di riferimento anche per il Metropolitan. Ma i nostri incontri finiscono rapidamente: l'Umbria proprio alla fine del mese è colpita da un forte terremoto, la Soprintendenza ha ben altro a cui pensare. La Raggio rientra velocemente in America.

Ci vorranno molti anni per riavviare il discorso che stava prendendo forma, ma i rapporti con Olga Raggio non si interrompono. La monografia di Olga Raggio esce nel 1999: è un'opera meravigliosa, con un'eccezionale documentazione storica e fotografica, che riaccende la curiosità e l'interesse sullo Studiolo. Il libro riceverà il premio Salimbeni a San Severino Marche il 24 novembre 2001, uno dei massimi riconoscimenti nel settore delle pubblicazioni artistiche.

Nel 2002 la svolta: l'Associazione Maggio Eugubino presieduta dal dottor Alfredo Morelli si dimostra interessata ad un progetto di replica dello Studiolo. Non tutti i soci sono d'accordo, alcuni pensano giustamente che gli eventuali fondi dovrebbero essere riservati ad una conservazione del patrimonio esistente anziché alla creazione di un "falso", ma la maggioranza è favorevole. Il progetto trova il sostegno del Comune di Gubbio e del Rotary Club di Gubbio ed è scritto in collaborazione con il professor Bruno Cenni, tra gli studiosi locali dello Studiolo, anche lui divenuto acceso fautore della replica. Il progetto prevede anche la traduzione del libro di Olga Raggio in italiano, con acquisizione dei diritti per l'utilizzazione delle immagini. Il "progetto Studiolo" viene presentato alla Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia e trova nella persona del suo Presidente Cavalier Carlo Colaiacovo uno dei più fermi ed entusiastici paladini. Il progetto viene approvato ed ora possiede anche una forte base economica.

Con l'acquisizione dei diritti per la traduzione del libro cadono le ultime titubanze del Metropolitan e tutte le immagini per la riproduzione vengono messe a disposizione. Anche l'indispensabile collaborazione con la Soprintendenza, all'inizio perplessa, se non addirittura diffidente, diventa sempre più fruttuosa. Vengono individuati gli artigiani eugubini in grado di replicare lo Studiolo. La scelta cade sui due fratelli eugubini, i maestri Marcello e Vincenzo Minelli, coadiuvati dal figlio del primo, Giuseppe, e supportati da una dinastia di figli e nipoti ognuno specializzato in una parte della lavorazione. I Minelli, noti con il simpatico nome di battaglia di "Cavallini", hanno rappresentato a Gubbio, dal dopoguerra in poi, un solido punto di riferimento della più antica tradizione ebanistica. Nel dicembre 2003 vengono presentati i primi due pannelli. Da allora in poi il progetto, visto l'impianto modulare dell'opera, procede a stralci con costi che lievitano di anno in anno, ma sempre puntualmente rifinanziati dalla Fondazione.

La Raggio, nel gennaio 2004, riceve il Premio Bandiera 2003 consegnato dal Gruppo dei Bandieranti di Gubbio e sarà un viaggio particolare per Lei che riceve con gioia questo ambito riconoscimento.

Il testimone dal maggio 2005 passa al dottor Lucio Lupini, attuale Presidente dell'Associazione Maggio Eugubino, che segue con rinnovato impegno il proseguimento dei lavori e riesce a portare a completamento lo Studiolo; ne propone anche l'invio, dal settembre 2007 al marzo 2008, all'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo per essere esposto nell'ambito della mostra «Federico da Montefeltro e lo Studiolo di Gubbio: umanesimo e rinascimento nell'Italia dell'Appennino Centrale».

Dal gennaio 2009, lo stesso mese in cui, nel 1874, lo Studiolo era uscito dal palazzo, iniziano le prove per il riallestimento, terminate ora nel mese di agosto. Gubbio ha di nuovo il suo Studiolo.

III. Un'opera eccezionale

Lo Studiolo è la stanza più importante del palazzo di un Principe rinascimentale, uno spazio piccolo e segreto dove, finite le attività giornaliere di governo, si ritira per mettersi in contatto con le Muse, esercitare le Arti liberali ed accrescere le proprie Virtù, è una macchina del tempo dove è possibile rivivere grandi imprese e ragionare con gli uomini del passato, un luogo dove trarre ispirazione per le politiche da adottare e per le campagne militari da intraprendere.

Se il palazzo rappresenta il potere del Principe e il dominio sulle cose terrene, lo Studiolo, cuore della sua dimora, rappresenta il tentativo di appropriarsi anche della dimensione spirituale. Lo Studiolo di Gubbio è, dopo quello di Urbino, l'esempio più completo di questa tipologia di ambiente giunto ai nostri giorni.

La piccola stanza presenta delle caratteristiche particolari. Una cosa che attrae subito il visitatore è il fascino dello strano colore dell'ambiente, risultato della ri-

flessione sui vari legni della luce solare che entra obliqua nella stanza e che colpisce i vari oggetti delle tarsie con il cambiare delle ore e delle stagioni. Quest'ultimo effetto non può essere restituito totalmente dall'illuminazione artificiale di New York, dove la luce è fissa originata da un finto sole (una lampada dietro ad un telo al di fuori della finestra). Ora, con la ricollocazione nel sito originario, la "meridiana simbolica" potrà ritornare a funzionare ed il ruolo della luce potrà essere oggetto di ulteriori studi.

L'altra cosa che immediatamente cattura sono i giochi di illusione ottica: il cosiddetto "tromp l'oeil", sarebbe a dire la rappresentazione planare di un volume tramite linee oblique e chiaro-scuri. L'espediente, molto comune negli arredi lignei del Rinascimento, è frutto della migliore conoscenza dell'effetto prospettico e cromatico. Nello Studiolo questi artifizi, adottati per creare sportelli semiaperti, sedili sollevati ed oggetti su vari piani di profondità, raggiungono la loro massima perfezione, tanto da farli attribuire ad un artista "poliedrico" come Francesco di Giorgio Martini.

Tuttavia la cosa più nascosta ed importante è il linguaggio dei simboli rappresentati che può essere classificato secondo innumerevoli chiavi di lettura, ma vorrei identificarne tre principali.

La prima è la chiave puramente celebrativa del Duca; in questo ambito trovano spazio gli oggetti della vita abituale di Federico, come l'armatura, gli strumenti musicali e i libri, insieme con i simboli a lui cari: l'ermellino, lo struzzo, la gru, la giarrettiera, lo spazzolino, le lingue di fuoco, le aquile del Montefeltro ed i monogrammi FD (Federicus Dux).

Il pannello finale con libro e sportello chiusi. In alto, si può notare la scritta: "Iustitiam pietas vincit"

La seconda chiave interpretativa è quella cosmologica: ogni oggetto è anche un simbolo con una collocazione precisa nell'universo secondo un ordine, che trae origine sia dalla tradizione pagana che da quella ebraico-cristiana, e che si raggruppa in sequenze fisse su diversi livelli, come in un mazzo di carte. Le carte però sono sparpagliate ed il discepolo, per procedere nel cammino, dovrà cercare di interpretare i simboli e ricostruirne l'ordine. Il livello più basso è rappresentato dalla sfera dei sensi, o meglio sarebbe dire della percezione, nella quale troviamo i simboli delle muse, le quali devono educare: ecco il significato della parola "museo". Poi abbiamo la sfera della conoscenza, con i simboli delle arti liberali: l'uomo inizia a praticarle ed a incrementarne la padronanza. Il livello più elevato è quello della sfera morale, alla quale sono legati i simboli delle virtù cardinali, teologali e dello scorrere del tempo.

Per concludere è importante considerare la terza chiave di lettura, quella ermetica. In questa chiave, può essere intepretabile il pannello finale dietro alla porta, dove, appoggiato su un sedile, è raffigurato il libro chiuso. L'anta dell'armadio è anch'essa serrata, e non lascia intravedere il contenuto: strano… in un luogo dove tutto, in apparenza, è visibile, questo è invece l'unico angolo "ermeticamente" inaccessibile. L'allievo dopo aver interpretato e dato ordine ai simboli, qui si dovrebbe fermare. Solo i discepoli degni potranno aprire il libro: sono quegli uomini che, eccelsi nella dottrina e nell'ingegno, si prostrano davanti alla Veneranda Madre e si sottomettono senza pentimento a colei che li alleva, come recita il misterioso fregio che corre lungo il perimetro dello Studiolo. La chiave interpretativa dello Studiolo è tutta qui: arrivati a questo punto – come ribadito dall'inscrizione soprastante – la "pietas" dovrà prevalere sulla "iustitiam". Che vuol dire questo suggerimento? E che cosa cela lo stipo? Il compimento di tutto, o forse la negazione, l'inizio di un nuovo ciclo dominato dal caos che scompone e disarticola ogni passato ordine perché se ne ricomponga uno ancora più perfetto?

Non è ancora dato sapere: il viaggio dentro lo Studiolo è appena ricominciato.

Vincenzo Ambrogi

L'ANTEPRIMA MONDIALE: TOKYO, 29 MARZO – 20 APRILE 2008

Unico evento patrocinato dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali nell'ambito della settimana della cultura italiana in Giappone, più di seimila visitatori e unica esposizione estera della ricostruzione dello "Studiolo di Gubbio" di Federico da Montefeltro, capolavoro dell'arte lignea rinascimentale italiana ed espressione della cultura dell'umanesimo.

Il Patto Territoriale Appennino Centrale, che opera da più di 10 anni quale strumento di politiche di sviluppo in un territorio di 4 regioni (Umbria, Marche, Toscana ed Emilia Romagna), con questa iniziativa ha voluto far approfondire la conoscenza ad un pubblico particolarmente attento alla storia e alle tradizioni, quale quello nipponico, un territorio attraverso le sue eccellenze storico culturali, le sue città, i suoi protagonisti e l'eredità che questi hanno lasciato; è stato quindi in una logica di patto per il territorio quale strumento per lo sviluppo e catalizzatore di progettualità locali, che ha agito per valorizzare l'impegno economico, gli sforzi, l'entusiasmo e le capacaità artigianali della gente e degli attori locali sintetizzandoli in un evento, risultato poi simbolo di una città, quella di Gubbio, e di un territorio, quello dell'Appennino Centrale, unito dall'eredità di un personaggio straordinario che è Federico da Montefeltro.

L'iniziativa ha reso orgogliosi gli organizzatori e quanti hanno collaborato alla sua realizzazione, non solo per il successo ottenuto, ma soprattutto perché questo è stato raggiunto grazie alla consapevolezza, di chi ha promosso e di chi ha finanziato la ricostruzione dello studiolo, non solo di valorizzare il passato ma anche di poterlo far rivivere attraverso capacità e tecniche ancora oggi presenti. In altre parole, lo spirito e l'ingegno dell'Umanesimo e del Rinascimento sono ancora vivi in questa città e in questo territorio.

Grazie all'Associazione Maggio Eugubino e al Comune di Gubbio, protagonisti indiscutibili di questa grande operazione e alla Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia che con il suo sostegno economico alla ricostruzione dello studiolo ha reso tutto possibile. E grazie anche ai maestri falegnami della Bottega eugubina Minelli che con la loro abilità e qualità di esecuzione hanno saputo rendere omaggio alla storia plurisecolare dell'artigianato eugubino.

Sono questi gli elementi, insieme al significato storico e culturale che "lo studiolo" rappresenta, che hanno colpito il visitatore giapponese:

"L'esattezza prospettica della tarsia inganna gli occhi che la guardano nello studiolo. Non posso credere che l'effetto ottenuto sia dovuto alla capacità di ricreare uno spazio prospettico con il sapiente accostamento di tessere piane. Anche la direzione della luce è calcolata.

Prima credevo che il chiaroscuro e i rilievi fossero dovuti alla tintura del legno ma in realtà non sono mai così artificiosi. Qui non vediamo che i legni naturali.

Perché legno? Perché loro hanno usato il legno anche per rappresentare oggetti di legno? Voglio accarezzare con le mie mani la superficie della tarsia che non è sicuramente così fredda come i mosaici di marmo e di vetro" (Motoe Wakana)

"Oh! Ho gridato dentro di me quando ho visto lo studiolo di Gubbio. La rappresentazione è piuttosto sofisticata, ma i legni come materiale frenano l'eccesso di tecnica. Linee strette e curve al confine di diversi legni non lasciano mai esitazione.

Tali linee non sarebbero possibili per la pittura. I colori di pittura sono pure un materiale, ma la rappresentazione della tarsia dipende più dal legno come materiale. I legni sono ben controllati dagli artigiani, e non si può cancellare la materialità. Ho visto nelle tarsie un'arte non fatta dall'uomo, ma dalla natura" (Fumi Imamura)

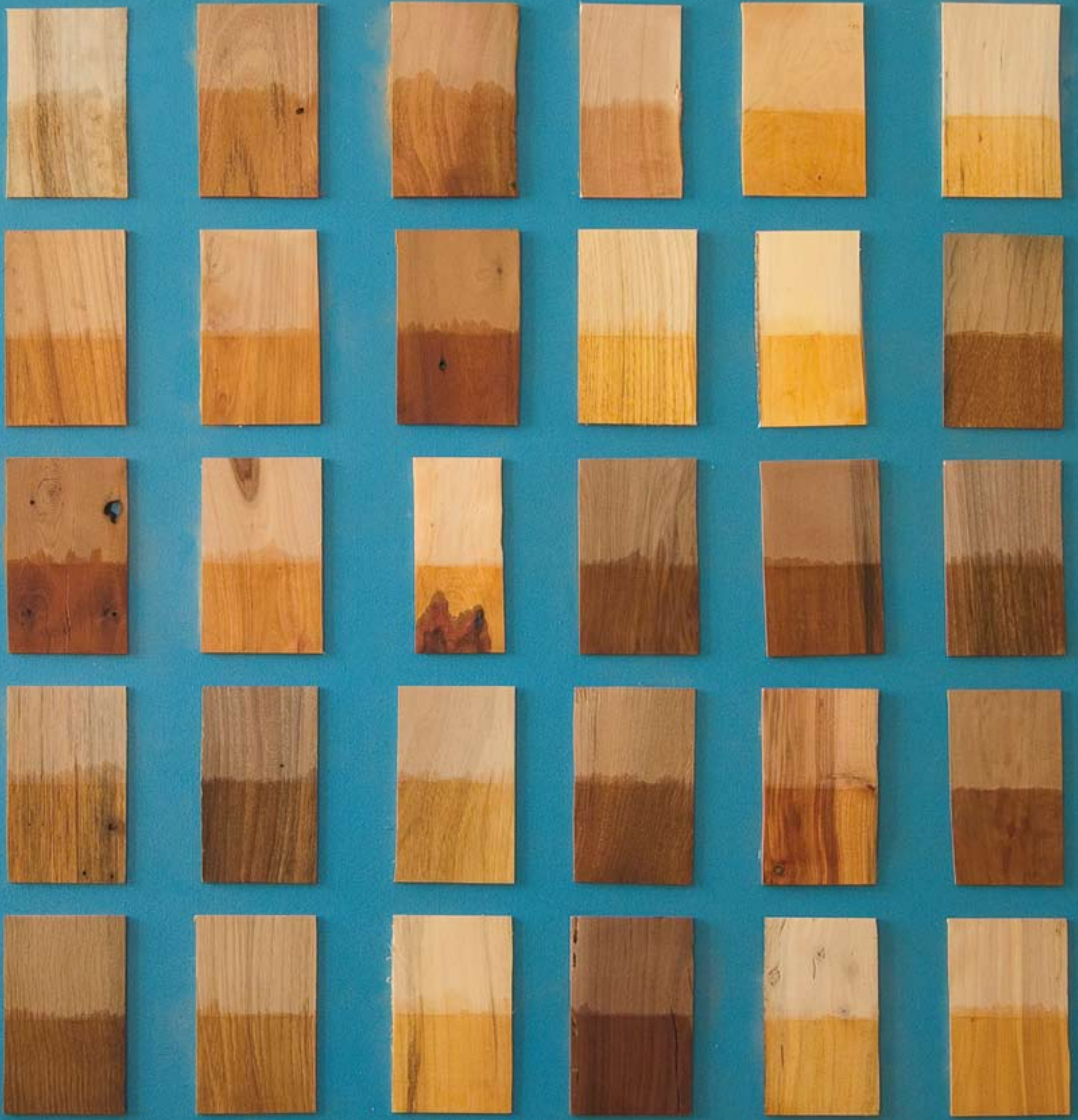
"Ciascuna tessera di tarsia non ha nessun significato nella sua forma e colore. Ma una volte unite una accanto all'altra, le tessere di legno si trasformano in un'immagine carica di significato" (Yumi Sasajima)

Queste sono alcune delle impressioni di rappresentanti dell'Accademia di Belle Arti di Kanazawa che hanno avuto la possibilità di studiare da vicino e a lungo lo Studiolo di Gubbio e che confermano l'attualità del significato storico e culturale di questa eredità.

Ora, a più di un anno dal suo ritorno dal Giappone, lo studiolo trova collocazione definitiva negli spazi voluti da Federico e si accinge ad occupare degnamente un posto di rilievo nel percorso del nuovo Polo Museale voluto dal Comune di Gubbio e dalla Soprintendenza dell'Umbria.

