

**Elisabetta Costantini**

# **Cagli nel Seicento**

**Anton Francesco Berardi e il suo palazzo**



*Il lavoro editoriale*

**Società pesarese di studi storici**  
c.f. 92007540419  
[www.speess.it](http://www.speess.it)

**Presidenza**

Riccardo Paolo Uguccioni  
[rpu@abanet.it](mailto:rpu@abanet.it)

**Consiglio direttivo**

Bonita Cleri  
Claudia Colletta  
Camilla Falcioni  
Luigi Luminati  
Stefano Pivato  
Ercole Romagna  
Riccardo Paolo Uguccioni

**Collegio dei revisori dei conti**

Marco Marasca  
Mario Maoloni  
Simonetta Romagna

**Collegio dei probiviri**

Anna Maria Benedetti  
Gianfranco Bertini  
Marco Cangiotti

**Segreteria**

Intercontact srl  
via Zongo, 45 – 61121 Pesaro PU  
tel. 0721 26773 – fax 0721 1633004  
[info@intercontact.it](mailto:info@intercontact.it) – [www.intercontact.it](http://www.intercontact.it)

**il lavoro editoriale**

casella postale 297 – 60100 Ancona AN  
[www.illavoroeditoriale.com](http://www.illavoroeditoriale.com)



Quaderni di Studi pesaresi 2/2018

## CAGLI NEL SEICENTO



Elisabetta Costantini

# Cagli nel Seicento

Anton Francesco Berardi e il suo palazzo

*il lavoro editoriale*

QUADERNI DI STUDI PESARESI

Società pesarese di studi storici



Volume edito con il sostegno del Comune di Cagli



*il lavoro editoriale*  
casella postale 297 - 60100 Ancona Italia  
[www.illavoroeditoriale.com](http://www.illavoroeditoriale.com)

ISBN 9788876638510

*A Glauco e Lucrezia*

Ringrazio l'Amministrazione comunale di Cagli e in particolare il suo assessore alla Cultura. Ringrazio la Direzione e il personale tutto dell'Archivio di Stato di Pesaro. Ringrazio l'amico Marcello Mensà, competente e appassionato cultore di storia cagliese. Ringrazio per le fotografie gli amici fotografi Adriano Gamberini e Florindo Rilli. Un ringraziamento speciale al prof. Giorgio Benelli per gli indispensabili e preziosi chiarimenti sui problemi storico-teologici. Ringrazio mia figlia Lucrezia Martufi per le mattinate passate con me all'Archivio di Stato e particolarmente per aver fotografato tutti i documenti. Ringrazio mio marito Glauco M. Martufi per la pazienza con cui mi ha seguito e spronato nella ricerca fino a questa conclusione.

## PRESENTAZIONE

La storia della nobile città di Cagli meritava, dopo un secolo di stasi nelle ricerche e negli studi, il risveglio di interesse che questo libro avvia e promette.

Si usa dire, fra cinici 'libertini', che ci si sposa per dire addio all'amore, ci si laurea per dire addio allo studio. Non è il caso di Elisabetta Costantini che – addottoratasi anni fa con una tesi sulla cultura nella Cagli del primo '600 – riprendeva il tema in un denso saggio apparso nel numero 26 (2008) di "Pesaro città e contà", ed ora lo amplia e approfondisce consegnandoci un affresco talmente vivo da lasciarci in preda al demone dell'appetenza intellettuale: di questo e di quello vorremmo sapere di più, ci rammarchiamo che non tutto sia stato detto, non tutti i documenti pubblicati, vorremmo essere nel palazzo di cui si narrano i fasti e si descrivono le *mirabilia*.

E alle meraviglie, perché occupano la parte centrale e preminente del libro, preliminarmente accenniamo, ma in breve a causa delle personali limitatissime competenze che in materia filosofica come in tante altre lo scrivente si riconosce.

Si tratta del secentesco palazzo Berardi ora Mochi Zamperoli, del suo ampliamento (nel Settecento dei grandi palazzi della nobiltà cittadina): quindi delle sue strutture architettoniche, e dei dipinti a fresco in una dozzina di stanze – di varie epoche e vario soggetto – fra cui quella che impegna al massimo l'autrice, la sala che qui viene chiamata *Lulliana*, al piano terra della parte antica del palazzo.

La sala Lulliana – nelle sue pareti, nelle sue vele e pennacchi, nel suo soffitto – è un complesso di più di trenta soggetti dipinti a mezzo fresco, ispirato alla *Nova iconologia* di Cesare Ripa (1610), come per ogni soggetto puntualmente illustra l'autrice. Più difficile – ammette la stessa – è dimostrare l'ascendenza ai trattati di mnemotecnica di Ramon Lull (Raimondo Lullo, 1235-1316), intellettuale catalano cui arrise immensa fortuna per almeno quattro secoli, e cui volle allacciarsi indirettamente il committente, che nella sua grande biblioteca conservava i trattati del catalano e che in un cartiglio fece dipingere in tutta evidenza il titolo dell'intero ciclo figurativo: «LVLLIANA METHODVS».

Descrizione e analisi della sala Lulliana occupano molte pagine del libro, e il lettore deve faticare per seguire l'autrice in ciò che più l'appassiona e meglio domina, il pensiero filosofico (in particolare neoplatonico-lulliano) e l'indagine iconologico-allegorica, nella quale si muove con una determinazione e una padronanza che coinvolge e sorprende. Senza mai cedere alla facile tentazione del giudizio estetico, della comparazione stilistica, dell'attribuzionismo, cui la materia fin troppo si prestava.

Altre meraviglie della casata hanno spazio nel volume, come la *Libreria* di Anton Francesco Berardi, oltre millenovecento titoli, e il sorprendente settecentesco *Ninfeo*,

tempietto arcadico nella campagna cagliese: dell'una ci resta solo lo sterminato inventario, dell'altro i resti pittoreschi, mutili e profanati ma ancor leggibili. L'una e l'altro in vario modo legati a due accademie, quella neoplatonica degli *Incolti* fondata nel 1632 e la derivata arcadica *Colonia Caliese* fondata nel 1704, che se non bastano a fare di Cagli una piccola Atene sono comunque segno di aspirazioni *ad altius*. Del resto lo stesso minuzioso inventario della biblioteca voluto da Anton Francesco indica la considerazione gelosa in cui il testatore tiene quello che potremmo considerare il suo patrimonio culturale.

A sorreggere aspirazioni e realizzazioni tanto ambiziose non può che esserci una considerevole ricchezza. E questo è l'altro pilastro del libro, l'altra 'meraviglia', l'inventario *post mortem* di Anton Francesco (†1648), che testimonia gli agi e perfino gli sfarzi della famiglia: dalle vesti agli arredi di casa, dai preziosi monili alle armi, ai tanti quadri sacri e profani, agli strumenti musicali.

Se gli inventari non accennano a un patrimonio della famiglia in titoli finanziari (come potevano essere luoghi di monte, censi, compagnie d'ufficio) che non poteva certo mancare, dicono però qualcosa sulle case, almeno due in città, e sui nove poderi dislocati per lo più nella valle del Candigliano, attorno all'abbazia di Naro di cui i Berardi sono "protettori" (giuspatroni? commendatari? non sarebbe ozioso appurarlo). Dei poderi gli inventari dicono poche cose ma significative: le scorte vive (bestiame grosso e minuto) e la produzione di lana, annotazione questa che rinvia ad anni ormai passati quando Cagli era attivissimo centro laniero.

E qui si tocca il punto di massimo interesse storiografico della vicenda berardiana, di cui l'autrice è pienamente consapevole, e che riguarda la cosiddetta 'crisi del Seicento' su cui molto si è discusso e molto si continuerà a discutere.

Non è qui il caso di riprendere in mano la matassa per tentare di dipanarne il filo. Certo è che, ben prima della devoluzione del ducato roveresco (1631), si erano dovuti registrare i crolli dei centri produttivi di più antica tradizione, come Gubbio e Cagli appunto, e i fallimenti delle promettenti manifatture di seta intessuta d'oro e argento da poco impiantate a Urbino e Pesaro. Certo è che la spaventosa carestia del 1590 e la conseguente epidemia avevano falciato la popolazione deprezzando per conseguenza i terreni agricoli, costretto molte famiglie a svendere i loro beni *ne fame perirent*, interi patrimoni incamerati per abbandono, o confiscati per insolvenza fiscale e venduti all'incanto.

Non conosciamo l'origine e la storia della ricchezza dei Berardi – derivata sembra da fortunate carriere militari –, ma come in tanti altri casi possiamo pensare quantomeno a un consolidamento legato alla congiuntura. Le crisi allargano la forbice, sempre.

Anche a Cagli la crisi è conclamata, in città per la caduta delle manifatture e l'ozio forzato dei lavoranti, in campagna per l'erosione della piccola proprietà contadina e della stessa forza-lavoro. L'emigrazione stagionale nell'Agro romano e nelle Maremme, in questi decenni obbligata per larghe masse, è al tempo stesso ultima risorsa e ulteriore fattore di impoverimento.

In questo panorama desolato svettano i palazzi della nobiltà cittadina, e nel chiuso del suo palazzo Anton Francesco Berardi – e gli altri nobili cagliesi, e il clero che quasi sempre s'identifica con la nobiltà – può coltivare la sua grande architettura lulliana, fatta di immagini e di libri, casse e casse che arrivano da Venezia, un

pittore forse non eccelso sfamato per mesi e puntigliosamente imbeccato perché si attenga all'allegoria. E questa è la crisi del Seicento, miseria e nobiltà, ignoranza e accademia.

L'evidente «processo d'impoverimento dei ceti contadini e d'arricchimento di quelli nobiliari» – giustamente conclude l'autrice – è il terreno «su cui si sviluppò l'edificazione dei nuovi grandi palazzi delle più cospicue famiglie cagliesi». E non solo cagliesi.

Ottobre 2015

*Girolamo Allegretti*



## PREFAZIONE

Il palazzo Berardi è il più maestoso fra i palazzi che nel corso di quasi un secolo, fra il XVI ed il XVII, hanno arricchito la città di Cagli e a differenza di altri è stato restaurato e aperto al pubblico divenendo così un nucleo culturale e artistico di grande rilievo.

La storia dell'edificio è legata ad alcuni personaggi della famiglia Berardi che, in fasi successive, lo hanno costruito e ampliato, arricchendolo di opere d'arte e istituendo nelle sue sale degli importanti cenacoli sapienziali. In questo senso il palazzo, oltre a possedere una indiscutibile bellezza, custodisce nelle sue sale la testimonianza dell'esistenza, nella piccola città appenninica, di un singolare gruppo di personalità locali, legate da interessi religiosi eterodossi, che con ogni probabilità vi si incontravano – pur trovandosi nello Stato della Chiesa e nel pieno periodo della Controriforma – mascherando tali interessi sotto la veste di una delle tante accademie che venivano all'epoca fondate.

La natura di questa accademia naturalmente non è svelata da scritti o atti costitutivi ma traspare dall'insieme della biblioteca posseduta dal principale costruttore del palazzo – e in esso anticamente custodita – e soprattutto dal ricchissimo insieme di dipinti che si possono ammirare in una delle sue sale. Questa ipotesi sulla natura dell'accademia aggiunge quindi una vena di interesse e mistero alla conoscenza del palazzo in cui gli accademici si riunivano.

La famiglia Berardi è una delle più antiche famiglie cagliesi e le notizie più precise al suo proposito la fanno risalire al XIII secolo: «Era così onorata questa famiglia che nelle case di Lei si adunò più volte il Consiglio Pubblico, quando per la rovina dell'antica città mancava il Comunale Palazzo»<sup>1</sup>. Si allude qui probabilmente all'incendio della città che distrusse Cagli nel XIII secolo.

Fra i suoi membri c'è un Berardo elevato al cardinalato nel 1288. Egli fu prima canonico della cattedrale di Cagli e successivamente, nel 1285, fu vescovo di Osimo. Divenne cardinale sotto il papato di Nicolò IV che lo nominò cardinal vescovo di Palestrina e successivamente fu legato apostolico delle Sicilie. Egli morì nel 1291 presso Spoleto, ritornando dalla legazione di Sicilia.

Più tardi si distinsero militarmente Serafino Berardi nel secolo XVI, che servì con onore la Repubblica Veneta e morì combattendo. Nel XVII secolo s'illustrarono Pandolfo che combatté per gli Asburgo in Ungheria e morì nel 1603, Ettore che combatté i Turchi

---

<sup>1</sup> LUIGI ROSSI, *Storia di Cagli*, ms. Biblioteca comunale di Cagli, vol. V, pp. 164-167.

a Malta e a Lepanto, e Silla che condusse 200 cagliesi alle guerre degli Asburgo nelle Fiandre.

Un nome ricorrente nella famiglia a partire dalla seconda metà del XVI secolo è quello di Anton Francesco. Del primo di questi si hanno notizie attorno alla metà del '500 per aver egli fatto ornare in maniera non convenzionale un altare della chiesa di San Francesco con le armi di famiglia. Suo figlio Ettore, che grazie alle sue imprese belliche aveva accumulato notevoli ricchezze diventando il personaggio più dovizioso di Cagli, intervenne ripetutamente nella seconda metà del XVI secolo con contributi finanziari determinanti per la costruzione di edifici religiosi (1568) oppure in occasione di omaggi dovuti dalla città al duca (1599) <sup>2</sup>.

Lo stesso Ettore Berardi, sposato con Ortensia Passionei, ebbe fra i suoi figli il secondo Anton Francesco il quale si sposò nel 1624 con Francesca Benamati. Dal loro figlio Camillo nacque l'ultimo Anton Francesco che divenne un importante architetto.

Con la morte dei figli di questo terzo Anton Francesco, «Ubaldo canonico della cattedrale di Cagli, di suo fratello Flaminio già castellano della Fortezza di Ferrara, e del conte Camillo, ottimo cittadino, si estinse quest'antica famiglia; e del Palazzo entrò al possesso la nobile famiglia Agostini» <sup>3</sup>.

Successivamente il palazzo, in seguito a matrimoni, estinzioni di famiglie, eredità e acquisti, cambiò proprietà passando nel Settecento agli Agostini-Zamperoli e infine nell'Ottocento ai Mochi-Zamperoli, famiglia che ne è stata proprietaria fino alla fine del XX secolo, quando il palazzo è stato acquistato dalla Amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino. Per questo popolarmente il palazzo è chiamato col nome dell'ultima famiglia proprietaria anziché, più correttamente, col nome della famiglia che lo fece erigere.

---

<sup>2</sup> CARLO ARSENI, *Immagine di Cagli*, Cortona 1989, pp. 134, 148.

<sup>3</sup> ROSSI, *Storia di Cagli*, cit., p. 167.

## LE FAMIGLIE CAGLIESI EMINENTI DEL XVII SECOLO E I LORO PALAZZI

Nel periodo che va dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo la città di Cagli vide il sorgere o il rinnovarsi di diversi palazzi signorili che le diedero un aspetto nuovo, arricchendone le piazze e dando dignità alle vie che, secondo il rigido piano ortogonale conseguente alla ricostruzione medievale, ne caratterizzano ancora il centro. In questo periodo si costruì ex novo il palazzo vescovile (1646) su quello che oggi è il corso XX Settembre; nella seconda decade del '600 si «riforma ed accresce» il palazzo Luzi sull'attuale via Celli; sulla piazza si rinnovò (per Francesco Maria II duca d'Urbino) il palazzo pubblico che diventò palazzo ducale (1612) mentre poco lontano erano stati eretti nella seconda metà del XVI secolo il palazzetto Maroni e il palazzo Marcelli.

Il più significativo di questi edifici era forse il palazzo Tiranni Castracane – posto nella attuale via Purgotti – al cui rinnovamento operarono, fra il 1555 ed il 1600, due notevoli personaggi: il grande plastificatore urbinato Federico Brandani ed Elpidio Finale, il maggiore esponente di una famiglia di lapicidi locali. Vanno citati infine due palazzi quasi esattamente coevi: il palazzo Luperti, posto sulla piazza del convento di San Francesco (del 1633), e il palazzo Benamati (del 1634) – posto nella attuale via Lapis – che presenta diverse affinità decorative con quello di Anton Francesco Berardi, il quale aveva sposato la figlia del Benamati <sup>1</sup>.

Nella fase conclusiva della storia del dominio dei Della Rovere, Cagli era una delle sette “città” del ducato di Urbino. La sua dimensione urbana, per i tempi e per l'area, poteva considerarsi ragguardevole: all'interno delle mura, infatti, si contavano 3.048 anime, rispetto alle 6.891 di Pesaro, alle 6.319 di Gubbio e alle 4.911 di Urbino, con un peso superiore a quello di Senigallia – quinta città del ducato – che contava 2.888 abitanti <sup>2</sup>.

L'attività economica dominante era l'agricoltura, anche se erano importanti la lavorazione di panni di lana e la concia delle pelli, attività che decadde dopo la devoluzione del ducato allo Stato pontificio, avvenuta nel 1631, che comportò l'inserimento della legazione di Urbino e Pesaro in un più ampio mercato. Per questo l'attività ripiegò sulla produzione ed esportazione di granaglie, cui le aree interne erano peraltro poco adatte. La crisi dell'antico ducato roveresco s'inseriva nella crisi dell'area mediterranea, conseguenza sia delle grandi scoperte geografiche – con l'apertura dei traffici atlantici –, sia della chiusura dei commerci con l'Oriente in seguito all'avanzata turca. Eppure proprio

---

<sup>1</sup> Per queste notizie v. ALBERTO MAZZACCHERA, *Cagli*, in GIANNI VOLPE (a cura), *Palazzi e dimore storiche del Catria e del Nerone*, Laterza, Bari 1998, pp. 28-81.

<sup>2</sup> *Nota delle bocche...che sono nel Stato di S.A. Ser.ma nel 1591*, in NANDO CECINI, MARIO OMICCIOLI, *All'ombra della quercia d'oro*, Pesaro 1972, pp. 135-136.

fra la fine del XVI secolo e la prima metà del XVII si verificò a Cagli una notevole frequenza di trasformazioni o di riedificazioni di palazzi nobiliari. È una contraddizione che si spiega con la volontà di affermazione di un nuovo ceto nobiliare<sup>3</sup>, specie dopo la fine del ducato roveresco; tuttavia per renderla possibile dovevano essere presenti delle peculiari condizioni economiche.

Queste erano determinate da un aumento delle dimensioni della proprietà terriera ottenuto in genere ai danni delle larghe proprietà municipali, esistenti fino a tutto il Cinquecento, costituite soprattutto da boschi e pascoli d'uso collettivo (una forma di proprietà che nelle montagne del cagliese si perpetua ancora nel XXI secolo), su cui si basava anche la possibilità di sostentamento dei contadini poveri. Il processo di disboscamento e di dissodamento portò ad un incremento della superficie coltivata e della produzione agricola e, probabilmente, a grandi acquisti di fondi da parte del patriziato urbano.

Il processo di privatizzazione della proprietà pubblica non era circoscritto a Cagli né tanto meno solo a quel periodo storico ed è stato diffusamente preso in esame dagli storici marchigiani. Sergio Anselmi, basandosi anche sugli studi di Bandino Giacomo Zenobi e Raffaele Molinelli, scrive: «Roma, per governare in qualche modo, ha bisogno del consenso delle oligarchie locali enucleate dall'indistinta massa di *cives* e costituite da nobili e nobilitandi attraverso un lento processo che muove dagli uffici ricoperti, dal dottorato, dalle milizie, dalla grossa proprietà immobiliare» e cita Renzo Paci che parla della «lunga vicenda dell'appropriazione delle terre comunali da parte dei privati e della loro sottrazione all'uso collettivo»<sup>4</sup>. Le aree collettive già a bosco o ad uso pascolivo che venivano "privatizzate" erano, in genere, trasformate in aree agricole e ciò forniva una maggiore produzione complessiva. Le poche famiglie che avevano potuto acquisire le nuove terre, oltre a questa maggiore produzione, poterono fruire nello stesso periodo della possibilità di aggravare le condizioni dei loro lavoratori. Sergio Anselmi denuncia, infatti, l'appesantimento a carico dei mezzadri del patto colonico – in cui aumentano *corvées*, "onoranze" e regalie – come uno degli aspetti del processo di "rifeudalizzazione" del XVII secolo<sup>5</sup>.

Nel 1638, sette anni dopo la devoluzione del ducato allo Stato della Chiesa, la comunità di Cagli formulò dei *Capitoli et ordini sulla cultura delle Terre e delle Possessioni del Territorio*<sup>6</sup> che dovevano regolare i rapporti mezzadrili adeguandoli alle norme vigenti nel resto dello Stato della Chiesa. Dopo pochi decenni i proprietari locali ne chiesero la revoca e il ritorno ai modelli definiti dagli statuti della città emanati nel 1589 (*Statuta ordinationes atque decreta Civitatis Sancti Angeli Papalis Callii*), cioè in periodo ducale. Si affermava che in seguito alle «nuove capitolazioni» veniva a «mancare quasi affatto la buona coltura» e nascevano «mille disordini fra Padroni e lavoratori». Il cardinal legato

<sup>3</sup> GIAMPIERO CUPPINI, *Funzione e significato del palazzo nella storia della città*, in AA.vv., *Il Palazzo Italiano*, Milano 1975, pp. 12-15.

<sup>4</sup> SERGIO ANSELMI, *L'agricoltura marchigiana in una dimensione storica*, in Id. (a cura), *Insedimenti rurali, case coloniche, economia del potere nella storia dell'agricoltura marchigiana*, Jesi 1986, pp. 39.

<sup>5</sup> *Ibidem*; sul tema v. anche GIORGIO BORELLI (a cura), *La rifeudalizzazione nei secoli dell'età moderna: mito o problema storiografico?*, atti 3ª giornata di studio sugli antichi Stati italiani, Istituto per gli studi storici veronesi, Verona 1984; DOMENICO SELLA, *L'Italia del Seicento*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 76-78.

<sup>6</sup> *Capitoli et ordini sulla cultura delle Terre e delle Possessioni del Territorio*, presso Flaminio Concordia, Pesaro 1638.

respinse la richiesta dei proprietari, lamentando l'assenza di un accordo con i contadini, e ciò può sottintendere una loro difesa d'ufficio da parte delle autorità, difesa che aveva buone ragioni nella difficoltà delle condizioni di vita dei contadini.

Il processo di rifeudalizzazione produceva, infatti, un allontanamento dalle campagne dei contadini impoveriti che, affluendo nella città, accrescevano il ceto degli assistiti dalla carità dei conventi e dalle annone comunali; tale obbligo d'intervento pubblico nell'assistenza ai meno abbienti rendeva poi necessaria la vendita ulteriore, da parte delle municipalità, dei beni collettivi attorno ai quali i ricchi acquirenti riuscivano a costituire delle notevoli fortune fondiari<sup>7</sup>. La crisi agricola del Seicento, che coinvolgeva gravemente gli abitanti delle campagne, non gravava invece nella stessa misura sui ceti ecclesiastici e nobiliari – fra loro strettamente legati da vincoli d'appartenenza familiare, oltre che sociale – in quanto la legislazione dello Stato li rendeva largamente liberi dai gravami fiscali.

Un ulteriore privilegio era la possibilità, per questi ceti, di non sottostare ai vincoli sull'esportazione delle granaglie: ciò era particolarmente grave in anni in cui, a volte, i raccolti erano così scarsi che si ponevano addirittura limiti alla libera raccolta delle ghiande in quanto esse dovevano fornire sostituti alla farina di grano, di cui c'era carenza.

Nelle terre dello Stato della Chiesa questo processo d'impoverimento dei ceti contadini e d'arricchimento di quelli nobiliari è evidente, ma si tratta di una condizione percepibile in tutta Italia, indipendentemente dalle aree che si considerano, come osserva Paul Renucci:

C'è anzi da domandarsi se la polarizzazione delle condizioni sociali non si accentua attraverso l'intera penisola anche più drammaticamente di quanto la disparità dei mezzi di lavoro e di consumo si aggrava fra una latitudine e l'altra. Farebbero pensare a questo le vertiginose somme investite nelle costruzioni di lusso<sup>8</sup>.

Le condizioni storiche ed economiche su cui si sviluppò l'edificazione dei nuovi grandi palazzi delle più cospicue famiglie cagliesi dell'epoca può essere sintetizzata, ancora una volta, con le parole di Sergio Anselmi che, scrivendo dell'agricoltura marchigiana nei secoli XVI-XVIII, dice: «I bei palazzi marchigiani [...] sono il frutto vistoso degli utili della rinnovata avventura colonizzatrice e del gran traffico dei cereali»<sup>9</sup>. Gran parte degli interventi che in questo periodo arricchirono Cagli ebbero luogo lungo il doppio asse di vie fra loro parallele, che confluiscono nella piazza centrale – le attuali vie Celli e corso XX Settembre – coinvolgendo, in questa ricostruzione, anche le altre vie (attualmente via Purgotti, via Alessandri e via Lapis) parallele a queste, ma non connesse alla piazza<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> ARSENI, *Immagine di Cagli*, cit., p. 181.

<sup>8</sup> PAUL RENUCCI, *La cultura*, in *Storia d'Italia* Einaudi, 2\*\* *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino 1974, p. 1363.

<sup>9</sup> ANSELMI, *L'agricoltura marchigiana*, cit., p. 38.

<sup>10</sup> LUCIANO CAPPELLONI (a cura), *Cagli una politica per il centro storico*, Cagli 1980, pp. 22-24.



## LA STORIA DEL PALAZZO BERARDI E DELLE SUE TRASFORMAZIONI

L'aspetto attuale del palazzo Berardi è il risultato di una serie di trasformazioni e di accrescimenti che con ogni verosimiglianza sono dovuti al secondo Anton Francesco Berardi e al nipote dallo stesso nome.

È probabile che il palazzo fosse costituito inizialmente solo dalla parte sulla piazza San Francesco (l'attuale via Lapis) prospiciente il convento e la chiesa di San Francesco, e inoltre che esso avesse proporzioni più modeste. Una sicura traccia degli ampliamenti operati da Anton Francesco è fornita da un atto del notaio Alimento Maroni <sup>1</sup> nel quale si cita una «differenzia e controversia» fra Anton Francesco Berardi e il confinante Antonio Alippi; una «muraglia nuova fatta dirimpetto a San Francesco nel cortile del sig. Anton Francesco» aveva chiuso alcune finestre della casa Alippi. La controversia è risolta con la «liberazione» da parte del Berardi delle finestre della casa adiacente. Un'indicazione netta sull'orientamento della facciata del palazzo ce la dà poi – come vedremo – il testamento di Anton Francesco Berardi che in esso parla sempre della sua casa «davanti a San Francesco».

A queste documentazioni si aggiunge la palese difformità formale che si può riscontrare fra il semplice prospetto, che si osserva in quella che è oggi la parte posteriore dell'edificio (in via Lapis), e il monumentale prospetto anteriore sull'attuale via Alessandri, di forme architettoniche settecentesche, in cui è il suo attuale ingresso principale. Altre differenze riscontrabili, che possono quindi testimoniare un'aggiunta successiva nel lato su via Alessandri, sono la presenza dei mezzanini, che sono inesistenti in quella che è diventata la parte posteriore, e – all'interno del palazzo – la differenza stilistica che si può riscontrare fra i dipinti posti al primo piano, nell'attuale parte anteriore, che sono databili in parte al XVIII e in parte al XIX secolo, e quelli della parte sulla piazza San Francesco, e soprattutto al piano terra, sicuramente precedenti.

In questo modo si ha un'idea della crescita complessiva dell'edificio avvenuta dopo la morte di Anton Francesco Berardi. Per quanto riguarda la datazione degli accrescimenti va segnalato che, nell'immagine della «NOVA CIVITAS CALLII» del 1670 (fig. 1), il palazzo mostra già un cortile con tre arcate e una torretta sul tetto; quindi un primo ingrandimento del palazzo risale a non molto dopo la morte del Berardi avvenuta nel 1648.

Sicuramente una spinta alla trasformazione, specie nella parte prospiciente via Alessandri, venne poi data dal nipote Anton Francesco Berardi di cui dice il Rossi <sup>2</sup>: «il conte

---

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Pesaro, *Notarile di Cagli*, notaio Alimento Maroni, anno 1644, pp. 196-199.

<sup>2</sup> Rossi, *Storia di Cagli*, cit., p. 167.