La scommessa che si rinnova ora, che è anche del Patto Territoriale, è quella di continuare ad incrociare la sensibilità dei viaggiatori, degli operatori turistici e delle comunità locali proponendo e sostenendo sinergicamente nuovi progetti con l'entusiasmo e la determinazione che hanno contraddistinto l'operazione "Studiolo".

Ilias Tasias
Direttore Patto Territoriale Appennino Centrale



LA MISURA DELLA SFIDA. LA BOTTEGA DEI MINELLI E LA COPIA DELLO STUDIOLO

"*E' di mestiero, ancora aver cognizione de' legnami che di continuano s'adoprano, e saper se son secchi o verdi, e saperli metter in opra talmente che non s'abbiano più da torcere; e quando un legno fosse torto, saperlo drizzar col fuoco, e saper distinguere tra legname e legname, e in quai cose s'adopera uno più che l'altro*".
Tomaso Garzoni (1585)

Nella bottega del maestro di tarsie rinascimentale

Immaginiamo, per un attimo, di entrare nella bottega del maestro legnaiolo che dovette realizzare, fra gli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento, i pannelli a tarsia dello Studiolo eugubino di Federico di Montefeltro.
Varcata la soglia del laboratorio una folata di odori accoglie il visitatore. Sono quelli

Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

tipici di una falegnameria. L'aroma secco e fragrante del legno appena lavorato, quello mordace delle colle, gli olezzi degli oli bolliti e crudi e i fiati balsamici dello spirito di trementina e dell'alcol di vino, miscele adoperate dagli intarsiatori per diluire cera pura d'api e altre sostanze al fine di ottenere vernici fluide da stendere a pennello sulla superficie del legno allo scopo di esaltarne le qualità.
Poi, i rumori, inconfondibili, di chi lavora la materia "armato" di utensili puntuti: i sibili delle pialle, lo schianto degli scalpelli, delle sgorbie e dei bulini, lo scricchiolare stridente delle seghe, dei succhielli, delle raspe e dei trapani a corda.
Girandosi attorno non sfuggono allo sguardo i numerosi disegni bullettati alle pareti e sparsi sui banconi di lavoro. Fogli e cartoni di diversa dimensione, tipologia e funzione. Profili, sagome, carte oleate, quadrettate, da spolvero, ma anche appunti svolazzanti, quadri tirati in prospettiva e molti altri particolari, dettagli, fregi, ornati e altre bizzarrie. La collezione in bottega di un numero considerevole di disegni non costituisce solo un patrimonio gelosamente conservato dal maestro, ma anche nuove possibilità e opportunità imprenditoriali per via del riutilizzo dei medesimi cartoni in successivi lavori. Del resto la replica di forme e modelli, in materia d'arte lignea, risulta una pratica assai frequente e documentata: senza andare troppo lontano basterà ricordare come l'eugubino Mariotto di Paolo Sensi detto il Terzuolo, *magister lignaminis*, si impegna nel 1494 con i canonici perugini di San Lorenzo a realizzare gli armadi della sagrestia della cattedrale "*a la foggia de le armarie de la sacrestia de Sancto Pietro*" di Perugia.
Vagando incuriositi all'interno del laboratorio dell'intarsiatore ci imbattiamo in numerosi compagni del maestro, ognuno con una sua prerogativa nel processo produttivo. Per la preparazione delle colle, ad esempio, occorre attivare una prassi alquanto complicata e nota grazie alle ricette di Cennino Cennini. Nelle bottega del *faber lignarius* si usano, prevalentemente, tre tipi di colle: di pesce, di *caravella* e di formaggio. La colla di pesce si ottiene dall'ebollizione della pelle, delle ossa e delle interiora di alcune qualità di pesci i cui resti, liquefatti, vengono colati in un panno di lino e fatti raffreddare. La gelatina così ottenuta viene tagliata a spicchi, si scioglie in acqua calda ed "*è buona e perfettissima a incollare liuti e altre cose gentili di carta o di legname o d'osso*" (Cennini, CVIII). Questo tipo di legante è impiegato per le parti più minute e non per quelle strutturali o di grandi dimensioni. Quella di *caravella* (diminutivo di capra), invece, è una "*colla che si chiama di spicchi, la quale si fa di mozzature di musetti di caravella, peducci, nervi, e molte mozzature di pelli*". Il procedimento produttivo è simile alla colla di pesce: si portano ad ebollizione i resti dell'animale che una volta liquefatti si lasciano asciugare in appositi contenitori, dunque tagliata a fette viene sciolta a bagnomaria e applicata a caldo affinché mantenga la capacità adesiva riconosciuta da Cennini: "*ed è buona colla da legname e da molte cose* […] *adoperar si può in gessi, in temperar colori, far liuti, tarsie, attaccar legni, fogliame insieme, temperar gessi, far i gessi rilevati; e a molte cose è buona*" (Cennini, CIX). La colla di cacio, infine, "*si fa di formaggio, mettudo in mollo nell'acqua. Rimenala con un assicella a due mani, con un poca di calcina viva: mettila tra un'asse e un'altra; e poi le conmette e attacca bene insieme l'una coll'altra*" (Cennini, CXII). La colla di caseina e calce viva si applica con facilità a temperatura ambiente senza essere riscaldata e sembra che sia uno dei collanti più comuni tra i falegnami del XV secolo ("*la quale adoperano maestri di legname*" specifica Cennini).
È facile immaginare che per la preparazione delle colle vengano incaricati i

collaboratori più giovani del capo bottega i quali sono tenuti a seguire attentamente le indicazioni del maestro legnaiolo e ad apprendere tutte le mansioni appartenenti alla pratica dell'arte.
Molta esperienza, invece, e soprattutto molta manualità, richiede la realizzazione del cosiddetto toppo, in altre parole un parallelepipedo compatto prodotto incollando

Fig. 1
Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

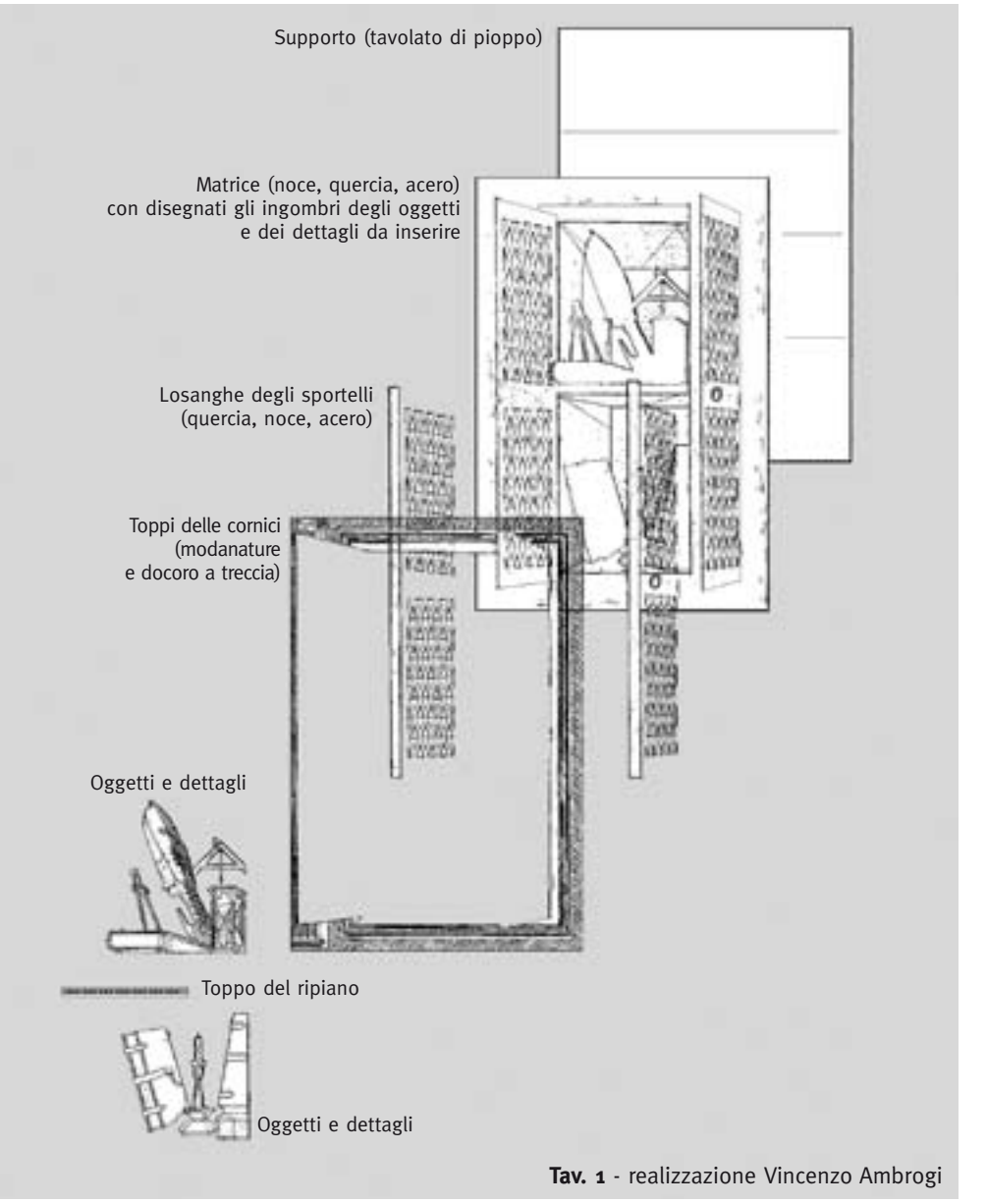
Fig. 2
Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

insieme una serie di listelli poliedrici e destinato ad essere tagliato a lamine di pochi millimetri al fine di ottenere strisce con motivi geometrici che verranno inserite in appositi incavi per ornare riquadrature, cornici, fasce ed altro ancora **[Figg. 1, 2]**.
Il toppo è la prima tipologia di intarsio e si sviluppa in Italia a partire dal Trecento. Tutta la produzione successiva dei maestri di tarsia rinascimentale affonda le radici in questa categoria di fregi che solo a partire dal XV secolo sarà utilizzata in combinazione con l'intarsio figurativo e prospettico.
Occorrono occhi perspicaci e mani acrobatiche per approntare le più complicate tarsie a toppo. Non è un caso che Vasari, accennando alle tecniche "*Del musaico di legname, cioè delle tarsie*", ricordi con un po' di sufficienza che la professione dell'intarsiatore "*hannolo fatto sempre persone che hanno auto più pazienzia che disegno*" e che per i risultati prodotti "*è tenuto tempo buttato invano, ancora che e' sia pure lodevole e maestrevole*".
Su altri banconi si realizzano tarsie con la tecnica chiamata a commesso di silio.

Fig. 3
Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

Fig. 4
Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

Il termine è desunto da alcuni documenti della seconda metà del Quattrocento, relativi alle opere realizzate dai legnaioli nella Sacrestia delle Messe del duomo di Firenze, dove si parla esplicitamente di "*comessi di tarsie di silio*" (Haines). In un pannello (o matrice), solitamente di noce, vengono praticati degli incavi allo scopo di allogarvi le tessere di legno in conformità al disegno prestabilito **[Figg. 3, 4]**.
Questa tecnica, a quanto pare apparsa in Italia nella prima metà del Quattrocento, viene anche chiamata tarsia a buio a causa del processo di produzione perché "*praticata non su superfici aperte, ma dentro tracce o incassature eseguite dentro la grossezza del legno dei pannelli*" (Tinti). Si tratta di una tarsia a contrasto, realizzata con due soli toni, il bruno del piano di fondo e il chiaro delle tessere inserite. E tra i legni chiari era particolarmente ricercato, per l'appunto, il silio, più comunemente conosciuto col nome di fusaria o fusaggine (*Evonymus europaeus*), una pianta cespugliosa o arborescente detta anche "berretta da prete".
Ma la vera magia della tarsia, la sublimazione della tecnica del legnaiolo fiorentino, si compie nell'articolata fase dell'assemblaggio dei pannelli ad intarsio prospettico, nato a Firenze, a quanto sembra, negli anni trenta del Quattrocento dal connubio tra la tecnica del commesso e la rappresentazione degli oggetti nello spazio. Rispetto ai generi più elementari del toppo e del commesso di silio - che hanno in comune il fatto che ogni tessera, o insieme di tessere, viene fissata alla matrice in un'unica operazione -, la tarsia prospettica richiede un procedimento molto più complesso.
Il montaggio delle tessere deve rispettare un ordine prestabilito: per prima cosa



Tav. 1 - realizzazione Vincenzo Ambrogi

le sezioni della matrice, aventi un ruolo fondamentale nella percezione della prospettiva; poi i pezzi di grandi dimensioni intarsiati nella stessa matrice; subito dopo le tessere con i principali dettagli inseriti nei pezzi di grandi dimensioni e infine i particolari più minuti nei segmenti già predisposti **[Tav. 1]**.
Queste operazioni costituiscono, di fatto, un processo di figurazione. Nonostante il rispetto dovuto al cartone prodotto dall'ideatore grafico della tarsia, strumento utilizzato anche per ritagliare sagome e per la verifica del montaggio e dunque

destinato al sacrificio, il riferimento spaziale e la resa prospettica d'ogni singolo pannello risulta di competenza dell'intarsiatore. Non a caso egli è spesso qualificato come *magister perspective*, maestro di prospettiva.
Insomma, tra *ferramenta et masseritiae* nella bottega del maestro di tarsia rinascimentale si ha davvero l'impressione di trovarsi dentro un grande ed industrioso opificio. Per di più, il laboratorio del *magister lignaminis* riflette quella straordinaria cultura tecnologica e dei materiali che è il segreto della sua abilità artigianale e che fa parte, come lo scalpello e il mazzuolo, dell'attrezzatura di bottega e, come questa, può essere trasmessa e rinnovata. Regole e precetti acquisiti durante il lungo apprendistato a contatto con consuetudini tecniche e complessi procedimenti produttivi. Prima di tutto la cultura delle specie legnose. L'intarsiatore rinascimentale deve riconoscere la diversità degli alberi autoctoni e le caratteristiche meccaniche che condizionano la lavorabilità di ogni legno. Conosce i tipi di taglio e di segagione a cui è stato sottoposto il tronco al fine di valutarne la disposizione delle venature e gli effetti delle modifiche dimensionali a seguito della stagionatura. Diagnostica i danni causati dal tarlo, ne valuta le conseguenze se il legno è stato attaccato in foresta, appena abbattuto o solo dopo messo in opera. Conosce le qualità luminose, cromatiche e pittoriche che ogni specie può produrre, le possibilità degli effetti ottenuti grazie alla scelta dell'andamento delle fibrature e delle tonalità raggiunte a seguito dei procedimenti di macerazione.
Si ha proprio l'impressione, dunque, che gli esperti legnaioli intuiscano il carattere e la vocazione di ogni legno. A questo proposito è interessante la nota che Tomaso Garzoni dedica all'"*arte ingegnosa di lavorar ne' legnami*" ne "*La piazza universale di tutte le professioni del mondo*" (1585): "*è di mestiero, ancora aver cognizione de' legnami che di continuano s'adoprano* […] *saper distinguere tra legname e legname, e in quai cose s'adopera uno più che l'altro*".
Vengono davvero in mente, allora, le parole dell'alchimista, astrologo e medico svizzero Paracelso, evocate più volte nella storiografia dell'arte del legno rinascimentale a partire dagli studi di Michael Baxandall: "*Quelli che lavorano il legno, carpentieri, falegnami e simili, debbono capire il legno attraverso la chiromanzia, a che cosa esso sia adatto e propizio*".

Nella bottega dei Minelli

L'avventura della copia dello Studiolo inizia nel bosco. I fitonimi ancora presenti nel nostro territorio (Farneto, Cerreto, Cerqueto ecc.) lasciano immaginare vaste aree boscate nell'eugubino prima che l'intervento dell'uomo provocasse la riduzione di foreste e di specie botaniche. È il caso, ad esempio, del citato legno di silio o fusaggine, varietà poco fortunata nella moderna ebanisteria soprattutto a causa della perdita della complessa tecnica rinascimentale della tarsia, ma anche per via della sua attuale scarsa reperibilità fra boschi e arbusteti. In realtà procurarsi fusaggine fra Umbria e Marche, ovvero silio pronto per tarsie, stagionato e già laminato, non doveva essere cosa da poco anche nel XV secolo. Nel 1470, ad esempio, il maestro del coro della Basilica Inferiore di Assisi deve ricorrere all'acquisto di fusaggine direttamente a Montepulciano, mentre nel 1487 per il coro della cattedrale di Jesi il silio viene comprato a Perugia, probabilmente in una bottega ben fornita di materiali per tarsie.
Ebbene i Minelli hanno dovuto provvedere a rifornire il loro storico magazzino di legnami di piccoli tronchi di fusaggine. Non solo. Grazie alle analisi condotte sull'opera originale in occasione del recente intervento conservativo a cura dell'equipe del Metropolitan Museum of Art di New York, guidata da Antoine M. Wilmering, i nostri artigiani hanno messo sotto sopra la loro fornitissima xiloteca

Fig. 5
Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

in cerca delle varietà lignee segnalate dai restauratori e accatastate, nel tempo, con la parsimonia tipica dell'artigiano. Sono riemerse, così, polverose travi di quercia, vecchi tronchi di noce, tavole di pioppo, di faggio, di acero, di gelso e molti pezzi di albero da frutto come pero e ciliegio **[Fig. 5]**.

Al reperimento della materia prima segue la sua selezione in vista delle operazioni di segagione. I documenti concernenti la falegnameria rinascimentale ci informano che le botteghe utilizzavano in larga parte legname già scompartito da segatori professionisti e comunemente in commercio. Nella bottega arrivavano così tavoloni, tavole o assi di più tipologie e dimensioni, materiale che successivamente veniva lavorato e sottoposto ai generi di taglio necessari a seconda dell'uso.
Ora, risulta evidente che per l'odierno falegname, così come per il restauratore filologico, siano irrinunciabili i moderni macchinari e le attrezzature atte a portare alle dimensioni richieste il pezzo in lavorazione. Ma a parte l'ausilio dell'elettrificazione, il senso di alcune fasi di taglio del legname per tarsia risiede, oggi come allora, nell'esito principale che l'artigiano deve raggiungere, ovvero l'aspetto finale di ogni tessera, caratteristica condizionata non solo dalla scelta del legno, ma anche dal taglio individuato dal *magister lignaminis*, operazione che produce effetti differenti se realizzato usando sezioni del tronco trasversali, tangenziali o radiali.
Per la copia dello Studiolo i nostri maestri del legno hanno tentato di selezionare i materiali più compatibili a quelli utilizzati nell'opera originale, naturalmente avendo bene presente l'assoluta impossibilità di predisporre una replica sul tipo "copia e incolla". Per prima cosa le specie lignee. La tavolozza dello Studiolo si compone di un numero piuttosto limitato di legni (circa quindici, sostiene Wilmering), i quali erano selezionati dal falegname rinascimentale tenendo conto di due principali fattori, la disponibilità offerta dalla flora autoctona, visti gli elevati costi di trasporto, e la facilità di lavorazione.
Il legno più usato era il noce, specie che offriva agli intarsiatori una gamma assai vasta di sfumature. I toni scuri erano dati invece dalla cosiddetta quercia "affogata" o "macerata" (una quercia in fase di precarbonizzazione), il legno più scuro disponibile nel XV secolo e per questo motivo chiamato anche "legno nero". Ideale nelle matrici per le zone totalmente in ombra (i fondi scuri degli armadi aperti ad esempio), in teoria si poteva rintracciare scavando nei pressi di greti di fiumi o di

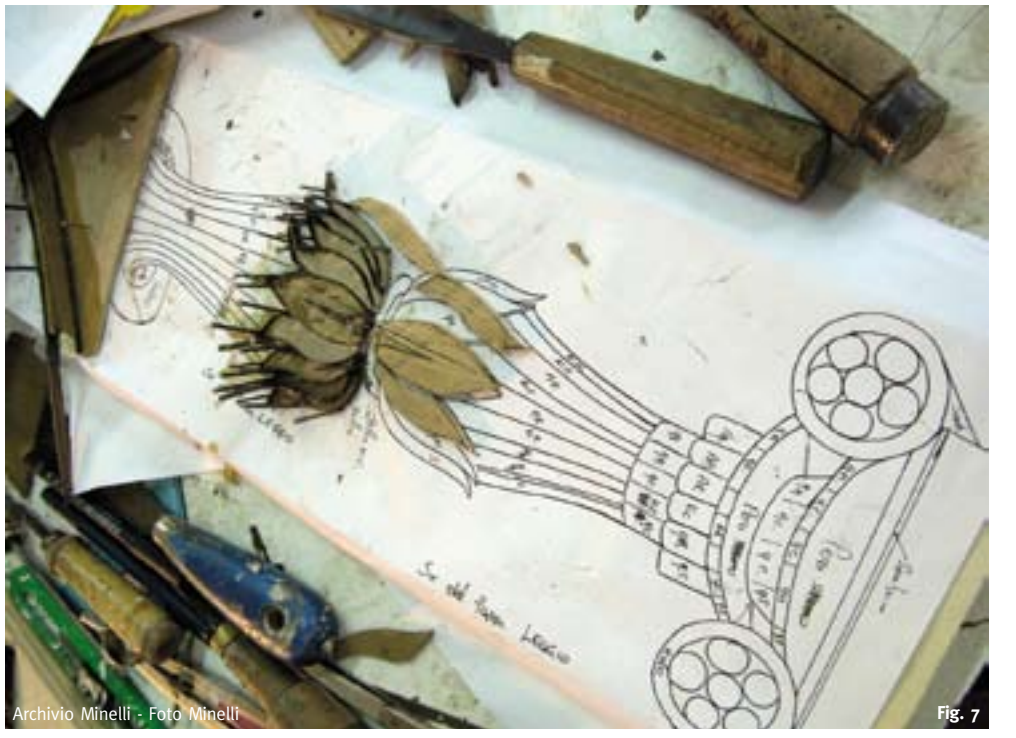
torrenti, ma era assai difficile da reperire e comunque molto caro. I rari pezzi di "legno nero" venivano allora ridotti a circa un terzo rispetto allo spessore consueto dei segmenti della matrice, e per ovviare a questa differenza di consistenza la lamina di quercia "affogata" era installata (come una sorta di impiallacciatura) su tavolette di pioppo. Nello Studiolo sono state inoltre rintracciate alcune parti originali in abete "affogato" (lo sfondo del pannello con la sfera armillare), tipologia rara forse utilizzata in sostituzione della più ricercata quercia nera, mentre frutto di restauri sono risultati l'utilizzo dell'ebano e di quercia comune tinta di nero (l'imitazione del tipo "affogato", secondo Puerari, era ottenuta anche tramite un trattamento con fuliggine e cera). Sul versante dei legni chiari, invece, oltre al silio o fusaggine, nello Studiolo di Gubbio troviamo l'acero (in particolare nella seduta delle panche e nel finto pavimento) uno dei legni più comuni nella tecnica della tarsia. Altri legni compongono la tavolozza dei pannelli: gelso, pero, ciliegio, sommaco e alcune specie non identificate.
Se l'esecuzione dei toppi si gioca, prevalentemente, sul piano dell'abilità tecnico-manuale, il fine da perseguire nella realizzazione dei partiti architettonici e degli oggetti (le colonnine dei sedili, le cose e i libri accatastati nei vani ecc.) è la resa prospettica e pittorica di ogni dettaglio, possibilità offerta dalle caratteristiche estetiche del legno: la venatura, il disegno, la direzione della fibratura. In altre parole occorre che le tessere rispondano coerentemente, vale a dire per qualità estetico-formali, alla loro funzione meramente figurativa. A questo scopo va riconosciuta l'elevatissima competenza del legnaiolo in materia di tecnologia delle specie legnose, sia per la parte figurata che per la parte strutturale dell'arredo, cognizioni che comprendono tutta una serie di informazioni sul comportamento del materiale, sulle colle, sulle tecniche di assemblaggio.

Non si conosce, ed è motivo di dibattito, l'autore dei cartoni dello Studiolo. Va detto, ad ogni modo, che questa fase, ovvero la predisposizione dei veri e propri disegni esecutivi, non rappresenta che un passaggio intermedio nella progettazione del pannello a tarsia prospettica. Pur presupponendo, naturalmente, uno o più elaborati grafici generali, articolati e particolareggiati, occorre tener presente che tutti gli elementi decorativi necessitano di un apposito e preciso cartone definitivo.

Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti **Fig. 6**

Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti **Tav. 2**

Per la messa in opera, ogni oggetto, grande e piccolo, così come ogni dettaglio esornativo, va ridisegnato, riproposto su carta lucida e solo dopo profilato sul legno al fine del taglio. In questo senso la copia dello Studiolo ha offerto la straordinaria opportunità di verificare il rapporto fra disegno e realizzazione pratica dell'opera


Archivio Minelli - Foto Minelli **Fig. 7**

per via del procedimento, per così dire, di *revers engeneering*, messo in atto nel cantiere dei Minelli.
Grazie a fotoriproduzioni dell'originale (formato 1:1) e ad una documentata ricerca grafico-analitica sono stati impostati i lucidi generali di ogni pannello **[Fig. 6]**. Da questi sono state ricavate tutte le indicazioni formali e prospettiche nonché tutti i singoli lucidi relativi ad ogni particolare, ogni oggetto, ogni dettaglio architettonico e decorativo **[Tav. 2]**. Infine, per la fase operativa vera e propria (tanto per intenderci quella del taglio delle tessere lignee), dai lucidi sono stati prodotti altri disegni, questa volta su carta, al fine di consentire al legnaiolo di dettagliarli comodamente con una serie di appunti e annotazioni riportanti informazioni sulle specie, sulle tonalità e sulle qualità dei materiali lignei da utilizzare **[Fig. 7]**.
Questa operazione di vero e proprio smontaggio e rimontaggio grafico elaborata nella bottega dei Minelli non si è rivelata semplicemente fondamentale alla fabbricazione della copia, ma un vero e proprio procedimento altamente cognitivo dello Studiolo stesso e delle tecniche utilizzate dal *magister perspective* rinascimentale.

La complessità del cantiere dello Studiolo presuppone un'accorta suddivisione del lavoro. Non bisogna dimenticare, a questo proposito, che un'impresa di questa proporzione solleva, ovviamente, anche questioni di natura economica in quanto intervento assai dispendioso riguardo all'impiego di materiali, attrezzature e, soprattutto, mano d'opera. Per non incorrere nelle penali spesso previste nei contratti d'appalto, forme di tutela della committenza, la bottega del legnaiolo faceva pertanto ricorso ad una sorta di crono-programma in grado di eliminare eventuali tempi morti che avrebbero causato un inevitabile rallentamento nel processo produttivo e ritardi nella consegna del prodotto finito ed installato. A questo scopo, allora, il maestro poteva assegnare vari compiti all'interno della bottega, suddividendo il lavoro per le diverse competenze dei suoi collaboratori e, in alcuni casi, attribuendo ad altre maestranze, magari esterne alla bottega, l'esecuzione di più parti dell'arredo.
Passo decisivo è dunque l'allestimento del cantiere. Una volta scelto il legname e predisposti gli elaborati progettuali occorre preparare i banchi di lavoro e gli attrezzi. Di certo nella bottega dei Minelli non mancano arnesi di tutte le categorie

e qualità, ma l'attrezzatura dell'intarsiatore prevede strumenti di alta precisione non sempre utilizzati nella comune falegnameria.
Spesso, durante l'esecuzione di un importante lavoro, il maestro rinascimentale riforniva il laboratorio di nuovi attrezzi al fine di aumentare la produttività dei lavoranti; allo stesso modo i Minelli hanno dovuto adeguare la loro dotazione di utensili durante questa impegnativa commessa. Nascono così tutta una serie di ferri appositamente creati allo scopo di approntare varie fasi di lavoro. Sgorbie, raspe, punteruoli, bisturi, taglierini, graffietti di varia forma e dimensione, magari utili solo in un segmento produttivo o solo per la realizzazione di un semplice dettaglio. Emblematica è la fabbricazione del cosiddetto coltello da spalla (o profilatoio da tarsia) ricostruito dai Minelli partendo dalle fondamentali indicazioni date da Wilmering, secondo il quale nello Studiolo di Gubbio ne era stato fatto ampio uso **[Fig. 8]**. Con questo attrezzo, dotato di una corta e affilata lama in punta e un manico allungato, i nostri artigiani si sono cimentati per la prima volta e ne hanno valutato la reale efficienza.

Fig. 8
Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

Una volta approntato quanto necessario al cantiere si inizia con la preparazione delle cosiddette matrici **[Fig. 9]**. Le strutture di supporto dei pannelli intarsiati sono composte da un substrato di tavole di legno di pioppo dello spessore di circa tre centimetri. Il pioppo è il legno ideale per la costruzione dei supporti (è la specie più utilizzata in Italia tra XII e XVI secolo per i dipinti su tavola) considerato che non rientra tra i legni pregiati, che risulta molto leggero e che è di facile lavorazione. Grazie alla sua modesta massa, per di più, le variazioni di umidità non scatenano nel tavolato quelle reazioni di dilatazione e deformazione del supporto che rappresentano uno dei maggiori pericoli per la stabilità delle tessere intarsiate.
Su questo supporto si riportano a sinopia, grazie ai cartoni progettuali, le linee fondamentali del disegno prospettico di base che si vuol ottenere. La matrice, dunque, consiste in sagome di legno di circa un centimetro profilate concordemente al disegno precedentemente delineato e incollate e inchiodate sul supporto di pioppo.
Si ottengono così quelle che Wilmering chiama *preinlaid sections*, ovvero sezioni di pre-intarsio (o matrici), sulle quali verranno inserite le varie tessere raffiguranti gli elementi decorativi. Grazie alle numerose sfumature del noce, della "quercia affogata" (il principale legno scuro, praticamente nero), della fusaggine (il più chiaro), dell'acero e di altre specie usate all'occorrenza, gli intarsiatori predispongono delle matrici con un essenziale e preciso disegno prospettico. Se prendiamo la parte centrale di ogni pannello, il vano credenza, ad esempio, osserviamo che la matrice delinea le sue linee di fuga essenziali, ovvero l'ingombro della profondità della dispensa e la resa spaziale delle ante aperte verso lo spettatore.

Archivio Minelli - Foto Minelli
Fig. 9

Contemporaneamente alle matrici altri operatori predispongono tutti i partiti ornamentali di cui lo Studiolo è dotato. Tutte le tessere devono avere uno spessore di circa cinque millimetri o leggermente meno. Sarebbe assai interessante per la storia della tarsia rinascimentale catalogare ciascun dettaglio esornativo dei pannelli a xilotarsia, tuttavia in questa sede sarà sufficiente ribadire che i particolari, pur minuti e apparentemente di poco conto, sono stati replicati con la massima fedeltà possibile.
È il caso dei numerosi esempi di toppo presenti nelle tarsie dello Studiolo del duca di Montefeltro, la cui fase di preparazione, da sola, metterebbe in difficoltà qualsiasi laboratorio non organizzato secondo pragmatici metodi di suddivisione del lavoro. Bacchette, stecche, asticciole, listelli e strisce devono prima essere perfettamente levigate e dimensionate (a seconda del tipo di disegno che si vuole ottenere) e infine assemblate con l'ausilio della colla. Il blocco compatto che si ottiene è il cosiddetto toppo le cui misure sono comprese, generalmente, intorno ai cinque centimetri di larghezza e fra i trenta e cinquanta centimetri di lunghezza, mentre l'altezza è variabile unicamente in funzione del disegno **[Fig. 10]**. Sezionato, le sottili strisce che ne derivano (dai tre ai cinque millimetri di spessore) vengono inserite nelle apposite sedi predisposte sulle matrici.

Fig. 10
Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

Sono veri e propri rompicapi geometrici in miniatura, tanto da essere ironicamente dileggiati, nel racconto di Vasari, come "*cose che non servono se non a questi che fanno le tarsie, perciò che empiono i fregi di brucioli, di chiocciole tonde e quadre e d'altre cose simili*".
Ne è prova la realizzazione del toppo a forma di treccia (decoro a *guilloche*) che funge da nastro di riquadratura dei finti vani-credenza dello Studiolo **[Fig. 11]**.

Fig. 11
Archivio Minelli - Foto Minelli

Solo grazie alla loro profonda esperienza tecnica e di cultura dei materiali i Minelli sono riusciti a replicare perfettamente questo motivo ornamentale composto dall'assemblaggio di circa quattordici sottilissime lamine di diverse specie, colori e tonalità per creare l'effetto tridimensionale. Le fascette di legno vengono prima curvate a onde mediante un ordigno a rastrelliera in ferro appositamente pensato e realizzato nel laboratorio dei Minelli, quindi incollate una all'altra, ridotte a strisce di pochi millimetri e successivamente tagliate trasversalmente per ricavare dei segmenti a "S" da riconnettere a treccia **[Figg. 12, 13]**. Più di altri elementi decorativi la produzione di questo toppo rappresenta il paradigma della sfida offerta dal cantiere del "nuovo" Studiolo. Qui, infatti, è necessario aprire parentesi per sottolineare che il legnaiolo rinascimentale poteva far conto su toppi (o *calzuoli* come vengono chiamati nella documentazione archivistica) acquistabili presso specifici fornitori a misura lineare e già pronti per la messa in opera. Per i Minelli, invece, la riproduzione di tali moduli decorativi ha comportato un vero e proprio riorientamento tecnico e mentale verso un magistero artigianale antico e quasi totalmente perduto. Nel caso di decorazione così complesse si può davvero parlare di tecniche "segrete" di bottega. A questo proposito Francesco di Giorgio Martini affermava che nonostante "*più volte abbia fermato il proposito di non manifestare alcuna mia macchina, o in strumento, perché avendo io acquistata la notizia di quelle con grave mio incomodo, e posponendo la necessità del vitto mio, non mi pare conveniente manifestarle con facilità a tutti, poiché quando sono a luce mandate, è annullata l'invenzione, consistendo il segreto in piccola cosa*". Parte dell'abilità (e del "segreto") di ogni artigiano risiede dunque nella costante e a volte incomoda pratica del mestiere, spesso iniziato da giovanissimo nella bottega del maestro.