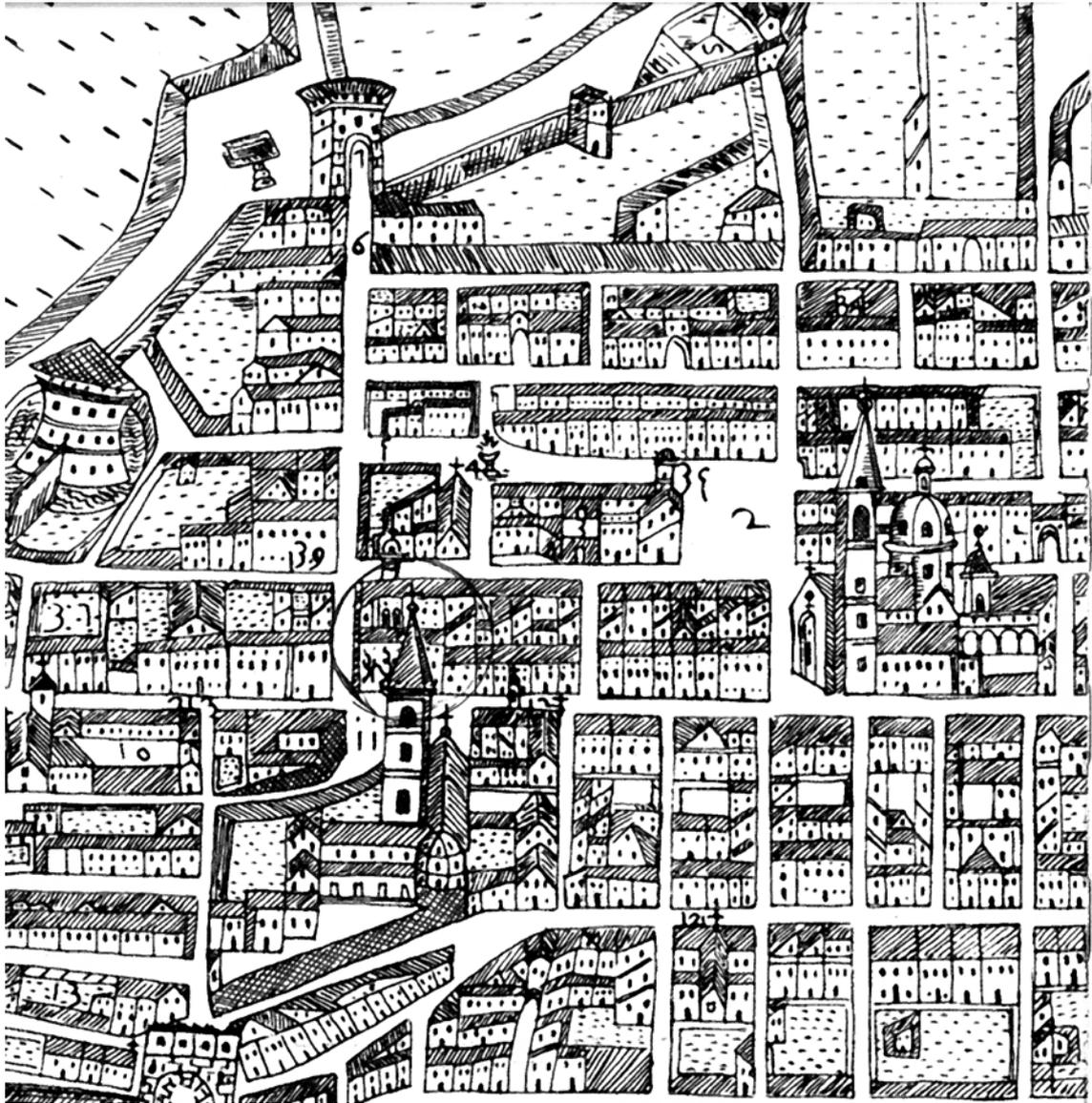


Fig. 1. *Nova civitas Callii*, incisione del XVII sec. Cagli, Museo della città (nel cerchio è indicato il palazzo Berardi).

Francesco Berardi fu anche valente architetto [...] Anche il suo Palazzo qui nella Patria fu di suo buon disegno, comeché da lui non compito». Alberto Mazzacchera scrive in proposito:

Il Palazzo fu costruito nella prima metà del '600. Scriveva infatti il Bricchi nel 1639 che "*Dottore Anton' Francesco con la peritia di belle lettere, e di quasi tutte l'Arti liberali, istitutore e conservatore d'una nobile e dotta Accademia, quale d'ogni mese tiensi nel suo adorno Palagio di sua architettura fatto*"<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> FRANCESCO BRICCHI, *Vita e miracoli del glorioso martire S. Gerontio vescovo avvocato della città di Cagli con gl'annali di questa*, Urbino 1639.



Fig. 2. L'area fra il convento di San Francesco e San Giuseppe.

È interessante questa affermazione da parte del Bricchi, storico coevo ed amico del Berardi, del ruolo di "progettista" del primo Anton Francesco ma bisogna supporre che egli abbia soprattutto trasformato, sia pur a suo gusto, una costruzione preesistente. Se poi la presenza di Anton Francesco junior, nel Settecento, deve avere molto giovato all'edificio, andrebbero considerati anche i lavori che Michelangelo Boni, allievo del Valadier, vi ha compiuto presumibilmente nella prima metà dell'Ottocento. Il Maestrini infatti parla di «Ristauri interni ed esterni del Palazzo Agostini Zamperoli»<sup>4</sup>.



Fig. 3. Particolare della figura precedente.

Che gli eredi (e in particolare il nipote, l'architetto Anton Francesco) abbiano ampliato il palazzo, ingrandendo e abbellendo le sale del primo piano, lo testimoniano anche

<sup>4</sup> MAZZACCHERA, *Cagli cit.*, pag. 66.



Fig. 4. La facciata settecentesca di palazzo Berardi.



Fig. 5. Il portale principale su via Alessandri.

alcune sovrapposizioni (sei, sette e poi ottocentesche) nelle decorazioni dipinte nelle parti inferiori di alcune sale di quel piano, riscontrate e da noi documentate nel corso dei restauri che hanno preceduto la riapertura al pubblico del palazzo. Se si osservano i catasti pontifici e i catastini ad essi collegati (che riproducono nel 1860 la *Mappa della Città di Cagli – Dipartimento del Metauro*, rilevata nel 1813)<sup>5</sup> si nota (fig. 2) che la parte estrema sinistra sull'attuale via Angelo Celli indicata col n° 167 è ancora scoperta (fig. 3) e che quindi la costruzione su questo lato viene completata fra il 1813 e la metà del XIX secolo, periodo in cui il Rossi redige la sua *Storia di Cagli*.

Tanto vale per escludere le sale su questo lato, sia al piano terra sia al primo piano, da quelle esistenti all'epoca dell'Anton Francesco senior, che è sicuramente il personaggio più interessante della casata.

### *L'esterno del palazzo*

La facciata sulla via Alessandri costituisce oggi, dopo l'ingrandimento dovuto ad Anton Francesco Berardi nipote, il fronte principale del palazzo. Su questo lato il palazzo si articola su quattro piani: fra il piano terra – posto a livello di strada senza che siano percepibili sopraelevazioni – e il piano nobile si trova un mezzanino. Al di sopra del piano nobile esiste un ulteriore piano, con le soffitte del palazzo (fig. 4). La facciata è liscia, senza decorazioni apposte né fasce marcapiano se non sotto il cornicione. Il portale, la cui altezza giunge alla parte superiore del mezzanino, è racchiuso da una cornice piatta in pietra chiara, strombata, il cui arco è preceduto da una fascia orizzontale rilevata. I battenti della porta lignea portano

<sup>5</sup> Archivio di Stato di Pesaro, *Cessato Catasto Fabbricati Comune di Cagli*, F150, particelle 168 (il palazzo col suo cortile) e 167 (la parte non ancora costruita nel 1813).

una fine chiodatura e sono circondati da una ghiera a diamante; ognuno di essi è diviso in quattro specchi (fig. 5).

Al piano terra, oltre al grande portale vi sono altre sette aperture – antichi negozi e basse finestre – disposte in maniera asimmetrica, tre a sinistra e quattro a destra del portale. Al mezzanino le aperture sono otto, simmetricamente divise dal portale: tutte hanno una semplice cornice piatta e una soglia leggermente sporgente.

Il piano nobile ha al centro, sopra il portale, una balconata in pietra, arcuata al centro e sostenuta da quattro mensoloni. Al centro della balaustra a colonnine sta lo stemma della famiglia Mochi-Zamperoli, ultima proprietaria privata del palazzo, acquisito per matrimonio nel XIX secolo. La porta finestra centrale, che si apre sul balcone, è affiancata da due paraste con peducci che sostengono un timpano curvilineo riccamente decorato: in questo, da un fregio centrale, scendono due fasci floreali. Più semplici, ma tuttavia ricche, sono le cornici delle altre finestre, quattro su ciascun lato. Anche queste sono edicolate, con un timpano triangolare; al centro del fastigio c'è un mascherone da cui scendono fasci floreali. Le nove finestre dell'ultimo piano, poste poco sotto il cornicione, sono semplici e riquadrate da una cornice piatta; presso ogni angolo superiore di tali cornici un capitello piatto raccorda le finestre ad una fascia orizzontale in pietra dalla quale partono delle mensole che sorreggono una prima cornice, anch'esse in pietra. Questa è sovrastata a sua volta da mensole di legno che sorreggono un cornicione ligneo nettamente aggettante.

La facciata su via Lapis/piazza San Francesco, che originariamente era la principale, è diventata la facciata posteriore dopo l'ingrandimento settecentesco. Su questo lato il palazzo presenta solamente tre piani – il piano terra, il piano nobile e le soffitte – con uno sbalzo notevole fra il piano terra e il pri-



Fig. 6. La facciata secentesca su piazza San Francesco.



Fig. 7. Il portale antico su piazza San Francesco.

mo piano, corrispondente al livello delle sale a terra. La facciata è liscia, senza alcuna decorazione (fig. 6).

Il portale, preceduto da tre gradini, è piuttosto semplice e ha una bugnatura a bauletto, come molti altri palazzi cagliesi precedenti e successivi, con le pietre d'imposta dell'arco e quella di volta leggermente sporgenti (fig. 7). Originariamente, fino al 1827, davanti al portale c'era un declivio (una "ratta") che permetteva l'accesso diretto al grande vestibolo. Questo venne eliminato con i lavori di pavimentazione della piazza San Francesco e sostituito dai tre gradini attuali <sup>6</sup>. A terra non esistono altre porte ma vi sono dieci finestre, cinque per ogni lato del portone, riquadrate da semplici cornici piatte in pietra e dotate di inferriate, bombate in basso. Ai piani superiori sono disposte undici finestre per ogni livello; quelle del piano nobile, rettangolari, hanno cornici modanate mentre quelle delle soffitte sono quadrate e hanno cornici piatte. Poco sopra queste parte direttamente il cornicione ligneo.

### *Il primo proprietario del palazzo e il suo testamento*

La veste attuale del palazzo prende forma, come abbiamo detto, all'inizio del secolo XVII ad opera del secondo Anton Francesco Berardi, che è per molti versi il personaggio più importante della casata e la cui figura merita studi approfonditi.

Nella Cagli del XVII secolo la presenza di un uomo come Anton Francesco Berardi è legata, nella storiografia esistente <sup>7</sup>, soprattutto alla fondazione della accademia degli Inculti. Il *Dizionario Biografico dei marchigiani* lo cita con le poche parole che riportiamo <sup>8</sup>:

Berardi Antonfrancesco (Letterato; n. Cagli, m. 9 marzo 1648). Fu medico, letterato, astrologo e filosofo. Ha fondato l'accademia degli Inculti di Cagli dopo il 1600.

Di Anton Francesco Berardi il Rossi <sup>9</sup> scrive

Applicò la vasta sua mente ad ogni scienza, e seppe a fondo Rettorica, Poesia, Istoria, Astrologia, Filosofia, Matematica e s'intese pure di Medicina. Procurò in sua casa una biblioteca assai ricca: fondò in sua propria Casa una Accademia col nome degl'Inculti che ha per insegna un Lauro col motto = Arbor vittoriosa e trionfale = e con questa diede eccitamento a molti dei suoi concittadini per applicarsi alle buone lettere: diffatti vi si esercitarono in modo speciale il dottore Enea Castellucci, Annibale Moresi, Antonio Gucci, Domenico Bricchi, Francesco Timeroli, Bartolomeo Leonardi, ed altri.

Dall'elenco emergono i nomi di alcuni fra i principali personaggi della Cagli di quel periodo fra i quali il Gucci e il Bricchi che sono stati i principali storiografi della città in quell'epoca.

<sup>6</sup> MAZZACCHERA, *Cagli*, cit., pag. 65.

<sup>7</sup> ARSENI, *Immagine di Cagli*, cit., p. p. 181.

<sup>8</sup> *Dizionario Biografico dei Marchigiani*, cur. GIOVANNI M. CLAUDI e L. CATRI, Ancona 2002, p. 72.

<sup>9</sup> ROSSI, *Storia di Cagli* cit., p. 166.

Dal *Liber A Baptizatorum ab anno 1578 usque ad 1598*, custodito nell'archivio parrocchiale di Santa Maria Assunta (la cattedrale di Cagli), ci è emersa alla data del *die 17 novembris 1594* la registrazione del battesimo di *Antonius Franc.s filius d.ni Hectoris Berardi, et d.ne Hortensiae de Passioneis de Calli* (doc. 1). Questa data che, finora non era pubblicata e non risultava conosciuta, fornisce un aiuto nel delineare la figura del Berardi nel suo tempo. Una volta stabilita questa data, ha acquistato un nuovo interesse un documento iconografico: in una tela, che si presume realizzata attorno al 1590 per l'altare della famiglia Berardi nella chiesa di San Francesco di Cagli, si riconoscono i membri della famiglia donatrice (Tav. 1). La data – chiaramente approssimata – della esecuzione della tela, oggi conservata a Roma al Pio Sodalizio dei Piceni<sup>10</sup> ci porta a individuare nel bambino rivolto in avanti, ai piedi della Vergine, un ritratto di Anton Francesco Berardi. Una ulteriore conferma della data e della persona ritratta sta nell'assenza dalla tela dell'ultimo dei nati della famiglia, il fratello minore di Anton Francesco.

Dal registro dei matrimoni, custodito nel già citato archivio parrocchiale, è stato possibile stabilire al 24 novembre 1622 la data del matrimonio fra la *domina Francesca, filia dominis Ricciardi Ben'Amati* e *l'Ill.mo Ant. Franc. Berardo de Callio* (doc. 2). Maggiori notizie su Anton Francesco Berardi, sulla sua famiglia e sulla sua personalità vengono soprattutto dalla lettura del suo testamento, da noi rintracciato nell'Archivio di Stato di Pesaro<sup>11</sup>. Si tratta di un volume proveniente dall'Archivio notarile di Cagli, purtroppo in precarie condizioni di conservazione ma ricco di informazioni sulla famiglia, sui beni e le proprietà e sulle intenzioni del Berardi rispetto al loro futuro. Il volume trovato risulta contenere il testamento del Berardi dalla carta 111 *verso* fino alla 122 *verso*; ad esso segue un codicillo che copre le carte dalla 122 *verso* alla 125 *recto*. All'inizio del testo, dopo le usuali formule di rito d'apertura, il notaio Alimento Maroni indica il sito in cui roga il testamento e vale a dire la casa del testatore posta, com'è detto nella chiusura del testamento stesso, *In Quarterio Sancti Angeli ante Ecclesiam Venerabilis Conventi Sancti Francisci*<sup>12</sup>. Lo definisce sano di mente, benché infermo di corpo, e seduto vicino al fuoco (doc. 3). Dalle decisioni testamentarie il Berardi risulta essere una persona molto devota alla Chiesa che, dopo aver raccomandato l'anima a Dio, dà disposizione per la propria sepoltura nella tomba di famiglia, posta nella chiesa di San Francesco, con un funerale «senza pompa» e lascia somme alla cattedrale di Cagli, alle chiese di San Francesco, San Giovanni Battista, Sant'Agostino e al Monte di Pietà. Inoltre, con le decisioni testamentarie, Berardi vuole onorare l'impegno preso dal fratello Benedetto Berardi, defunto, di far indorare gli stucchi della volta della chiesa di San Giuseppe – una delle chiese prossime al palazzo e ad una casa della famiglia, chiamata oggi anche Sant'Angelo Maggiore – cui evidentemente i Berardi erano particolarmente legati (doc. 4). Dopo i doveri verso la Chiesa Anton Francesco nel testamento si occupa dei doveri verso i familiari e il testo continua con la disposizione di restituzione alla moglie Francesca Benamati dei beni e dei denari ricevuti in dote da parte del di lei padre al momento del matrimonio. È inte-

<sup>10</sup> MARCO DROGHINI, *Scuola di Federico Barocci. Madonna con il Bambino e i Ss. Geronzio e Martino di Tours, Maria Maddalena e i donatori*, scheda 37 in BONITA CLERI, CLAUDIO GIARDINI (a cura), *L'arte conquistata*, Artioli, Modena 2003, pp. 220-221.

<sup>11</sup> Archivio di Stato di Pesaro, *Archivio Notarile di Cagli*, Protocollo del notaio Alimento Maroni, 1648.

<sup>12</sup> *Ibid.*, c. 121v.

ressante notare la precisazione sulla restituzione in «moneta ducale» (doc. 5). Alla consorte lascia anche in legato le vesti fatte ad «ornamento di lei» e le perle con la possibilità di venderle ed utilizzarne il ricavato a suo beneficio (doc. 6).

Il comma successivo, in cui indica una eventuale residenza della moglie quando diventasse vedova, e scegliesse di non abitare nel palazzo con i figli, ci interessa per un'indicazione sulle proprietà della famiglia. Queste giungevano fino alla chiesa di San Giuseppe contigua alla quale erano una casa, abitata da Mattia – l'affezionatissimo fratello sacerdote di Anton Francesco – e un orto ad essa contiguo. Si tratta con ogni probabilità di una casa e di un'area antistanti il palazzo, che corrispondono all'area di quello che sarà fino al 1948, oltre la via Alessandri, il giardino del palazzo stesso e a quella delle case poste fra questo e la chiesa di San Giuseppe (doc. 7). Si preoccupa anche che la moglie, nelle nuova casa, abbia dignitose condizioni di vita e che, se necessario, i figli la sostengano (doc. 8). Passa poi a occuparsi delle sette figlie femmine, delle quali conosciamo quindi i nomi, lasciando anche a loro dei fondi, distinguendo però le somme da assegnare loro a seconda che si sposino o che si facciano monache (doc. 9). Un trattamento particolare riserva alla figlia maggiore Ortensia, assegnandole oltre alla dote anche un legato personale consistente nelle vesti, stoffe, pelli e gioie già in suo uso e che resteranno escluse dalla divisione ereditaria (doc. 10). Si dedica poi alle altre figlie assegnando loro come legato altre somme, distinte fra quelle da assegnare a quante si mariteranno e a quelle che rimarranno nubili; dispone inoltre che la moglie distribuisca fra loro i minori gioielli di casa (doc. 11).

A queste seguono le indicazioni riguardanti il palazzo che costituiscono l'inizio della descrizione del corpo centrale dell'eredità. Questa, secondo le convenzioni del tempo, riguarda soltanto i sette figli maschi e Berardi si preoccupa di stabilire le regole di successione in caso di loro premorienza, di perdita e di riacquisto dei diritti civili. È la parte più lunga delle ultime volontà e da questa emerge soprattutto il desiderio che il palazzo di famiglia rimanga intatto, addirittura senza creare tramezzi che dividano le sue grandi sale. Vale la pena di riportare qui parte del testo (doc. 12, il corsivo è nostro):

Proibì che per alcun tempo possano dividere li suddetti suoi heredi e descendenti la casa d'esso signor testatore ove lui abita esistente nel quarto di S. Angelo avanti la Chiesa di S. Francesco nei suoi noti confini volendo che *debba sempre possedersi in comune e per indivisa* dando solamente licenza di potere fra di loro distribuire e chiudere gli appartamenti *senza però guastare cosa alcuna o tramezzare stanze o sala o farsi alcuna cosa per la quale detta casa si rendesse deforme o sconcertasse ordine e disegno di essa casa.*

Anton Francesco arriva perfino a stabilire che, qualora gli eredi siano tutti d'accordo per suddividere il palazzo, l'eredità passi invece tutta intera al convento di San Francesco. A queste disposizioni va forse fatto risalire il buon stato di conservazione nel quale il palazzo è giunto fino a noi.

Le ultime volontà raccolte dal notaio Maroni tuttavia lasciano da parte delle consistenti quote del patrimonio del Berardi: si tratta infatti delle proprietà terriere, dei beni mobili contenuti nel palazzo e soprattutto della sua amatissima biblioteca. Per questo, pochi giorni dopo la stesura dell'atto Anton Francesco Berardi fa stendere dal

suo notaio <sup>13</sup> un codicillo (doc. 13) onde integrare il testamento precedente. Il codicillo è formulato e trascritto dal notaio non più in prossimità del fuoco come il precedente ma con il codicillante «in letto giacente» nella stanza da letto posta al piano superiore. Il fatto che non sia solo «infermo del corpo» ma anche «in letto giacente» ci dà la sensazione del peggioramento delle condizioni di salute di Anton Francesco. È il 6 marzo del 1648 e di lì a poco, il 9 marzo, egli morirà.

Dalla stesura di questo codicillo da parte del notaio Maroni si conoscono altre notizie sul Berardi: l'indicazione della camera da letto al piano superiore può portare a supporre che le stanze di quel piano avessero funzioni "private", mentre quelle dell'inferiore avessero anche funzioni di accoglienza e rappresentanza. Nel codicillo le sale sono descritte con cura anche se tale descrizione è solo in parte riconducibile allo stato che le sale stesse hanno assunto nei secoli successivi.

Il codicillo contiene anche una elencazione delle altre case possedute in Cagli oltre che, naturalmente, delle sue proprietà terriere, un minuzioso elenco dei beni mobili e di arredamento, dei quadri e dei preziosi, delle armi e degli strumenti scientifici posseduti dal Berardi, e tuttavia la parte cui il Berardi dà la massima importanza è costituita dalla elencazione dei libri contenuti nella sua biblioteca (che egli chiama «libreria», nome che anche noi useremo) con una attenzione particolare a quello che dovrà essere il suo destino.

L'elenco inizia indicando le case. *Actum Callis domi habitationis ipsius codicillantis et in stantiis superioribus sitae in quarto S. Angeli ante Ecclesiam Sancti Francisci...* è la frase che definisce la posizione del palazzo in cui Anton Francesco risiedeva. Non lontano da questo, ma oltre la via allora posta dietro il palazzo, la famiglia possedeva come abbiamo già visto, un'altra casa divenuta la residenza del caro fratello Mattia, sacerdote. Essa era destinata a residenza della vedova di Anton Francesco, qualora ella non trovasse posto nel palazzo <sup>14</sup>, oppure ai figli: «Una casa posta nel quartiere di S. Angelo attaccata alla chiesa di S. Giuseppe e l'orto contiguo nella quale abbiano posto i figli» <sup>15</sup>, c'era quindi forse un accordo con il fratello ecclesiastico per un ritorno della casa presso San Giuseppe alla comune proprietà. Oltre a questa il testamento <sup>16</sup> cita anche «una casa posta in Cagli nel quarto di Sant'Agostino vicino li beni della d.ma sig.ra Pia Berardi». Si tratta forse della casa nella quale risiedeva la famiglia Berardi prima che si costruisse il nuovo palazzo.

Per quanto riguarda le proprietà terriere in quattro carte del codicillo sono elencate le proprietà della famiglia Berardi. Si tratta di Ca' Ricchiolo, Ca' Massaro, Ca' Barucchino, Ca' Stivano, Ca' Peschaccio, Ca' Giuliano, Ca' Ciomo, Ca' Scarpuccio e Ca' Chivano, che si trovano soprattutto nella valle del fiume Candigliano, nei pressi della abbazia di Naro della quale i Berardi erano "protettori". Per ognuna sono citate non solo le scorte vive presenti ma anche, se del caso, la stima della lana che veniva prodotta nel podere. Questo era particolarmente importante perché la manifattura della lana era la principale attività extra agricola di Cagli.

<sup>13</sup> *Ibid.*, c. 122v.

<sup>14</sup> *Ibid.*, cc. 114 e 196.

<sup>15</sup> *Ibid.*, c. 114.

<sup>16</sup> *Ibid.*, c. 196v.

### *I beni del palazzo nel testamento*

L'elenco testamentario <sup>17</sup> è inserito all'interno di un inventario accurato dei beni mobili contenuti nella casa che va dalla carta 197 *recto* alla carta 204 del nostro documento. Questo, oltre a narrarci la realtà quotidiana di casa Berardi, fornisce una testimonianza interessante di quella che era la vita di una famiglia agiata della società marchigiana dell'epoca.

Dalla carta 197 *recto* fino a carta 199 si trovano elencate masserizie, fra cui un numero considerevole di lenzuola e tovaglie, di tessuti da lavorare: «panno grosso braccia trenta», «panno da fare cestola braccia sessanta», «seta da bagarelli delle tre oncie»; e poi capi d'abbigliamento, fra cui diversi «pannigelli e ferraiuoli, camiciole e vestiti» compreso anche il «copertino del battesimo ricamato di ormesino rosso», un capo che doveva essere stato importante, visti i quattordici figli avuti dalla coppia Berardi-Benamati, Compagno poi anche «ventisette dozzine di bottoni d'oro», «diverse braccia di velluto rosso e negro», «casacche», «calze e giponi». L'inventario continua più avanti elencando le ricche coperte di qualità presenti nel palazzo fra le quali quelle descritte con maggiori dettagli sono «Una coperta di seta a scacco verde e rancia», «Un padiglione di tafetà paonazzo et la coperta et il tornaletto di frandina del medesimo colore», «Una coperta et un tornaletto d'amasco giallo a capellina assieme e con un paro di guanciali et cinquanta braccia della medesima sorte», «Una coperta d'armesino rosino imbottita», «Un padiglione di panno sottile con i lavori a piombino a telo per telo con il capoletto», «Un padiglione fatto a fior di sambugo», «Un padiglione di telo sottile et le maglie a telaro sopra le porte», «Un padiglione torchino e rancio fatto a casella et la coperta e tornaletto di lino», «Doi padiglioni torchini e bianchi fatti a casella».

È descritto poi il mobilio. Sono citate diverse sedie «di velluto ricamato», di «noce intagliato» e di «corame»; ad esse seguono «doi tavolini di ebbano et uno studiolo di canna d'India lavorata», «tavolini di noce», diverse paia di «casse di noce lavorata, polita e di abeto indorata», «inginocchiatoi di noce», «quattro studioli di noce intagliata». Più avanti, nello stesso elenco, sono indicati mobili probabilmente di minore interesse: «Un quadruccio et la cornice d'argento», «Una credenza di noce piena di libri», «una credenza d'abeto dipinta», «Una credenza di noce», «Quattro portiere di corame di diversa fattura», «Un tavolo di noce in ottangolo», «Doi statuette di ottone all'antica», «Banchetti da poggio politi trenta», «Tavolini dodici», «Tre tavoli di noce grande», «Banchetti senza poggio dieci», «Trent'una cassa fra buone e cattive», «Uno studiolo di noce et la credenza di sotto», «Una credenza di noce vecchia», «Sei para di capefuochi di ottone», «Un paro di capefuochi di ferro».

Il palazzo, le cui stanze nei quattro secoli successivi hanno visto passare famiglie e proprietà diverse, non ha più purtroppo i mobili che lo arredavano e così, mentre restano i dipinti dei soffitti, sono andati dispersi i quadri che ne arricchivano le pareti. Ne resta solo l'elenco: «Ventiquattro quadrucci di frutta con cornici indorate a forma di ottangolo», «Otto paesetti con le cornici indorate in forma tondi», «Quattro paesi che stanno nella sala sopra le porte senza cornice», «Cinque quadretti di pitture antiche con

<sup>17</sup> *Ibid.*, c. 199v.

gli ornamenti intagliati di bedollo», «Doi quadrucci con le cornici dorate in ottangolo», «Un quadruccio di raso ricamato».

Un rilievo particolare va dato alla presenza dei moltissimi quadri e oggetti devozionali posseduti dal Berardi, rilievo dovuto al fatto che, all'inizio del XVII secolo, non era ancora diffusa l'abitudine di tenerne in casa. L'inventario infatti prosegue citando: «Una S. Barbara e cornice indorata», «Una S. Cecilia con la cornice indorata», «Un S. Agostino et un ornamento di noce», «Una S. Giustina», tutti con cornici dorate; «Un quadro di Caino e Abele e cornice di bedollo», «Un quadro di Innocenti senza cornice», «Un quadro ed un paesetto ed un S. Giovanni», «Un quadro ed un paesetto ed un S. Girolamo», «Un quadro ed un paesetto ed un S. Paulo», «Un ritratto del Bonciario et la cornice di noce», «Un crocefisso d'avorio et l'ornamento d'ebano», «Un quadruccio da tenere accanto al letto con il presepio e la cornice di noce», «Un Cristo resuscitato e la cornice indorata», «Il ritratto di fra' Benedetto e la cornice», «Quattro quadri di fioretti e le cornici d'oro», «Una S. Giuditta e le cornici d'ebano piccole», «Un ritratto del Stendardo del duomo senza cornice», «Una Madonna e la cornice indorata», «Doi Santi Antoni di Padova e cornice d'ebano», «Una Santa Maria Maddalena et la cornice d'ebano», «Il ritratto di una donna e la cornice di ebano», «Una Santa Caterina et la cornice di noce», «Un quadro del Rosario [...] cornice indorata», «Una Pietà con la cornice di noce», «Un S. Girolamo con la cornice d'ebano», «Una Madonna con la cornice d'ebano», «Un S. Giorgio con la cornice d'abeto», «Un San Filippo e una Madonna», «Un crocefisso et la cornice di noce», «Una Madonna piccola con la cornice d'ebano», «Doi S. Carli e le cornici di abeti», «Una copia degli Innocenti piccola con le cornici indorate». Non manca naturalmente l'elencazione dell'argenteria posseduta e di altri oggetti pregiati: «Doi specchi grandi e le cornici di ebano», «Coltelli dalle maniche d'argento n° trentuno», «Cucchiai n° trentadoi», «Forcine n° trenta», «Tre sottocoppe d'argento», «Un tazzone d'argento lavorato», «Quattro tazze d'argento», «Una saliera d'argento indorata», «Quattro candelieri d'argento e doi para di smocchatori et il parafumo d'argento».