Con i successivi segmenti della produzione si predispongono tutti i dettagli che dovranno essere inseriti nelle matrici: l'armadio vuoto dovrà essere riempito di oggetti e delle relative ombre riportate, le cornici di più tipologie di toppi, gli sportelli dovranno essere dotati di grate a losanghe, la parte inferiore dei pannelli con le panche e con molti altri elementi di finitura. Va ricordato che ogni tassello è ottenuto tenendo in considerazione le sue qualità estetiche, specialmente l'andatura delle fibre e delle nervature, caratteristiche che andranno ricercate, naturalmente, nelle specie a disposizione dei nostri artigiani. I pezzi sono composti da più qualità di legno al fine di ottenere una figura con toni degradanti per aumentare l'effetto di realismo tridimensionale e anche il più minuto dettaglio va caricato della relativa ombreggiatura.
La costruzione di un oggetto, o di un particolare architettonico, avviene con l'ausilio dello specifico disegno esecutivo già predisposto bell'apposta dall'artigiano **[Fig. 14]**. I tasselli vengono profilati secondo i contorni previsti, rimontati per il

Fig. 12
Archivio Minelli - Foto Minelli

Fig. 13
Archivio Minelli - Foto Minelli

Archivio Minelli - Foto Minelli
Fig. 14

controllo finale sul medesimo grafico e assemblati con del mastice in attesa del loro definitivo inserimento all'interno del pannello **[Fig. 15]**. In questa fase il

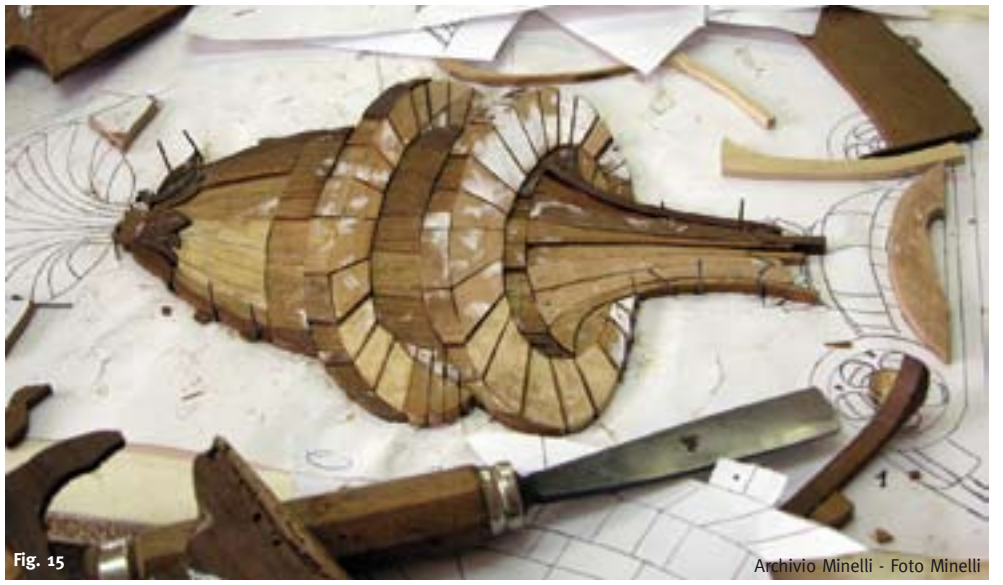


Fig. 15 Archivio Minelli - Foto Minelli

disegno di ogni singolo partito decorativo non svolge solo la funzione di sagoma per ricavare le varie tessere di legno, ma anche quella di vero e proprio cartone-guida per procedere alla realizzazione dei relativi incavi sulla matrice **[Fig. 16]**.

Fig. 16 Archivio Minelli - Foto Minelli

Per trasferire i disegni degli elementi decorativi sulla matrice si utilizzano diversi sistemi dettati dal tipo di intarsio, ma anche dalle preferenze e dalla sensibilità tecnica dell'artigiano. In alcuni casi si sceglie di tracciare direttamente sui pannelli il contorno di ogni tessera. Accade, ad esempio, per le decorazioni raffiguranti gli oggetti posti all'interno degli armadi o per le colonnine delle panche le quali, una volta costruite separatamente, vengono proposte sulla matrice al fine di individuare i precisi contorni di ingombro **[Fig. 17]**. In altri casi, invece, il disegno del cartone progettuale viene semplicemente replicato sul pannello allo scopo di individuare le aree da incavare, come accade per le decorazioni a losanga delle ante dei pannelli superiori. Altre volte,

Fig. 17 Archivio Minelli - Foto Minelli

infine, si usa la tecnica dello spolvero o dell'incisione diretta attraverso il cartone per mezzo del coltello da spalla. In quest'ultimo caso il disegno viene fatto aderire perfettamente alla matrice e poi inciso, dunque sacrificato, con l'affilata lama del profilatoio da tarsia.

Quale sia il sistema utilizzato (gli esperti artigiani rigettano queste suddivisioni schematiche preferendo affidarsi al proprio intuito) alla fine la matrice viene scavata entro gli spazi delimitati con delle sgorbie fino alla profondità di circa cinque millimetri **[Fig. 18]**. L'operazione risulta assai delicata specie per quelle

Archivio Minelli - Foto Minelli Fig. 18

parti in cui le tessere sono collocate molto vicine l'una all'altra. Per evitare che le sottili pareti divisorie della matrice si rompano sono necessarie più fasi di lavoro di scavo e relativo posizionamento delle tessere in zone non adiacenti **[Fig. 19]**.

In genere, come abbiamo visto, il procedimento tecnico della tarsia prospettica prevede come primo stadio l'inserimento delle tessere di grandi dimensioni. Queste sezioni, una volta incollate e livellate, sono pronte per una seconda fase, cioè per ospitare ulteriori particolari come piccoli sfondi di "quercia nera", lame di luce o di ombra e i numerosissimi elementi di rifinitura degli oggetti. Un'altra fase

Archivio Minelli - Foto Minelli Fig. 19

Fig. 20
Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

consiste nell'inserimento delle finte monadature e delle strisce di toppi sui bordi degli armadi **[Fig. 20]**.
L'adesivo utilizzato per legare le tessere alla matrice è la cosiddetta colla forte, che è di tipo animale, ottimo mastice per falegnameria, anche se in alcuni casi, come è stato verificato, provoca attacchi di insetti xilofagi (per questo motivo sarebbe opportuno pianificare, da subito, eventuali interventi di manutenzione ordinaria della copia dello Studiolo).
Per far aderire nettamente gli intarsi può essere necessario l'intervento di più tipi di morsetti e strettoi, nonché il vecchio sistema di quadretti di legno inchiodati sopra i singoli pezzi incollati. Al contempo con uno straccio bagnato si asportano gli eccessi di colla filtrati attraverso le commettiture.
Asciugato il legante si avviano le procedure di ripulitura della superficie dei pannelli. È una delle fasi finali, fondamentale per garantire il buon esito della verniciatura e della successiva lucidatura.
I falegnami rinascimentali, per attenuare le piccole irregolarità e non esistendo la carta vetrata disponibile solo a partire dalla fine del XVIII secolo, utilizzavano prevalentemente strumenti di metallo (rasiere), pelle di pesce (probabilmente di pescecane) e un'erba secca inumidita con acqua e olio nota col nome di asprella o "coda di cavallo" (Puerari).

Fig. 21
Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

Attraverso pialletti e rasiere i Minelli hanno asportato le inevitabili asprezze e i residui delle precedenti lavorazioni **[Fig. 21]**. Dopo questa prima levigatura si colmano lacune, fessure, spaccature o fori con l'ausilio di stucchi appositamente preparati miscelando colla forte, polvere di segatura e terre in base al colore del legno da trattare. Una volta solidificato si asporta lo stucco in eccesso e quanto altro necessario con un nuovo passaggio di rasiera accompagnato da un carteggiamento della superficie.
A questo punto i pannelli sono pronti per alcuni procedimenti di tintura. Data la difficilissima reperibilità del "legno nero" (quercia "affogata") si è scelto di utilizzare, dove necessario, pezzi di quercia molto scura (provenienti da antiche travature di alcuni edifici del centro storico e da vecchie botti), ma non nera come richiesto per i fondi degli armadi e per molti altri dettagli. Si è provveduto, perciò, ad annerire artificialmente queste parti con patine ad acqua miscelate a terre ed ammoniaca. Altro colore è stato riservato a quelle minuscole porzioni di tessere che nello Studiolo originale sono state realizzate con un insolito pioppo verde, ovvero pioppo attaccato da un fungo (*Chlorociboria*) che decolora di verde il legno nel primo stadio dell'infestazione. Si tratta, ovviamente, come ha provato Wilmering, di rarissimi pezzi di legno che gli intarsiatori rinascimentali conoscevano bene e che compravano dai mercanti di legname ben forniti di materiale per intarsi.
E ancora, dove necessario anche alcuni segmenti di noce sono stati rinvigoriti di tono. Sottoposti a lavorazione, infatti, talune tessere di legno possono non soddisfare le esigenze richieste dall'intarsiatore che pertanto è obbligato ad intervenire con piccoli aggiustamenti cromatici.
Sulla superficie dei pannelli si avviano le operazioni di verniciatura. Per quanto attiene ai trattamenti finali utilizzati dai maestri intarsiatori rinascimentali esistono rare indicazioni e conoscenze, alcune delle quali direttamente recuperate e passate, come sostiene Puerari, "*all'arte gemella della tarsia, la liuteria*". Questo tipo di trattamenti entrarono in disuso con l'avvento di moderni materiali e nuove sostanze che resero improvvisamente inadeguati i vecchi sistemi di verniciatura, i quali, per contro, finirono per essere vagamente considerati alla stregua di "misteri" e "segreti" di bottega. Fatte le dovute differenze è un po' quello che accade nella storia della ceramica a seguito dell'abbandono della complessa tecnica rinascimentale del lustro, procedimento che per lungo tempo fu considerato anche frutto di formule e prassi alchemiche.
I numerosi restauri a cui lo Studiolo oggi a New York è stato sottoposto rendono di fatto impossibile capire quali siano gli originali trattamenti di superficie. Secondo le analisi condotte dovevano comprendere anche gomma, forse di ciliegio, e cera. La gomma di ciliegio fu largamente adoperata vista la facile reperibilità del prodotto e sembra venisse data per la brillantezza dei suoi risultati. La verniciatura a cera, invece, è la tipica e ancora oggi attualissima tecnica di qualificazione e finitura delle superfici lignee.
Ora, nell'impossibilità di replicare nel dettaglio i medesimi processi di finitura dell'originale (e nemmeno quelli maggiormente in voga nel XV secolo) i Minelli hanno scelto di utilizzare dei sistemi comunque tradizionali.
È dunque la volta dell'olio di noce utilizzato per rischiarare e risaltare i toni del legno e della gomma lacca data con un pennello a setole morbide. A seguire una miscela tiepida composta da cera d'api ed essenza di trementina viene prima stesa a pennello e poi sottoposta a lucidatura con la tecnica del tampone di lana **[Fig. 22]**.
Alla fine sul legno non riamane che un sottilissimo velo di vernice che grazie alla lucidatura acquista la caratteristica trasparenza con funzione di protezione e valorizzazione della superficie lignea.

Archivio Minelli - Foto Paolo Tosti

Fig. 22

Queste, in breve, le fasi di produzione della stanza di Federico, anche se non bisogna dimenticare che innumerevoli sono gli interventi intermedi, gli aggiustamenti, le correzioni. D'altra parte è impossibile elencare tutte le lavorazioni messe in opera dalla bottega dei Minelli durante la realizzazione della copia dello Studiolo. Una cosa è certa, in questo periodo il loro laboratorio ha assunto davvero l'aspetto di una bottega rinascimentale per via dei numerosi disegni continuamente sparsi sui banconi, ma anche per via delle tecniche e procedimenti manuali adottati, per via dei materiali utilizzati e per via dei criteri di suddivisione e organizzazione del lavoro.

La copia dello Studiolo è conclusa. L'installazione nel piccolo ambiente del Palazzo Ducale dei pannelli e dei soffitti chiude il complesso lavoro condotto dalla bottega versatile e virtuosa dei Minelli.
Al visitatore della residenza eugubina di Federico di Montefeltro si aprirà nuovamente la possibilità di godere dell'inusuale *tour de force* visivo suscitato dall'artificio delle tarsie prospettiche. Come attraverso uno specchio magico la cultura, le passioni, le inquietudini di un condottiero del Rinascimento rivivranno assieme al suo tempo, alla sua storia.
Ma non è tutto. Grazie a questa vera e propria impresa continueremo a riflettere sull'importanza di una delle opere più complesse che l'arte del legno rinascimentale abbia mai concepito, vero e proprio condensato di altissima specializzazione tecnica e perfetta organizzazione di cantiere.
Tanto basta per superare il palese paradosso: il vero Studiolo nelle sale del Metropolitan Museum of Art di New York, la copia nel suo contesto originale.

Francesco Mariucci

Spunti bibliografici essenziali

Nella preparazione di questo testo a carattere divulgativo mi sono servito, soprattutto, dei seguenti testi fondamentali, vere e proprie bussole da orientamento per lo studio della tecnica dell'arte della tarsia rinascimentale: C. Scherer, *Technink und Geschichte der Intarsia*, Leipzig 1891; M. Tinti, *Il mobililio fiorentino*, Milano 1928; F. Arcangeli, *Tarsie*, Roma 1942; A. Puerari, *Le tarsie del Platina*, in "Paragone", XVIII (1967), n. 205, pp. 3-43; M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'Arte Italiana*, p. III , v. IV (11°), a cura di Federico Zeri, Torino 1982, pp. 457-585; M. Haines, *La sacrestia delle mese del duomo di Firenze*, Firenze 1983; A.M. Wilmering, *Domenico di Niccolò, Mattia di Nanni and the development of Sienese intarsia techniques*, in "Burlington Magazine", 139 (1997), pp. 387-397; A.M. Wilmering, *The Gubbio Studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, New York 1999 (ed. ital. A.M. Wilmering, *Lo studiolo da Federico di Montefeltro. Le tarsie rinascimentali e il restauro dello studiolo di Gubbio*, a cura di G. Benazzi, Milano 2007, con aggiornamento bibliografico); *Legni da ebanisteria*, a cura di G. Borghini e M.G. Massafra, Roma 2002; P. Bagatin, *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Lendinara 2004; T. Rohark, *Intarsien. Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance*, Gottingen 2007.

Archivio Minelli - Foto Giampaolo Pauselli

NO MAI

I DIPINTI DELLO STUDIOLO. IPOTESI E DUBBI

Lo Studiolo di Federico da Montefeltro già nel Palazzo Ducale di Gubbio, venduto da Nicola Balducci al principe Filippo Massimo Lancellotti nel 1874[1] e ora al Metropolitan Museum of Art di New York,[2] consta solo nella parte lignea e intarsiata dell'originale «gabinetto».

Per contro lo Studiolo del Palazzo Ducale di Urbino presenta, al di sopra dei pannelli di legno intarsiato, una serie di 28 dipinti raffiguranti uomini illustri eseguiti ad olio su pannelli di pioppo, intorno al 1473-75, da Giusto di Gand e terminati dopo il 1475 da un secondo maestro, identificato per lo più in Pedro Berruguete.[3]

È verosimile ipotizzare – ed invero è stato già fatto – che anche lo Studiolo del Palazzo Ducale di Gubbio, realizzato successivamente a quello urbinate, sia stato in origine provvisto di dipinti al di sopra dei pannelli in legno intarsiato. Tale ipotesi risulta rafforzata dalla constatazione che le dimensioni del vano ove lo Studiolo era alloggiato rendevano possibile, anzi richiedevano la presenza di una serie di dipinti come nello Studiolo di Urbino.[4]

C'è poi da considerare il testo dell'iscrizione latina posta nel fregio di coronamento della fascia intarsiata[5] che, come Martin Davies per primo ha osservato nel 1945, potrebbe riferirsi a una serie di dipinti, raffiguranti le *Arti Liberali*, i quali una volta si trovavano sulle pareti dello Studiolo di Gubbio.[6] Non tutti gli studiosi condividono però questa conclusione.[7]

Alcuni documenti archivistici confermano l'esistenza di tavole dipinte sopra i pannelli intarsiati.

Niccolò Cerretani, nella descrizione del Palazzo Ducale di Gubbio per Ferdinando II Granduca di Toscana del 1631, ricorda «uno studiolo con le scansie intarsiate, e Piture».[8] Due carte archivistiche del 1673 si riferiscono inoltre alla schiodatura e incassatura per il trasporto a Firenze di «alcuni pezzi di pittura in tavole» (ovvero «quadri») «dal Gabinetto del Palazzo della Ser.ma Gran Duchessa Vittoria qui in Gubbio».[9]

Secondo Olga Raggio[10] l'operazione di rimozione risultò alquanto complessa «visto che non fu affidata a falegnami locali ma richiese l'invio di due artigiani specializzati da Firenze» (il maestro di legname «Giovanni Vachoni», il 'manovale' e 'vettore' «Giovanni Martiniani»). In realtà una lettura più attenta dei due documenti permette di ipotizzare con ragionevolezza che almeno il maestro di legname risiedesse in Gubbio, e ivi tenesse bottega.[11] Potrebbe trattarsi di quel Giovanni Vaccari (Voccari, Vuogheri) altrimenti documentato a Gubbio nel 1643 e poi dal 1674 al 1679 (quest'ultima data della sua morte).[12]

Fig. 1. La *Grammatica* (?), olio su tavola. Già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum. Attribuita a Giusto di Gand e assistenti, o a Pedro Berruguete.

I documenti citati sopra nulla dicono circa i soggetti dei dipinti eugubini. Gli studiosi hanno finora proposto, in via del tutto ipotetica, l'identificazione di quattro delle presunte sette tavole dello Studiolo raffiguranti le *Arti Liberali*. Nel 1821 i Musei di Berlino acquistarono dal banchiere Edward Solly le tavole con la *Grammatica* **[Fig. 1]** e l'*Astronomia* **[Fig. 2]**, successivamente distrutte in un incendio a Berlino durante la seconda guerra mondiale. Nel 1866 la National Gallery di Londra acquistò invece dal commerciante William Blundell Spence le tavole con la *Retorica* **[Fig. 3]** e la *Musica* **[Fig. 4]**, già nella collezione di Cosimo Conti.[13]

La *Grammatica* è raffigurata come una giovane donna, assisa in trono al pari delle altre *Arti*, intenta a porgere un libro al personaggio inginocchiato di fronte a lei, identificabile con sicurezza in Federico da Montefeltro.[14] L'*Astronomia* ha invece le sembianze di una donna più anziana che porge una sfera armillare all'uomo barbuto genuflesso al suo cospetto: forse Ferrante d'Aragona, re di Napoli, a cui sembra alludere – tra l'altro – la corona posata su uno dei gradini.[15] La *Retorica* è impersonata da una bellissima donna che tiene tra le mani un libro aperto (di cui indica un passo), afferrato dal giovane che, visto di spalle, si prostra ai suoi piedi. È stata avanzata l'ipotesi che si tratti di Guidubaldo da Montefeltro «*as he will be when he matures*».[16] La *Musica*, infine, anche lei bellissima, con la destra regge un libro e con la sinistra indica un organo portativo al giovane inginocchiato sul primo gradino, identificato non senza dubbi in Costanzo Sforza.[17]

Non tutti gli studiosi sono concordi nel ritenere che le due tavole di Londra e le due già a Berlino siano da identificare con quattro di quelle che in origine decoravano lo Studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Gubbio.[18]

Alle tavole con le *Arti Liberali* Cecil H. Clough ne aggiunge un'altra con il «*Duke Federigo of Urbino and his son listening to an Oration*» (*Federico e Guidubaldo che ascoltano un'orazione*, chiamata anche, per brevità, l'*Orazione*) conservata ad Hampton Court **[Fig. 5]**.[19]

Nel corso del tempo sono state avanzate varie ipotesi interpretative dell'*Orazione*, considerata via via come una seduta dell'Accademia degli Assorditi, una lettura di Lodovico Odasio o di un altro umanista, una raffigurazione di Federico durante la cerimonia d'investitura dell'Ordine della Giarrettiera, un'orazione pronunciata da Antonio Bonfini nel 1477 o nel 1478.[20] Lorne Campbell ritiene invece che la scena non raffiguri «*a specific event, but rather* […] *a generalised image of the learned activities of the Urbino court*».[21]

Anche la proposta avanzata da Clough non ha trovato il consenso di tutti gli studiosi. In favore di un'estrazione eugubina dell'*Orazione* si sono pronunciati Fabianski e, pur con qualche dubbio, Cheles.[22] Escludono tale possibilità Lorne Campbell e Olga Raggio.[23]

Le quattro tavole raffiguranti le *Arti*,[24] pur con piccole varianti reciproche, presentano degli elementi di 'unità visiva' che le fanno apparire come appartenenti a un medesimo ciclo. Tra questi elementi ricordiamo: il ritmo dei troni disegnati in modo vario ma coordinato; la linea continua dei gradini alla base, ricoperti da tappeti di velluto verde; la linea continua delle cornici e delle specchiature sulla parete di fondo; l'iscrizione nel cornicione di coronamento dei dipinti. Inoltre al cospetto delle singole *Arti* sono raffigurati – come abbiamo già visto – dei personaggi che «si prostrano in modo supplichevole, col capo nudo ed in ginocchio, davanti al volto della loro genitrice».

La tavola di Hampton Court, invece, si differenzia dalle altre per dimensioni[25] e impostazione compositiva, e presenta un'iscrizione indipendente da quella delle *Arti*.[26]

Nell'incertezza di fondo che pervade il rapporto tra le tavole (superstiti e perdute) e lo Studiolo di Gubbio (inteso come vano e come insieme conservato di pannelli lignei), varie possono essere le ipotesi sull'originaria collocazione, o meglio disposizione, dei singoli dipinti. Gli stessi Cecil H. Clough e Olga Raggio hanno proposto differenti disposizioni nel corso dei loro studi, a implicita conferma della difficile soluzione di questo problema.[27]

In linea di principio, per formulare un'ipotesi attendibile circa l'esatta disposizione dei dipinti sopra i pannelli in legno intarsiato, bisognerebbe tenere conto di diversi fattori, sia dipendenti dalla forma e dalle peculiarità del vano in cui le opere dovevano trovarsi, sia di carattere iconografico (la suddivisione, e quindi il raggruppamento, secondo le arti del *trivium* e quelle del *quadrivium*; l'auspicabile corrispondenza tra gli oggetti raffigurati all'interno dei finti armadi intarsiati e le sovrastanti *Arti Liberali*), sia relativi all'illuminazione simulata nelle singole tavole (che non può prescindere dalla definizione dei complessi problemi connessi alla ricostruzione delle esatte condizioni di illuminazione del vano originario),[28] sia di natura prospettica (vale a dire inerenti al coerente articolarsi degli spazi rappresentati nei dipinti, in relazione reciproca e, nel contempo, in relazione alle tarsie e allo spazio reale del vano), sia dipendenti, infine, dalla successione stabilita o suggerita da elementi di unità semantica quali il testo dell'iscrizione che correva in cima ai dipinti stessi. Purtroppo le ricostruzioni finora avanzate non soddisfano integralmente i requisiti evidenziati, rendendo così opinabile e incerta ciascuna delle soluzioni prospettate.

Fig. 2. L'*Astronomia*, olio su tavola. Già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum. Attribuita a Giusto di Gand e assistenti, o a Pedro Berruguete.

Cecil H. Clough ha proposto inizialmente una successione articolata nella seguente maniera: *Grammatica*, *Dialettica* (la figura che poi Campbell e la Raggio individueranno come *Retorica*) e *Retorica* (la figura che poi Campbell e la Raggio individueranno come *Grammatica*) sul lato a sinistra entrando; *Astronomia* sul lato di fondo; *Geometria*, *Aritmetica* e *Musica* sul lato a destra entrando; l'*Orazione* sul lato d'ingresso **[Tav. 1]**.[29] In una ricostruzione più recente, nella quale ritiene verosimile che «*each of the Seven Liberal Arts was immediately above the seven cupboards of the marquetry*», lo studioso inglese inserisce la 'sua' *Dialettica* e la 'sua' *Retorica* in seconda e terza posizione sul lato sinistro, l'*Astronomia* e la *Musica* ai lati della finestra principale sulla parete destra, e la tavola di Hampton Court sulla parete d'ingresso **[Tav. 3]**.[30]

Già Marcin Fabianski (1990) aveva ipotizzato che ogni tavola delle *Arti* avrebbe potuto essere sovrapposta a un pannello intarsiato: la prima ignota seguita dalla *Retorica* e dalla *Dialettica* (*Grammatica* per Campbell e Raggio) sulla parete sinistra; due tavole sconosciute (o una 'doppia') sulla parete di fondo; l'*Astronomia* e la *Musica* ai lati della grande finestra sulla parete di destra oppure a sinistra e al centro sullo stesso lato, seguite da una tavola ignota che in alto avrebbe dovuto recare la data di completamento dello Studiolo. In questa ricostruzione lo studioso polacco pone sulla parete d'ingresso l'*Orazione*, seguendo l'ipotesi di Clough **[Tav. 2]**.[31]

Olga Raggio nel 1996 dispone sul lato a sinistra *Grammatica*, *Retorica* e *Dialettica* (che successivamente, in sintonia con Campbell, individuerà come *Grammatica*, mettendo quindi al primo posto la perduta *Dialettica*), sul lato di fondo *Musica* e *Aritmetica*, sul lato d'ingresso *Astronomia* e *Geometria*.[32] Nel 1999, dopo le precisazioni di Campbell,[33] la studiosa americana dispone sulla parete sinistra *Dialettica*, *Retorica* e *Grammatica*, sulla parete di fondo *Geometria* e *Aritmetica*, sulla parete d'ingresso *Astronomia* e *Musica* **[Tavv. 4a-4b]**.[34]

Le proposte di Clough, Fabianski e quella a cui perviene la Raggio tengono opportunamente conto delle porzioni superstiti – in tre delle tavole individuate – dell'iscrizione che correva in cima ai dipinti stessi. Il testo presunto di quest'iscrizione è stato ricostruito da Clough, da Campbell e dalla Raggio nella seguente maniera, «supponendo che la sequenza dei titoli di Federico sia la stessa dello studiolo di Urbino»:

«[*FEDERICVS MONTEFELTRIVS*] *DVX VRBINI MONTIS FERETRI AC DVRANTIS COMES SER*[*ENISSIMI REGIS SICILIE CAPITANEVS GENERALIS SANCTEQVE ROMANE*] *ECCLESIE CONFALONERIVS*».[35]

È noto da tempo il testo di un'altra iscrizione letta nel Palazzo Ducale di Gubbio il 27 ottobre 1660 «in un Camerino remoto, dove il S[ignor] Duca dormiva ch'è tutto a soffitto, et frodate le muraglie di Tavole messe a oro, con più, et diverse

arme».[36] «Et attorno ad esso Camerino, che per essere buglioso, et oscuro, furno accesi più lumi vi sono scritte a oro l'infr[ascritt]e parole, cioè»:
«*Federicus Mo*[*nte*]*feltrius Eugubii et C. Dux Urbini Montis feretri, ac Durantis Comes, Serenissimi Regis Sicilię Capitanus* [sic] *G*[*e*]*n*[*era*]*lis, Santęq*[*ue*] *Romanę Ecclesię Confalonerius etc.*».[37]
A giudicare dalla descrizione del vano non dovrebbe trattarsi dello Studiolo, ma la scritta è ugualmente significativa poiché non può escludersi del tutto che essa sia stata conforme a quella riportata in cima ai dipinti che più ci interessano (sempre ammesso che provengano davvero dal Palazzo Ducale di Gubbio).
Sebbene le ricostruzioni a cui sono pervenuti Clough e la Raggio tengano conto dell'iscrizione, nessuna di esse permette uno sviluppo della scritta sui muri dello stanzino senza soluzioni di continuità come invece, in prima approssimazione, ci si aspetterebbe, anche in considerazione dello sviluppo ininterrotto sulle pareti dello Studiolo dell'iscrizione posta a coronamento delle tarsie.[38] Solo una delle due soluzioni prospettate da Fabianski permette uno svolgimento continuo del testo, determinando però l'insorgenza di altri problemi relativi all'insufficiente illuminazione del vano che si verrebbe a creare.[39]
Inoltre tali ricostruzioni comportano discrepanze tra l'illuminazione simulata nelle singole tavole[40] e le reali condizioni d'illuminazione dello stanzino[41] e solo 'fortuite' corrispondenze tra ciascuna delle *Arti* e gli oggetti raffigurati all'interno dei finti armadi sottostanti.[42]
Questi elementi di mancato riscontro e altre ragioni ancora hanno indotto diversi studiosi, tra i quali Arnaldo Bruschi, Luciano Cheles e Lorne Campbell a ritenere i dipinti con le *Arti Liberali* non pertinenti allo Studiolo di Gubbio.[43] Come abbiamo già ricordato (cfr. nota 18), Bruschi attribuisce la serie alla sala adiacente alla biblioteca del Palazzo Ducale di Urbino. Cheles ha enumerato minuziosamente diverse incongruenze luministiche e prospettiche relative alla disposizione delle *Arti* del *Quadrivio*. Campbell ha invece messo in evidenza come l'iscrizione collegata da Davies alle *Arti* in realtà menzioni una sola figura femminile (la «veneranda madre»): a suo parere non esistono, dunque, «motivi sufficienti per associare le *Arti Liberali* con l'iscrizione e conseguentemente con le tarsie e con Gubbio».[44] Inoltre l'illuminazione simulata nei dipinti presenta, come abbiamo già detto, incongruenze con quella reale dello stanzino, contrariamente a quanto – secondo Campbell – si può osservare nelle tarsie prospettiche. Anche le dimensioni delle tavole londinesi e di quelle già a Berlino mal si accordano con gli spazi disponibili sulle pareti del vano eugubino, che risulta pure inconciliabile con l'architettura dipinta nei quadri, specie con gli spigoli visibili nell'*Astronomia*, nella *Grammatica* e nella *Musica*. Sono questi i principali motivi che hanno indotto Campbell a cercare una provenienza per le tavole con le *Arti Liberali* diversa da quella eugubina ma anche da quella urbinate. Allo studioso inglese sembra più consistente l'eventualità che i dipinti in questione abbiano ornato in origine la biblioteca federiciana del Palazzo Ducale di Castel Durante.[45]

Fig. 3. La *Retorica* (?), olio su tavola. Londra, National Gallery. Attribuita a Giusto di Gand e assistenti, o a Pedro Berruguete.

Le tavole con le allegorie delle *Arti* furono variamente attribuite nel corso dell'Ottocento, e avvicinate a nomi illustri come quelli di Bramantino, Hugo van der Goes e Melozzo da Forlì. Nel 1925 Max J. Friedländer le ritenne opera di Giusto di Gand, mentre solo due anni dopo Roberto Longhi fece il nome di Pedro Berruguete. Da allora in poi la maggior parte degli studiosi si è schierata con l'una o con l'altra ipotesi attributiva, anche se alcuni storici dell'arte (ad esempio Mark Evans) hanno ritenuto possibile che i dipinti di Gubbio, così come quelli di Urbino, siano stati iniziati dal maestro olandese e completati dal suo successore spagnolo. C'è addirittura chi ha prospettato, oltre a una possibile paternità di Giusto o del Berruguete (sotto la direzione o su cartoni di un artista italiano, ad esempio Francesco di Giorgio), quella di un altro pittore spagnolo non identificato.[46]
Di recente Lorne Campbell, sulla base di un'attenta analisi materiale, iconografica e stilistica dei dipinti (specie dei due di Londra), è arrivato alla conclusione che le allegorie delle *Arti* sono state disegnate da Giusto di Gand (o Joos van Wassenhove, come effettivamente si chiamava)[47] ed eseguite da lui e da suoi aiuti dopo il 1476 e prima del 1482.[48]
Anche sulla paternità della tavola con l'*Orazione* la critica non concorda, oscillando tra Giusto di Gand e Pedro Berreguete. La maggior parte degli storici dell'arte ha comunque riferito il dipinto di Hampton Court al maestro olandese, con una datazione verso il 1480.[49]
Per quanto concerne la datazione dello Studiolo eugubino, Olga Raggio ipotizza, sulla base di diversi elementi, che i lavori furono iniziati attorno al 1478 e che nel 1482, quando Federico morì improvvisamente, essi erano pressoché terminati.[50] Di sicuro le parti lignee e pittoriche dello Studiolo eugubino furono iniziate dopo il 1476, anno in cui Francesco di Giorgio cominciò a progettare il Palazzo Ducale di Gubbio.[51] Anzi, è legittimo supporre che l'opera sia stata eseguita solo quando il vano in cui le tarsie e le tavole dipinte dovevano essere alloggiate era ormai materialmente completato.[52] Particolari come le lettere «·G·/BA/LDO/DX» alternate a lingue di fuoco sulla cornice dello specchio rotondo intarsiato in uno dei pannelli dello Studiolo, inducono inoltre a ritenere che l'opera lignea sia stata terminata dopo la morte di Federico.[53]

Con questa datazione presunta dello Studiolo deve essere necessariamente confrontata ogni ipotesi relativa all'originaria collocazione eugubina e all'attribuzione dei quattro dipinti con le *Arti* finora identificati e dell'*Orazione*. L'eventualità prospettata da Campbell che le tavole di Londra e già a Berlino siano state disegnate e in buona parte eseguite da Giusto di Gand tra il 1476 e il 1482 tutto sommato è coerente con la datazione presunta dello Studiolo di Gubbio, anche se essa contrasta, almeno apparentemente, con le notizie documentarie sull'artista di cui attualmente disponiamo, le quali ci dicono che il maestro olandese fu alla corte dei Montefeltro fino al 1474: «si suppone quindi che dopo quella data il pittore fosse deceduto o comunque non più presente a Urbino».[54] Ipotizzando una provenienza eugubina dei dipinti, e subordinando a essa ogni considerazione sui dati di stile, più promettente ci sembra, sulla base dei pur rari e incerti documenti d'archivio, la possibilità che l'autore delle tavole sia da identificare in Pedro Berruguete,[55] maestro attivo ad Urbino nella seconda metà degli anni settanta del Quattrocento, o comunque nell'autore delle opere feltresche comunemente assegnate dalla critica al pittore castigliano.