La carta 203 *recto* del testamento è particolarmente interessante perché riporta l'elenco dei preziosi delle donne di famiglia: «Dodici imposte di coralli grosse», «Una corona di diaspro et bottoni d'oro», «Un filo di perle piccole», «Dodici file di coralli piccoli dal collo», «Un fiore d'oro con i rubini», «Doi collanine d'oro», «Quattro diamanti», «Due rubini», «Un filo di perle di numero 248», «Un filo di coralli di numero 62 et bottoni grossi uniti insieme et i piccioli», «Un cartiglio da capelli con diecidotto pezzi con tre perle per pezzo e tre pezzi con tredici perle», «Una fermaglia da capelli con smeraldi», «Un centurino da capelli d'oro», «Due croci d'oro», «Una croce d'argento».

Un riguardo particolare è dedicato alla moglie «amatissima»:

Lasciò alla Molto Illustre sig.ra Francesca Benamati sua amatissima consorte doi collanine d'oro, tutti li suoi anelli di qualsivoglia sorte et ogni quantità di danari et altre robbe che Sua Signoria havesse appresso di se senza saputa di esso Signor Codicillante et ritenesse in altri luoghi occulto et nascoste da godersi et usufruttuarsi dalla medesima Signora Francesca sin tanto che viverà et rimarrà a vita vedovile.

Nella stessa carta è contenuto un elenco di armi (siamo a metà del XVII secolo) possedute dalla famiglia: «Spade cinque», «Archibugi lunghi quattro», «Terzanelli cinque»,

«Una alabarda», «Moschetti»; ma, quasi per contropartita, ci sono nell'inventario anche degli strumenti musicali: «Un organo et l'ornamento di abete», «Una spinetta», «Un violone», «Una chitarra».

Abbiamo visto definire il Berardi «medico, letterato, astrologo, filosofo»; non ci stupisce quindi trovare nell'inventario oggetti di natura scientifica: «uno stuccio con la cassa d'ebano e diversi compassi d'ottone e dicono costare quaranta scudi di pauli et un altro compasso di ottone et costa pauli sessanta», «Una sfera dorata» e «Quattro mappamondi», «Un istromento da fare gli orologi dal sole», «Un orologio piccolo da portare a dosso», «Un calamaro d'ottone in forma di torrione».

Uno scorcio particolare sulla vita quotidiana di una "grande famiglia" dell'epoca lo può fornire anche il dettagliato elenco di quanto era nelle cucine: «Doi casse della farina», «Doi stadiere grosse», «Doi stadere piccole», «Una mattra di noce da fare il pane», «Una panara», «Un banco da fare il pane», «Una bancata longa d'abete», «Sei banchetti d'abete attaccati l'uno all'altro», «Dodici candelieri di ottone», «Un baciletto di ottone», «Otto lugierne di ottone dal piede», «Un lavello di ottone», «Uno scaldavivande di ottone», «Cinque caldare grande di rame», «Caldaioli sette di rame», «Una ramina di rame grande», «Doi orci di rame», «Otto fiasche di stagno», «Tre cantimplore da rinfrescare di stagno et i mastelli», «Quattro scaldaletto di rame». Altre informazioni le fornisce la descrizione della attrezzatura di cui era dotata la cantina: «Quattro tinacci», «Due tinelle», «Cento tavoloni di noce», «Sette vetrine grandi», «Quattro vetrine piccole», «Ventisette botti», «Dieci botticelli», «Una botte dell'aceto», «Quattro sedie di noce alto», «Dodici sedie di castello di bedollo». Ci sono infine indicazioni sul contenuto della cantina e dei depositi di casa: «Vino some quarantasei», «Grano some dicisette», «Quattro some di biade».

Abbiamo già segnalato al primissimo punto del codicillo (doc. 13) l'attaccamento del Berardi alla propria «libreria»<sup>18</sup>. Questo fa sì che egli la lasci per legato al fratello Mattia, precisando che dopo la di lui morte essa ritorni intera ai propri eredi, a condizione che la «libreria» non sia mai venduta o divisa. Nel caso che gli eredi contravvenissero a questa disposizione la libreria dovrebbe passare, con le stesse proibizioni, alla chiesa e convento di San Francesco o – in successione – alla confraternita di San Giuseppe o, infine, al vescovo di Cagli. L'importanza di questo punto del codicillo e il rilievo del contenuto di questa «libreria» nel definire non solo la figura del Berardi ma quella di una delle sale del Palazzo fa sì che la stessa meriti una trattazione particolare.

### *La «libreria» di Anton Francesco Berardi*

Il codicillo al testamento citato dà la sensazione precisa dell'importanza che per il Berardi aveva la sua biblioteca. All'interno del suo testamento (dalla carta 217 alla carta 234) è contenuto l'inventario della «libreria». Per ogni carta ci sono quattro colonne di titoli, due al *recto* e due al *verso*, ed ogni colonna comprende circa venticinque/ventotto volumi (fig. 8). Si trattava di 72 colonne di libri, ma purtroppo mezza pagina è mancante; tuttavia le indicazioni riguardano circa 1900 titoli. Le condizioni del documento, in pessimo stato

<sup>18</sup> Questo tema è stato in parte anticipato in ELISABETTA COSTANTINI, *Una biblioteca perduta e un'accademia rivelata nella Cagli del '600, "Pesaro città e contà"*, 26, 2008, pp. 39-56.

di conservazione per essere stato tenuto a lungo in un ambiente umido prima di pervenire all'Archivio di Stato di Pesaro, lo rendono difficilmente leggibile: quanto resta decifrabile basta tuttavia per dare un'idea della vastità d'interessi di Anton Francesco Berardi e della grande cultura da lui posseduta.

L'elenco si apre con l'indicazione «libri dello studio di teologia» e a questa sezione appartengono 252 titoli. Le sezioni successive comprendono gli «storici», alla quale appartengono 399 titoli; seguono i «legisti» con 199; vengono poi gli «humanisti» con 599; i «matematici» con 268 titoli e infine i «libri de philosophia» con 352. Se si pensa che molti di questi titoli comprendono diversi tomi, fino agli undici di Sant'Agostino, ai dieci di Cicerone e di Euclide, ai sei di Ulisse Aldrovandi o di Galeno, Aristotele e Averroè, si capisce che il numero dei volumi della biblioteca era ben maggiore.

Dalla lettura dei titoli s'intuisce un'affascinante personalità dai vasti orizzonti culturali: ci sono tutti i libri che ci si può aspettare nella biblioteca di una persona colta del tempo, tuttavia specie fra i testi di teologia e di filosofia si trovano dei titoli che ci indicano la presenza di uno studioso profondo, problematico e del tutto immerso nelle correnti più avanzate del dibattito europeo del suo tempo in quelle materie.

Fra i «libri dello studio di theologia», al verso della prima carta appare «Sancti Augustini opera: septaginta editiones». La presenza di Agostino è sicuramente dominante e non solo all'interno dei testi di teologia. Oltre agli «Undici tomi di Sant'Agostino» nella prima pagina appaiono anche – fra l'altro – gli «Opuscola Sancti Augustini», che hanno un ruolo speciale in una delle sale del palazzo. Oltre ad Agostino non mancano naturalmente altri dottori e padri della Chiesa: San Bonaventura, San Tommaso, San Girolamo, ognuno con svariati volumi di testi loro o di loro commentatori. Le Sacre Scritture sono ben presenti in tutto questo settore della biblioteca e anche in una forma particolare: sono presenti, infatti, una «Bibbia sacra», una «Bibbia greca», un «Evangelio arabisco», «Evangelia greca», «Pentatheuchus Ebraicus» ed «Evangelia greca et arabica». Questo

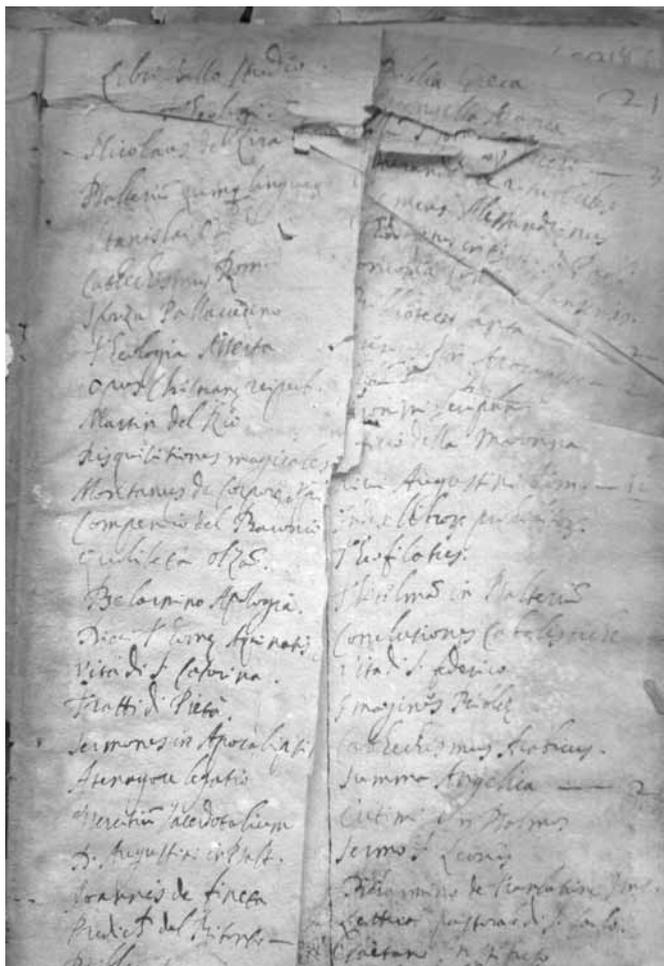


Fig. 8. Inizio dell'inventario con i "libri dello studio di theologia".

interesse per i testi sacri scritti in arabo è abbastanza singolare ma indicativo dell'apertura ad un mondo antagonista, soprattutto se si pensa che esiste addirittura nella biblioteca un «Catechismus arabicus».

Nella «libreria» sono anche presenti pensatori cattolici più recenti: una «Apologia» di Bellarmino e le «Costituzioni e verità del Concilio Tridentino» sono un'indicazione dell'attenzione che Berardi portava a quello che, fino a pochi anni prima, era stato il dibattito intenso sulla Riforma cattolica, in particolare sulla Grazia, avvenuto al concilio di Trento. Berardi segue la problematica della Riforma protestante e tiene nella sua «libreria» le «Disputationes in Luteranos» e un «Essame contro Calvino», tuttavia per capire lo spessore e la prontezza con cui seguiva le vicende della religione sono più interessanti le presenze della «Concordia Jansenii» e di un generico «Cornelii Jansenii». Questi libri sono a Cagli a pochi anni dalla pubblicazione in Olanda e dopo la condanna papale, emanata nel 1643, delle posizioni del teologo olandese: si tratta probabilmente di una scelta non senza rischi per un uomo che, sempre nella stessa sezione dei libri di teologia, aveva due copie dell'«Index librorum prohibitorum».

Seguono i libri «historici», fra i quali sono anche libri che oggi attribuiremmo ad altre discipline. Vi ritroviamo proprio all'inizio Leonardo Alberti, Mario Equicola, «La vita de' Sancti da Varagine» (la «Leggenda aurea»), Tucidide, «Historia di Majorca», ancora una «Istoria Augustini», Sallustio e uno «Xenofonte greco», la «Vita di Dante del Boccaccio», il «Tesoro di Plutarco», «Titi Livi Decades», «Svetonio Commentaria», la «Guerra di Granata», una «Historia universale del mondo», «Il trionfo di Roma» con l'indicazione «in francese, due volumi».

Non mancano nella lista dei testi geografici; fra questi naturalmente la «Geografia» di Strabone ma anche un «fascicolo sulla navigazione di Colombo», e poi «Del vivere del turco», «Un viaggio in Persia» che, con una «Relazione de Persia», una «Navigatione dell'India» e una «Lettera dall'India», fa pensare ad un interesse particolare per l'Oriente del nostro Anton Francesco. Chiude infine la lista un portolano.

I «legisti», categoria nella quale sono compresi anonimi volumi di trattati o di statuti, costituiscono il settore meno numeroso e anche meno interessante per delineare la figura del Berardi: fra questi meravaglia l'inclusione di Giovan Battista Della Porta, scienziato al limite della magia messo all'Indice, che ci si sarebbe aspettato di trovare, se mai, fra i matematici.

È molto più ricco il catalogo degli «humanisti», ma al suo interno è difficile trovare uniformità: si va dal famoso Calepino a testi ben più corposi: Omero e Pindaro, Esopo e quattro volumi di Demostene, le «Argonautiche» di Apollonio e ancora Eraclide, sei volumi di Euripide e due di Aristofane e poi Plutarco, Galeno e l'«Epica Greca». Fra i latini sono il «De Officiis» e le «Epistole» di Cicerone in cinque volumi, i «Dialoghi» di Luciano, i «Carmi» di Catullo, e poi Lucrezio, Plinio, Plauto, Orazio, due volumi di Quintiliano, quattro volumi di Ovidio e quattro di Virgilio, le tragedie di Seneca, Giovenale e due volumi di Marziale.

Ovviamente non esistono testi del Medio Evo fra gli «umanisti» e si ricomincia da Dante con il «De vulgari eloquentia». Seguono Cecco d'Ascoli, tre volumi del Petrarca, il Boccaccio, e – fra quelli che più strettamente chiamiamo umanisti – Lorenzo Valla e poi il Pontano (che appariva già fra gli «historici») e ancora il Poliziano con «La favola d'Orfeo». Non manca l'«Orlando Furioso». Fra gli autori successivi c'è una forte presenza del

Bembo e una fortissima, naturalmente, del Tasso con almeno otto volumi; ma non mancano il Sannazzaro, le «Rime» del Caro, «Il Pastor Fido» del Marino, «Il canzoniere» del Chiabrera. Sono presenti anche le «Epistole» dell'Aretino e le «Commedie» del Ruzante, e anche l'urbinate Bernardino Baldi. Sono posti fra gli umanisti anche libri interessanti per la storia dell'arte, come il «Trattato» del Cennini, o a mezza via con questa come gli «Emblemata» dell'Alciati.

Le presenze di grammatiche e dizionari non stupiscono: si trovano una «Etimologia greca», degli «Elementi di grammatica greca», un «Dizionario greco-latino», dei «Dictionari» greci e un dizionario latino-germanico, un vocabolario spagnolo, una «Grammatica spagnola». Molto più sorprendenti e indicativi dell'apertura e della ricerca del Berardi sono di nuovo «Due libri arabi», «Una grammatica arabica», le «Coniugazioni arabiche», un «Alfabeto arabico» e addirittura una «Grammatica caldea» e delle «Costituzioni di lingua assira». Di grande interesse è la presenza in questa sezione delle opere di teologi, filosofi e scienziati come Alberto Magno, Girolamo Fracastoro e Cartesio.

Fra i libri «matematici» il Berardi possiede dieci tomi di Euclide ma anche diversi autori contemporanei di geometria, algebra e matematica. Occorre dire che nel XVII secolo col termine “matematica” s'intendevano quelle che oggi s'intendono come “scienze” (mentre allora *scientia* era opposto a *ignorantia*) e che quindi le attuali “tecniche” e l'astronomia erano intese come “matematica” applicata. Berardi elenca quindi in questo settore della «libreria» dei volumi di tecnica: «L'uso del compasso» e «Horologi solari», visto che ha la passione per la costruzione di orologi come abbiamo già saputo dall'inventario dei beni. Ha un volume sulle «Misure della Terra» e «L'arte del navigare del Medina», possiede numerosi volumi della geografia di Tolomeo, di Strabone, dell'Ortelio, di Mercatore e le carte del Magini, ma soprattutto possiede i volumi di Ticone e di Copernico e addirittura «Il Galileo quattro volumi». Ha numerosi libri sulla prospettiva, il trattato del Lomazzo «Della Pittura», diversi trattati d'architettura fra cui Vitruvio, Palladio, Alberti, Serlio. Possiede, fra i “matematici”, volumi di arte fortificatoria e di tecnica agricola, ma ci sono anche delle presenze singolari e per noi particolarmente interessanti. Infatti, fra i libri matematici oltre a diversi volumi dello Zabarella, sono indicati anche sei volumi del «Figino», come spesso era indicato l'umanista toscano, ed un «Valeri: Ars Lulliana». Questa inattesa presenza del pensatore catalano fra i matematici si spiega pensando all'importanza della “Ars combinatoria” nel suo “Metodo”.

L'ultima delle ripartizioni della biblioteca del Berardi comprende i «libri de philosophia» e fra questi ve ne sono alcuni del massimo interesse. In questa sezione della «libreria» il Berardi possiede naturalmente i classici del pensiero filosofico; troviamo infatti indicati: «Platone», il «Fedone di Platone», «Plato cinque volumi». A questi seguono «Aristotele: De ignorantia», «Aristotele in Theofrasto», «Aristotele sei volumi», «Organon Arist.», e poi «Plotino: De fasti» e ancora «Plotino».

Pone fra i libri di filosofia dei testi di storici classici quali «Plutarci (*sic*) Mirata», «Plutarci (*sic*) opuscola» e «Polibio»; «Dionisius di Alicarnasso», «Lucullius» e «Tito Livio». Fra i pensatori latini sono citati un «Seneca» affiancato da «Lucano» e un «Livianus in Metafisica». È presente Boezio, «De consolazione filosofiae (*sic*)» e «Boezio quattro volumi» e anche un «Abelardo de animalibus» mentre, dopo aver avuto un gran peso fra i testi teologici, appare anche qui l'Aquinate: «San Tomasso sei volumi».

Gli interessi per il pensiero e per le lingue del vicino oriente, che erano già testimonia-

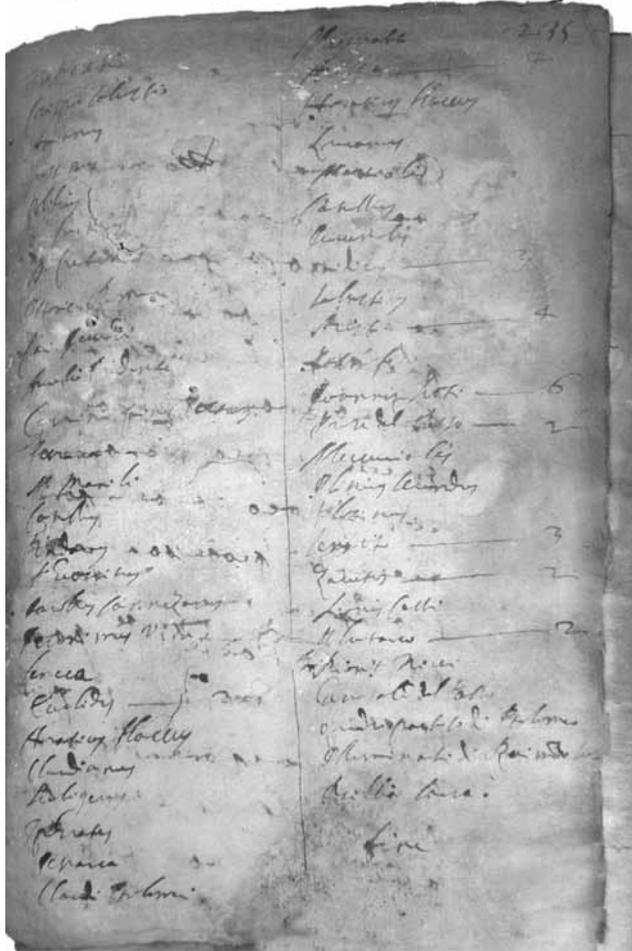


Fig. 9. Ultima carta dell'inventario della «libreria».

te dalla presenza di testi fra quelli «storici» e quelli «umanistici», si chiariscono forse con la presenza fra i testi filosofici di «Avicenna tre volumi». Avicenna, oltre che per il suo influsso sulla scolastica, è collegabile anche alla presenza, in questo settore della «libreria», di «Galeno sei volumi» e forse anche di un «Medici antiqui». Questo interesse per la medicina è testimoniato anche dalla presenza di diversi volumi del «Dioscoride» e della «Fisica di fra Girolamo», probabilmente il Fracastoro. Meno spiegabile è l'immissione fra i testi filosofici di volumi sull'agricoltura e sull'economia quali «Columella tre volumi», «Aretes De re rustica», «Agricola del Gallo», «Economia del Tanara», «Agricola del Tatti». D'altra parte si trovano fra i «libri de philosophia» anche poeti di tempi e grandezza diversi quali «Omerus», «Pindaro», «Lucretio»; a questi seguono «Vergilio» e «Orazio Flacco», che si trovano assieme ai coevi «Mecenate» e «Properzio».

Appaiono poi «Claudio», «Petra», «Jacopo Sannazaro», «Sonetti del Sansovino» e «Annibal Caro».

Berardi si mostra particolarmente attento alle discussioni sul tema dell'Averroismo e oltre ad «Averroè, sei volumi», «Averroè in Aristotele cinque volumi» e un volume «...in Averroè», si trovano fra i suoi testi filosofici «La filosofia del Piccolomini» e il suo contemporaneo «Zabarella tre volumi», pensatori entrambi che si occuparono di Averroè. Il pensiero neoplatonico è ben presente: ci sono «due volumi di Marsili Figini» e ancora Marsilio Ficino, poi «Gemisti opuscola» e «Mirandole opera» insieme con un «Mirandolanum»; tuttavia anche qui, come fra i testi di teologia, la vastità d'interessi e la volontà di risolvere le contraddizioni si rivelano profondamente per cui, più che la presenza di un «Thomè Campanella», quello che colpisce è l'interesse per Raimondo Lullo a proposito del quale appaiono nell'inventario «Arte della memoria», «Ars Lulliana», «Logica Lulli», «Raimondo Lulli due volumi», «Raimondo Lullius», e anche «Illuminati di Raimondo Lulli» e «Moscardi: De arti (sic) Lulli». Ma del pensatore catalano bisognerà parlare ancora.

L'elenco dei libri si conclude (fig. 9) con «La Bibbia sacra», prima della parola «Fine».

## LE SALE ANTICHE DEL PALAZZO E I LORO DIPINTI

Suggeriamo, a chi voglia conoscere il palazzo, di visitarlo seguendo un itinerario che permetta anche una comprensione della sua cronologia costruttiva iniziando perciò la visita dal portale antico posto al termine dell'atrio a colonne, su cui si apre l'ingresso attuale, e del successivo vestibolo, in modo da ripetere quello che era il percorso all'epoca di Anton Francesco (fig. 10).

Entrando dal portale in piazza San Francesco, corrispondente all'ingresso originario del palazzo, si accede al vestibolo con volte a lunette su peducci. Esso continua fino alla

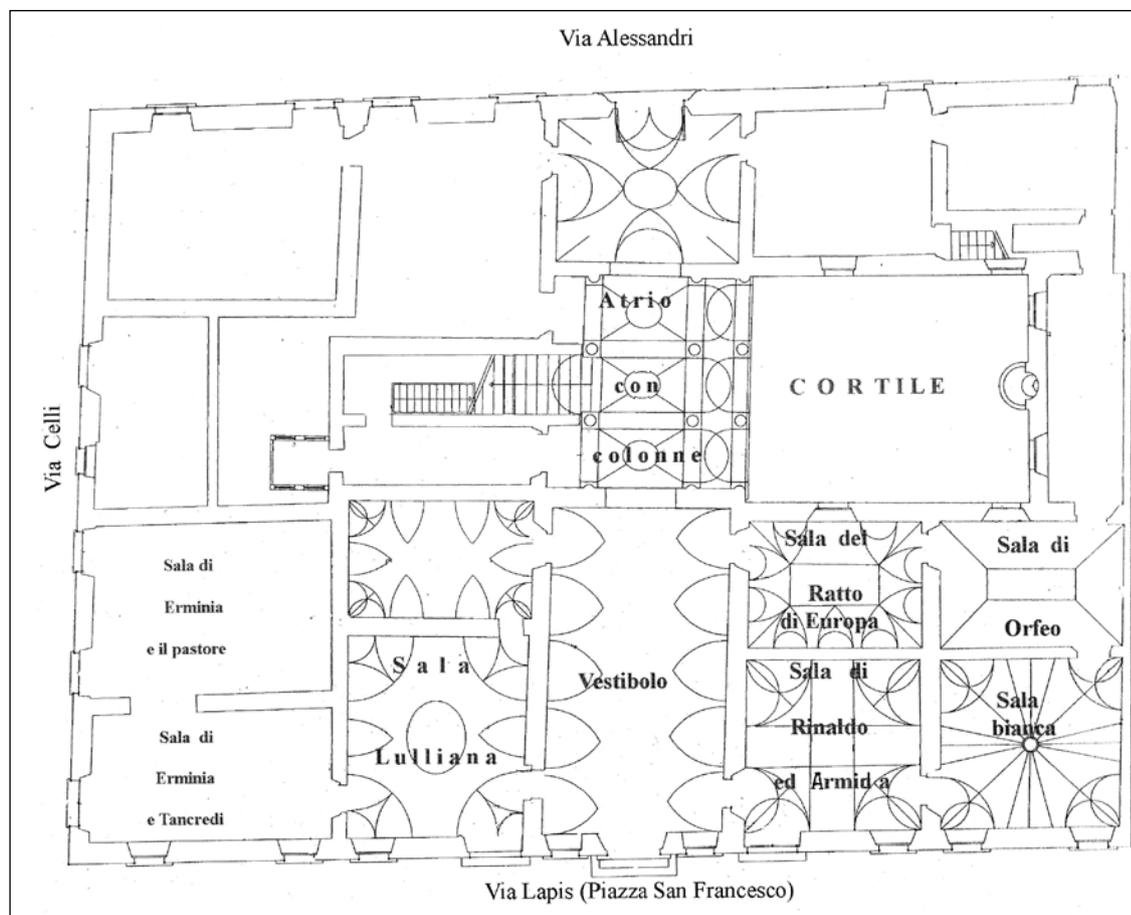


Fig. 10. Palazzo Berardi, pianta del piano terra.



Fig. 11. Palazzo Berardi: vestibolo anteriore, atrio a colonne antistante il cortile e scalone.

parte opposta del palazzo, quella dell'ingresso in seguito costruito sulla via Alessandri. A metà del vestibolo si apre il grande atrio centrale, definito da una triplice fila di due colonne accompagnate da sei semicolonne, tutte con capitelli dorici, su cui poggiano sei slanciati archi. Il vestibolo si apre sulla destra verso il cortile ed a sinistra verso lo scalone che porta al piano nobile (fig. 11).

Lo scalone e il cortile separano la parte più antica da quella posteriore: la saldatura, oltre che attraverso il cortile, avviene con la costruzione ottocentesca del lato su via Angelo Celli.

La parete di fondo del cortile è ornata da una fontana: il suo contorno è bugnato, come quello del portale della facciata posteriore, ma al di sopra della chiave di volta spicca una tabella con lo scudo della famiglia Berardi mentre il centro della fontana è caratterizzato da un fondo a *rocaille* riscontrabile in altre proprietà Berardi (fig. 12).

Le sale antiche del palazzo, concepite e abitate da Anton Francesco Berardi, sono quelle che si affacciano sulla piazza della chiesa di San Francesco. Sono le più ricche di dipinti e di stucchi che spesso li incorniciano ed arricchiscono. Dal codicillo già indicato si ricava, alla pag. 199. la descrizione delle stanze più importanti: ne sono indicate soltanto cinque nell'ordine seguente

- la stanza aparata di corami di Gubbio et due portiere con l'arme di famiglia
- la stanza dalli spigoli aparata di corami vecchi
- la stanza dalli stucchi aparata di inte::: coperta di pittura
- la stanza di canto alla sala aparata di corami vecchi
- l'altra aparata di vasetti rossi e gialli e doi portiere

È difficile oggi stabilire con sicurezza a quale delle stanze attuali si riferisca la descrizione e – naturalmente – sono sparite da tempo le coperture in cuoio (i *corami*) che le arricchiscono.

vano. Fortunatamente si è salvata una parte notevole dell'apparato pittorico dell'epoca. I dipinti presenti attualmente nelle sale sono quasi tutti realizzati con una tecnica mista "a mezzo fresco": in un primo momento affrescati e poi ripassati con colori a secco.

Entrando nel vestibolo dal portale "antico" si trova sulla destra una prima stanza con due finestre protette da inferriate. Il soffitto è suddiviso in cartelle rettangolari con cornici mistilinee e quella centrale presenta un dipinto in cui sono raffigurati un uomo ed una donna discinti, seduti ai piedi di un albero su cui è posato un uccello. L'uomo porge uno specchio alla donna che sta pettinando, un corso d'acqua li separa da due soldati nascosti fra gli alberi, uno dei quali indica all'altro, che porta uno scudo crociato, la coppia e gli fa cenno di tacere. Sullo sfondo c'è una costruzione rotonda a tre piani con una cupola (tav. 2).

Questa si può chiamare la "sala di Rinaldo e Armida" perché la scena, tratta dalla *Gerusalemme Liberata* del Tasso, è la trasposizione quasi letterale della ridente pagina in cui è descritta la prigionia amorosa di Rinaldo sedotto dai poteri magici di Armida:

Dal fianco de l'amante (estranio arnese)  
 un cristallo pendea lucido e netto.  
 Sorse, e quel fra le mani a lui sospese  
 a i misteri d'Amor ministro eletto.  
 Con luci ella ridenti, ei con accese,  
 mirano in vari oggetti un solo oggetto:  
 ella del vetro a sé fa specchio, ed egli  
 gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.  
 ...  
 Non può specchio ritrar sí dolce imago,  
 né in picciol vetro è un paradiso accolto  
 ...  
 Ride Armida a quel dir, ma non che cesse  
 dal vagheggiarsi e da' suoi bei lavori.  
 Poi che intrecciò le chiome e che ripresse  
 con ordin vago i lor lascivi errori,  
 torse in anella i crin minuti...  
 ...  
 i duo, che tra i cespugli eran celati,  
 scoprirsi a lui pomposamente armati.



Fig. 12. Fontana nel cortile con stemma dei Berardi.



Fig. 13. La volta della sala bianca

Il dipinto, per la scena che rappresenta, ricorda senz'altro quelli del soffitto di una stanza di palazzo Benamati di Cagli (tavv. 3, 4).

Marina Cellini attribuisce al Cialdieri gli affreschi di palazzo Benamati<sup>1</sup>. Nel palazzo Berardi i dipinti hanno un tratto che li fa apparire meno raffinati rispetto a quelli. Se è possibile avvicinarli al Cialdieri, come annota giustamente Marina Cellini, a proposito di palazzo Berardi è «qui senz'altro attivo con un importante contributo di aiuti di bottega»<sup>2</sup>.

A destra di questo ambiente c'è un'altra stanza, che può chiamarsi la "sala bianca" in quanto senza dipinti. È caratterizzata da una volta a finto ombrello con il centro segnato da una piccolo rosone in stucco da cui si dipartono sedici vele. La stuccatura della volta imita la lucentezza del marmo con delle finte venature. Ai quattro angoli l'ombrellatura si conclude su delle nicchie semicircolari che a

loro volta si suddividono in due arcatelle (fig. 13).

Da questa stanza si accede alla "sala di Orfeo", identificata dal soggetto dell'affresco rettangolare posto al centro del soffitto. Il soffitto è estremamente semplice: dagli angoli del rettangolo affrescato partono i quattro lati dei trapezi del soffitto che definiscono la volta concludendosi agli angoli della stanza. La scena rappresentata nel dipinto (tav. 5) si svolge in un bosco, con delle capanne sullo sfondo. Un gruppo di donne scarmigliate con bastoni, pietre, pale e addirittura un correggiato, aggredisce un uomo che seduto sopra una roccia si difende levando in alto uno strumento musicale. Si tratta di Orfeo aggredito dalle Baccanti<sup>3</sup>. Orfeo dopo aver perduto per la seconda volta Euridice andò a sfogare il suo dolore per le montagne della Tracia e morì tragicamente, fatto a pezzi dalle Baccanti sdegnate con lui che ormai non si curava più delle donne.

Nell'ultima stanza a destra del piano a terra del palazzo, cui si accede dalla "sala di Orfeo", il rettangolo centrale è occupato da un affresco che il restauro ha potuto recuperare solo parzialmente. Si tratta del "ratto d'Europa". Nonostante sia caduta una larga parte del dipinto, in quella visibile si riconosce facilmente il corpo di un toro che lascia la terraferma per il mare aperto. Della fanciulla sulla sua groppa s'intravedono solo i piedi e lo sventolio della veste. Sulla riva sono le due amiche che le tenevano compagnia (tav. 6).

Il mito di Europa<sup>4</sup> è uno dei più famosi. La bella figlia di Agenore, re di Fenicia, era

<sup>1</sup> MARINA CELLINI, *Girolamo Cialdieri*, in ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI, MARINA CELLINI (a cura), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Federico Motta, Milano 2005, pp. 266-279.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pag. 277.

<sup>3</sup> *Metamorfosi*, XI, 7-43; si è seguita l'edizione a cura di PIERO BERNARDINI MARZOLLA, Einaudi, Torino 1979, pp. 426-429.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 833-875 (pp. 86-89).

solita recarsi con le compagne sulla riva del mare: Giove invaghito dalla sua bellezza si tramutò in un bel toro bianco e gentile che s'inginocchiò davanti ad Europa come ad invitarla a salire in groppa. Appena Europa salì il toro trotto verso le onde nuotando verso Creta. Si tratta di una delle scene mitologiche più largamente rappresentate, dall'antichità fino agli artisti contemporanei. Il dipinto del palazzo Berardi non si attiene alla narrazione mitologica per quanto riguarda il colore del toro che, invece di essere bianco come è descritto nel mito, è decisamente fulvo. Questa tuttavia è una frequente inesattezza: lo dimostra anche un'opera coeva, di inizio Seicento ad opera del Cavalier d'Arpino che è abbastanza simile alla nostra per la disposizione delle figure e in cui il toro è addirittura nero (fig. 14).



Fig. 14. Cavalier d'Arpino, *Ratto d'Europa*, Roma, Galleria Borghese

Dalla parte sinistra del vestibolo si accede alla stanza più interessante del palazzo, dal ricchissimo apparato figurativo tanto legato ai contenuti teologici dell'accademia da meritare un'apposita trattazione in un capitolo successivo. È la sala da identificare come "sala Lulliana", oggi denominata "sala dell'Arcadia" e utilizzata come sala di accoglienza della biblioteca.

Attraverso questa si accede ad altre due sale, ciascuna con una decorazione pittorica che si ricollega a quella, già presente nelle prime sale, legata alla narrazione tassiana della *Gerusalemme Liberata*. La prima, definibile "sala di Erminia e Tancredi" ha al centro del soffitto una articolata cornice mistilinea che racchiude un'altra scena della *Gerusalemme Liberata*. Sullo sfondo si intravede una città con mura e torri dalla quale escono delle persone. In secondo piano un guerriero giace a terra insanguinato, in primo piano una donna si china su un altro guerriero disteso e ferito mentre accanto ai due è in piedi un uomo vestito all'orientale (tav. 7).

La scena riporta fedelmente i versi del Tasso <sup>5</sup>:

Giunsero in loco a la città vicino  
 quando è il sol ne l'ocaso e imbruna l'orto,  
 e trovaron di sangue atro il camino;  
 e poi vider nel sangue un guerrier morto

...

un altro alquanto ne giacea lontano  
 che tosto a gli occhi di Vafrino occorse.

<sup>5</sup> *Gerusalemme Liberata*, XIX, ottave 102-104.

Egli disse fra sé: «Questi è cristiano».  
 Più il mise poscia il vestir bruno in forse.  
 Salta di sella e gli discopre il viso,  
 ed: «Oimè,» grida «è qui Tancredi ucciso».

...

Al nome di Tancredi ella veloce  
 accorse in guisa d'ebra e forsennata.

Erminia che insieme a Vafrino, lo scudiero di Tancredi, sta giungendo a Gerusalemme scopre i corpi di Argante e Tancredi dopo il loro combattimento e crede che, come Argante, anche Tancredi sia morto. La "sala di Erminia e Tancredi", che si affaccia sulla piazza San Francesco con due finestre dotate di inferriate, ha un soffitto in cui gli stucchi disegnano vele e pennacchi che si alternano lievemente

La sala successiva, l'ultima di questa parte del palazzo (oggi occupata dall'Archivio storico comunale), presenta al centro una cornice ovale dal quale si diparte una serie di vele in stucco che scendono alle pareti. Nel dipinto al centro dell'ovale si vede una donna, con elmo in testa e spada al fianco, che conduce a mano un cavallo e si rivolge a un vecchio pastore, con pecore e cane, che è seduto e ha vicino tre bambini. Sullo sfondo si vede il sorgere del sole su un paesaggio ricco di alberi; in secondo piano c'è una rustica capanna col tetto di paglia (tav. 8).

La scena si riferisce ancora alla Gerusalemme Liberata; la si chiamerà "sala di Erminia e il pastore" in quanto vi sono raffigurati i seguenti versi <sup>6</sup>:

Risorge, e là s'indirizza a passi lenti,  
 e vede un uom canuto a l'ombre amene  
 tesser fiscelle a la sua greggia a canto  
 ed ascoltar di tre fanciulli il canto.  
 Vedendo quivi comparir repente  
 l'insolite arme, sbigottir costoro...

Erminia, che sta fuggendo, incontra nella campagna il pastore ed i tre fanciulli e ne sarà ospitata nella casa.

Questi ultimi due dipinti mostrano una certa sintonia fra loro, dovuta all'impostazione delle figure più allungate – rispetto a quelle delle sale precedenti – e alla loro torsione che denunciano una influenza manieristica, e presentano anche un'affinità nel colore degli sfondi.

Usciti da questa sala, salendo lo scalone a due rampe che si apre di fronte al cortile, si giunge al piano nobile del palazzo (fig. 15).

Sul pianerottolo al termine della seconda rampa si aprono due porte. Quella sulla sinistra conduce alla parte del palazzo, aggiunta nel Settecento da Anton Francesco Berardi juniore, mentre quella sulla destra porta alle stanze costruite, in gran parte, dall'Anton Francesco maggiore.

<sup>6</sup> *Ibid.*, VII, ottave 6-7.

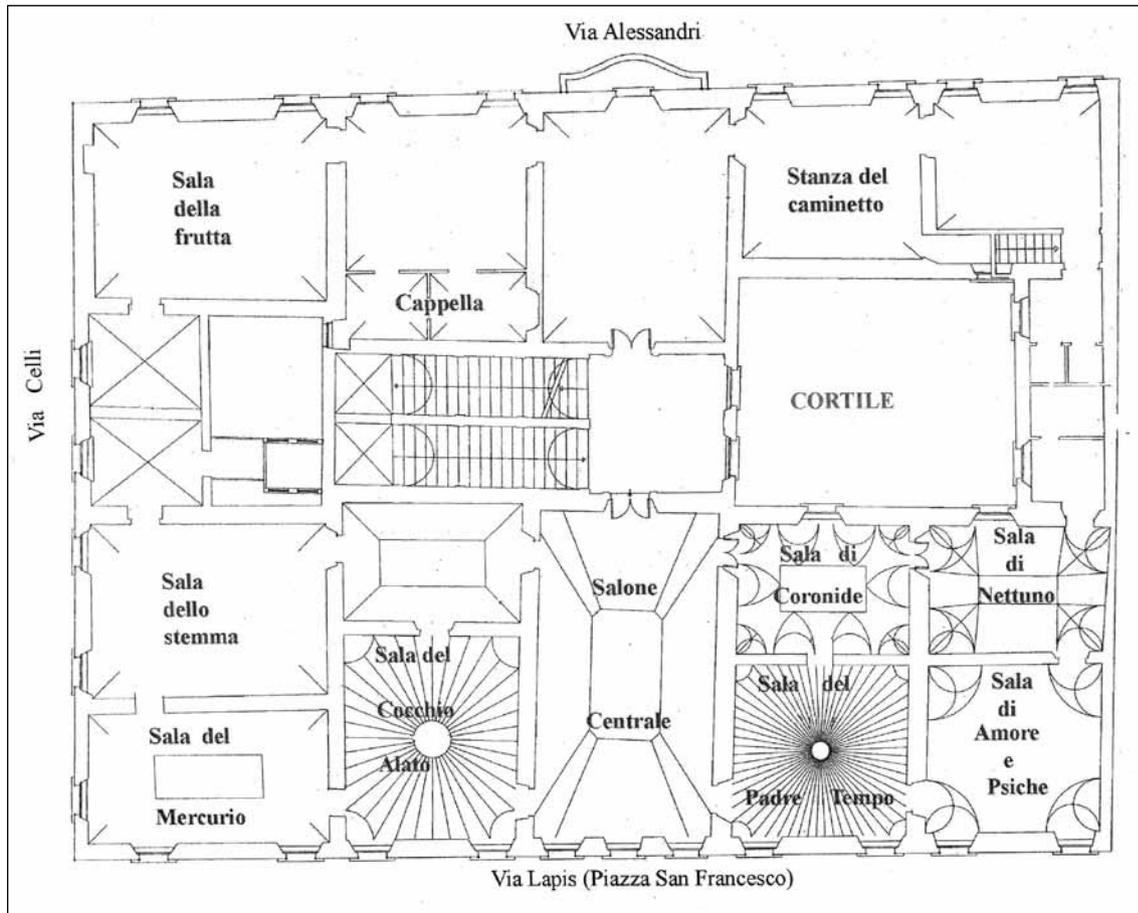


Fig. 15. Palazzo Berardi, pianta del piano nobile.

Passando per questa seconda porta si accede all'ampio salone centrale. Si tratta della sala più spettacolare del palazzo, sia per le dimensioni sia per la ricchezza dei dipinti che ne riempiono il soffitto. Questo è affrescato con scene inserite in una finta architettura che circonda un riquadro centrale, diviso in tre parti, al cui centro sta lo stemma dei Mochi-Zamperoli, la famiglia che più tardi acquistò il palazzo (tav. 9).

Ai due lati dello stemma sono da una parte Atena e Apollo e dall'altra Narciso. Attorno a questo riquadro centrale si sviluppa un'architettura per la quale l'intera volta del soffitto è coperta da altre riquadrature dalle cornici dorate fra le quali sono dipinti finti stucchi con puttini e canefore alate. Le grandi cornici raccolgono una serie di immagini mitologiche; su un lato appare Zeus sul carro alato trainato da una coppia di aquile e dall'altro sono raffigurati Deucalione e Pirra, agli angoli sono Mercurio, Diana, Apollo e Venere, infine le tre Grazie. Se è possibile che nella composizione originaria della decorazione possa esservi stato l'intervento del Cialdieri, va detto che alcuni riquadri sono in cattivo stato di conservazione mentre su altri sono distinguibili ridipinture ad opera di mani successive, come accenna Marina Cellini nel testo già citato <sup>7</sup>.

<sup>7</sup> CELLINI, *Girolamo Cialdieri*, cit., p. 277, nota 29.

Fig. 16. *Deucalione e Pirra*, Palazzo Berardi, salone centrale.Fig. 17. Antonio Tempesta (incisione), *Deucalione e Pirra*.

I soggetti mitologici raffigurati nel salone sono naturalmente fra quelli più ampiamente presenti nella pittura dell'epoca; per i modelli pittorici ci si avvale, come in genere accadeva all'epoca, di incisioni largamente diffuse. Vale la pena di mostrare la corrispondenza fra il dipinto della sala (fig. 16) che raffigura Deucalione e Pirra<sup>8</sup> e la incisione di Antonio Tempesta<sup>9</sup>, *Reparatio generis humani*, dello stesso soggetto (fig. 17).

Il salone centrale si affaccia sulla piazza di San Francesco con due grandi finestre; alla sinistra di queste inizia un'altra serie di sale.

La prima da identificare come la "sala del Padre Tempo" ha al centro un medaglione incorniciato in stucco su cui è raffigurato il «Tempo che svela la verità» (tav. 10).

Da questo medaglione parte una fittissima ombrellatura (fig. 18) che è affine a quella della stanza sottostante e che termina agli angoli della stanza con quattro grandi conchiglie in stucco. Questo ambiente è l'unico, della parte antica del palazzo, che conservi le decorazioni murarie con delle paraste dipinte che riquadrano le porte, le finestre e il camino che sta nella parete opposta alla porta d'accesso (fig. 19). Queste decorazioni sono probabilmente ottocentesche, ma sotto di esse, grazie al recente restauro, sono state identificate le precedenti dipinture (figg. 20 e 21).

Si passa quindi all'ultimo ambiente affacciato sulla piazza San Francesco: anche questo è dotato di una ricchissima decorazione. Nella volta sono tredici dipinti racchiusi in cartelle in stucco bianco che risaltano sull'intenso giallo dorato dell'intonaco. Il tema è ancora tratto dalla mitologia: qui sono narrate, con delle immagini raffinate, le vicende di Amore e Psiche, da cui il nome da dare alla stanza (tav. 26).

In questa stanza è fondamentale la presenza dello stucco che sottolinea – con tralci di fiori, con amorini festanti, con canefore distribuite a coppie in atteggiamento affettuoso – l'atmosfera amorosa. Ad ogni angolo ci sono due lunette affrescate; sull'alto di ognuna delle pareti un riquadro e al centro della volta un ottagono dipinti illustrano le varie fasi del ciclo di Amore e Psiche che culminano con Psiche accolta nell'Olimpo (tav. 25).

L'intero apparato decorativo fa di questa stanza un delizioso spazio in cui è riflesso

<sup>8</sup> *Metamorfosi*, I, 313-415.

<sup>9</sup> ANTONIO TEMPESTA, *The rebirth of mankind (Reparatio generis humani)*, in *The Illustrated Bartsch*, 51 voll., New York 1983, vol. 36, p. 13.



Fig. 18. Sala del Padre Tempo, la volta.



Fig. 19. Sala del Padre Tempo, il camino.



Figg. 20 e 21. Sala del Padre Tempo, tracce degli intonaci dipinti originari.



Fig. 22. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Psiche scopre Amore*.

il gusto dell'epoca. Va citata, per la stanza, la definizione di Perogalli a proposito dei palazzi del Seicento: «Di tutti i locali, quello in cui venivano profuse le maggiori spese, tanto più in proporzione alle dimensioni, era però un salottino, in genere di pianta a simmetria centrale [...] posto di preferenza al termine delle altre sale, facendone pertanto un punto di arrivo»<sup>10</sup>. Una alternativa a questa interpretazione, legata più ai soggetti rappresentati che alla struttura del palazzo, è che questa sala fosse la camera nuziale di Francesca e Anton Francesco.

E da condividere il parere della Cellini secondo la quale diverse mani possono

essere intervenute sui dipinti: molti di quelli di questa sala derivano da precedenti raffigurazioni e sarebbe lungo elencarle tutte. Un esempio molto evidente della fedeltà del pittore della “sala di Amore e Psiche” ai modelli è costituito dalla scena in cui Psiche scopre l'identità del suo misterioso amante (tav. 27): essa collima con una incisione di Marcantonio Raimondi<sup>11</sup> tratta da Raffaello (fig. 22).

La ricchezza di immagini e di stucchi della “sala di Amore e Psiche” ricorda in qualche modo quella del salone di palazzo Benamati, sorto non lontano da palazzo Berardi; l'accostamento non è casuale in quanto, come già indicato, Anton Francesco sposò nel 1622 Francesca figlia del dottor Riccardo Benamati<sup>12</sup>. Gli stucchi di palazzo Benamati (tav. 28) sono datati dall'anonimo stuccatore nel 1636. Si può pensare pertanto che una parte delle maestranze di quel palazzo sia passata a lavorare al più grandioso palazzo Berardi. Questo spiega gli echi del Cialdieri che si possono ritrovare nei dipinti delle sale del secondo palazzo e anche le comuni ispirazioni per le opere in stucco.

Con questa sala terminano gli ambienti che si affacciano sulla piazza San Francesco. Dietro a questa si trovano due ambienti di minori dimensioni affacciati sul cortile interno. Il primo ambiente è la “sala di Nettuno”, identificata dal grande affresco che compare sul soffitto (tav. 12).

Da ogni angolo dell'affresco si aprono due vele che scendono a formare il padiglione allungato della volta della stanza. Nel dipinto è raffigurato Nettuno che offre una corona a un giovane in piedi sulla riva: si tratta di Teseo e con il gesto il dio lo riconosce come suo figlio. Nettuno, con il tridente in mano, è ritto sul carro trainato da due cavalli marini ed è affiancato da due Tritoni con un seguito di Nereidi. Di fronte a lui sulla terraferma Teseo elegantemente vestito con una faretra al fianco, tende la mano a prendere la corona che gli è offerta; in alto una figura alata appare fra i raggi del sole. Una raffigurazione

<sup>10</sup> CARLO PEROGALLI, *Caratteri dei palazzi privati italiani*, in *Il Palazzo Italiano* cit., p. 186.

<sup>11</sup> MARCANTONIO RAIMONDI, *Psyche Looking at Eros*, in *The Illustrated Bartsch* cit., vol. 26 *Italian Masters of the Renaissance*, p. 235.

<sup>12</sup> ROSSI, *Storia di Cagli*, cit., p. 164.

dell'episodio mitologico è nei fregi del Partenone ed è descritta da Pausania <sup>13</sup>.

Nell'affresco di palazzo Berardi lo specchio che sta alla sommità del carro di Nettuno può simboleggiare la virtù della Prudenza, che sembra richiamata anche dallo specchio che una delle Nereidi tiene in mano, così come le briglie e il morso del cavallo marino tenute in mano da uno dei Tritoni sembrano alludere alla virtù della Temperanza.

L'ultima stanza di questo lato del palazzo è anch'essa un ambiente relativamente piccolo, la cui volta mostra un dipinto di forma rettangolare, impreziosito dai fiori di una raffinata cornice in stucco intagliata. Nell'immagine, sulla sinistra, c'è una figura femminile armata di arco che scocca una freccia verso una donna seduta ai piedi di un albero su cui vola un uccello. La donna è già colpita da una freccia infilzata nel fianco ed un uomo si allontana fuggendo sulla destra.

La identifico come "sala di Coronide" in quanto vi è rappresentata un'altra scena mitologica: quella del tragico amore di Apollo per Coronide, principessa dei Lapiti (tav. 11). Apollo si innamorò della principessa e dal loro amore dovrà nascere un figlio, ma dovendo il dio tornare a Delfi chiese ad una cornacchia bianca di sorvegliarla. Coronide lo tradì con Ischys e la cornacchia li sorprese e volò subito a Delfi per avvertire Apollo. Il dio colto da ira punì l'incauta messaggera trasformandone le penne da bianche a nere, mentre Artemide per vendicare l'onore del fratello uccise Coronide con una freccia. Apollo volle salvare il proprio figlio e chiese a Ermes di strappare il piccolo dal rogo funebre di Coronide. Il bambino salvato era Asclepio (o Esculapio) il dio della medicina.

Tornati al salone principale si passa alle sale dell'altra ala. Il soffitto della prima stanza che si incontra ha anch'esso al centro un ovale dipinto racchiuso in una ricca cornice in stucco. Da questa si diparte una volta a ombrello i cui raggi si concludono dentro quattro lunette angolari. Nell'ovale ritorna uno dei temi della *Gerusalemme Liberata*: l'amore. Su un cocchio trainato da draghi alati sono sedute due figure: una donna che volge lo sguardo innamorato ad un uomo dormiente e legato con catene di fiori. Si identifica questa sala come "sala del cocchio alato" (tav. 13).

Anche questo dipinto illustra un episodio della *Gerusalemme Liberata* <sup>14</sup>:

Ma quando in lui fissò lo sguardo, e vide  
 Come placido in vista egli respira:  
 E ne' begli occhj un dolce atto che ride,  
 Benchè sian chiusi, (or che fia s'ei gli gira?)  
 Pria s'arresta sospesa: e gli s'asside  
 Poscia vicina, e placar sente ogn'ira  
 Mentre il risguarda: e in su la vaga fronte  
 Pende omai sì, che par Narciso al fonte.

...

Di ligustri, di gigli e de le rose  
 le quai fiorian per quelle piaggie amene,  
 con nov'arte congiunte, indi compose

<sup>13</sup> PAUSANIA, *Periegesi della Grecia*, libro I, *Attica e Megaride*, XVII.

<sup>14</sup> *Gerusalemme Liberata*, ottave 66-69.

lente ma tenacissime catene.  
 Queste al collo, a le braccia, a i piè gli pose:  
 così l'avinse e così preso il tiene;  
 quindi, mentre egli dorme, il fa riporre  
 sopra un suo carro, e ratta il ciel trascorre

Con la "sala del cocchio alato" si concludono le sale "antiche" del secondo piano, quelle fatte dipingere da Anton Francesco Berardi prima del 1648. Al di là di questa gli apparati pittorici cambiano aspetto: non si tratta più di dipinti secenteschi ma di lavori dall'aspetto settecentesco. Per questo la loro descrizione verrà posta in relazione ai lavori del nipote Anton Francesco nel secolo successivo. A questo punto passeremo a parlare della sala che presenta a nostro avviso il massimo interesse sia dal punto di vista iconografico sia nella definizione della figura di Anton Francesco Berardi.

### *Una sala speciale*

La prima sala a sinistra dell'antico ingresso dalla piazza San Francesco è per molti versi il cuore del palazzo. Oggi è la sala della nuova biblioteca civica, ma già in passato deve aver avuto un ruolo fondamentale nella vita culturale della città in quanto probabile luogo di riunione dell'accademia degli Inculti, fondata da Anton Francesco Berardi. Le scansie dei libri collocate lungo le pareti e il flusso degli utenti della biblioteca possono distrarre l'attenzione del visitatore dal complesso delle immagini che dominano



Fig. 23. Uno dei putti che coronano l'ovale centrale.



Fig. 24. Uno dei festoni di frutta che scendono dall'ovale centrale.

l'ambiente e che andrebbero osservate con la massima cura per poterne intendere il significato.

Entrando nella sala si trova, a sinistra della porta, una parete con due finestre. La stanza ha una forma leggermente trapezoidale; una porta di fronte a quella d'accesso introduce alle altre stanze di questa parte del palazzo, già descritte con i nomi di "sala di Erminia e Tancredi" e "sala di Erminia e il pastore". Al centro del soffitto di questa sala (tav. 14) c'è un grande ovale dipinto racchiuso da una cornice in stucco che si arriccia in volute e si apre come un cartiglio. Quattro putti circondano a loro volta l'ovale dipinto (fig. 23) e dalle loro braccia scendono festoni vegetali con fiori, frutta e foglie (fig. 24). Da questo ovale centrale si dipartono delle vele che suddividono la volta della stanza, ad ogni angolo di questa ne convergono tre; sono dodici vele in totale, che si allargano verso il basso, formando al centro di ogni parete una specie di pennacchio (fig. 25). All'interno dei sedici spazi così ottenuti è inserita una serie di ventotto dipinti, disposti su quattro registri e incorniciati dallo stucco come cammei; ad ogni registro corrisponde un tipo di cornice differente: quelle del primo sono rettangolari, nel secondo hanno forma di nicchia, nel terzo appaiono come ovali quadrilobati e nel più alto si presentano come ovali allungati orizzontalmente. Gran parte di questi cammei è a sua volta circondata da altre ricche volute in stucco.

La sala presenta quindi una serie di dipinti di piccole dimensioni che nell'insieme formano un apparato decorativo di grande bellezza, perché le immagini presenti nei cammei ritmano armonicamente le quattro pareti e si ripetono su di esse, nelle forme e nel numero, sette per ogni parete, con regolarità affascinante (fig. 26).

Alla base di ognuna delle vele d'angolo è posta una grande conchiglia in stucco. Al di sotto dei dipinti corre per tutta la stanza un bassorilievo, un fastigio di foglie e fiori intrecciati e alternati a piccole grottesche. Su tre pareti il fregio racchiude tre piccoli ovali dipinti, nove in totale, incorniciati da cartigli che si aprono svelando l'immagine che racchiudono (tav. 28).

Nella prima parete, alla sinistra di chi entra, fra le due finestre, c'è soltanto un ovale con una scritta in oro su fondo blu: *Lulliana Methodus* (tav. 30): è un chiaro riferimento a Raimondo Lullo, al cui pensiero deve essere riferita l'interpretazione dell'apparato decorativo della sala che va appunto definita "sala Lulliana".

La citazione del nome di Raimondo Lullo apre la via non soltanto alla lettura dell'apparato iconografico della sala ma anche, come vedremo, alla riflessione sulla «libreria» del Berardi e sulla natura della accademia degli Inculti. Per questo è necessario illustrare qui la figura del pensatore e religioso catalano.

Raimondo Lullo, teologo, filosofo e scrittore catalano (primo ad aver scritto nella lingua catalana), nacque da famiglia nobile intorno al 1235 a Maiorca; da giovane fu cortigiano e poeta trovatore, nel 1272 ebbe un'illuminazione mistica sul monte Randa nell'isola di Maiorca, che lo portò a convertirsi (fig. 27).

Dopo la conversione intuì che l'intera creazione si basava sui nove attributi divini (*Principia absoluta*): Bontà, Grandezza, Eternità, Potenza, Sapienza, Volontà, Virtù, Verità e Gloria. Ritenne allora di poter costituire "un'arte", in altre parole uno strumento, un metodo, una scienza basata su questi attributi della divinità, comuni alle tre religioni monoteiste. Per questo, oltre all'ebraico, apprese l'arabo e cominciò un'intensa attività



Fig. 25. Un pennacchio.



Fig. 26. Parete della sala Lulliana.



Fig. 27. Raimondo Lullo.

Fig. 28. Raimondo Lullo a Bugia (*Laminae X del breviculum*, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek).

missionaria che lo portò spesso a predicare, senza troppo successo e subendo persecuzioni, nell’Africa settentrionale (fig. 28 e tav. 29).