Chiunque ne sia l'autore e qualunque sia la loro provenienza, le *Allegorie delle Arti Liberali*, al pari dell'*Orazione*, costituiscono una testimonianza fondamentale dell'aulico Rinascimento federiciano e rappresenteranno sempre «un'altissima sintesi di cultura spaziale e prospettica italiana e di finitezza iberico-fiamminga».[56]

Ettore A. Sannipoli

Fig. 4. La *Musica*, olio su tavola. Londra, National Gallery.
Attribuita a Giusto di Gand e assistenti, o a Pedro Berruguete.

Note

[1] Cece 2004; Raggio 2007, p. 5. Così Fabrizio Cece:
«Il 10 gennaio 1874 si riunì la Giunta Comunale eugubina. In tale circostanza il sindaco Vincenzo Maria Toschi Mosca comunicò ai presenti che Nicola Balducci l'aveva informato dell'imminente vendita del *gabinetto dei Duchi di Urbino ad un Signore di Roma*, riservando però al Comune la prelazione sull'acquisto del prezioso studiolo. Questa fu la decisione degli assessori: *La Giunta dolente di non poter valersi della preferenza che il Sig. Balducci avrebbe gentilmente accordato al Municipio, perché manca di appositi fondi, e nelle attuali condizioni economiche del Paese non potrebbe chiederne, ringrazia il Sig. Balducci, e poiché la posizione dell'acquirente è tale da far ritenere che quest'oggetto d'arte non uscirà d'Italia, così con minor dispiacere dichiara di non poterne fare l'acquisto.* Sappiamo poi com'è andata a finire».
«Sempre a proposito dello studiolo […] è da dire che il 29 giugno 1874 il conte Severino Servanzi Collio, in una sua osservazione personale all'erudito eugubino Luigi Bonfatti, ebbe a scrivere: *E venendo al Gabinetto di legno che fu usato dal Duca di Urbino, a quell'epoca della trattativa da me aperta avrei potuto acquistarlo per un prezzo minore della decima parte di quello ch'Ella mi dice averlo pagato il Sig.r Pincipe Lancellotti (Lire 1.200). Questi ricconi devo spendere senza alcun riguardo e così sollevare chi ha bisogno, e specialmente se vende per necessità. Lo stesso principe comprò in Fermo la raccolta dei Sigilli antichi, che il defonto avv.° Gaetano De Minicis lasciò al nepote il quale ha creduto meglio togliersi questo imbarazzo*».
[2] Raggio 2007; Wilmering 2007.
[3] Sullo Studiolo di Urbino cfr., tra l'altro, Cheles 1991 e Liebenwein 2005, pp. 122-138 (a quest'ultimo saggio si rimanda anche per una storia degli studioli tra medioevo e Cinquecento).
In realtà sono solo quattordici i dipinti che rimangono nello studiolo di Urbino: i vuoti lasciati dagli altri quattordici, conservati al Louvre, «sono stati riempiti con riproduzioni fotografiche per suggerire la completezza della decorazione» (Montevecchi 1992, p. 345).
[4] Olga Raggio (2007, p. 81) afferma che il rivestimento ligneo dello Studiolo «arrivava ad un'altezza di m 2,68» e che «il soffitto a cassettoni e il fregio in legno erano stati installati ad un'altezza di m 5,33». Al disopra dei pannelli intarsiati c'è dunque spazio più che sufficiente per ospitare dei dipinti.
[5] «*AVSPICIS · ETERNOS · VENERANDE · MATRIS · ALVMNOS · / DOCTRINA · EXCELSOS · INGENIOQ · VIROS · / VT . NVDA · CERVICE · CADANT · ANTE · [ORA · PARENTIS / SVPPLIC]ITER · FLEXO · PROCVBVERE · GENV · / IVSTITIA · PIETAS · VINCIT · REVERENDA · NEC · VLLVM · / POENITENT · ALTRICI · SVCCVBVISSE · SVE ·*»
(Guarda come si prostrano gli antichi allievi della veneranda madre / uomini eccelsi per sapere e per ingegno / supplichevoli in ginocchio e a capo scoperto / davanti al volto della loro genitrice. / Con l'aiuto della giustizia il reverenziale rispetto prevale e nessuno / si pente di essersi sottomesso alla propria madre).
Raggio 2007, p. 160 (pure per la precedente bibliografia). Cfr. anche Menichetti 1987, I, p. 478.
Per un minuzioso esame dell'iscrizione cfr. Fabianski 1990, pp. 204-210.
[6] Davies 1945, pp. 45-53. Cfr. Clough 1986, pp. 291-296; Cheles 1991, pp. 28-29; Campbell 1998, p. 285; Liebenwein 2005, pp. 139-140; Raggio 2007, p. 160.
[7] Cfr. Cheles 1991, pp. 27-35; Campbell 1998, pp. 285-286 (v. *infra*).
[8] Budinich 1904, pp. 129-130; Raggio 2007, p. 157.
[9] Raggio 2007, p. 157:
1673 ottobre 9
«Io infro. Ho ricevuto dal Sr. Paolo Emilio Galeotti paoli quaranta. Sono per le mie mercedi di havere schiodati dal Gabinetto del Palazzo della Ser.ma. Gran Duchessa Vittoria qui in Gubbio alcuni pezzi di pittura in tavole, e per gli mede(si)mi fatta una Cassa di tutto punto, et ad un altra messi alcuni pezzi di tavole delle mie, e rifatta, et inchiodata con alcuni pezzi di tavola tornate da Fiorenza compressovi anco li chiodi, centaroli, e bullette, et incassatura delli detti pezzi di pittura. In fede dico di paoli = Δ 4».
«Io Giovanni Vachoni afermo quanto di sopra manu propria».
1673 ottobre 9
«Io infrascritto ho ricevuto dal Sr. Paolo Emilio Galeotti paoli sei qual sono per le mie mercedi e di un altro mio compagno per aver carreggiato li trespidi nel Palazzo sudetto di Sua Altezza, havere assistito e dato di mano quando si sono schiodati li sudetti quadri, haver portati quelli da detto Palazzo in casa del detto Sr P. Emilio e carreggiato le tavole dalla bottega di d° m. Giovanni a casa di d° Sig. Galeotti. In fede dico di paoli Δ 0.60. Io Giovanni Martiniani manu propria».
[10] Raggio 2007, pp. 157, 159.
[11] Così si spiegano meglio espressioni come il «qui in Gubbio» presente nel primo documento o passi come quello presente nel secondo documento in cui il Martiniani afferma di aver «carreggiato le tavole dalla bottega di d° m. Giovanni a casa di d° Sig. Galeotti».
[12] Cece, Mariucci, Sannipoli 2002, pp. 89-91.
Ecco come ne parla una fonte eugubina del tempo (Arch. Diocesano di Gubbio, Registro Parrocchiale, San Pietro, n. 1, pp. 206-207):
« Questo giorno 31 genaro [1679] può chiamarsi infausto in questa nobile città, per aver Iddio tirato a se in tre giorni di malatia maestro Giovanne Voccari, nato in Perugia di padre tedesco della città di Auspergh; soggetto nel suo mestiere cioè di lavoro di quadro di legname, che non aveva pari, posso dire non solamente qui, ma in una Roma; questo lo dinotano tanti parti posti in luce, uno de' quali è l'ornamento di questo Santissimo Crocifisso [nella chiesa di San Pietro] considerato per meraviglia da qualsivoglia persona; tralascio dire la porta della nostra sagrestia, altri ornamenti in più tempi di questa città, e solamente dirò averlo sperimentato d'ingegno tanto vasto, che non v'era cosa benchè

difficilissima, ch'a lui facile non paresse; e se bene conosceva questo suo valore, nè la superbia nè l'interesse l'accecavano mercè, che nelle parole mostravasi esser il minimo di tutti, e ne fatti chiedeva sempre meno di quello segli doveva, a segno tale, che da tutti ciò conosciuto, non v'è stato alcuno, che non abbi compianto questa perdita».

[13] Campbell 1998, pp. 274, 279, 282; Raggio 2007, p. 159.
C'è ancora disaccordo tra gli studiosi sull'identificazione delle due *Arti* del *Trivio* a noi note, dato che le personificazioni non sono provviste di specifici e inequivocabili attributi iconografici. Seguiremo in questo saggio le indicazioni di Lorne Campbell (1998), successivamente accolte da Olga Raggio (2007).

[14] All'inconfondibile fisionomia di Federico va aggiunto, come ulteriore elemento di sicura identificazione, lo stemma dei Montefeltro sorretto dall'aquila araldica posto su un candelabro da parete proprio sopra la testa del nostro personaggio. Secondo Campbell (1998, p. 282) Federico è qui rappresentato come Prisciano di Cesarea.

[15] Clough 1967, p. 283; Id. 1992; Id. 1995, p. 28; Campbell 1998, p. 282; Raggio 2007, p. 159. Secondo Campbell (1998, p. 282) Ferrante è qui rappresentato come Tolomeo. Inizialmente la Raggio (Raggio, Wilmering 2004, p. 33) identificava pur con qualche dubbio il personaggio inginocchiato proprio con l'astronomo alessandrino (ipotesi prospettata anche da Liebenwein 2005, p. 141). Altri studiosi riportano pure l'identificazione tradizionale del personaggio con Ottaviano Ubaldini (cfr. Fabianski 1990, pp. 211-212, nota 33; Bernini 1999, pp. 22, 24).

[16] Campbell 1998, p. 282; Raggio, Wilmering 2004, pp. 32-33; Raggio 2007, p. 159. Secondo Campbell (1998, p. 282) Guidubaldo è qui rappresentato come Cicerone giovane.

Fig. 5. *Federico e Guidubaldo da Montefeltro ascoltano un'orazione*, olio su tavola. Londra, Hampton Court. Attribuita a Giusto di Gand o a Pedro Berruguete.

[17] Clough 1967, pp. 282-283; Id. 1995, p. 28; Campbell 1998, p. 282; Bernini 1999, p. 22; Raggio, Wilmering 2004, p. 33; Raggio 2007, p. 159. Secondo Campbell (1998, p. 282) Costanzo dovrebbe essere rappresentato come Tubalcain, anche se l'aspetto raffinato e cortese del giovane risulta difficilmente conciliabile con quello del mitico fabbro della Genesi.

[18] Tanto per fare alcuni esempi, Arnaldo Bruschi (1969, pp. 84-86) attribuisce la serie alla sala adiacente alla biblioteca del Palazzo Ducale di Urbino; Pietro Zampetti (1989, p. 84) ritiene che le sette Arti Liberali ornavano la biblioteca dello stesso palazzo; Benedetta Montevecchi (1992, pp. 340) è invece incerta sulla destinazione originaria delle tavole: o nel Palazzo Ducale di Gubbio o nella biblioteca del Palazzo Ducale di Urbino. Per ultimo Lorne Campbell (1998, pp. 285-286) esclude la provenienza eugubina e ipotizza una collocazione originaria delle tavole nella biblioteca del Palazzo Ducale di Castel Durante (v. *infra*). Cfr. anche Bernini 1999, pp. 22, 24.

[19] Clough 1967; Id. 1986, pp. 296-297; Id. 1995, p. 28. Già W.B. Spence nel 1866 aveva messo in relazione le tavole con le *Arti Liberali* e quella di Hampton Court, allora conservata a Windsor, sebbene egli ritenesse tali dipinti provenienti dalla biblioteca del Palazzo Ducale di Urbino. Cfr. Campbell 1998, p. 285.

[20] Per una rassegna delle diverse ipotesi interpretative cfr. Campbell 1985, pp. 62-64; Fabianski 1990, p. 200.

[21] Campbell 1985, p. 64.

[22] Fabianski 1990, pp. 209-210; Cheles 1991, p. 32.

[23] Campbell 1985, p. 65; Raggio 2007, pp. 157-167. Bernini 1999, pp. 22-23, evidenzia l'incompatibilità tra l'*Orazione* e le *Arti*.

[24] Queste le dimensioni dei dipinti (tagliati su tutti e quattro i lati): *Retorica* cm 157,2 x 105; *Musica* cm 156,3 x 97,4; *Grammatica* cm 150 x 110; *Astronomia* cm 150 x 110. Cfr. Raggio 2007, p. 166.

[25] Cm 130 x 212. Cfr. Fabianski 1990, p. 201; Cheles 1991, p. 29.

[26] Vi si legge «FEDERICVS DVX VRBINI MONTIS FE», all'incirca la stessa parte dell'iscrizione che compare sul cornicione sopra e dietro il trono della *Retorica* («VX VRBINI MONTIS FERETRI AC»).

[27] Clough 1967; Id. 1986; Id. 1995; Raggio, Wilmering 1996, II ed, 2004; Raggio 1999, ed. italiana 2007 (v. *infra*).
Già Davies (1945, pp. 45-53) aveva tentato una ricostruzione dell'ordine sequenziale delle tavole: cfr. Cheles 1991, p. 29.
Va qui ricordato come la costruzione prospettica delle quattro *Arti Liberali* note e delll'*Orazione* suggerisca che i dipinti dovevano essere visti dal basso (cfr. Fabianski 1990, p. 201).

[28] A questo riguardo, si rimanda a quanto riportato in nota 41.

[29] Clough 1967; Id. 1986, pp. 298.

[30] Cfr. Clough 1995, p. 22, fig. 3 e pp. 23, 28.

[31] Fabianski 1990. Secondo lo studioso la finalità del progetto iconografico, di forte taglio filosofico, «*was to laud Duke Federigo da Montefeltro through the representation of his active and contemplative lives,* iustitia *and* pietas*, on his successful and exemplary way to wisdom and beatitude*».

[32] Raggio, Wilmering 1996, II ed. 2004, pp. 32-33.

[33] Come abbiamo già detto, Campbell identifica la *Grammatica* nella figura precedentemente individuata come *Dialettica*. Inoltre ritiene impossibile collocare la *Musica* subito dopo la *Grammatica* e la sposta giustamente all'ultimo posto nella sequenza. Campbell 1998, p. 292, nota 48.

[34] Raggio 1999, ed. italiana 2007, pp. 157-167.

[35] Clough 1967, p. 281; Id. 1986, p. 294; Fabianski 1990, p. 204; Campbell 1998, p. 284; Raggio 2007, p. 166 (con piccole varianti reciproche). Le porzioni di testo inserite tra parentesi quadre sono quelle non pervenute.
Proprio in relazione a questa iscrizione, Cheles (1991, p. 31) ritiene che l'eventuale disposizione delle arti del *Trivium* sulla parete a sinistra entrando sia la più congrua. A suo parere, infatti, sarebbe stato appropriato che l'inizio della scritta corrente sul bordo superiore dei dipinti «coincidesse con l'inizio dell'iscrizione intagliata» posta a coronamento delle tarsie, individuabile all'estremità sinistra del lato nord-occidentale dello stanzino.
Come prudentemente ricorda Cheles (1991, p. 31), «non è però necessario presumere che l'iscrizione sulla serie delle tavole fosse identica a quella di Urbino». Potrebbe anche darsi che la scritta eugubina sia stata più breve di quella presa a modello dagli studiosi.

[36] Sez. di Arch. di Stato di Gubbio, Fondo Comunale, Riformanze, reg. 75, c. 152v. Cfr. Menichetti 1987, I, pp. 478, 485-486; Campbell 1998, p. 291, nota 36; Capannelli 2008, pp. 150-151.

[37] Ibid.

[38] L'ipotesi di Clough prevede infatti un'interruzione del continuum figurativo in corrispondenza della finestra principale dello Studiolo, mentre quella della Raggio un'interruzione in corrispondenza dell'intera parete di destra. Cfr. Clough 1995, p. 22, fig. 3 e Raggio 2007, pp. 164-165. Un'effettiva continuità del tessuto figurativo sui muri dello Studiolo si avrebbe disponendo le prime due tavole sulla parete d'ingresso, le successive tre su quella a sinistra e le ultime due sulla parete di fondo. Ma ciò comporterebbe tutta una serie di complicazioni prospettiche e d'altro genere che, allo stato attuale delle conoscenze, rendono insostenibile l'ipotesi.
Sul problema della continuità dell'iscrizione si veda Bernini 1999, p. 22.

[39] Fabianski (1990, p. 204) ottiene la continuità dell'ultima parte dell'iscrizione occludendo di fatto con tre tavole le due finestrelle laterali e la parte alta della finestra centrale sulla parete a destra dell'entrata: in tale maniera ostacola oltre il dovuto quel «bisogno di molta luce» (Cheles 1991, p. 31) che in genere gli studioli avevano. L'altra soluzione prospettata dallo studioso polacco prevede un'interruzione della scritta in corrispondenza della finestra principale dello Studiolo.
Va ricordato che un'apparente continuità dell'iscrizione si ricava anche seguendo la ricostruzione iniziale proposta da Clough (1967, 1986). In realtà l'*Astronomia* posta da sola sulla parete di fondo dello stanzino determina al riguardo seri problemi interpretativi, ricoprendo soltanto poco più della metà della larghezza della parete (cm 110 contro cm 205).

[40] *Retorica* e *Grammatica* sono illuminate da sinistra, *Astronomia* e *Musica* da destra.

[41] Sul sistema d'illuminazione dello Studiolo di Gubbio cfr. Fabianski 1990, p. 200; Cheles 1991, p. 31; Campbell 1998, pp. 285-286; Raggio 2007, p. 166.
Attualmente sulla parete più lunga dello Studiolo (a destra entrando) sono presenti tre finestre: una grande centrale (cm 380 x 155) e due laterali piccole a sguancio (cm 110 x 60 ca.) che iniziano a cm 395 ca. dal pavimento.
Alcuni studiosi (ad es. Fabianski 1990, pp. 200, 210) ipotizzano che la parte superiore della finestra più grande e le due finestrelle laterali siano state murate prima del posizionamento della decorazione dello Studiolo. Più logiche ci sembrano le considerazioni di Cheles (1991, p. 31) che esclude questa eventualità: «Vale la pena di ricordare che l'ala dell'edificio che comprende lo studiolo è una delle aggiunte federiciane al palazzo medievale. Quindi è improbabile che il muro sia stato rimaneggiato poco dopo la sua costruzione. Occorre tenere presente, inoltre, che uno studiolo ha bisogno di molta luce». Cheles (1991, p. 28) ritiene possibile che le finestrelle siano state murate nel corso del XVII secolo (la loro riapertura è stata effettuata soltanto nel 1984).
Sebbene in alcune ricostruzioni l'illuminazione dei dipinti risulti compatibile con quella dei rispettivi intarsi (cfr. Fabianski 1990, Clough 1995), in tutte le ipotesi prospettate esistono elementi più o meno marcati d'incongruenza tra l'illuminazione simulata nelle tavole e quella reale del vano, in parte riconosciuti dagli stessi autori (cfr. Fabianski 1990, p. 204; Raggio 2007, p. 166) o comunque

evidenziati dalla critica (cfr. Cheles 1991, p. 31; Campbell 1998, p. 286). Ecco come sintetizza Olga Raggio (2007, p. 166) le riserve espresse dallo studioso britannico:
«Secondo Campbell, questo schema di illuminazione sarebbe inconciliabile con la collocazione delle tre finestre dello studiolo; egli suggerisce quindi che i dipinti del trivio e del quadrivio non fossero appesi nello studiolo di Gubbio, ma in un'altra stanza dove sarebbero stati appesi gli uni di fronte agli altri su pareti opposte e illuminati da una fonte di luce comune».
Disposizione, in verità, molto vicina a quella prospettata nel 1969 da Bruschi, successivamente commentata da Cheles (cfr. Cheles 1991, p. 31 e fig. 85).

[42] Come ha evidenziato Fabianski (1990, p. 201), gli oggetti raffigurati negli scaffali a tarsia, identificabili come attributi iconografici delle *Arti Liberali*, al pari di altri simboli ivi presenti, sono disseminati a caso senza un ordine sequenziale.

[43] Bruschi 1969, pp. 84-86; Cheles 1991, pp. 27-35; Campbell 1998, *passim*.

[44] In riferimento a tale passo, Olga Raggio (2007, p. 161) suggerisce come «la chiave per la comprensione di queste righe stia nell'espressione "madre venerabile": se i suoi studenti sono infatti "uomini eccelsi per sapere e per ingegno", dovrebbe essere identificata con la Filosofia. In molti testi medievali e in particolare nella tradizione figurativa italiana, la Filosofia è coerentemente associata con le sette Arti liberali e con il curriculum dell'apprendimento che, organizzato in termini di trivio e di quadrivio, è alla base della sapienza».

[45] A tale riguardo Campbell evidenzia come nell'iscrizione le parole «DVRANTIS COMES» siano poste proprio sopra le teste della *Grammatica* e di Federico da Montefeltro. Cfr. Campbell 1998, p. 286.

[46] Per una sintesi della vicenda attributiva dei dipinti cfr. Montevecchi 1992, p. 340, Campbell 1998, p. 286 e Raggio 2007, pp. 159-160.

[47] Cfr. Evans 1993.

[48] Campbell 1998, p. 286-289.

[49] Cfr., tra gli altri, Clough 1967, p. 281; Campbell 1985, pp. 60-65; Clough 1986, p. 296; Fabianski 1990, p. 201; Cheles 1991, p. 29; Montevecchi 1992, p. 340; Noehles-Doerk 1995, p. 22; Bernini 1999, p. 21.

[50] Raggio 2007, p. 157.

[51] Sul Palazzo Ducale di Gubbio cfr. Capannelli 2008 (testo a cui si rimanda anche per la precedente bibliografia).

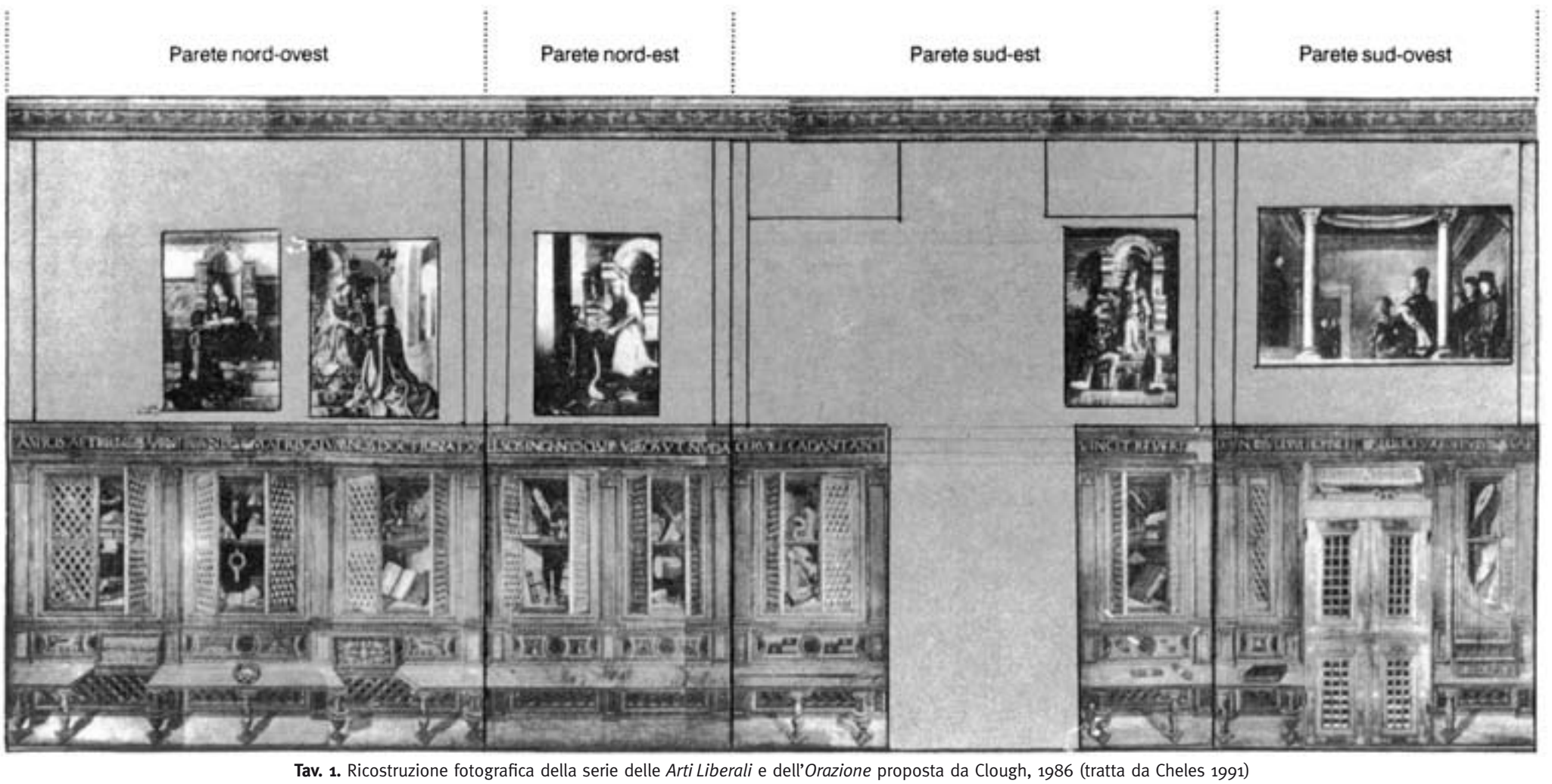
[52] La forma e le dimensioni del vano che ospitava lo Studiolo (assai irregolare per quanto riguarda la planimetria e la lunghezza delle pareti) risultano strettamente connesse all'ampiezza della strada sottostante e quindi da essa in buona parte determinate. Ciò ci obbliga a ritenere che l'apparato ligneo e i dipinti siano stati messi in opera solo dopo la definizione e la realizzazione dell'architettura.
Ecco come ha descritto lo stanzino Luciano Cheles (1991, p. 28):
«La pianta è alquanto irregolare: i suoi lati misurano (partendo dalla parete a sinistra dell'ingresso, a cui si accede dal corridoio) rispettivamente 3,975 m., 2,05 m., 4,02 m. e 2,865 m. La porta è inserita in un recesso profondo circa 1,22 m. Una nicchia con finestra è posta quasi al centro della parete larga 4,02 m. Ai suoi lati, si trovano due finestre strombate, alte 1,10 m. e larghe 0,60 m. circa».

[53] Raggio 2007, pp. 151-152. Quasi sicuramente lo studiolo venne completato a cura di Ottaviano Ubaldini della Carda, tutore di Guidubaldo, e di Francesco di Giorgio Martini che continuò a sovrintendere ai lavori del palazzo di Gubbio.
Cheles (1991, p. 33, nota 14) intende invece l'iscrizione «·G·/BA/LDO/DX» come «un'allusione dinastica».

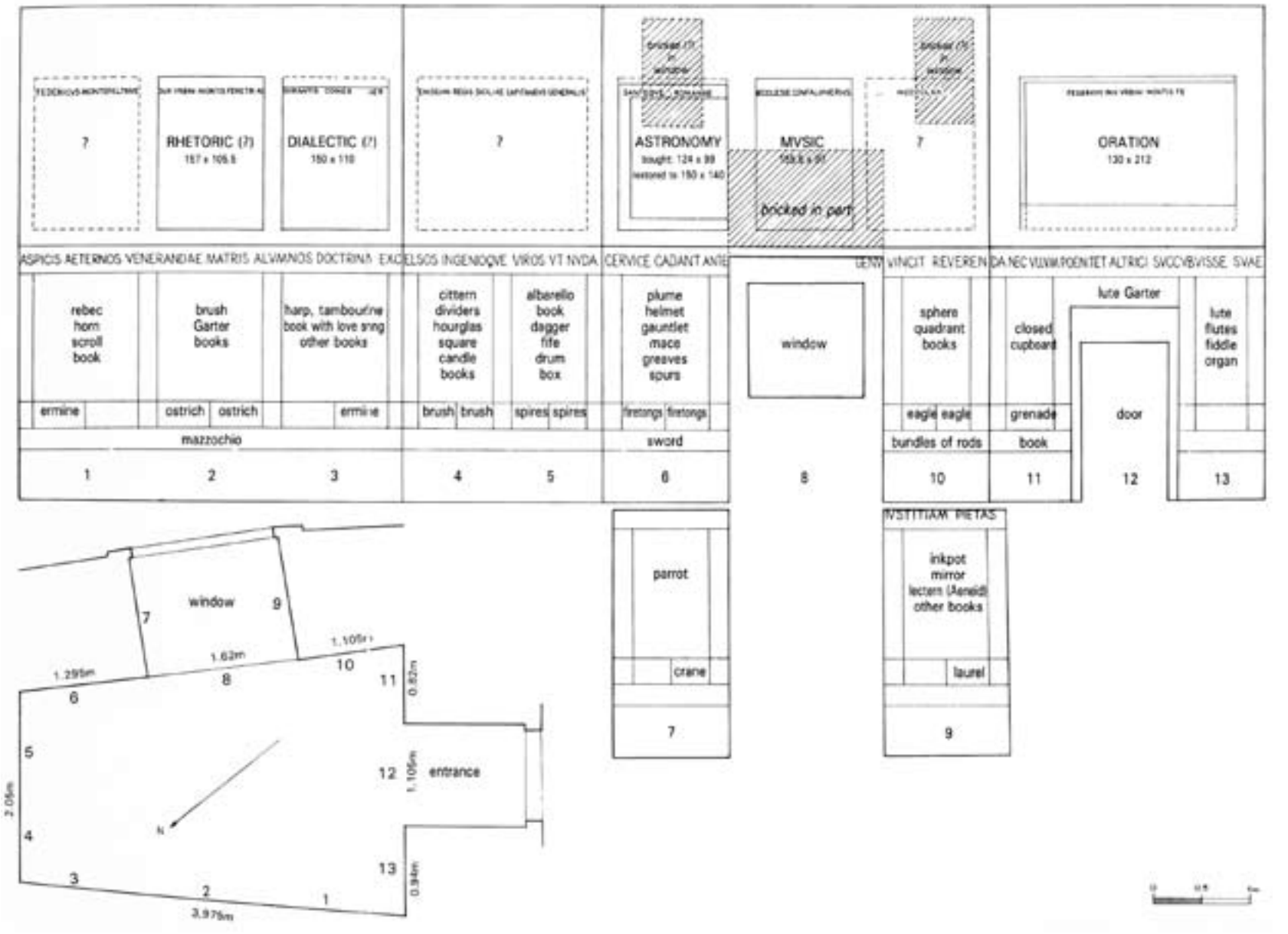
[54] Montevecchi 1992, p. 341. Vedi anche Caldari 2009, p. 31. Per un'opinione diversa cfr. Bernini 1999, p. 21.

[55] Zampetti (1989, p. 84) ritiene il Berruguete presente ad Urbino fino al 1482, e nel 1483 già di ritorno in Spagna. Sul pittore spagnolo cfr. Noehles-Doerk 1995. Sull'incertezza del suo soggiorno urbinate cfr., tra gli altri, Bernini 1999, p. 20.

[56] Montevecchi 1992, p. 340.
Solo a stesura ultimata del testo ho avuto modo di prendere visione del saggio di Robert Kirkbride (2008) sugli studioli di Urbino e di Gubbio parzialmente pubblicato on-line in http://www.gutenberg-e.org, che non mi sembra aggiunga novità sostanziali sul problema dei dipinti dello Studiolo di Gubbio, e che spero di poter esaminare adeguatamente e commentare in un'altra occasione.

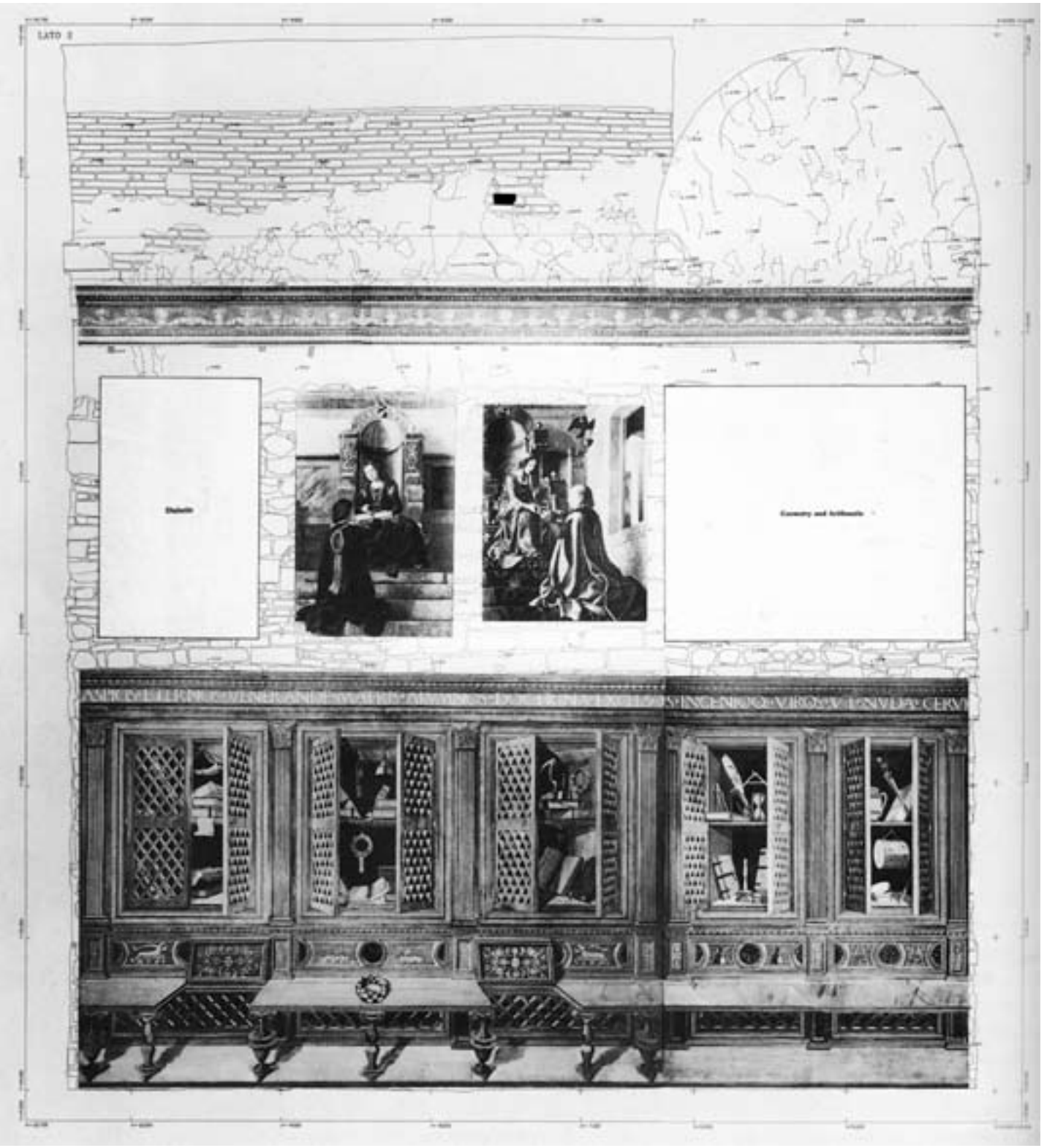


Tav. 1. Ricostruzione fotografica della serie delle *Arti Liberali* e dell'*Orazione* proposta da Clough, 1986 (tratta da Cheles 1991)