Scrisse moltissimo, in latino e catalano, arabo e provenzale realizzando un *corpus* di scritti imponente e spesso di difficile decifrazione; fra le sue opere alcune furono riprese in epoca rinascimentale, e in particolare dai neoplatonici, lasciando poi un segno profondo fino a tutto il Seicento ed oltre<sup>15</sup>. Maria Calì sostiene l’ipotesi che Ignazio di Loyola, fondatore dell’ordine dei Gesuiti, abbia avuto una buona conoscenza dei testi del Lullo e sono state rilevate numerose analogie fra gli *Esercizi spirituali* e le opere mistiche del Lullo. La Calì aggiunge<sup>16</sup>:

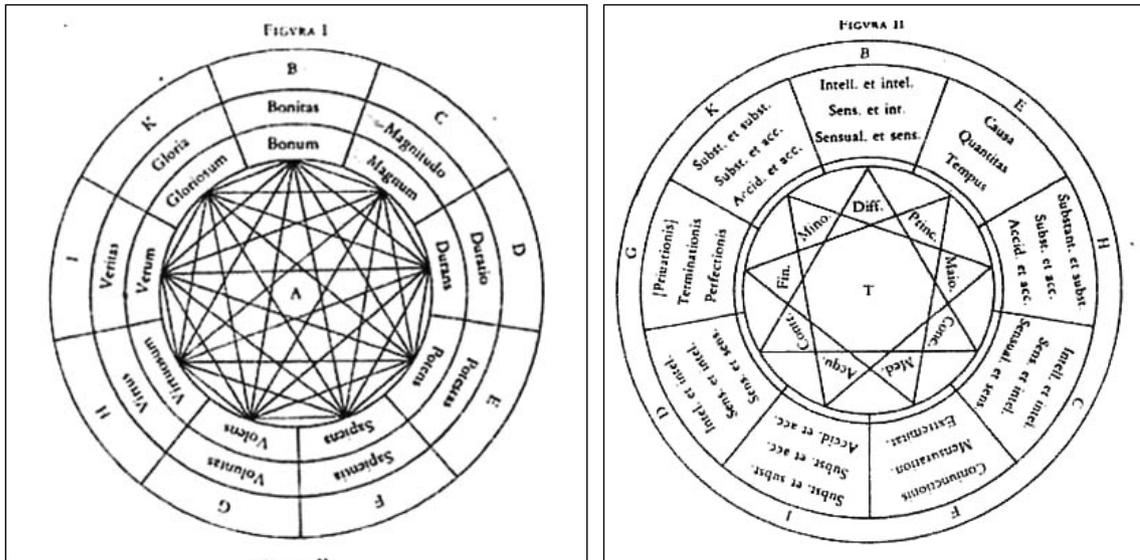
L’importanza dell’opera del Lullo – non solo per la cultura di quell’umanesimo affatto speciale che ebbe tra i suoi protagonisti Nicola da Cusa, ma soprattutto per la Riforma cattolica – forse non è stata ancora posta sufficientemente in luce [...] Nel 1563 la diffusione delle opere lulliane non era diminuita, né dopo l’inclusione all’indice cessò l’influenza esercitata dal maiorchino sulla cultura del tempo [...] Si può anzi dire che la conoscenza e l’assimilazione della mistica lulliana divenne scopo di un’élite culturale che si sentiva ancora erede dell’umanesimo letterario ed esoterico di Pico della Mirandola.

<sup>15</sup> MARTA M.M. ROMANO, *Introduzione e cronologia*, in RAIMONDO LULLO, *Arte breve*, Bompiani, Milano 2002, pp. 77-79; SILVIA RONCHEY, *La cattedrale sommersa. Alla ricerca del sacro perduto*, Rizzoli, Milano 2017, pp. 85-88.

<sup>16</sup> MARIA CALÌ, *Da Michelangelo all’Escorial*, Einaudi, Torino 1980, pp. 196-198.

Fig. 29. “Alfabeto” lulliano (da Marta M.M. Romano).

	Gruppo I <i>Principia absoluta</i>	Gruppo II <i>Principia relativa</i>	Gruppo III <i>Quaestiones</i>	Gruppo IV <i>Subiecta</i>	Gruppo V <i>Virtutes</i>	Gruppo VI <i>Vitia</i>
B	Bonitas	Differentia	Vtrum	Deus	Iustitia	Auaritia
C	Magnitudo	Concordantia	Quid	Angelus	Prudentia	Gula
D	AEternitas seu Duratio	Contrarietas	De quo	Caelum	Fortitudo	Luxuria
E	Potestas	Principium	Quare	Homo	Temperantia	Superbia
F	Sapientia	Medium	Quantum	Imaginatua	Fides	Accidia
G	Voluntas	Finis	Quale	Sensitiua	Spes	Inuidia
H	Virtus	Maioritas	Quando	Vegetatiua	Caritas	Ira
I	Veritas	AEqualitas	Vbi	Elemen- tatiua	Patientia	Menda- cium
K	Gloria	Minoritas	Quomodo et Cum quo	Instrum- tatiua	Pietas	Incon- stantia



Figg. 30 e 31 Le “figure” del Lullo (da Marta M.M. Romano).

Lullo nelle sue opere, e in particolare nella sua *Ars Magna* (poi da lui stesso sintetizzata nella *Ars Brevis*)<sup>17</sup>, basandosi sugli attributi divini, fornisce una «arte della memoria» che fece a lungo scuola nel tardo Medioevo, specie fra i Francescani, e attraverso loro si diffuse in tutta Europa. Nelle raffigurazioni medievali, ma anche in epoche successive, le figurazioni dei vizi e della virtù erano utilizzate come immagini di memoria<sup>18</sup>. L’arte della Memoria, coltivata e teorizzata dai classici fin da Cicerone e ritenuta una parte della virtù della Prudenza, veniva esaltata e ritenuta fondamentale in particolare per gli oratori e, più tardi, per i predicatori e si appoggiava ad immagini concrete. In questo Lullo innova, scegliendo nella sua *Ars* nomi o attributi divini che chiama *Dignitates Dei* o *Principia Absoluta* (fig. 29) «che descrivono globalmente l’essere di Dio secondo una sua personale armonizzazione della tradizione teologica cristiana ed islamica»<sup>19</sup>; egli rifugge dalla rappresentazio-

<sup>17</sup> RAIMONDO LULLO, *Arte breve*, cur. MARTA M. M. ROMANO, Bompiani, Milano 2002.

<sup>18</sup> FRANCES A. YATES, *L’arte della memoria*, Einaudi, Torino 1993, p. XXVIII.

<sup>19</sup> ROMANO, *Introduzione e cronologia*, cit., pp. 36-37

ne iconica di questi «attributi» ma «designa i concetti usati nella sua arte con una lettera dell'alfabeto, il che conferisce al lullismo una caratteristica quasi algebrica o di scientifica astrattezza»<sup>20</sup>.

Su queste lettere, poste in movimento con degli strumenti particolari, Lullo costruisce delle «figure», delle triangolazioni che debbono servire, ruotando e combinandosi, a collegare concetti (figg. 30 e 31).

«La prima figura è la A. Questa figura contiene nove principi, cioè Bontà, Grandezza eccetera e nove lettere, cioè B, C, D, E eccetera. Questa figura è circolare perché il soggetto diventa predicato e viceversa, come quando si dice la bontà è grande la grandezza è buona. E così per gli altri principi [...] Nei principi di questa figura è contenuto tutto ciò che esiste [...] Per cui tutto ciò che esiste è riconducibile ai principi suddetti [...] La seconda figura è indicata da T: essa contiene in sé tre triangoli [...] ognuno di essi] si distingue in tre specie [...]»<sup>21</sup>.

I principi, le questioni, i soggetti, le virtù e i vizi elencati nella tavola iniziale si combinavano in base alle rotazioni delle «figure». Perciò, sostiene F. Yates, «Manca [...] totalmente al lullismo autentico in quanto memoria artificiale l'uso delle immagini mnemoniche al modo della mnemotecnica classica»<sup>22</sup>.

All'inizio del Rinascimento, specie dopo che Poggio Bracciolini scoprì nella *Institutio Oratoria* di Quintiliano la descrizione dell'arte della memoria come mnemotecnica, questa venne studiata come mnemotecnica laica (e non solo per i sermoni) per cui anche pensatori come Pico o come il Ficino furono fortemente attratti dall'*Ars Magna* di Lullo<sup>23</sup>. In seguito tuttavia la memorizzazione astratta dei concetti venne fortemente criticata da pensatori come Erasmo così come questa arte, considerata un retaggio medievale, venne osteggiata dai maggiori umanisti. Successivamente, soprattutto dopo l'invenzione della stampa, l'arte della memoria finì per perdere importanza. Tuttavia l'insegnamento del Lullo non venne dimenticato: secondo la Yates «l'arte della memoria insegnata da Bruno in Inghilterra [...] era legata, nella concezione teorica e nella pratica [...] alla Grande Arte, alla *Ars Magna* del filosofo e mistico catalano del XIII secolo, Raimondo Lullo»<sup>24</sup>.

Va detto che ci sono state, nei secoli successivi al Lullo, altre forme di esercizi della memoria che in qualche senso possono essere richiamate dal complesso di immagini dipinte della "sala Lulliana". Nel XVI secolo ebbe una certa fama, specie alla corte di Francesco I re di Francia, il *Teatro della memoria* di Giulio Camillo il quale utilizzava di nuovo le immagini, disposte secondo certi «ordini e gradi», per condurre all'eloquenza e alla conoscenza universale. In tali ordini e gradi non si può rintracciare il senso mistico dell'Arte lulliana ma piuttosto una ricerca del sapere da raggiungere attraverso combinazioni di immagini<sup>25</sup>. Per questo mentre la disposizione delle immagini su delle serie orizzontali e verticali della nostra sala

<sup>20</sup> YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 162.

<sup>21</sup> LULLO, *Arte breve*, cit., pp. 89 e 93-97.

<sup>22</sup> YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 170-171.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>24</sup> ERNST GOMBRICH, *In memoria di Frances Yates*, in YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. XIX-XX.

<sup>25</sup> YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 122-127.

può far pensare al *Teatro* di Giulio Camillo, i soggetti rappresentati e l'indicazione *Lulliana Methodus* inducono a vedere nella sala una illustrazione delle «figure» del Lullo espresse in immagini anziché in lettere. Per leggere la nostra sala secondo le combinazioni lulliane occorrerebbe tuttavia essere padroni – in misura ben maggiore di quanto non sia qui possibile – del pensiero del Lullo, pensiero che resta ancora largamente oscuro anche perché molte delle sue opere sono tuttora inedite. Si dovrebbe inoltre giungere a conoscere quale interpretazione del pensiero lulliano aveva il Berardi, ideatore dell'intero programma decorativo. Per questo motivo ci si limita a una iniziale lettura che rimane aperta a ulteriori sviluppi e a possibili approfondimenti. Una prima necessità per tale lettura è quella di interpretare i soggetti rappresentati, per la maggior parte immagini di donna, da identificare come allegorie morali, rappresentazioni di virtù.

Le raffigurazioni allegoriche sono quasi sempre figure femminili, anche perché la loro forma è più aggraziata e i loro attributi naturali più dignitosi da rappresentare da parte degli artisti. A un'attenta osservazione, tenendo presente il presumibile periodo d'esecuzione dei dipinti, emerge l'affinità fra gran parte delle immagini dipinte e le immagini allegoriche definite dalla *Nova Iconologia* di Cesare Ripa (Perugia 1560 ca-Roma 1622)<sup>26</sup>. A lui si deve il testo più largamente consultato dagli artisti nel periodo della Controriforma e che ha avuto influenza durante tutta l'età barocca e anche in epoche successive.

All'interno del processo di crisi religiosa del Cinquecento una questione a lungo dibattuta, fra quanti intervennero nella discussione sulla Riforma della Chiesa, fu di quale posto competeva alle rappresentazioni visibili nel rapporto tra mondo terreno e ultraterreno, di quale considerazione si doveva alle immagini di Santi e Madonne e della devozione che esse ispiravano. Secondo quanto dice Adriano Prosperi<sup>27</sup>, anche se all'inizio la Riforma protestante si mostrò abbastanza tollerante all'uso delle immagini nelle chiese, seguendo le considerazioni di Erasmo da Rotterdam, in seguito dimostrò una vera e propria iconoclastia: la Chiesa Romana, duramente attaccata, dette una risposta alla questione con il concilio di Trento sintetizzando in un decreto la questione delle immagini sacre nei luoghi pubblici, chiese o altri luoghi accessibili a tutti. Ai vescovi era demandato il controllo di tali immagini e della loro decenza. A fornire il significato delle immagini e dei miracoli provvidero gli ordini religiosi, specie i domenicani e i gesuiti. La diffusione sociale dell'immagine, con la gran quantità d'immagini circolanti, grazie alla scoperta della stampa e stimolata dalla Riforma, implicò un controllo sempre più importante sui temi e loro diffusione da parte delle autorità ecclesiastiche. Secondo Federico Zeri, invece, non si possono attribuire agli effetti del concilio di Trento le variazioni che si manifestarono in campo artistico. Egli sostiene infatti che

<sup>26</sup> *Nova Iconologia ovvero descrizione d'imagini delle virtù, vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti. Opera di Cesare Ripa Perugino, cavaliere de' Santi Maurizio e Lazzaro*, in Padova per Pietro Paolo Tozzi, MDCX; MINO GABRIELE, CRISTINA GALASSI, ROBERTO GUERRINI (a cura), *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Olschki, Firenze 2013.

<sup>27</sup> ADRIANO PROSPERI, *Teologia e pittura. La questione delle immagini nel Cinquecento italiano*, in AA.vv., *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Electa, Torino 1987, pp. 581-592.

l'esame diretto dei dipinti sacri eseguiti nel corso della prima metà del sec. XVI a Roma rivela un progressivo accentuarsi di motivi pietistici e devozionali già decenni prima che il consesso tridentino aprisse i battenti, fornendo così un'ennesima prova dell'assurda e inconsistente tesi che vorrebbe fare del Concilio di Trento una repentina esplosione, così fieramente reazionaria e così acuta odiatrice del Rinascimento da provocare roghi di libri, quadri e oggetti di vanità<sup>28</sup>.

Importante era garantirsi da ogni possibilità d'errore o anche semplicemente d'assenza di decoro per quanto riguardava le immagini esposte alla venerazione nelle chiese e nelle case. Non si trattava solo delle chiese ma anche delle case, perché tutte le immagini devote sottostavano alla norma tridentina e quindi la regolamentazione delle devozioni domestiche divenne sempre più importante<sup>29</sup>.

Fu in questo clima che s'impose l'allegoria moraleggiante catalogata da Cesare Ripa con la sua *Iconologia* che rappresenta la formulazione programmatica di un sistema d'immagini simboliche, soprattutto personificazioni di concetti astratti in forma di figura umane con attributi che le qualificano. In un repertorio vastissimo sono elencate e descritte le rappresentazioni di Virtù, Vizi, Passioni, Atteggiamenti e ancora Arti, Regioni e addirittura Fiumi e a cui gli artisti fecero molto a lungo riferimento. Il Ripa afferma esplicitamente che i simboli che usa come attributi sono delle metafore illustrate, ma tali personificazioni sono in fondo irriconoscibili, perché il metodo funzionava solo se aiutato dal linguaggio «perché senza la cognizione del nome, non si può penetrare alla cosa significata»<sup>30</sup>.

Secondo Adriano Prosperi<sup>31</sup> con il Ripa la controversia sulla bellezza sensuosa delle forme antiche trovò una soluzione nel riempirla di contenuti di devozione controriformistica, adottando la soluzione di compromesso scelta dai Gesuiti per gli autori classici nelle loro scuole, cioè definendo la santità stessa che diventava, secondo il Ripa, «una donna di suprema bellezza con i capelli biondi come l'oro». A tutte queste indicazioni si ispira gran parte delle pitture presenti nella "sala Lulliana".

Va però qui ripetuto quel che illustra il Gombrich: «L'interpretazione neoplatonica o mistica del simbolismo [...] si contrappone in modo radicale all'idea di un linguaggio-segno convenzionale», e precisa che «il significato di un segno [...] è invece insito nel segno stesso per chi sa cercarvelo». Prosegue dicendo che «Secondo questa concezione ... il simbolo è visto come il linguaggio misterioso del divino» e conclude: «Ognuno di questi simboli presenta una pienezza di significati che la meditazione e lo studio possono solo in parte scoprire»<sup>32</sup>. Tale indicazione del Gombrich pare appropriata di fronte al pensiero mistico di Raimondo Lullo e per questo si può solo cercare un'ipotesi di collegamento fra le immagini della sala e gli attributi divini quali appaiono nella filosofia lulliana.

<sup>28</sup> FEDERICO ZERI, *Pittura e Controriforma*, Einaudi, Torino 1957, p. 32.

<sup>29</sup> PROSPERI, *Teologia e pittura*, cit., p. 588.

<sup>30</sup> ERNST H. GOMBRICH, *Immagini Simboliche*, Electa, Milano 2002, p. 26.

<sup>31</sup> PROSPERI, *Teologia e pittura*, cit., p. 591.

<sup>32</sup> GOMBRICH, *Immagini Simboliche*, cit., pp. 26-27.

### *I dipinti delle pareti*

Come si è già detto, la prima parete porta al centro del fregio, nello spazio fra le due finestre, il cartiglio con l'indicazione *Lulliana Methodus*. Nelle altre tre pareti il fregio corre senza interruzione (fig. 32) presentando al suo interno tre ovali dipinti su ognuna di esse (fig. 33 e tav. 47).

Questi piccoli dipinti sono quindi nove in tutta la stanza, numero che corrisponde agli attributi divini indicati dal Lullo nella sua *Arte*. Come si ricorda, (vedi fig. 49) essi



Fig. 32. Particolare del fregio alla base delle pareti.



Fig. 33. Il primo dei nove dipinti ovali inseriti nel fregio.

sono Bontà, Grandezza, Eternità, Potenza, Sapienza, Volontà, Virtù, Verità e Gloria. Si può individuare un'analogia fra queste immagini e le figure affrescate da uno dei seguaci della pittura barocca, Pietro Rancanelli, che nella chiesa di San Pietro a Perugia (fig. 34) realizzò «una ricca schiera di figurine allegoriche con frizzante vivezza cromatica seguendo le indicazioni del Ripa»<sup>33</sup>.

Passiamo ora ad illustrare le immagini dipinte sulle quattro pareti della sala Lulliana, citando i riferimenti iconografici e in qualche caso religiosi ad esse collegati, lasciando a parte il dipinto dell'ovale centrale del soffitto cui, per la sua importanza, dedicheremo una descrizione specifica.

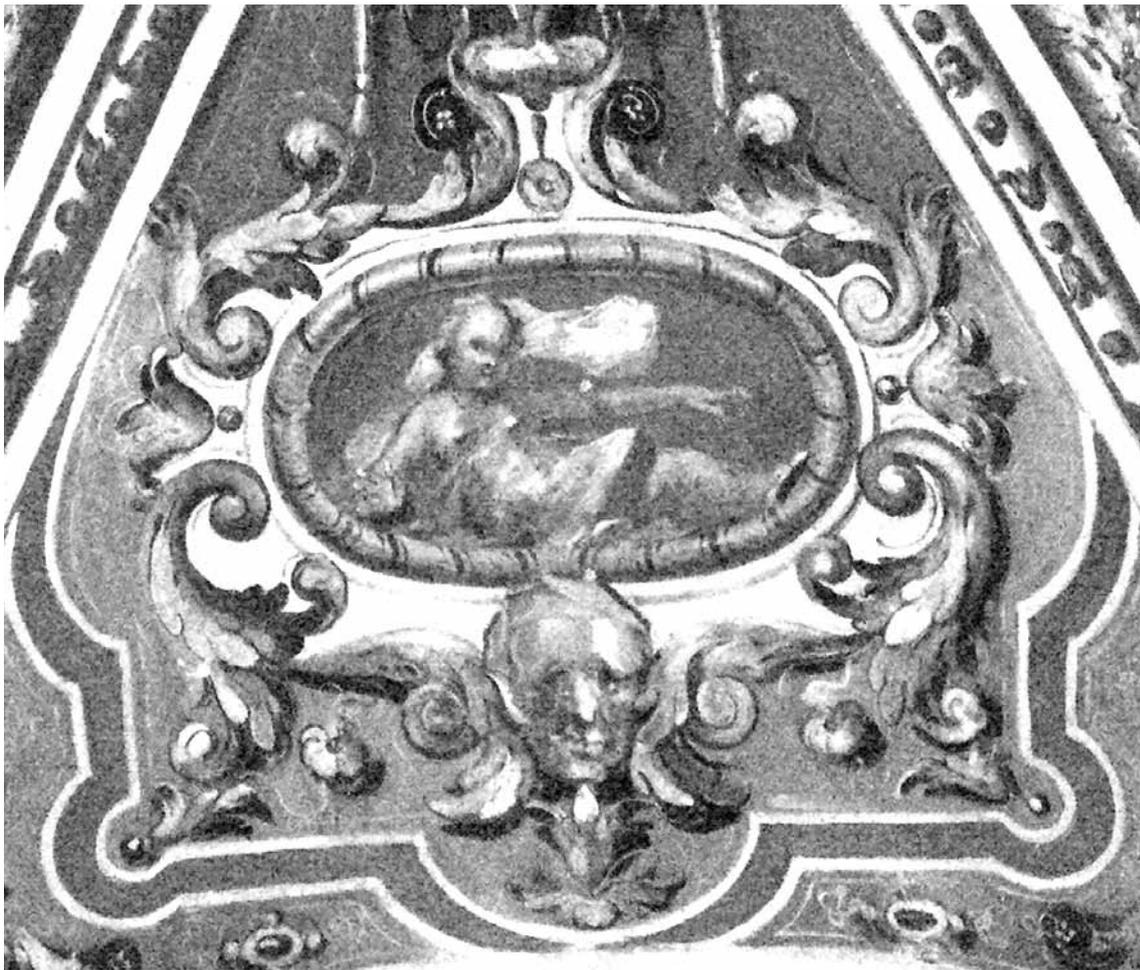


Fig. 34. Pietro Rancanelli, *Immagine di Virtù*, Perugia, San Pietro, navata sinistra.

<sup>33</sup> CRISTINA GALASSI, *Pietro Rancanelli*, in AMBROSINI, CELLINI, *Nel segno di Barocci*, cit., pp. 334-337.

*Prima parete: a sinistra della porta, parete con finestre*

*Prima vela*

Nella vela sopra la conchiglia dell'angolo c'è un dipinto racchiuso in una cartella e con due piccole cornici diversamente decorate a forma di nicchia. Vi è rappresentata una donna con i capelli raccolti che batte con un martello su una parete; ha in mano delle tenaglie e sulla parete sono appoggiati degli attrezzi agricoli: una vanga e un forcone mentre a terra ci sono una cazzuola, un compasso, una squadra e uno strumento musicale, il liuto (tav. 31).

Si può ipotizzare che questa immagine stia ad indicare le varie Arti a cui l'uomo può dedicarsi: le Arti meccaniche sono indicate dagli attrezzi per lavori agricoli o per costruzioni, ma appaiono anche le Arti liberali, con la presenza di uno strumento che simboleggia la Musica, come la Scienza è rappresentata dal compasso. Scrive Cesare Ripa<sup>34</sup>, descrivendo la "vita attiva": «Sono due le strade, che conducono alla felicità, e queste sono diversamente seguite secondo la diversità, o delle inclinazioni, o delle ragioni persuasive e significano con nome di vita attiva e contemplativa e furono ambedue approvate da Cristo Salvatore nostro».

*Seconda vela*

Nella vela a fianco, lungo la stessa parete, una cartella con una cornice a motivi floreali racchiude un dipinto di formato rettangolare con una figura femminile presso un corso



Fig. 35. *La Giustizia* secondo il Ripa.



Fig. 36. *Il Dominio* secondo il Ripa.

<sup>34</sup> CESARE RIPA, *Nova Iconologia*, cur. PIERO BUSCAROLI, Torino 1986<sup>1</sup>, p. 475.

d'acqua fiancheggiato da alberi. È incoronata, vestita di una corta tunica gialla; tiene nella mano destra uno scettro sulla cui cima è un occhio, mentre porta nella sinistra una fiamma di fuoco. Sullo sfondo si vede una piccola costruzione rurale (tav. 40). Questa allegoria può simboleggiare la Giustizia: una delle quattro virtù cardinali che, come descrive Cesare Ripa nella sua *Iconologia*<sup>35</sup>, è rappresentata come «Donna in forma di bella vergine, coronata e vestita d'oro con gli occhi di acutissima vista [...] con un monile al collo nel quale vi sia un occhio scolpito» (fig. 35).

La donna presenta anche uno degli attributi con cui il Ripa descrive il Dominio<sup>36</sup> che «con la sinistra mano tenghi uno scettro, in cima del quale vi sia un occhio» (fig. 36). Nel volume *Le immagini con la spositione de i Dei de gli antichi*, raccolte per Vincenzo Cartari<sup>37</sup>, è scritto: «Quelli di Egitto innanzi all'uso delle lettere notavano il Sole in questo modo, facevano uno scettro Regale, e vi mettevano un occhio in cima. E lo chiamarono ancora alle volte occhio di Giove, come ch'ei vedesse l'universo, e lo governasse con somma giustizia, perché lo scettro mostra il governo». Lo scettro è il simbolo del Potere che amministra la Giustizia ma per attuarla deve essere attento e vigilante e aprire bene l'occhio; la fiamma mostra che la mente del Giudice deve sempre essere rivolta verso il cielo: si può operare bene in terra, ma non bisogna dimenticare che esiste anche una giustizia divina.

Sopra questo riquadro rettangolare, c'è un dipinto incorniciato dai riccioli di una cartella ad ovale quadrilobato. Vi appare una figura femminile che campeggia davanti ad un albero; è vestita di una tunica color arancio che le lascia un seno scoperto. Tiene nella mano sinistra un ramo con foglie e frutta e nella mano destra un piatto con altra frutta: sembrano melagrane ed in testa ha una ghirlanda con foglie e frutta (tav. 15).

Nella cultura rinascimentale si dà notevole rilievo alle personificazioni mitologiche di Virtù e alle qualità etiche e civili della pace, dell'abbondanza e della concordia. La Concordia viene descritta da Cesare Ripa<sup>38</sup> come «donna bella, che mostri gravità, nella destra mano tenghi una tazza nella quale vi sarà un pomo granato nella sinistra uno scettro, che in cima habbia fiori e frutti di varie sorti, in capo haverà una ghirlanda di mele granate, con le foglie e con i frutti» (fig. 37). Il frutto della melagrana oltre che simbolo di fecondità e di abbondanza, con l'abbondanza dei suoi chicchi rappresentò l'epoca rina-



Fig. 37. La Concordia secondo il Ripa.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>37</sup> VINCENZO CARTARI, *Le Immagini con la spositione de i Dei de gli antichi*, Venezia MDLXI, p. 28.

<sup>38</sup> RIPA, *Nova Iconologia*, cit., pag. 66.



Fig. 38. *La Gloria* secondo il Ripa.



Fig. 39. *Allegoria* di Bruegel e Rubens, Torino, Galleria Sabauda.

scimentale e anche successivamente un attributo della generosità divina, una elargizione di doni propria dell'amore misericordioso di Dio e il colore rosso del succo dei chicchi venne paragonato al sangue della Passione di Cristo, come ben esemplificato nella «Madonna della melagrana» e nel «Tondo del Magnificat» di Sandro Botticelli alla Galleria degli Uffizi di Firenze.

### *Terza vela*

Nella vela successiva (parte destra della parete) c'è un'altra pittura rettangolare incorniciata come la precedente: rappresenta una donna, seduta su un globo celeste con delle stelle, che col braccio destro teso, tiene in mano una statuetta; sullo sfondo si vede una grande architettura: una città dalle poderose mura entro le quali, fra gli edifici, si nota una costruzione con cupola (tav. 41).

La donna sta seduta sulla sfera che rappresenta il Mondo, con i piedi nudi e le gambe accavallate e il suo braccio sinistro allungato sopra la sfera è ugualmente espressione di una forma di sicurezza, di dominio terreno. Anche la costruzione sullo sfondo, la città murata, è un esempio di potere sicuro. Si vuole forse qui alludere alla virtù della Gloria intesa come dimostrazione di forza e di sicurezza. Ma vi è un altro particolare, nel dipinto, che è necessario osservare: il braccio destro della donna, teso e allungato in direzione dell'architettura, mostra sul palmo della mano una figurette nuda e luminosa che ha le mani giunte e rivolte verso l'alto in gesto di supplica. Il Ripa così descrive la Gloria<sup>39</sup>: «nella mano destra tenga una figuretta succintamente vestita [...] che rappresenti la ve-

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 165.

rità» e «...in questi modi si vede in molte monete, e altre monete degli antichi» (fig. 38).

Sopra questa pittura rettangolare ce n'è un'altra, nella cornice ad ovale quadrilobato, che rappresenta una giovane fanciulla, quasi una bambina, con una tunica bianca vicino a una scala di legno che porta all'ingresso di una costruzione. Il personaggio è appoggiato a uno steccato e con una cannuccia fa delle bolle. Una di queste bolle sembra che contenga una maschera che sogghigna. Sullo sfondo appare un'imbarcazione con la vela bianca affine a quelle presenti nel dipinto al centro del soffitto (tav. 16). L'immagine è la rappresentazione di una forma di *Vanitas*: la bolla d'aria indica la fragilità e l'inconsistenza della vita umana e la sua caducità è rafforzata dalla maschera sogghignante del teschio che è alle spalle della ragazza. Un'immagine affine è quella di Jan Bruegel il Vecchio e Pieter Paul Rubens per *L'allegoria della fugacità della vita umana* a Torino nella Galleria Sabauda (fig. 39).

#### *Pennacchio centrale*

Al centro della parete, nel pennacchio delimitato dalle due vele, una immagine in una doppia cornice a forma di nicchia con motivi floreali ed ovuli, mostra una figura femminile, appoggiata a una roccia con in testa un'aureola di lingue di fuoco; indossa una tunica verde con un mantello marrone (tav. 32). Il Ripa descrive la Carità come «Donna vestita di rosso, che in cima del capo habbia una fiamma di fuoco ardente [...] La fiamma di fuoco per la vivacità sua, ci insegna che la Carità non mai rimane di operare secondo il solito suo amando. Ancora per la Carità volle che s'interpretasse il fuoco Cristo N.S. in quelle parole: "Ignem veni mittere in terram et quid volo, nisi ut ardeat?"»<sup>40</sup>. Più diffusamente la Carità, una delle tre virtù teologali, anche se ha degli attributi che sono variabili, nel '500 è rappresentata da una madre che allatta i suoi figli (fig. 40); questa immagine viene molto usata sia come simbolo della carità verso Dio sia che come amore verso il prossimo. Va segnalato però che questo dipinto presenta delle notevoli analogie nella posizione della persona con l'incisione che Marcantonio Raimondi ha tratto (fig. 41) da una delle Virtù dipinte da Raffaello che in questo caso rappresenta la Fortezza<sup>41</sup>.

Al di sopra di questa c'è un'ultima pittura. Un'ellissi allungata orizzontalmente con una ricca cornice a cartella dai cui lati discendono tralci di frutta, fiori e foglie, racchiude una donna seduta, forse sulla base di un pilastro. Sta con il braccio destro teso e con la mano indica qualcosa in alto, probabilmente una fiamma che dal cielo scende verso terra; ha la mano sinistra portata al petto e ha il viso con espressione seria voltato a sinistra. A fianco c'è un cannone che spara: ne esce una lingua di fuoco; del fumo si innalza sullo sfondo (tav. 21).

È un'immagine di guerra: sembra quasi che si vogliano mettere in risalto le conseguenze che essa può arrecare. La figura ha il viso rivolto ad una apertura nella architettura in cui è inserita: da questa si intravede un campanile e forse delle case. L'immagine può alludere ad un cattivo uso della Fortezza: solitamente, come nella tavola 19, essa è raffigurata vicino o abbracciata ad una colonna che è il suo attributo usuale. Si può essere forti e armati, vincere e comandare sugli altri ma questa figura, che con la mano destra indica la fiamma che sembra discendere dal cielo, sembra suggerire che da lassù

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>41</sup> MARCANTONIO RAIMONDI, *Fortitudo*, in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 27, pag. 81.



Fig. 40. *La Carità* secondo il Ripa.



Fig. 41.  
Incisione di  
Marcantonio  
Raimondi dalle  
*Sette Virtù* di  
Raffaello.



scende la fiamma dell'amore divino con la sua forza. Esistono delle affinità fra questo dipinto e uno di Simone Cantarini, una Santa Barbara (fig. 42) raffigurata in una tela già presente, fino alle spoliazioni napoleoniche, nella chiesa di San Cassiano in Pesaro<sup>42</sup>. Entrambe le figure sono accostate ad un cannone anche se è diversa la posizione rispetto alla sua canna. Si possono riscontrare inoltre delle analogie nella posizione della mano che addita il cielo e anche nell'acconciatura dei capelli delle due donne. Può essere importante rilevare che la tela del Cantarini è datata attorno al 1630, data molto vicina a quella della probabile esecuzione dei dipinti del palazzo Berardi.

Fig. 42. Simone Cantarini, *La pala di San Cassiano*.

<sup>42</sup> NICOSSETTA ROIO, *Simone Cantarini detto il Pesarese. Madonna in gloria e i Ss. Barbara e Terenzio*, scheda 43 in CLERI, GIARDINI, *L'arte conquistata* cit., p. 234-235.

## Seconda parete: a destra della parete con finestre

### Il fregio

Nel fregio che si trova alla base della parete ci sono tre ovali allungati, tre piccoli cammei. Nel primo è raffigurata una donna nuda seduta, con la schiena appoggiata a una parete, che dipinge un globo su di un quadro appoggiato ad un cavalletto (tav. 47); nel secondo c'è sempre una donna, nuda e seduta, che sembra stia plasmando una figurina sopra uno sgabello (tav. 48).

Infine nel terzo c'è Cupido, il dio dell'Amore, raffigurato da un bambino alato che vola con le frecce in mano (tav. 49).

L'immagine di una donna nuda è simbolo della verità, di purezza, e il Ripa, nell'edizione veneziana del 1645, descrive una delle personificazioni dell'Idea come «una donna nuda per connotarla come sostanza semplicissima»<sup>43</sup>. Queste tre immagini possono simboleggiare la creazione del mondo, quella dell'uomo e l'amore, rappresentato da Cupido.

Al di sopra degli stucchi, se si eccettua la presenza dei tre ovali compresi nel fregio inferiore, si ripete lo stesso schema decorativo della prima parete (che si ritroverà anche nelle due seguenti) con la medesima successione delle vele ascendenti e dei pennacchi discendenti. e con la stessa disposizione delle cornici in stucco, che ripetono le forme già descritte. Osserviamole quindi seguendo lo stesso ordine della parete precedente.

### Prima vela

Sopra la conchiglia della vela d'angolo, come nella parete descritta in precedenza, in una cornice a forma di nicchia c'è una donna, vestita di una tunica rossa che le lascia il seno scoperto, raffigurata all'interno di uno splendido giardino. Gli spazi del giardino sono suddivisi da vialetti che formano delle linee rette che s'intersecano perpendicolarmente e obliquamente con, al centro, un'aiuola circolare all'interno della quale c'è un albero. Sullo sfondo dei cespugli formano delle arcate, tre delle quali sono ben visibili mentre probabilmente la figura ne copre un'altra. La donna sta prendendo dell'acqua da una fonte e tiene con tutte e due le mani il manico di quello che sembra un colino, infatti dal fondo di questo sembra che scendano degli spruzzi d'acqua (tav. 33). È l'immagine di uno spazio molto curato, racchiuso, che suggerisce l'idea dell'*Hortus conclusus*, pieno di meraviglie, il luogo dove potersi raccogliere in silenzio e preghiera. Nell'iconografia cristiana il giardino è il simbolo della verginità della Madonna e anche del perduto Paradiso terrestre in cui vivevano felici e ignari del peccato Adamo ed Eva. La donna che versa acqua da una specie di innaffiatoio può simboleggiare (in maniera originale e diversa dal consueto) l'allegoria della Temperanza, una delle quattro virtù cardinali. La virtù della Temperanza ci guida nel dosare gli eccessi: metaforicamente è necessario "contenere" le proprie passioni così come l'acqua va distribuita in modo regolare o contenuta secondo il bisogno. È in questo senso di "contenimento" che può essere letta anche la rappresentazione della Temperanza, ad opera di Livio Agresti, nella villa d'Este a Tivoli (tav. 57), dove tale virtù è vista, dall'Alberti e dallo Zuccari (o dai loro aiuti), in modi affini e solo formalmente differenti (tavv. 60, 58).

<sup>43</sup> ERWIN PANOFSKY, *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1999, p. 220, nota 103.



Fig. 43. Donna con globo e compasso.

#### *Seconda vela*

Al di sopra, con lo stesso identico schema di vele, una pittura in una cornice rettangolare mostra una donna seduta e appoggiata ad un albero; indossa una tunica verde, che le lascia scoperto un seno, e un mantello rosso. Solleva nella mano sinistra una sfera e nella destra abbassata tiene un compasso. A fianco della donna – quasi in primo piano – si vede un edificio a pianta centrale circondato da un colonnato e con una grande cupola circolare sul cui frontone, che sovrasta le colonne dell'ingresso, si vedono tre acroteri (fig. 43).

Il Ripa descrive la Matematica, una delle Arti liberali <sup>44</sup>, con queste parole: «Donna di mezz'età [...] con un compasso nella destra mano [...] con l'altra mano terrà una palla grande», e ancora: «Il compasso è l'istromento proprio e proportionato di questa professione, e mostra che ella di tutte le cose dà la proporzione, la regola e la misura. La palla con la descrizione della terra e con le zone celesti, danno



Fig. 44. *La Matematica* secondo il Ripa.

<sup>44</sup> RIPA, *Nova Iconologia* cit., p. 265.



Fig. 45. Agresti, *Industria intensio bona*, Tivoli, villa d'Este.



Fig. 46. Girolamo Muziano, *Geometria*, Tivoli, villa d'Este.

indizio, che la terra nel misurar delle quali si va scambievolmente, non haverebbero prove, se non di poco momento, quando non si sostentassero e difendessero con le ragioni Matematiche». A queste parole si ispira la figura illustrata nel testo (fig. 44).

Gli stessi attributi si ritrovano in una Virtù, la *Industria intensio bona* dipinta da Livio Agresti nella rappresentazione allegorica per il Cardinale Ippolito d'Este nel salone della sua Villa a Tivoli. Qui la donna tiene nella mano destra il compasso appoggiandolo sul globo sorretto con la sinistra (fig. 45), mentre al piano inferiore della stessa villa è Girolamo Muziano ad assegnare quegli stessi attributi alla Geometria (fig. 46). Questa diversa interpretazione di una figura femminile che porta con sé i medesimi attributi, nel testo del Ripa e negli affreschi di villa d'Este, rafforza i dubbi su una esatta interpretazione del significato di questa figura della sala. Si potrebbe anche trattare della «Sapientia», una dei nove principali attributi divini indicati dal Lullo.

Sopra questa cornice rettangolare si trova la cornice ovale quadrilobata che in questo caso racchiude una figura femminile seduta appoggiata ad una roccia, vestita di giallo e con il capo coperto da un velo bianco. Ha nella mano destra una torcia accesa e con questa accende un'altra torcia che tiene nella mano sinistra. Nello sfondo s'intravede in mezzo agli alberi una piccola casa che ripete il modello già visto nell'immagine rettangolare della prima vela a sinistra (tav. 17).

Descrive il Ripa l'«Equalità come dipinta nella Libreria Vaticana. Donna che tiene in ciascuna mano una torcia, accendendo l'una con l'altra»<sup>45</sup>.

### Terza vela

A fianco, nella vela successiva, un'altra cornice rettangolare racchiude l'immagine più deteriorata di tutto il ciclo pittorico. Non si distinguono particolari significativi no-

<sup>45</sup> *Ibidem*.

nostante il restauro: al centro campeggia una maestosa figura femminile vestita di rosso che sembra avanzare. Ha la testa coronata di foglie verdi, forse olivo, ed il viso ispirato a grande dignità e dolcezza; tiene le braccia incrociate sul petto. Ciò fa pensare che possa essere una raffigurazione della Fede. Lo sfondo, in cui domina il colore verde, non mostra particolari distinguibili con precisione salvo un albero sulla sinistra, mentre sulla destra vi sono delle macchie di color chiaro (tav. 44).

Nella parte superiore della vela una cornice ovale quadrilobata racchiude l'immagine di una donna nuda in piedi, raffigurata di spalle, con un drappo appoggiato sul fianco destro. La donna, che si trova in un interno che si apre verso un giardino, è volta verso uno specchio rettangolare appeso alla parete nel quale è riflesso il sole. A destra s'intravede una parete scura e dalla finestra aperta sulla sinistra si vede il sole che proietta a terra l'ombra della donna (tav. 18).

Lo specchio è uno degli attributi della Prudenza: esso indica, per il Ripa, «la cognizione del prudente [di] non poter regolare le sue attioni, se i propri difetti non conosce, e corregge»<sup>46</sup>. In genere gli è associata una remora (pesce che, tuttavia, è normalmente dipinto in forma di serpente), che indica la necessità di attardarsi prudentemente. È così che la troviamo rappresentata in tre diversi dipinti delle sale inferiori della villa d'Este a Tivoli ad opera di Durante Alberti, Federico Zuccari e Girolamo Muziano (tavv. 60, 63, 62).

Nel nostro caso allo specchio possono essere associati altri significati: a prima vista la figura può far pensare ad una forma di *Vanitas*, ma lo specchio non riflette il viso della donna bensì il sole, che sembra alludere alla Luce divina. Può essere un ammonimento a non soffermarsi troppo sulle cose terrene e fisiche come la bellezza, perché questa è una dote destinata a svanire col tempo, mentre la vera bellezza è quella che viene dall'alto, da Dio.

#### *Pennacchio centrale*

Nella nicchia della parte inferiore è dipinta una figura femminile seduta, vestita di un mantello grigio con riflessi d'argento, dai ricchi drappaggi. È una figura maestosa che poggia il braccio sinistro sul ginocchio e ha a fianco un'aquila dalle ali sollevate. A sinistra in basso pare di intravedere un animale: sembra un agnello. Tutta l'immagine è sui toni del grigio, il cielo, l'abbigliamento, lo sfondo e gli animali (tav. 34). È una figura che incute rispetto e che ha al fianco sinistro il nobile uccello, attributo della regalità. Il Ripa descrive la Maestà Regia in questi termini: «Una donna coronata e sedente mostri nell'aspetto gravità nella destra mano tiene lo scettro ed in grembo dalla sinistra mano un'aquila». L'immagine del nostro dipinto sotto l'aspetto iconografico ricorda molto una figura che appare nell'incisione di Giovanni Antonio da Brescia, «Due sibille e un angelo», tratta da un affresco di Raffaello in Santa Maria della Pace<sup>47</sup>. Le due figure, rappresentate in posizione speculare, sono identiche nell'atteggiamento del capo e del corpo e nelle pieghe del ricco panneggio delle vesti (fig. 47).

Anche Pietro Rancanelli, in una delle lunette della navata destra della chiesa perugi-

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>47</sup> GIOVANNI ANTONIO DA BRESCIA, *Due sibille e un angelo*, in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 25, p. 337.



Fig. 47. Giovanni Antonio da Brescia, *Due Sibille e un Angelo*, da Raffaello (particolare).

na di San Pietro che rappresentano le virtù, dipinge una donna seduta con in mano uno specchio ed al fianco un'aquila (fig. 48).

L'ovale con cui culmina la seconda parete racchiude l'immagine di una donna seduta che indossa un corpetto rosato con ampie maniche; dalla testa le scende un velo verde come la tunica, che le copre la parte inferiore del corpo. Nella mano destra tiene un uccello con il collo allungato, un pellicano, che sembra beccarsi a sangue il petto. Il colore che predomina è il verde, infatti la figura è tutta immersa in un ambiente silvestre, con alberi, cespugli, prato e monti in lontananza (tav. 50). Il pellicano è un uccello che nell'iconografia cristiana ha un importante valore simbolico: è il simbolo del sacrificio di Cristo, perché la leggenda vuole che si laceri il petto con il becco per dare da mangiare il proprio sangue ai suoi figli, come il Cristo ha versato il suo sangue per la salvezza degli uomini. La Bontà è descritta da Cesare Ripa (fig. 49) come

Donna bella, vestita d'oro, con ghirlanda di ruta in capo, starà con gli occhi rivolti verso il Cielo, in braccio tenga un pellicano con li figliolini e a canto vi sia un verde ramoscello alla riva



Fig. 48. Pietro Rancanelli, *Una Virtù*, Perugia, San Pietro.



Fig. 49. *La Bontà* secondo il Ripa.

di un fiume. Bella si dipinge, per-  
 che la bontà si conosce dalla bellez-  
 za, essendo che la mente acquista  
 cognitione de' sensi. Il vestito d'oro  
 significa bontà, per esser l'oro supre-  
 mamente buono fra tutti li metalli.  
 L'Albero alla riva del fiume è con-  
 forme alle parole di David nel suo I  
 Salmo, che dice: l'huomo che segue  
 la legge di Dio esser simile ad un'al-  
 bero piantato alla riva d'un ruscello  
 chiaro, bello e corrente, e per non es-  
 ser altro la bontà, della quale parlia-  
 mo che il conformarsi con la volontà  
 di Dio, però si dipinge in tal modo, il  
 pellicano medesimamente, il quale è  
 uccello che secondo raccontano molti  
 autori, per sovvenire i propri figliu-  
 oli posti in necessità svena se stesso  
 col rostro, e del proprio sangue li nu-  
 trisce, come dice diffusamente Pierio  
 Valeriano <sup>48</sup>.

<sup>48</sup> RIPA, *Nova Iconologia*, cit., pp. 43-44.



Tav. 1. Scuola di Federico Barocci,  
*Madonna con il Bambino e i Santi  
Geronzio, Maria Maddalena e donatori.*  
Roma, Pio Sodalizio dei Piceni.



Tav. 2. *Rinaldo e Armida.*



Tav. 3. La sala di palazzo Benamati, Cagli.



Tav. 4. *Rinaldo e Armida*.  
Cagli, palazzo Benamati.



Tav. 5. *Orfeo e le baccanti.*



Tav. 6. *Il ratto di Europa.*



Tav. 7. *Erminia e Tancredi.*



Tav. 8. *Erminia incontra il pastore.*



Tav. 9. Palazzo Berardi, volta del salone centrale.



Tav. 10. *Il Tempo che svela la verità.*



Tav. 11. *Apollo uccide Coronide.*



Tav. 12. *Il dio Nettuno.*



Tav. 13. *Armida e Rinaldo sul cocchio alato.*



Tav. 14. Soffitto della sala Lulliana.



Tav. 15. *Figura con ramo e piatto di frutta a palazzo Berardi.*



Tav. 16. *Ragazza delle bolle.*



Tav. 17. *Donna con fiaccole.*



Tav. 18. *Nudo in un interno.*



Tav. 19. *Donna con lo specchio.*



Tav. 20. *Donna che spegne il fuoco.*



Tav. 21. *Donna col cannone.*



Tav. 22. *Satiro.*



Tav. 23. *Donna fra il lupo e l'agnello.*



Tav. 24. *Il bimbo e la Chimera.*



Tav. 25. *Psiche accolta nell'Olimpo.*



Tav. 26. Volta della sala di Amore e Psiche.



Tav. 27. *Psiche scopre Amore.*



Tav. 28. Un angolo della sala Lulliana del palazzo Berardi.

Nella pagina seguente, tav. 29. Raimondo Lullo a Tunisi (*Laminae IX del breviculum*, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek). Tav. 30. La scritta *LULLIANA METHODUS*.





Tav. 31. *Donna con strumenti.*



Tav. 32. *Donna con fiamme in testa.*



Tav. 33. *Donna che innaffia.*



Tav. 34. *Donna con aquila.*



Tav. 35. *Donna armata con lucerna.*



Tav. 36. *L'angelo di palazzo Berardi.*



Tav. 37. *Donna coronata.*



Tav. 38. *Uomo anziano.*



Tav. 39. Soffitto della sala Lulliana, ovale centrale con le due «Veneri».



Tav. 40. *Donna con scettro.*



Tav. 41. *Donna sul mondo.*



Tav. 42. *Donna con fiaccola.*



Tav. 43. *Donna sul carro.*



Tav. 44. *Donna in rosso.*



Tav. 45. *Donna alata in volo.*



Tav. 46. *Donna in mandorla di luce.*



Tav. 47. Donna che plasma una statua.



Tav. 48. Donna che dipinge il mondo.



Tav. 49. Cupido in volo.



Tav. 50. *Donna col pellicano.*



Tav. 51. *Donna che addita una fortezza.*



Tav. 52. *Donna con cane.*



Tav. 53. *Donna con squadra e compasso.*



Tav. 54. *Donna che mostra il ventre.*



Tav. 55. *Donna che calcia il dado.*



Tav. 56. *Vecchio alato con clessidra.*



Tav. 57. Livio Agresti, immagini della Temperanza nelle sale di villa d'Este, Tivoli.

Tav. 58. Federico Zuccari, immagini della Temperanza nelle sale di villa d'Este, Tivoli.



Tav. 59. Federico Zuccari, immagini della Prudenza nelle sale inferiori di villa d'Este, Tivoli.





Tav. 60. Durante Alberti, immagini della  
Temperanza nelle sale di villa d'Este, Tivoli.



Tav. 61. Durante Alberti, immagini della  
Prudenza nelle sale inferiori di villa d'Este,  
Tivoli.



Tav. 62. Girolamo Muziano, immagini della Prudenza nelle sale inferiori di villa d'Este, Tivoli.



Tav. 63. Federico Zuccari, *Il Tempo*, Tivoli, villa d'Este.



Tav. 64. Sala del Mercurio.



Tavv. 65 e 66. Decorazioni della sala del Mercurio.



Tav. 67. Decorazioni nella sala della Frutta.



Tav. 68. Stemma degli Agostini-Zamperoli.

*Terza parete: di fronte alla parete con finestre*

*Il fregio*

Anche il fregio che corre lungo questa parete contiene tre ovali con tre figure femminili nude.

Nel primo ovale (tav. 51) appare una donna adagiata che si appoggia con il gomito destro a un cumulo di pietre; il braccio sinistro è poggiato alla gamba sinistra flessa, mentre la mano sinistra indica le mura di una città in costruzione. Davanti ad esse una pala è conficcata in un mucchio di pietre.

Ritengo utile riproporre l'immagine già presentata come fig. 34 perché è quella che più di ogni altra mi ha fatto considerare l'affinità fra l'autore degli affreschi di questa stanza di palazzo Berardi e il già citato Pietro Rancanelli (fig. 50). Nel secondo ovale (tav. 52) la donna è distesa a terra appoggiata sul braccio sinistro. Il braccio destro è portato al seno da cui sgorgano degli spruzzi di latte e le gambe sono accavallate. Ha un cane ai suoi piedi e due cespugli delimitano lo spazio sullo sfondo.

L'immagine del latte che sprizza dal seno della donna può alludere alla virtù della Carità e il cane è in genere simbolo di Fedeltà. Diverse componenti della immagine si ritrovano nella descrizione che il Ripa dà della Benignità: « Donna [...] con ambedue le mani si sprema le mammelle dalle quali n'esca copia di latte che diversi animali lo



Fig. 50. Pietro Rancanelli, Perugia, San Pietro.

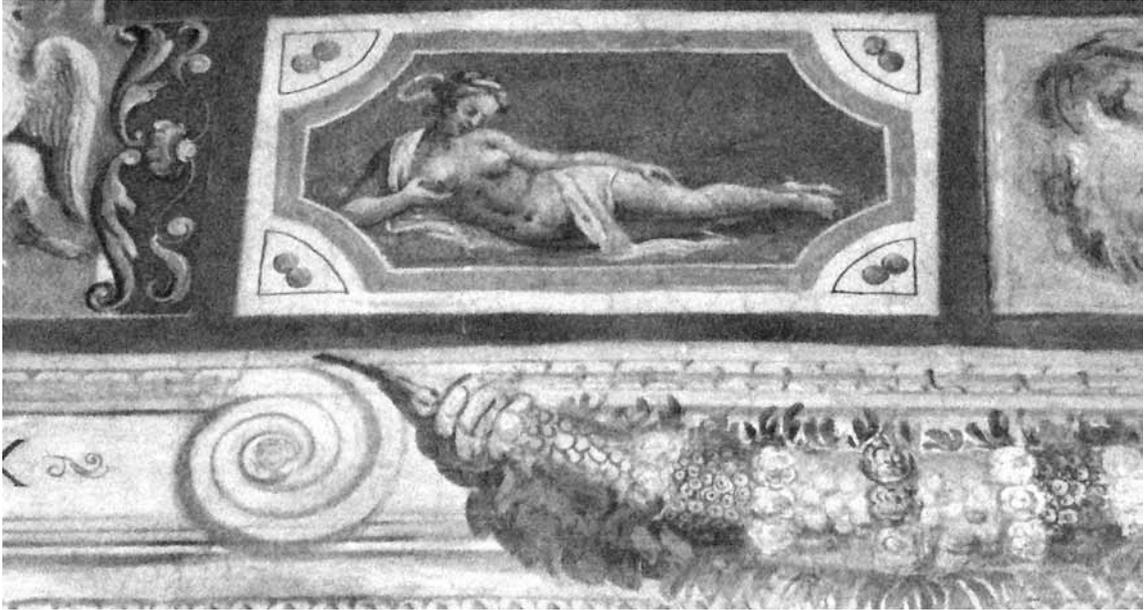


Fig. 51. Livio Agresti, fregio del salone superiore, Tivoli, villa d'Este.



Fig. 52. Pietro Rancanelli, *Virtù*, Perugia, San Pietro.

beono»<sup>49</sup>. Livio Agresti, ancora a villa d'Este, ci mostra una donna nuda sdraiata che si sprema una mammella (fig. 51) mentre in una delle Virtù del Rancanelli in San Pietro a Perugia si rappresenta una donna seduta con al fianco un cane (fig. 52).

Anche la donna del terzo ovale è reclinata su un prato su cui si appoggia col gomito

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.



Fig. 53. Pietro Rancanelli, *L'Equità*, Perugia, palazzo Balducci Baldeschi, sala dei Giuristi.

sinistro piegato a sostenere il capo. Dietro il capo ci sono dei cespugli. Il braccio destro, disteso ad appoggiarsi sulla gamba destra leggermente sollevata, tiene nella mano una squadra e un compasso (tav. 53).

In questa immagine si riconoscono gli strumenti che sono assegnati dal Ripa alla personificazione del Giudizio, «non essendo altro il Giudizio che una cognitione fatta per discorso della debita misura, sì nelle attioni, come in qualunque altra opera, che nasce dall'intelletto»<sup>50</sup>. Il Rancanelli dipinge nel palazzo Bonucci-Baldeschi di Perugia un'immagine dell'Equità che ha come attributi gli stessi strumenti della donna del piccolo ovale appena descritta (fig. 53).

#### *Prima vela*

Anche qui sopra la conchiglia d'angolo in una nicchia decorata di stucchi, avanza una imponente figura femminile con una lunga tunica gialla e un corto mantello svolazzante; ha le braccia conserte e l'elemento più insolito è che ai lati del capo appaiono un paio di alette e in cima a mo' di corona si allungano cinque figurette che si stagliano contro il cielo. Il lato sinistro del dipinto è occupato interamente da un albero fronzuto (tav. 37).

Il Ripa descrive così l'«Imaginatione»: «Donna vestita di varij colori, haverà i capelli irsuti, e alle tempie un paio di alette simili a quelle di Mercurio e per corona diverse figurette di chiaro scuro, starà con gli occhi in alto tutta pensosa, e in astratto, terrà le mani

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.



Fig. 54. *L'Imagination*, secondo il Ripa.

una nell'altra» (fig. 54). Aggiunge il Ripa che i capelli irsuti e le alette alle tempie indicano la capacità di ricevere «le fantasme di qual si voglia oggetto presentateli dalli sensi esteriori [...] la Corona con diverse figurette denota che la virtù immaginativa risiede secondo i Medici nel primo ventricolo del cervello, che è nella parte anteriore del Capo [...] si dipinge con li occhi rivolti in alto tutta pensosa, e in astratto, e che tenghi le mani una nell'altra, per dimostrare che ancora che le altre facultà e i sensi esteriori non stiano in atto alcuno»<sup>51</sup>. Un'iconografia simile è scelta dallo Zuccari nella stanza della Nobiltà della villa d'Este a Tivoli per illustrare la *Rerum Natura* (fig. 55), ma questa figura non è coronata da «fantasme» bensì da concreti animali.

#### *Seconda vela*

Nel rettangolo in basso c'è una donna in piedi, coperta da una tunica trasparente che lascia trasparire la nudità del corpo, ha una cintura rossa in vita. Essa avanza tenendo nella mano destra una lucerna, nella sinistra ha un libro e, sembra, il pennacchio di una penna o una palma. Alla sua sinistra c'è un grande albero che sembra una quercia, sulla destra si levano i resti di un grande edificio in rovina di cui appaiono due sole pareti ad angolo con nicchie e semicolonne inserite. Sullo sfondo riappare l'imbarcazione con la vela bianca e al di là della barca sulla riva si intravedono delle costruzioni, forse una città (tav. 42). Al centro del dipinto è la donna, a sinistra c'è la grande quercia rigogliosa, simbolo di immortalità e durevolezza, a destra la costruzione in rovina che testimonia la caducità delle opere umane e la potenza distruttiva del tempo.

Il Ripa descrive la Sapienza con gli attributi che l'immagine (fig. 56) ci presenta: «Giovane [...] nella destra mano tiene una



Fig. 55. Federico Zuccari, *Rerum Natura*, Tivoli, villa d'Este.

<sup>51</sup> *Ibidem*.



Fig. 56. La Sapienza secondo il Ripa.



Fig. 57. Il Mondo secondo il Ripa.

lampada piena d'olio accesa, e nella sinistra un libro. Si dipinge giovane, perché ha dominio sopra le stelle, che non l'invecchiano, ne le tolgono l'intelligenza de secreti di Dio, i quali sono vivi, e veri eternamente. La lampada accesa è il lume dell'intelletto, il libro si pone per la Bibia, che vuol dire libro de' libri»<sup>52</sup>.

Al di sopra di questa immagine, nella cornice ovale quadrilobata, è rappresentato un satiro seduto in mezzo a delle fiamme: ha zampe caprine, viso barbuto, orecchie appuntite e un paio di corna che gli spuntano in fronte. Porta sul dorso una pelle di animale che è annodata sul petto (tav. 22). Nella mano destra ha un bastone, ricurvo in alto, e nella sinistra la siringa, il suo caratteristico strumento a fiato fatto di sette canne tagliate e legate insieme. Le tonalità del rosso dominano l'immagine che è percorsa dalle fiamme e dal fumo del rogo da cui il satiro sembra avvolto.

Il Ripa descrive così il Mondo (fig. 57): «Come dipinto dal Boccaccio nel primo libro della Genealogia delli Dei con le quattro sue Parti: per il Mondo dipinse il Boccaccio nel luogo citato Pan con la faccia caprina, di colore rosso infocato con le corna nella fronte che guardano il Cielo, la barba lunga e pendente verso il petto, e ha in luogo di veste una pelle di pantera, che li cinge il petto, e le spalle, tiene con l'una delle mani una bacchetta, la cima della quale è rivolta in guisa di pastorale, e con l'altra la sistola istromento di sette canne, dal mezzo in giù e in forma di capra peloso e ispido [...] Pan è voce Greca, e in nostra lingua significa l'universo, onde gli antichi volendo significare il Mondo per questa figura intendevano per li corni il Sole e la Luna»<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 293.