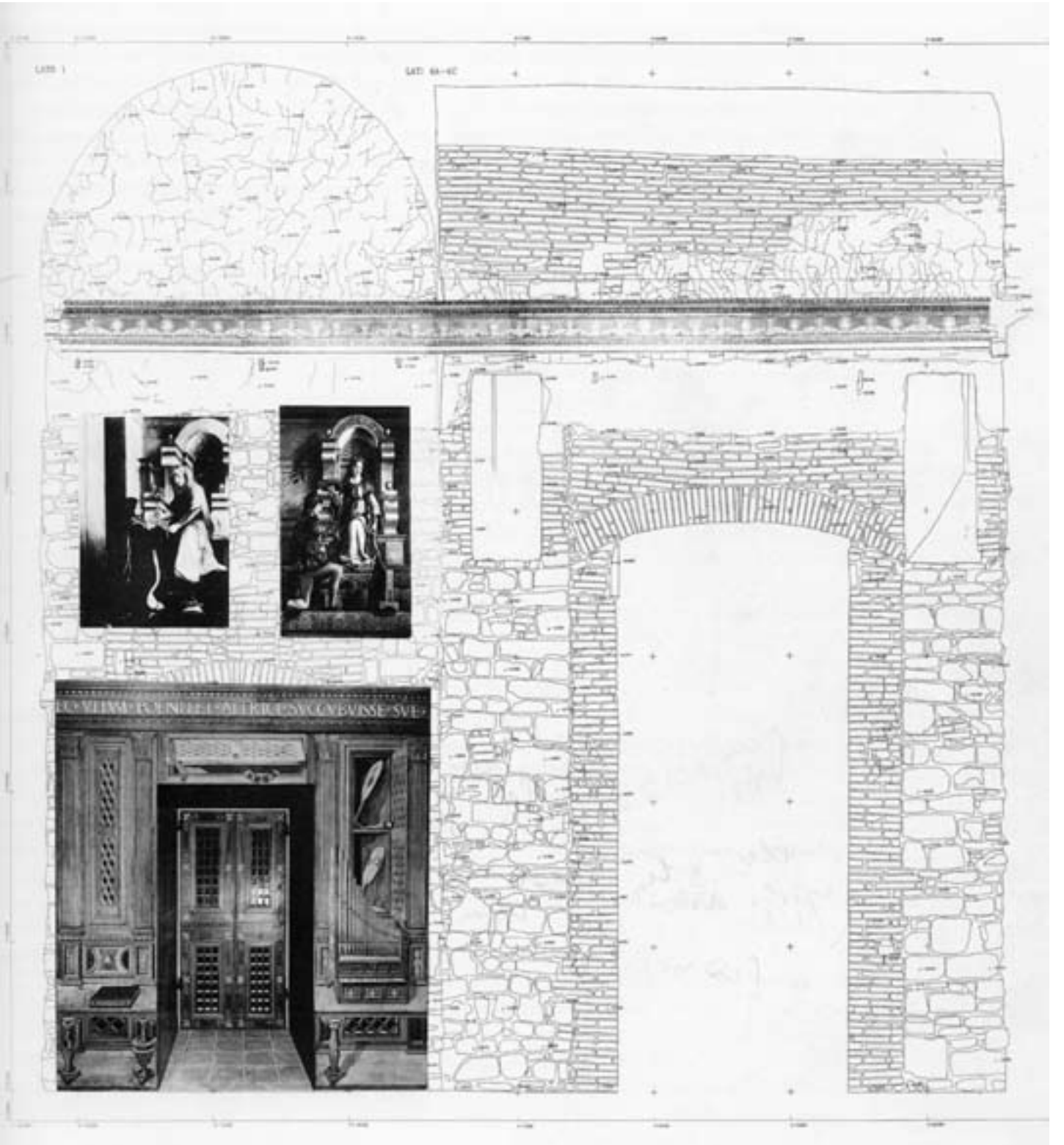


Tav. 2. Ricostruzione della decorazione dello Studiolo di Gubbio secondo Fabianski, 1990

Tav. 3. Ricostruzione fotografica della serie delle *Arti Liberali* e dell'*Orazione* proposta da Clough, 1995



Tav. 4a. Ricostruzione della decorazione sulle pareti nord-ovest e nord-est dello Studiolo di Gubbio secondo Raggio, 2007



Tav. 4b. Ricostruzione della decorazione sulle pareti sud-ovest e sud-est dello Studiolo di Gubbio secondo Raggio, 2007.
Per errore il rilievo fotogrammetrico è disposto in maniera speculare rispetto alla situazione reale

Bibliografia

- D. Bernini, *«Come un uccello sacro». Sul ritratto di Federico da Montefeltro*, in «Storia dell'arte», 95 (1999), pp. 5-34.
- A. Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari 1969.
- C. Budinich, *Il Palazzo Ducale d'Urbino: studio storico-artistico, illustrato da nuovi documenti*, Trieste 1904.
- C. Caldari, *L'ambiente artistico urbinate nell'ultimo trentennio del Quattrocento*, in *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, a cura di L. Mochi Onori, catalogo della mostra di Urbino, Milano 2009, pp. 28-37.
- L. Campbell, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1985.
- L. Campbell, *Justus of Ghent*, in *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, a cura di L. Campbell, Londra 1998, pp. 267-292.
- S. Capannelli (a cura di), *Il Palazzo Ducale di Gubbio e Francesco di Giorgio Martini*, Gubbio 2008.
- F. Cece, *Alcuni documenti sulla spoliazione ottocentesca di Palazzo Ducale*, in «L'Eugubino», a. LIV (2004), n. 1, pp. 24-25.
- F. Cece, F. Mariucci, E.A. Sannipoli, *Documenti su opere di maestri del legname attivi a Gubbio fra XIV e XIX secolo*, seconda parte, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria. Documenti 2*, a cura di G.M. Fachechi, Pergola 2002, pp. 76-131.
- L. Cheles, *Lo Studiolo di Urbino: Iconografia di un microcosmo principesco*, Modena 1991.
- C.H. Clough, *Federigo da Montefeltro's private study in his ducal palace of Gubbio*, in «Apollo», LXXXVI (1967), n. 68, pp. 278-287.
- C.H. Clough, *Lo studiolo di Gubbio*, in *Federico di Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, Atti del Convegno di Studi (Urbino – Gubbio 1982), 3 voll., Roma 1986, vol. II, pp. 287-300.
- C.H. Clough, *Federico da Montefeltro and the Kings of Naples: A Study in Fifteenth-Century Survival*, in «Renaissance Studies», vol. IV (1992), pp. 113-172.
- C.H. Clough, *Art as Power in the Decoration of the Study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico da Montefeltro*, in «Artibus et Historiae», vol. 16, n. 31 (1995), pp. 19-50.
- M. Davies, *Early Netherlandish School. National Gallery Catalogues*, Londra 1945.
- M.L. Evans, *'Uno maestro solenne': Joos van Wassenhove in Italy*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art», 44 (1993), pp. 75-110.
- M. Fabianski, *Federigo da Montefeltro's* Studiolo *in Gubbio Reconsiderated. Its Decoration and Its Iconographic Program: An Interpretation*, in «Artibus et Historiae», vol. XI, n. 21 (1990), pp. 199-214.
- R. Kirkbride, *Architecture and memory : the Reinaissance studioli of Federico de Montefeltro*, New York 2008 [Parziale riproduzione dell'opera completa online http://www.gutenberg-e.org].
- W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, a cura di C, Cieri Via, Modena 2005.
- P.L. Menichetti, *Storia di Gubbio dalle origini all'Unità d'Italia*, 2 voll., Città di Castello 1987.
- B. Montevecchi, *Giusto, Berreguete e i fiamminghi a palazzo*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra di Urbino, a cura di P. Dal Poggetto, Venezia 1992, pp. 338-348.
- G. Noehles-Doerk, *Berruguete, Pedro (Pedro González)*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig 1995, pp. 21-23.
- O. Raggio, *The Gubbio Studiolo and Its Conservation. I. Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo*, New York 1999.
- O. Raggio, *Lo Studiolo di Federico da Montefeltro. Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studiolo*, edizione italiana a cura di G. Benazzi, Milano 2007.
- O. Raggio, A.M. Wilmering, *The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 53, n. 4 (1996), pp. 5-35.
- O. Raggio, A.M. Wilmering, *The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio*, New York 2004.
- E.A. Sannipoli, *Dipinti, ornamenti, simboli e altro*, in *Il Palazzo Ducale di Gubbio e Francesco di Giorgio Martini*, a cura di S. Capannelli, Gubbio 2008. pp. 227-295.
- A.M. Wilmering, *The Gubbio Studiolo and Its Conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, New York 1999.
- A.M. Wilmering, *Lo Studiolo di Federico da Montefeltro. Le tarsie rinascimentali e il restauro dello studiolo di Gubbio*, edizione italiana a cura di G. Benazzi, Milano 2007.
- P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Volume secondo. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Firenze 1989.

Ringrazio Cecil H. Claugh, Giovan Battista Fidanza, Francesco Mariucci e Giuseppe Minelli per il materiale bibliografico che mi hanno gentilmente fornito.

“GLI UOMINI CHE FECERO L’IMPRESA...”

Correva l’anno 2001 quando gli “appassionati” iniziarono a parlare, ai fratelli Marcello e Vincenzo Minelli, dello Studiolo di Gubbio di Federico da Montefeltro e del sogno di poterlo replicare al giorno d’oggi. A chi è abituato a “fare”, apparvero subito i tanti problemi, le difficoltà, l’introvabilità dei materiali e via dicendo, ma ne iniziarono comunque a discutere “dentro casa”, come quando c’è qualcosa di ‘grande’ che riguarda il ‘laboratorio’ e tutti insieme si affronta l’argomento. Questo, a dire la verità, come sforzo si preannunciava gigantesco, ma il soprannome della famiglia, che è “Cavalini”, avrà pure qualche ragione per esistere, ad ogni modo l’operosità è l’elemento che li contraddistingue. L’anno seguente, il 2002, iniziarono i contatti ufficiali e l’Associazione Maggio Eugubino, tramite l’allora presidente, dott. Alfredo Morelli, emise l’ordine dando il via alla realizzazione del primo “pannello” con il fondamentale appoggio della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia.

Archivio Minelli - Foto Giampaolo Pauselli

«…dovevamo iniziare, individuare le parti da porre in fase lavorativa, ma per farlo dovevamo conoscere il tutto, la sua somma e poi scomporla. Il progetto fu affidato a me Giuseppe, il figlio di Marcello, che conoscevo per studi fatti ed importanza questo “documento ligneo” dell’arte italiana. Una piccola stanza venne allestita e alle pareti iniziarono a scorrere lunghi fogli che riproducevano le parti dello studiolo e sul mio piccolo tavolo i libri iniziarono a diventare pile. Tutto quello che era stato pubblicato sullo studiolo, in inglese, in tedesco, iniziò ad essere analizzato, tradotto, verificato anche e soprattutto negli aspetti costruttivi. Si affrontarono i primi ostacoli, tra cui il reperimento dei legni che componevano l’opera. Grazie all’esperienza di ‘bottega’ si individuarono subito le essenze arboree, tra l’altro tutte autoctone, e si riuscì a trovare anche la ‘fusaggine’, un arbusto che non raggiunge le grandezze di un tempo in quanto i boschi vengono tagliati con cadenza più o meno quindicinale. Mio padre allora disse di conoscere delle foreste che probabilmente non subivano tagli da secoli e trovammo anche la fusaggine con grandezze necessarie per le dimensioni utilizzate nello studiolo. Poi gli strumenti di lavoro, gli scalpelli, il coltello a spalla, per non parlare delle colle animali o di quelle fatte con la farina, quelle di un tempo. In quella stanzetta ho affrontato anche la ricostruzione generale, per poi scomporla e proporla di volta in volta con l’applicazione della genialità, soprattutto di mio padre, con cui dovevamo riuscire a piegare, forare, torcere, collegare i legnami. Tra le questioni sorprendenti ci accorgemmo che lo studiolo rispondeva progettualmente ad una ‘costruzione’ fatta moltiplicando il ‘piede urbinate’ (quello per intenderci della formella del Palazzo, 33.5 cm). Quali e quante sorprese, quante capacità e quanto impegno riversato su queste attività. Quante scoperte, come gli strumenti musicali, la ‘ribeca’ che è rappresentata solo in quello di Gubbio e via via gli altri congegni astrologici, matematici, geometrici, ogni volta uno studio analitico. Siamo sempre rimasti in contatto con agli “appassionati”, che devo dire - sinceramente - non hanno mai mancato di fornire le loro idee, il loro pensiero. Ogni volta, subito dopo, a confrontarsi in famiglia sulle scelte da fare; già perché ognuno dei componenti è esperto in un ramo della nostra piccola azienda. Cominciammo il primo pannello, una piccola pubblicazione curata da Bruno Cenni e la presentazione nel nostro laboratorio sono tra i ricordi più belli di quel periodo. Intanto, avevamo riservato uno stanzone interamente dedicato alla lavorazione dello studiolo, un luogo dove si respirava lo spirito della ‘bottega’ rinascimentale. Anche i fogli, le carte, le piantine, gli studi, le annotazioni svolazzavano appuntati a chiodi fissati sui vari pannelli. In quella bottega era sempre presente Franco, un nostro addetto qualificato nel lavoro dell’intarsio. Le sue possenti mani abbracciavano il coltello a spalla e via giornate intere piene di minuziosa attenzione per realizzare uno dopo l’altro i pannelli. E poi sotto tutti gli altri… i nostri “ragazzi”: Andrea, Chiara, Roberta, Chiara, Enrico, Michele, Claudio, Sergio, Marco, Paolo, Maurizio, Simone… Ogni sorella seguiva altri aspetti specifici, ed ecco il soffitto - per esempio - che è veramente un capolavoro; ha dei colori meravigliosi è pieno di dorature e intagli; ed ecco la lieve lucidatura per ridonare vitalità alle essenze. Intanto creavamo, io e mio padre, ‘dispositivi’ impensabili per ottenere le forme intarsiate. Poi la preziosa collaborazione dell’amico Mariucci e di tanti altri che ci hanno aiutato per questa pubblicazione e i tanti amici “appassionati” eugubini che hanno prestato la loro opera e che ci sono stati vicini, vorrei ricordarli tutti. E come non menzionare in queste pagine il dott. Lucio Lupini attuale presidente dell’Associazione Maggio Eugubino, che insieme alla Fondazione ci ha accompagnato in tutto il lavoro. Alla fine l’infaticabile compito svolto con la collaborazione della Direzione dei Beni Culturali e Paesaggistici: la collocazione nella stanza. Negli anni precedenti avevo misurato e rimisurato quelle nude pareti, pensando che un giorno forse sarebbe potuto tornare in quel luogo e adesso è issato a farsi leggere come ‘documento’ dell’arte. Concludo raccontando l’emozione che provammo con mio padre quando, dopo aver ricostruito tutti i pannelli, lo montammo in bottega e insieme vi entrammo come artigiani di un tempo. Ci sentimmo quasi in un luogo sacro, sicuramente importante e provammo una commozione infinita, quella che si prova quando si finisce un lavoro, soddisfatti e al tempo stesso dispiaciuti; si concludeva infatti un lungo percorso, ma anche liberi e pronti per il successivo lavoro che andremo a fare. Questa suggestiva trepidazione è quella che sorregge gli artigiani appassionati del loro lavoro...».

Giuseppe Minelli

Con la partecipazione di:

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Umbria
Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici dell'Umbria
Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Umbria

COMUNE DI GUBBIO

FONDAZIONE CASSA RISPARMIO PERUGIA

Si ringrazia:

S.I.L. APPENNINO CENTRALE scarl

Questo speciale è stato realizzato grazie a:

24 ORE Motta Cultura

CEMENTERIE ALDO BARBETTI

COLACEM

Coldimolino

DANAE FILM PRODUCTION
www.danae.it

L'ArteGrafica
comunicazione

MENCARELLI GROUP
RESTAURANTS & HOTELS

MINELLI
RESTAURATORI IN GUBBIO dal 1959

Rinascita dello Studiolo di Gubbio