*Terza vela*

Nella cornice rettangolare in basso è dipinta la figura di una donna, incoronata di verde, seduta sulla parte posteriore di un carro con le gambe allungate che poggiano a terra. Il dipinto è molto luminoso anche per il colore giallo oro del carro. La donna ha un manto grigio argento, molto luminoso che le cinge una spalla con un ampio pannello lasciando scoperta l'altra ed i seni e, con un ampio pannello, le modella la figura. Con il braccio sinistro si appoggia al bordo del carro mentre quello destro è sollevato ed impugna nella mano due rametti verdi (tav. 43).

La figura è posta all'interno di un edificio: sulla destra, alle spalle della donna, c'è una parete scura; a sinistra, attraverso due grandi archi, una loggia si apre su un giardino e lascia entrare la luce esterna. Nel dipinto il carro è fermo, ma la donna assume una posa classica di trionfo. La mano sollevata in alto verso il cielo che impugna due ramoscelli d'olivo, simbolo di pace, mitiga il senso di potenza e di reverenza che suscita l'immagine. Anzi la corona d'olivo che le cinge il capo così come il ramoscello che è ai suoi piedi effondono una sensazione di pace e giustizia. Dal punto di vista iconografico si può ravvisare un'analogia con Calliope, una delle muse che attorniano Apollo nell'affresco del «Parnaso» nella stanza della Segnatura dei Palazzi vaticani ad opera di Raffaello (fig. 58). A ricordarlo sono la posizione del braccio destro sollevato, la torsione del busto e l'appoggio del braccio sinistro, nella musa.

Un richiamo al dipinto della "sala Lulliana" lo si trova in uno dei più importanti cicli pittorici esistenti in costruzioni nobiliari di epoca roveresca presenti nel territorio, in cui pure si vede una donna su un carro in guisa di trionfatrice. Si tratta di uno degli otto piccoli riquadri monocromi (fig. 59), attribuiti a «un ignoto pittore parmigianinresco» che raffigurano forse le storie di Diana nella parte alta della "sala della Calunnia", affrescata da Raffaellino del Colle nella parte feltresca della villa Imperiale di Pesaro<sup>54</sup>.

Nella parte superiore della vela, la cornice quadrilobata racchiude la figura di una giovane donna seduta davanti al pilastro centrale di una loggia di cui si vedono due archi. La donna è vestita con una tunica bianca e sopra ha un manto giallo; un velo trasparente, da cui escono capelli biondi, le cinge la fronte. È seduta e tiene le mani sul dorso di due animali: la destra su un animale di aspetto ferino e di color grigio, forse un lupo, e la sinistra su un candido agnello; dagli archi dello sfondo s'intravedono degli alberi (tav. 23). Abbiamo in questa un'immagine di mediazione fra due forze opposte, quelle del male, come istinto animalesco, simboleggiato dal lupo, dall'altra parte le forze del bene simboleggiate dall'agnello. Il Ripa descrive la Pace come: «Donna giovane a sedere, tiene legati insieme un lupo e un agnello...»<sup>55</sup>.

*Pennacchio centrale*

Nella nicchia in basso è dipinta la figura di un uomo anziano che avanza ed ha i capelli e una lunga barba bianchi. È vestito di una tunica gialla con sopra un manto rosso. Ha l'aspetto triste e pensieroso e lo sguardo è volto alla sua destra. La gamba sinistra è leggermente piegata e con la mano sinistra tiene un libro sopra il ginocchio. Ha il piede

<sup>54</sup> PAOLO DAL POGGETTO, *La diffusione del verbo raffaellesco; la Villa Imperiale; l'attività di Raffaellino del Colle*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, "Historica Pisarense" 3/II, Venezia 2001, p. 216.

<sup>55</sup> RIPA, *Nova Iconologia*, cit., p. 335.



Fig. 58. Raffaello, *Il Parnaso* (part.), Città del Vaticano, Stanza della Segnatura.



Fig. 59. *Storie di Diana*, Pesaro, villa Imperiale vecchia.

destro che avanza in mezzo a delle rocce che in alto si congiungono quasi a formare l'ingresso di una grotta e che fanno da cornice alla figura (tav. 38). Si può leggere in questa immagine la personificazione del Pensiero come definito da Cesare Ripa: « "Huomo vecchio, pallido magro e malinconico [...] con capelli rivolti in su [...] Vecchio si rappresenta, per essere i pensieri più scolpiti, e più potenti nell'età vecchia, che nella gioventù. È pallido, magro e melanconico, perché i pensieri e massime quelli, che nascono da qualche dispiacere, sono cagioni che l'huomo se ne affligge, macera e consuma»<sup>56</sup>.

Come riferimento iconografico, fra i molti esempi possibili su figure bibliche e non, si trova ancora una incisione del Raimondi, San Paolo da Raffaello (fig. 60) ed anche una dello Schiaminossi, il profeta Giona (fig. 61). Entrambe sono tratte dal Bartsch<sup>57</sup>, sono delle figure imponenti che volgono il capo alla loro destra e avanzano il piede sinistro nudo. Un ampio panneggio scende dalle loro spalle. Diversa è invece, nelle tre figure, la posizione delle braccia.

Nel dipinto sopra, in un ovale è rappresentata la figura di un giovane biondo vestito di un manto bianco che gli lascia libere le braccia, una spalla e una gamba. Egli affronta a mani nude una fiera alata con la testa di leone, il torso villosa da cui emerge una piccola testa caprina, e con la coda di serpente, che sputa lingue di fuoco: è la Chimera. A sinistra, sullo sfondo nei toni del grigio e del nero, sembra esserci la figura di un cavallo alato (tav. 24).

La mitologia narra dell'eroe greco Bellerofonte, figlio di Glauco, che con l'aiuto di un cavallo alato chiamato Pegaso riuscì a sconfiggere e uccidere la Chimera, una specie di drago con la testa di leone, un corpo di capra e un serpente per coda. La lotta fra Bellerofonte e la Chimera può simboleggiare la vittoria della razionalità sulle creazioni della fantasia ma anche quella delle forze del bene che sconfiggono il male.

Per parte sua il Ripa<sup>58</sup> vi vede una lotta fra la Virtù e il Vizio: «Virtù – nella medaglia di Lucio Vero – Per Bellerofonte bellissimo giovane a cavallo del Pegaseo, che con un dardo uccide la Chimera, si rappresenta la Virtù. Per la Chimera allegoricamente, s'intende una certa multiforme varietà de' vitij, la quale uccide Bellerofonte, il cui nome dell'Etimologia sua vuol dire occisione dei vitij».

### *Quarta parete: a destra della porta*

#### *Il fregio*

Nel fregio sottostante i dipinti maggiori ritornano i tre piccoli ovali allungati.

Nel primo di questi appare una donna nuda, con una fascia in testa, sdraiata prona su un prato, ma con il busto sollevato. Con le due mani sembra mostrare una piccola sacca oppure esibire il contenuto del suo ventre in gestazione, in cui si percepisce l'immagine di una figurina, un feto. Sullo sfondo ci sono degli alberi verdi (tav. 54). È un'immagine molto forte, la Madre come archetipo, la Madre simbolo della fecondità: l'utero che mostra è la matrice della vita.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>57</sup> MARCANTONIO RAIMONDI, *San Paolo*, in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 26, p. 104 e vol. 38, p. 57.

<sup>58</sup> RIPA, *Nova Iconologia*, cit., pp. 472-473.



Fig. 60. *San Paolo* di Marcantonio Raimondi, da Raffaello.



Fig. 61. Raffaello Schiaminossi, *Il profeta Giona*.

Nelle icone bizantine la rappresentazione della Madre di Dio col Cristo in mandorla è estremamente frequente (fig. 62) ma essa fu a lungo presente anche nella nostra iconografia. Un esempio è riscontrabile anche a Pesaro in una Madonna di Jacobello del Fiore (fig. 63) nella chiesa di San Francesco, oggi dei Servi di Maria.

Il secondo ovale mostra la figura di una donna nuda, con il capo coperto da un velo bianco; è seduta con il braccio destro e la spalla appoggiati ad una sfera celeste parzialmente avvolta da un drappo nero, su cui appaiono le stelle e il circolo equatoriale. La donna con le gambe sembra dare un calcio a un dado di cui si vedono tre facce con i punti sei, cinque, due. Con il braccio sinistro teso e l'indice allungato sembra additare il dado che rotola. Oltre il braccio appaiono la prua e la vela di una barca (tav. 55). Il dipinto sembra alludere alla realtà passeggera di tutte le cose: non si può mai essere sicuri del fato, la sorte, l'alea ci può sfuggire di mano; a queste massime d'ordine universale sembra alludere la donna in posizione non proprio ferma sulla sfera, mentre la Sorte, simboleggiata dal dado, le sta rotolando via.

Il terzo ovale è dominato dalla figura di un vecchio alato proteso in volo, con barba e capelli bianchi e coperto da un drappo che lo copre da una spalla ai fianchi. L'uomo sembra volare sull'acqua: lo sfondo è tutto azzurro, fuorché a sinistra dove si scorge del verde, forse alberi. Il vecchio alato ha il braccio sinistro teso in avanti e tiene nel palmo della mano una clessidra; con l'altro braccio allungato lungo il corpo tiene il manico di una falce nera. Dietro la lama arcuata della falce sembra trasparire la sagoma di un'imbarcazione e della sua vela bianca (tav. 56).



Fig. 62. Icona *Nikopeia* (affresco XI sec.), Ochrida, Santa Sofia.



Fig. 63. Jacobello del Fiore, *Madonna della Misericordia*, Pesaro, San Francesco.

L'immagine che vediamo è quella rinascimentale, e poi barocca, del Padre Tempo alato, che ha come attributi più frequenti la falce e la clessidra. Il Panofsky nel terzo capitolo dei suoi *Studi di iconologia*<sup>59</sup> ci illustra come questa immagine subì modifiche nel corso dei secoli: essa nasce dalla fusione di rappresentazioni dell'età classica e medievale, di immagini dell'occidente e dell'oriente. Probabilmente in seguito alla sovrapposizione delle due parole *Chronos*, in lingua greca il Tempo, e *Kronos*, l'appellativo greco del dio romano Saturno, il più vecchio e terribile degli dei, si fusero anche le due concezioni; così Saturno, raffigurato da un vecchio molto dignitoso, venne dotato di nuovi attributi: il serpente che si morde la coda, come ciclicità temporale, e il falchetto (fig. 64), strumento di castrazione per Kronos ma soprattutto utensile agricolo e quindi simbolo dei tempi che si ripetono.

Si sovrappose poi ad esso il concetto della Morte intesa come Tempo distruttore, che passa: apparve quindi l'attributo della clessidra. Il Tempo è conosciuto per altre innumerevoli immagini: ad esempio in quanto rivelatore di Verità o perché la Virtù è riscattata dal Tempo o l'Innocenza ne è giustificata.

Un'immagine diversa del Tempo la propone lo Zuccari a villa d'Este, nella "sala della Nobiltà" (tav. 63): in questa il vecchio alato è seduto sul cerchio dello zodiaco tenendo le mani su due specchi che simboleggiano il passato ed il futuro, mentre ai suoi piedi due putti che raffigurano il sole e la luna (per il Giorno e la Notte) scrivono su un libro.

#### *Prima vela*

In una cornice a nicchia sopra la conchiglia d'angolo appare una donna che avanza, tenendo nella mano sinistra levata in alto

<sup>59</sup> PANOFSKY, *Studi di Iconologia*, cit., pp. 89-134.

una lucerna accesa. La figura è inquadrata fra un albero sulla sinistra e una parete diruta da cui pendono dei rampicanti. La donna indossa una corazza decorata con stelle su tutto il busto, sul seno sono ricamati da una parte il sole e dall'altra la luna e ha in testa una corona d'oro.

Questa immagine (tav. 35) è ispirata alla descrizione del Cielo nell'Iconologia del Ripa<sup>60</sup>. Egli, infatti, descrive il Cielo come «Un giovane d'aspetto nobilissimo, vestito d'habito Imperiale di colore turchino tutto stellato [...] nella sinistra tenga un vaso nel quale vi sia una fiamma di fuoco [...] su la poppa diritta vi sia figurato il Sole [...] su la sinistra la Luna [...] porti in capo una ricca corona piena di varie gemme» (fig. 65). Se l'immagine e la descrizione del Ripa corrispondono a quella della "sala Lulliana", non può dirsi lo stesso sotto l'aspetto formale. Da questo punto di vista una certa affinità può rilevarsi fra la «Donna che alza la lucerna» del palazzo e una incisione del Raimondi (fig. 66) dalle sette virtù di Raffaello<sup>61</sup> e in particolare nel moto quasi danzante delle due figure, che avanzano con un braccio sollevato e l'altro flesso lungo il corpo.

#### Seconda vela

Nel rettangolo della parte inferiore è dipinta la figura di una donna alata in volo. È vestita dalla cintola in giù di un drappo nero da cui escono i piedi. Ha il viso rivolto all'indietro quasi verso un interlocutore cui con le mani sembra indicare qualcosa. Ha le braccia tese, con la destra indica verso l'alto il cielo e con la sinistra addita verso il basso la terra ove appaiono case ed alberi. Complessivamente tutta l'immagine ha dei toni scuri, forse dovuti a un'ora crepuscolare (tav. 45). La figura passa in volo su



Fig. 64. Otto Vaenius, *Il Tempo taglia le ali a Cupido* (da *Les emblèmes de l'amour humain*).



Fig. 65. *Il Cielo* secondo il Ripa.

<sup>60</sup> RIPA, *Nova Iconologia* cit., p. 54.

<sup>61</sup> MARCANTONIO RAIMONDI, *Virtù*, in *The Illustrated Bartsch* cit., vol. 27, p. 79.



Fig. 66. Marcantonio Raimondi, *Una Virtù*, da Raffaello.

un paesaggio abbastanza brullo: sullo sfondo ci sono delle casupole, la casa in primo piano sulla destra ha il tetto rotto e dietro di essa c'è un albero ormai secco, dal tronco contorto. L'intero paesaggio trasmette una sensazione di miseria, abbandono e desolazione. La donna alata sembra quasi ammonire e additare verso l'alto come volesse alludere a Dio, sorgente di vita, senza il quale questa non potrebbe esistere, come sembra dimostrare la desolazione del paesaggio circostante.

In questo caso una certa analogia formale si può riscontrare con l'angelo che si trova nella parte alta del quadro di Raffaello «Il martirio di Santa Felicità» (fig. 67), tradotto in una incisione di Marcantonio Raimondi dal Bartsch<sup>62</sup>. Nell'incisione del Raimondi tuttavia la figura dell'angelo in volo si rivolge con espressione diretta a degli interlocutori ben presenti, anche se affine è il gesto che addita il cielo.

La cornice quadrilobata sovrastante racchiude l'immagine di una donna in piedi di profilo. È vestita di un abito rosa e di un manto verde che dalla spalla le scende fino ai



Fig. 67. Marcantonio Raimondi, *Il martirio di Santa Felicità*, da Raffaello (particolare).

<sup>62</sup> MARCANTONIO RAIMONDI, *Il martirio di santa Felicità*, in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 26, p. 153.

Fig. 68. *L'origine d'amore* secondo il Ripa.Fig. 69. *La Chiarezza*, dal Ripa.

fianchi. Tiene nella mano sinistra una lente da cui passano i raggi del sole che vanno ad accendere una lucerna che tiene nella mano destra. È raffigurata davanti a una roccia da cui spuntano arbusti (tav. 19).

Il Ripa descrive<sup>63</sup> con queste parole l'Origine d'amore (fig. 68): «Donna che tenga uno specchio trasparente rotondo, incontro all'occhio del Sole, il quale con i suoi raggi trapassando per mezzo dello specchio accenda una facella posta nella mano destra [...] L'Origine d'Amore deriva dall'occhio dal vedere, e mirare un bello oggetto [...] La presente figura è una similitudine; si come per lo specchio vivo dell'arte posto incontro all'occhio del sole, passando i raggi solari s'accende la facella; così per gli occhi nostri specchi della natura, la facella d'amor nel cor s'accende».

#### *Terza vela*

Nel rettangolo in basso è raffigurata una donna giovane e bella. È nuda e i lunghi capelli biondi, sciolti fin sotto le reni, con una ciocca le coprono il sesso. Ha lo sguardo rivolto a destra e tiene le mani, giunte in atto di preghiera, volte verso sinistra. La donna è posta dentro una mandorla di luce da cui si diffondono raggi. L'immagine risalta anche perché è sospesa in un paesaggio scuro, cui poca luce fornisce un pallido sole che si intravede fra le nuvole. Sotto questo cielo nuvoloso, a sinistra della donna, si distingue un paesaggio con un lungo ponte che poggia su sette piloni e scavalca un fiume raggiungendo un paese. A destra della donna si vede un paesaggio roccioso con una gola scavata fra i monti (tav. 46). Il Ripa, nel suo libro, definisce la Chiarezza con queste parole: «Una giovane ignuda, circondata di molto splendore da tutte le bande [...] Chiaro si dice quello, che si può ben vedere per mezzo della luce,

<sup>63</sup> RIPA, *Nova Iconologia*, cit., pp. 329-331.



Fig. 70. Assunzione della Maddalena di Raffaello Schiaminossi, da Luca Cambiaso

centro troviamo un'armoniosa figura femminile con i lunghi capelli biondi raccolti in una grossa treccia. La testa è china sulla spalla destra a guardare il fuoco, acceso presso i suoi piedi, su cui la donna sta versando dell'acqua da una brocca bianca che tiene nella mano destra. Ha un curioso abbigliamento: porta una tunica bianca che le lascia scoperte le braccia e dai cui profondi spacchi si vede una gonna nera, che indossa sotto la tunica, e che le sottolinea la forma del corpo. Porta al petto la mano sinistra sfiorando con il gomito il ciglio erboso della strada. Sulla sinistra un arboscello completa il dipinto.

Donna giovane, sarà vestita dalla parte destra di color bianco, e dalla sinistra di colore nero [...] Il colore bianco e nero significano il bene e il male, onde concorre l'inclinazione, denotando per il bianco la luce, significante il bene e il nero le tenebre rappresentano il male. L'inclinazione, potenza che eccita e muove l'animo all'odio, o all'amore delle cose buone, perciò il Filosofo nel 2. li. della Rettorica dice che i giovani amano e odiano troppo e ogni altra cosa operano similmente...

che l'illumina, e fa la chiarezza [...] e S. Ambrogio chiama chiarissimi quelli, i quali son stati al mondo illustri di santità e dottrina. Si dipinge giovane, perché nel fiorire de' suoi meriti ciascuno si dice essere chiaro per la similitudine del Sole, che fa visibile il tutto»<sup>64</sup>.

La *Chiarezza* del libro del Ripa (fig. 69) sorregge con la mano sinistra un drappo che le avvolge le reni, nella destra ha il sole e ha i capelli più corti. Il dipinto della sala ricorda molto, per la posizione della gamba anteriore flessa, per le mani giunte e per la lunghezza delle chiome, l'immagine della «Assunzione della Maddalena» dipinta da Luca Cambiaso (fig. 70) e riprodotta dallo Schiaminossi in una delle sue incisioni riportate dal Bartsch<sup>65</sup>.

Sopra questa immagine c'è la cornice quadrilobata che racchiude uno dei dipinti dai colori meglio conservati (tav. 20). Al

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> RAFFAELE SCHIAMOSSO, *Assunzione della Maddalena*, in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 38, p. 113.



Fig. 71. Nicoletto da Modena, *La vergine vestale*.



Fig. 72. Francesco Mochi, *Angelo nunziante*, Orvieto, Museo del duomo.

Così Cesare Ripa tratteggia l'Inclinazione<sup>66</sup> e quindi per moderare gli eccessi nella natura umana è necessaria la virtù della Temperanza che mitiga gli ardori come allegoricamente fa la giovane donna versando acqua da una brocca sul fuoco.

Una donna che compie lo stesso gesto di versare acqua su un fuoco con una mano, tenendo l'altra piegata al petto, può essere trovata in una incisione di Nicoletto da Modena (fig. 71) che rappresenta «La vergine vestale» anche se questa, con la sinistra, sembra accendere un fuscello a un fuoco perenne<sup>67</sup>.

#### *Pennacchio centrale*

Nella cornice in stucco a forma di nicchia compare un Angelo dalle grandi ali e dalla bionda testa ricciuta (tav. 36). Avanza tenendo il capo rivolto alla sua destra. Indossa una lunga tunica svolazzante con corte maniche arrotolate. Il corpetto, cinto da una fascia rossa, è azzurro, mentre la parte inferiore e le maniche sono bianche. Ha il braccio destro

<sup>66</sup> RIPA, *Nova Iconologia*, cit., p. 513.

<sup>67</sup> NICOLETTO DA MODENA, *Vergine vestale*, in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 25, p. 199.



Fig. 73. *La Trinità* a palazzo Berardi.

allargato con la mano aperta a mo' di richiamo, mentre ha il braccio sinistro sollevato e l'indice della mano indica verso l'alto. Il fondo della nicchia dipinta ha un luminoso color giallo, mentre ci sono delle bordature scure tutt'attorno che fanno pensare a delle nubi. L'Angelo, simbolo delle sfere celesti, è una personificazione della volontà divina; è il suo messaggero ed etimologicamente indica "colui che annuncia". Nella tradizione cristiana diventa l'Angelo che annuncia a Maria la nascita di Gesù; quello che annuncia ai pastori, e per traslato all'intera umanità, la venuta del Salvatore; l'Angelo che appare alle Pie donne annunciando la Resurrezione di Cristo e quello che verrà ad annunciare il Giudizio universale. È il simbolo di una esistenza superiore a quella terrena rappresentando il tramite fra l'uomo e Dio.

Una figura di Angelo nunziante che ripete la posizione di quello del palazzo (fig. 72) può essere quello di Orvieto, già nell'Annunciazione scolpita dal Mochi per il coro del duomo di quella città .

Il pennacchio centrale dell'ultima parete culmina, da un punto di vista pittorico come da quello religioso, con la rappresentazione della Trinità. Su un tappeto di nuvole il Cristo risorto siede alla destra di Dio Padre, mentre la Colomba, emblema dello Spirito Santo, è posta in alto fra loro. La figura di Cristo, a sinistra, è parzialmente coperta da un drappo rosso che gli cinge i fianchi scoprendogli il torace. È un Cristo trionfante che tiene uno stendardo bianco nella mano destra, mentre tende la sinistra verso il Padre e tiene la gamba sinistra sollevata. Anche il Padre, specularmente, ha la gamba destra sollevata, tiene il braccio destro alzato con le dita della mano poste in segno di benedizione. Nella mano sinistra tiene un globo, il mondo, appoggiato su una nuvola. La veste del Padre è bruna e lo avvolge interamente. Sulle spalle porta un mantello verde sollevato dal vento come il drappo rosso sulle spalle del Figlio e lo stendardo che egli tiene in mano (fig. 73). Nell'iconografia cristiana la rappresentazione speculare di Dio Padre e del Cristo

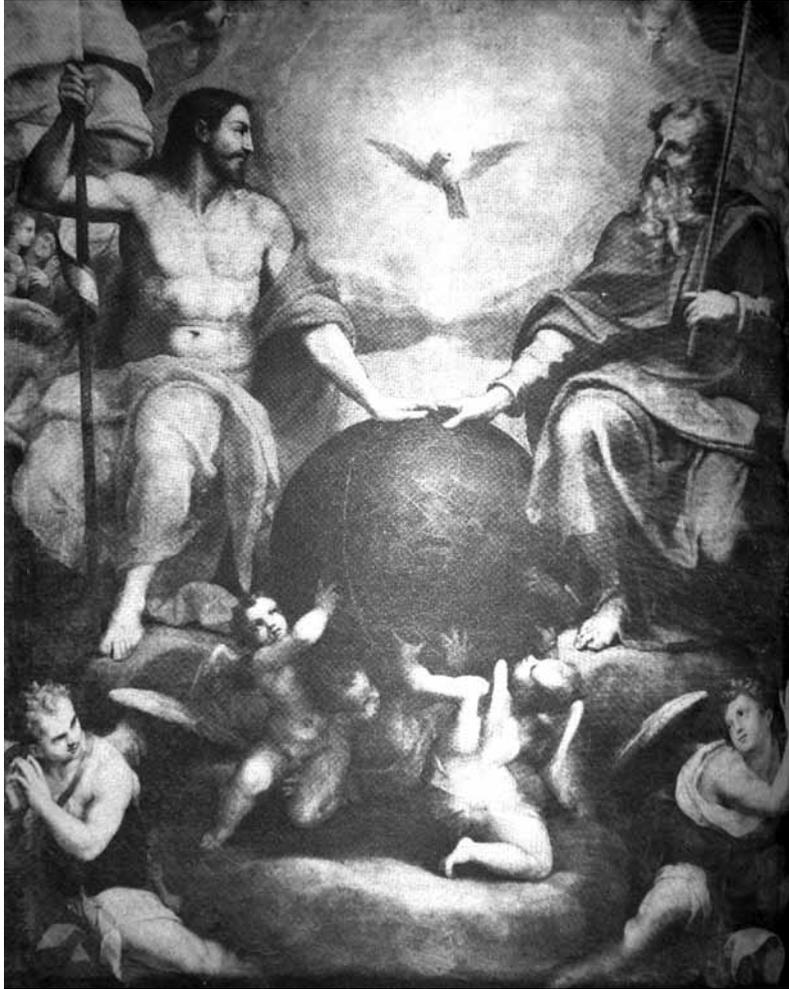


Fig. 74. Domenico Tibaldi (incisione), *La Trinità*, da Orazio Sommacchini.

simboleggia figurativamente il dogma dell'Incarnazione del Verbo cioè della consunzione.

In questo senso si trova una certa affinità fra il dipinto del palazzo Berardi e una incisione<sup>68</sup> di Domenico Tibaldi (fig. 74), che riproduce un dipinto di Orazio Sommacchini. Qui, diversamente che a Cagli, il Mondo non è solo in mano al Padre ma è da lui condiviso con il Figlio.

I colori del piccolo ovale ricordano quelli della Incoronazione della Vergine dipinta da Federico Zuccari nella cappella di villa d'Este a Tivoli (fig. 75), in cui la Trinità è raffigurata nei modi tipici dell'iconografia posttridentina.

La lettura dei dipinti della sala è basata soprattutto sull'opera di Cesare Ripa per il ruolo che la sua iconologia ebbe a partire dalla stagione della Controriforma e per la frequente corrispondenza fra le sue figure e quelle che appaiono sulle pareti. Naturalmente

---

<sup>68</sup> DOMENICO TIBALDI, in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 29, p. 52.



Fig. 75. Federico Zuccari, *L'incoronazione della Vergine*, Tivoli, cappella di villa d'Este.

le fonti ispiratrici dell'esecutore degli affreschi sono state anche altre, e non poteva mancare fra queste l'influenza di Raffaello, mediata dalle incisioni di Marcantonio Raimondi, grande divulgatore della sua opera.

Si tratta di una serie di trentotto raffigurazioni: sei su ognuna delle quattro pareti, quattro agli angoli che le raccordano, i nove ovali del fregio inferiore e infine il grande ovale centrale.

È da ritenere che l'ideatore di tutto l'apparato decorativo sia stato Anton Francesco Berardi e questo permette di far ragionevolmente risalire la data di esecuzione dell'opera attorno agli anni Trenta del XVII secolo, quando Anton Francesco Berardi, nato nel 1594 e sposato nel 1622, aveva ormai raggiunto una maturità intellettuale e il pieno governo delle cose di famiglia. Si sa che attorno a quegli anni operavano in Cagli pittori come Claudio Ridolfi e Girolamo Cialdieri. Come già indicato da Marina Cellini non è quindi da escludere la presenza del Cialdieri e dei suoi aiuti nei dipinti del palazzo. Una influenza del Cialdieri può testimoniarla la somiglianza fra diverse immagini della sala



Fig. 76. Girolamo Cialdieri, predella della *Strage degli innocenti*, Cagli, Santa Maria della Misericordia.

e la forma di alcune delle figure e soprattutto delle architetture che si trovano nella predella posta nella chiesa cagliese di Santa Maria della Misericordia (fig. 76). Il pagamento dell'opera al pittore urbinato è documentata al 1634, data che corrisponde al probabile periodo di rinnovamento del palazzo Berardi <sup>69</sup>.

Lorenza Mochi Onori accenna alla presenza in Cagli di una «scuola del Cialdieri» e al numero elevato delle sue commissioni; per questo è pensabile anche un suo intervento, diretto o per mano di collaboratori, nelle sale del nostro palazzo <sup>70</sup>. Per quanto riguarda più strettamente la «sala Lulliana», l'elemento chiave da tener presente è tuttavia la ispirazione filosofico-religiosa espressa dal cartiglio *Lulliana methodus* (tav. 30) posto al centro delle finestre della prima parete. Partendo da questa scritta possiamo cercare una prima interpretazione delle immagini della sala a partire da quanto dipinto negli ovali del fregio che corre attorno alle pareti. In questi pare di poter riconoscere la Creazione del Mondo e quella dell'Uomo e la raffigurazione della potenza dell'Amore, che lo anima come forza spirituale; gli altri ovali alludono probabilmente al fatto che il Mondo è retto anche dalla Fortezza, dalla Carità e dalla Equità; infine appare la Vita dell'uomo,

<sup>69</sup> CELLINI, *Girolamo Cialdieri*, cit., p. 278, nota 34.

<sup>70</sup> LORENZA MOCHI ONORI, *La scuola di Claudio Ridolfi nelle Marche in Claudio Ridolfi. Un pittore veneto nelle Marche*, cat. mostra a cura di COSTANZA COSTANZI e MARINA MASSA, Il lavoro editoriale, Ancona 1994, pp. 40-43.



Fig. 77. *Venere capitolina*, Roma, Musei Capitolini.



Fig. 78. Giovanni Pisano, *La Temperanza*, Pisa, duomo.

rappresentata dal suo primo atto, quello della gestazione: una vita che sarà segnata dalla Sorte, più o meno fortunata, indicata dal Padre Tempo.

Una lettura più complessa e difficoltosa, esposta perciò anche a un maggiore rischio di errore, risulta essere quella delle pareti: esse vanno lette in successione andando in senso orario da quella con finestre a quella che culmina con il dipinto della Trinità; tuttavia al loro interno si possono avere due letture: una in senso orizzontale e l'altra in senso verticale. Entrambe alludono ad una serie di Virtù che sfumano quasi l'una nell'altra, ribadendo gli stessi concetti. C'è in esse un forte richiamo morale al comportamento umano che deve essere soprattutto improntato a un giusto agire, esercitando le virtù che ci vengono da Dio e che debbono guidarci nella vita terrena, regolandone gli eccessi. Per questo occorre esercitare la Giustizia in modo equo ed attento, indirizzare le forze verso azioni di Pace e Concordia e non dimenticarsi mai della inconsistenza e fragilità della vita umana, innalzandoci sempre più verso la sfera spirituale di Dio.

Potrebbe sconcertare, dopo questa elencazione di Virtù, l'immagine a prima vista profana dell'ovale centrale della volta, se non fosse per la scritta *Lulliana Methodus*, che ne lega l'interpretazione alla filosofia di Raimondo Lullo e alla ripresa dei suoi concetti nella cultura del secolo XVII. Non è facile identificare le immagini e interpretarne il significato: per questo ritengo utile illustrare il percorso seguito, suggerito soprattutto dall'elenco dei testi contenuti nella «libreria» di Anton Francesco Berardi, che ha condotto a ipotesi via via più definite.

*Il problema del dipinto centrale*

La volta della "sala Lulliana" è dominata da un grande ovale dipinto a mezzo fresco, in cui appaiono due donne nude in un ambiente marino (tav. 42): una a destra, su uno scoglio, legata con una pesante catena in vita nell'atto di saltare verso terra; l'altra a sinistra sulla riva nell'atto di tirarla a sé. Questa tiene in mano un'estremità della catena, nel gesto di liberare dalla prigionia l'altra donna; fra loro è raffigurato un bambino nudo e alato, con un arco in mano e intento a prendere con l'altra qualcosa dietro le spalle, forse una freccia. Il bambino, un Cupido, è rivolto verso la donna che, come lui, è sulla terraferma. Alle spalle della donna incatenata si vede, sulla destra rispetto allo scoglio, una grande imbarcazione in un mare aperto e agitato, con la vela bianca gonfiata dal vento, mentre un'altra è dipinta più lontana sullo sfondo; una terza imbarcazione più piccola è fra il Cupido e la figura femminile che salta a terra. Dietro la donna della terraferma vi è un grande arbusto e più a sinistra un albero; lontano, nello sfondo fra questi, s'intravede una costruzione bianca a pianta centrale sovrastata da una grande cupola.

L'iconografia della donna sulla terraferma trae ispirazione da una lunghissima tradizione che nasce con le «Afroditi pudiche» di epoca ellenistica quale – così detta secondo il Pantheon romano – la Venere capitolina (fig. 77), e subisce poche alterazioni nel corso dei secoli, passando a volte a rappresentare anche una Virtù, come nella scultura di Giovanni Pisano che la sceglie per la Temperanza (fig. 78) nel pulpito del Duomo di Pisa. La Venere pudica assume poi la corporeità drammatica della Eva di Masaccio (fig. 79) per ritrovare una serenità quasi classica e tornare ad assumere il suo nome con il pieno Rinascimento fiorentino (fig. 80).

È facile identificare il modello classico della rappresentazione della donna sulla terraferma; non altrettanto è per l'altra figu-



Fig. 79.  
Masaccio,  
*La cacciata*,  
Firenze,  
cappella  
Brancacci.



Fig. 80. Lorenzo  
di Credi, *Venere*,  
Firenze, Uffizi.

Fig. 81. Giulio Bonasone,  
*Le Grazie romane e Venere*  
 (part.).



ra di donna. Una discreta somiglianza può essere scoperta in una incisione di Giulio Bonasone <sup>71</sup> in cui Venere si protende ad abbracciare le tre Grazie, come la “donna” dello scoglio si protende verso la “donna” della terra (fig. 81).

È possibile invece individuare con precisione il modello che è stato usato per il Cupido che sta fra le due Veneri (fig. 82, tav. 39)). Si tratta del piccolo cupido presente nella «Venere che esce dal bagno» (fig. 83), una incisione che Marcantonio Raimondi trasse da Raffaello <sup>72</sup>.

L’interpretazione del dipinto dell’ovale centrale richiede una analisi approfondita che può partire dal significato che il nudo ha assunto nella storia della iconografia . Le due donne nude possono simboleggiare le due Veneri che rappresentano, secondo le teorie del neoplatonismo rinascimentale – corrente filosofica che, ispirandosi alle originarie idee di Plotino (III sec. dopo Cristo), nasce e si sviluppa a Firenze nella metà del ’400 con Marsilio Ficino e Pico della Mirandola e influenzerà il pensiero e molti aspetti della cultura ben oltre il secolo successivo – la manifestazione della Bontà divina, che si traduce in Bellezza e Amore. Va ricordato che nella «libreria» di Anton Francesco Berardi erano presenti diversi volumi di Marsilio Ficino e di altri filosofi neoplatonici.

Scriva il Panofsky che l’Amore è l’asse del sistema filosofico del Ficino, per il quale

<sup>71</sup> GIULIO BONASONE, in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 15, II, p. 82.

<sup>72</sup> MARCANTONIO RAIMONDI, *Venere che esce dal bagno*, in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 26, p. 287.



Fig. 82. *Cupido*, particolare dell'ovale centrale della sala Lulliana.



Fig. 83. M. Raimondi, *Cupido*, particolare di *Venere che esce dal bagno*, da Raffaello.

esso è la forza divina che si effonde nel mondo e che nell'uomo si mostra come desiderio di bellezza. Questa bellezza, diffusa nell'intero universo, si manifesta in due forme diverse, simboleggiate dalle due Veneri descritte da Platone nel *Simposio* e riprese dai neoplatonici antichi e da quelli rinascimentali fiorentini. Una è la «Venere celeste», figlia d'Urano dio del cielo, generata senza intervento di madre e perciò totalmente immateriale: essa simboleggia lo splendore primario e universale della divinità che, come Eros – ossia come forza pura, ideale e spirituale –, attrae e solleva l'anima umana al Bene, al Bello e al Vero eterno, lo allontana dalla materialità e dai suoi istinti selvaggi, e diventa perciò forza mediatrice fra la mente umana e Dio. La seconda, figlia di Zeus e di Dione (la quale era figlia di Oceano e Teti o di Urano e Gea, divinità collegate alla terra) è definita perciò «Venere terrestre», essa attira i sensi mediante le sue forme corporee belle ma materiali e sensuali, e come tali capaci di «incatenare» l'anima al mondo e ai suoi piaceri passionali<sup>73</sup>. Da questi piaceri può liberarla solo Eros-Cupido, l'amore puro, che nel grande ovale della stanza si pone fra le due donne raffigurato secondo l'usuale iconografia come un bambino nudo e alato, con arco e frecce.

La nudità delle figure, in quest'ottica, non è nient'altro che simbolo di purezza, di virtù e di verità, come appare ne «La calunnia di Apelle» di Botticelli o nell'«Amor sacro e amor profano» di Tiziano. Alla luce di tale mito si può interpretare come Venere cele-

<sup>73</sup> PANOFKY, *Studi di iconologia*, cit., pp. 195-197.



Fig. 84. Giulio Bonasone (incisione) dal Bocchi.

ste la donna situata sulla terraferma, pudica e tesa a liberare la Venere terrestre dalle catene della materialità, per condurla poi alla Gerusalemme celeste raffigurata dal tempio situato sullo sfondo a sinistra, verso cui in effetti ella è rivolta, così come lo è Cupido.

Un'interpretazione ancora più aderente al momento culturale e alle letture che emergono dalla «libreria» del Berardi è legata al pensiero di uno degli autori più presenti nella parte da lui dedicata ai libri di teologia, Sant'Agostino, e alla sua visione del peccato originale, che "incatena" l'uomo fin dalla nascita. Nella storia della teologia Agostino per primo teorizza – sulle orme di San Paolo – il peccato originale, con cui l'uomo è ridotto allo stato naturale, perde la Grazia ed è lontano da Dio. La natura umana è incatenata a se stessa e si libera attraverso il richiamo dell'amore

eterno. La donna, che fugge dall'ambiente naturale e instabile del mare, viene portata verso la salvezza e il Tempio attraverso l'Amore della Grazia, testimoniato dalla presenza di Cupido. Il fatto che questa immagine sia posta al culmine della sala, addirittura al di sopra della Trinità, fa capire in sintesi che il "Metodo Lulliano" si manifesta come una mistica dell'Amore che è l'essenza stessa del Dio cristiano – la Trinità – e che salva l'uomo non attraverso le opere umane, ma attraverso la grazia di Dio. Ben a ragione, dunque, la raffigurazione dell'amore sovrasta anche quella della Trinità. In questa maniera il Berardi si scosta dalla predominanza del pensiero di San Tommaso, ispiratore indiscusso della teologia tridentina, per privilegiare il pensiero agostiniano vissuto attraverso la mistica del Lullo: non dunque la Ragione tomistica ("Credo perché capisco") porta alla salvezza, ma solo la Fede, ossia nella visione agostiniana: "credo per capire e capisco per credere"; la Fides infatti è fiducia in Dio, donazione a Lui, cioè Amore vissuto e quindi via unica e necessaria per sollevare l'uomo sopra la materia e salvarlo.

L'analisi dei testi raccolti nella «libreria» permette però di individuare un'altra fonte del pensiero di Berardi riconducendoci al pensiero teologico allora più giusto (ma anche più contestato): quello di Cornelius Jansen, ovvero Giansenio, alcune opere del quale, allora, di recente pubblicazione, erano presenti nella «libreria»; cosa che manifesta l'a-

pertura intellettuale del Berardi all'Europa. Per Giansenio esistevano due *delectationes* (Concupiscenza e Amore), delle quali solo la seconda conduce alla Grazia. Una visione teologica che egli ritrovava nelle opere maggiori di Sant'Agostino dedicate alla Grazia, anche se ne esasperava la dottrina del peccato originale, avvicinandola al pessimismo del cristianesimo riformato (Lutero-Calvino) ed esaltando in maniera assoluta il ruolo della Grazia divina a discapito delle opere umane. Ecco perché si può pensare che il senso della rappresentazione posta al centro e al culmine della stanza stia nel dualismo teologico gianseniano di Concupiscenza e Amore espresso dalle due figure femminili.

Una interpretazione ancor più calzante del dipinto può tuttavia essere fornita dalla immagine che forse è l'ispirazione della figura chiave, e più enigmatica, dell'intera sala.

Si tratta di una incisione (fig. 84) tratta dal libro di emblemi *Symbolicarum quaestionum* di Achille Bocchi, incise da Giulio Bonasone, e precisamente del *Symb. XXVIII Prima tenet primas rerum sapientia causas*<sup>74</sup> riportata dal Bartsch<sup>75</sup>. Nell'immagine compare una donna vestita, ma senza testa, che sembra avanzare da un promontorio verso il mare: tiene con una mano l'estremità di una catena che circonda i fianchi di un'altra donna nuda sopra uno scoglio in mezzo al mare. Questa tiene in mano due torce accese, una nel braccio sinistro sollevato verso l'alto e una nel destro che è allungato verso il basso. In mezzo a una nuvola che la sovrasta appare un fanciullo alato; anch'egli tiene con le due mani una torcia accesa. Più in basso un altro fanciullo alato è seduto sopra una nuvola e con un braccio è appoggiato ad un pavone al suo fianco. Un piccolo Nettuno con un tridente in mano è seduto sopra una conchiglia; un altro è seduto su di uno scoglio con una gamba appoggiata sulla terraferma e tiene in mano una cornucopia. La donna sulla terraferma senza testa è indicata dalla scritta greca *NOΘH ΔΙΑΝΟΙΑ* che significa Ragione corrotta e falsa, dunque non è la conoscenza sensibile (*ΔΟΞΑ*) ma *ΔΙΑΝΟΙΑ* ossia conoscenza filosofica, non dovuta a esperienza fisica. La donna sopra la conchiglia è indicata come *ΥΑΗ* ovvero la Materia.

Contrariamente alla rappresentazione della sala lulliana, nell'immagine del Bocchi è la donna sulla terra, *ΔΙΑΝΟΙΑ* – la Ragione, che sembra avanzare verso *ΥΑΗ* – la Materia, madre, da Platone fino ad Agostino, degli istinti o passioni sensuali, identificabili con gli attributi della cornucopia e del pavone, ossia della felicità terrena e della vanità che fanno perdere la testa rendendo perciò la ragione corrotta e falsa. Per questo nell'incisione del Bocchi la *ΔΙΑΝΟΙΑ* è rappresentata senza testa, avvolta in una nuvola spessa. Quindi risulta vincente *ΥΑΗ*, la materialità, perché *ΔΙΑΝΟΙΑ* la ragione, si travia rinunciando al ruolo illuminante e direttivo che le è proprio per natura, non vuol vedere e perde perciò, letteralmente, la testa. Nell'immagine c'è quindi una rinuncia da parte della ragione-conoscenza, *ΔΙΑΝΟΙΑ*, che perde il suo ruolo; si fa trascinare dalla materialità, da interessi falsi, perde la sua funzione. In questa immagine c'è un chiaro intento morale: secondo la rappresentazione del Bocchi ecco cosa succede, quando si è guidati da falsi interessi, interessi materiali e non spirituali: si perde la testa.

<sup>74</sup> ACHILLE BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de universo genere*, Bologna 1555. Achille Bocchi, bolognese (1488-1562), fondò una sua accademia; le *Symbolicarum quaestionum de universo genere* sono una raccolta di emblemi dai molteplici significati e di immagini edita per la prima volta nel 1555 con un ampio apparato illustrativo dovuto a Giulio Bonasone.

<sup>75</sup> GIULIO BONASONE, in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 29, p. 56.

L'immagine del Bocchi ci fornisce un precedente iconografico al dipinto delle "Due donne": in entrambi si rappresenta la lotta fra Ragione e Passione nella vita dell'uomo. È però diverso il punto centrale dell'immagine: nella "sala Lulliana" al centro c'è Eros, Cupido, l'amore che salva; nel Bocchi al centro è Nettuno, dio dell'instabilità e delle tempeste. La Ragione illuminata dall'amore è vera e salvatrice, quella dominata dalle passioni è corrotta e distruttrice. Non si tratta di moralismo, ma di un invito ad abbandonarsi alle suggestioni spirituali della Grazia secondo il "Metodo Lulliano". Tuttavia per poter comprendere il significato di questa immagine, e il perché della sua collocazione in questa sala, occorre capire quale fosse la funzione che la sala stessa aveva per il Berardi e per i personaggi che erano in relazione con lui.

## UN'ACCADEMIA SPECIALE

### *Le accademie e il loro ruolo nella cultura del XVII secolo*

Sulla storia e il ruolo delle accademie sono importanti le riflessioni di Nikolaus Pevsner e di Frances A. Yates, mentre per quelle italiane un contributo cognitivo fondamentale è costituito dalla *Storia delle Accademie d'Italia* di Michele Maylender. Pevsner ricorda la nascita del termine *accademia* dal distretto d'Atene in cui si trovava il parco ove Platone conversava coi suoi discepoli e insegnava loro la filosofia. Da quello derivò il termine con cui furono definiti i seguaci di Platone e poi la scuola platonica in senso lato finché, con lo sviluppo del platonismo, si distinsero un'Accademia antica, un'Accademia di mezzo e la Nuova Accademia<sup>1</sup>.

Il neoplatonismo, di cui furono massimi esponenti Plotino e Porfirio, sviluppò il pensiero platonico in ambiente ellenistico. Al rifiorire umanistico del Platonismo, Marsilio Ficino (nella sua traduzione di Plotino) dice che Gemisto Pletone «quasi come un altro Platone» parlava dei misteri platonici «come in un'Accademia». Dopo il 1460 si raccolse attorno a Pomponio Leto la cosiddetta Accademia romana, mentre il gruppo di studiosi che si riunivano attorno al cardinal Bessarione veniva definito «Bessarionea Academia». Fra il 1470 ed il 1480 Marsilio Ficino nella sua villa di Careggi, che egli chiamò Academia, riunì un circolo che, dal XVII secolo, venne definito «Accademia Platonica»<sup>2</sup>. Frances A. Yates dice di questa accademia: «La si trova alla base di tutto il movimento accademico che più tardi doveva raggiungere proporzioni tali che il XVI secolo in Italia ha potuto essere definito il secolo delle Accademie». Più avanti mette in luce come il neoplatonismo fiorentino intendesse riconciliare non soltanto la religione e la filosofia ma anche tutte le religioni fra loro e, parlando delle prime accademie, prosegue aggiungendo che «la loro organizzazione era informale, limitandosi spesso alle riunioni occasionali di un gruppo di amici»<sup>3</sup>.

Joseph Ben-David<sup>4</sup> scrive che una delle caratteristiche delle accademie è quella di essere un gruppo di intellettuali di origine aristocratica in conflitto con i filosofi universitari e uniti fra loro, soprattutto, dal proposito di “modernizzare” la cultura della

---

<sup>1</sup> NIKOLAUS PEVSNER, *Le Accademie d'arte*, Einaudi, Torino 1982, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>3</sup> FRANCES A. YATES, *Les Académies en France au XVI siècle*, Paris 1996, pp.1-14.

<sup>4</sup> JOSEPH BEN DAVID, *Scienza e società*, in L. BOEHM, E. RAIMONDI, *Università, accademie e società scientifiche in Italia e Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna 1981, III, p. 218.

Chiesa cattolica. Secondo l'inventario compiuto dal Maylender nel 1530 esistevano in Italia quasi cinquecento accademie, delle quali settanta a Bologna, cinquantasei a Roma e quarantatre a Venezia<sup>5</sup>. Le accademie divennero nel XVII secolo una dilagante moda culturale per cui si ebbe, come afferma Amedeo Quondam, «una capillare diffusione accademica che costituisce un segno di riscontro della “crisi italiana”, della difficoltà strutturale di tenere aperto, percorribile nella sua continuità, un quadro di riferimenti culturali [...] tante piccole accademie in tanti piccoli centri per lo più senz'altra traccia di esistenza che il nome e l'impresa»<sup>6</sup>.

### *L'accademia degli Inculti*

Da un manoscritto anonimo secentesco, rinvenuto nell'Archivio parrocchiale della chiesa cattedrale di Cagli, titolato *Libro rosso dei battesimi del comune. Genealogie ed altre notizie, è stato possibile ricavare, alla pagina 104, la data di fondazione della accademia degli Inculti e i nomi dei fondatori. L'accademia degli Inculti venne fondata il 3 dicembre 1632*

nella casa di Anton Francesco Berardi; erano presenti i signori: Francesco Simoncelli, Anton Francesco Berardi, Attilio Manfronij, Paolo Castellucci, Mathia Berardi, Mario Guidarelli, Pietro Morelli, Pietro Paolo Brancuti, Gio. Francesco Castracani, Sebastiano Alupij, Bald'Antonio Gamberini, Agabito Pierfranceschi, Tomasso Druda, Paolo Persei, Castracane Castracani, Benedetto Dionigi.

Per acclamazione («a viva voce») fu eletto principe il sig. Francesco Simoncelli e «da esso prencipe» furono scelti i consiglieri Paolo Castellucci e Anton Francesco Berardi e il segretario Pietro Morelli.

Dal *Dizionario biografico cagliese* del Tarducci<sup>7</sup> si può conoscere la composizione del gruppo dei fondatori; da questo emerge un elemento che sembra degno di nota: la notevole presenza di ecclesiastici e di persone legate alla Chiesa fra i membri fondatori dell'accademia. Se Anton Francesco Berardi figura come il fondatore dell'accademia, Francesco Simoncelli era, al momento della fondazione, «Uditore della Ruota di Perugia; successivamente rimasto vedovo si diede al chiericato, ascese al sacerdozio e fu vicario generale del vescovo di Cagli mons. Passionei» (p. 192); Castracane Castracani, ecclesiastico, sarà vescovo di Cagli dal 1660 al 1669; Pietro Paolo Brancuti era canonico della cattedrale e dottore in legge (pp. 53-54); Gio. Francesco Castracani era «Uditore della Ruota di Perugia e della Legazione di Urbino, ambasciatore per conto della Comunità presso Urbano VIII, dopo la devoluzione del Ducato di Urbino alla Santa Sede» (pp. 53-54); Mattia Berardi era il fratello ecclesiastico di Anton Francesco Berardi, cui questi aveva anche affidato la cura della sua amata «libreria»; Ubaldo Antonio Gamberini era «sacer-

<sup>5</sup> MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, III, Bologna 1976.

<sup>6</sup> AMEDEO QUONDAM, *La scienza e l'Accademia*, in BOEHM, RAIMONDI, *Università, accademie e società scientifiche* cit., pp. 47-48.

<sup>7</sup> ANTONIO TARDUCCI, *Dizionario biografico cagliese. Cenni storici su circa 360 cittadini di Cagli*, Cagli 1909, alle rispettive voci.

dote e maestro di lettere a Cagli, San Marino e Senigallia» (p. 95); Attilio Manfroni «fu uomo di lettere di cui si citano diversi manoscritti, ora tutti perduti» e scrisse epigrammi greci e latini (p. 129); Agapito Pierfranceschi, «gentiluomo assai perito nelle matematiche, versatile in cose di architettura ricopri importanti incarichi pubblici» e collaborò con l'altro accademico Tomasso Druda, canonico, «nell'abbellire ed ingrandire la chiesa di San Filippo» (p. 154); gli altri membri erano Mario Guidarelli, Paolo Persei, Benedetto Dionigi e Sebastiano Alupi.

Un certo interesse ha la qualifica di Sebastiano Alupi, che è definito dal Tarducci «letterato ed Accademico degli Abbandonati nel Collegio di Montalto in Bologna»: ciò potrebbe indicare i collegamenti esistenti anche con altre accademie, che probabilmente erano anche più numerosi.

Dal testo del manoscritto sopra citato emerge un altro particolare interessante: mentre non sono indicati per i membri fondatori i nomi che essi avevano assunto come accademici e i motti che li contrassegnavano, Tomasso Druda, che è forse l'anonimo estensore del "verbale", è l'unico che non solo è qualificato singolarmente come «Accademico incolto di Cagli detto Lo Sprezzato», ma sotto il cui nome è indicato quello che potrebbe essere stato il suo motto *Fors'anche un giorno presterai l'orecchie*; da ciò si può desumere che anche gli altri membri possedessero nome e motto da accademici.

I nomi di altri membri dell'accademia degli Inculti emergono dal Maylender<sup>8</sup>, che elenca Enea Castellucci, Annibale Moresi, Antonio Gucci, Domenico e Francesco Bricchi, Francesco Timeroli, Bartolommeo Leopardi. Fra questi, sempre dal Tarducci sopra citato, sono noti Francesco Bricchi il quale «studiò belle lettere a Cagli, scienze a Macerata, a Perugia dove fu laureato in teologia e leggi. Tornato in patria fu scelto teologo e canonico» (p. 58) e Antonio Gucci il quale, dopo essere stato per «cinque anni alla corte di Urbino come segretario del Conte Mamiani, primo ministro del Duca», una volta rientrato in Cagli «tenne poi sempre l'ufficio di Cancelliere del Capitolo e di segretario comunale» (pp. 102-103). Il Bricchi e il Gucci sono i due annalisti locali dai quali sono state tratte gran parte delle notizie finora pubblicate sulla storia di Cagli di quel periodo.

Nella pagina 218 il Maylender indica l'«impresa» dell'accademia degli Inculti, costituita da «un lauro, col motto *Arbor vittoriosa e trionfale*» e subito dopo indica come «il Lancellotti ebbe in mano un volume di Atti degli Inculti, che si conservava nella biblioteca privata della famiglia Berardi».

### *Anton Francesco Berardi e il ruolo dell'accademia*

La figura di Anton Francesco Berardi nella Cagli della sua epoca è legata nella storiografia esistente, come si è detto, soprattutto alla fondazione della «Accademia degli Inculti», ma la sua importanza non pare sinora studiata come merita una personalità del suo rilievo. È necessario innanzitutto cercare un collegamento fra la figura di Anton Francesco quale fondatore dell'accademia e il suo ruolo di committente di un'opera pittorica, i dipinti della "sala Lulliana", le cui motivazioni e i cui significati sono stati solo

<sup>8</sup> MAYLENDER, *Storia delle Accademie*, cit., III, pp. 218-219.

in parte indicati ma che meritano di essere studiati nel quadro della figura complessiva del Berardi.

È opportuno richiamare quanto scrive Ernst Gombrich: «I warburghiani [...] avevano sempre sottolineato l'importanza dei fatti visivi per le ricerche di storia della cultura»<sup>9</sup>. In questo senso la comprensione del significato di quella che abbiamo chiamato "sala Lulliana", la cui chiave di lettura è esplicitamente citata nel cartiglio come *Lulliana Methodus*, è estremamente importante per capire cosa potesse essere l'accademia degli Inculti. Per questo, se vogliamo conoscere e capire la cultura del Berardi e quella dei personaggi che si muovevano intorno a lui, i dipinti che affollano le pareti della sala secondo un ordine sistematico hanno altrettanta importanza di quanta ne possiede l'inventario della sua ricchissima «libreria».

Va tenuto presente a questo punto quanto dice Frances A. Yates in apertura del decimo capitolo della sua opera *Les Académies en France au XVI siècle*, e cioè che in queste si cercava anche di «risolvere le divergenze con metodi conciliativi». L'autrice, nelle pagine del capitolo dedicato a *La politique religieuse*, scrive:

L'intense aspiration à la spiritualité de nombreux néo-platoniciens du début du XVI siècle recouvrait un double objectif de réformer l'Eglise catholique, et d'arriver à un compromis avec les protestants [...] Durant tout le XVI siècle, de nombreux esprits éclairés travaillèrent à un rapprochement entre les doctrines catholique et réformée. Des efforts en ce sens se prolongèrent jusque dans le XVII et XVIII siècles [...] *En théorie le Concile de Trente aurait dû anéantir définitivement semblables espoirs. Ceux-ci pourtant survécurent*<sup>10</sup>.

Queste ultime frasi della Yates sembrano particolarmente collegabili alla nostra accademia e soprattutto alla figura di Anton Francesco Berardi. Infatti, se si tengono presenti le letture del Berardi, le diverse influenze religiose e culturali confluenti nella sua personalità, quali emergono dal catalogo della sua «libreria» (Agostino, Lullo e Giansenio; Cartesio, Copernico, Ticone e Galileo; Bruno, Campanella e Della Porta, i testi su e contro Lutero e Calvino, quelli dei neoplatonici e degli umanisti fiorentini), si può pensare che anche in questa accademia si cercassero, sotto la sua ispirazione e con la presenza di altri sapienti-devoti, delle vie di mediazione e che il richiamo al Lullo potesse essere un esempio di programmatica ricerca della conciliazione fra spiriti e culture.

Se, come già si è visto, il tentativo prioritario del Lullo nel secolo XIV era stata la conciliazione fra le tre religioni monoteistiche, nel momento storico e religioso in cui viveva il Berardi una conciliazione doveva invece essere cercata fra le due anime del Cristianesimo, che dopo il concilio di Trento vedevano la spaccatura che le divideva farsi sempre più profonda. Va ripetuto con la Yates che, di fronte al rigore teologico affermato dal Concilio tridentino contro l'attacco del Protestantismo, spiriti diversi potevano cercare forme di conciliazione chiaramente ortodossa nelle esigenze interioristiche di Sant'A-

<sup>9</sup> GOMBRICH, *In memoria di Frances Yates* cit., p. XVIII. Sono definiti warburghiani i seguaci del metodo di ricerca iniziato dallo storico d'arte tedesco Aby Warburg (1866-1929), che studiava «gli aspetti programmatici, letterari ed eruditi delle opere d'arte [...] in contrapposizione alla analisi formale (sia essa quella degli storici dello stile che dei conoscitori)»: cfr. GIOVANNI PREVITALI, *Introduzione a PANOFKY, Studi di iconologia* cit., p. XXI.

<sup>10</sup> YATES, *Les Académies en France*, cit., pp. 270-271 (il corsivo è nostro).

gostino, che meglio di San Tommaso sembrava far coesistere fede e ragione, peccato e redenzione, grazia e natura corrotta. Temi – questi – tipici della Riforma, ma anche di Giansenio.

Tale spirito di conciliazione del “cenacolo” che si riuniva attorno ad Anton Francesco Berardi può essere, del resto, suggerito anche per altra via. Non va dimenticato infatti che nella «libreria» i testi eterodossi, anche se al momento non posti all’Indice dei libri proibiti – di cui il Berardi prudentemente conservava una copia –, non sono scarsi. Pure frequenti sono i testi scientifici e in particolare quelli di astronomia, in un periodo in cui la preoccupazione degli uomini colti e di Chiesa era rivolta al sistema copernicano. Berardi aveva nella sua biblioteca tutti gli scienziati, fra cui Galileo. Fino a quel momento gli ambiti culturali fondamentali erano stati aristotelismo e platonismo: Galileo molto rigoroso li mette in crisi perché non parla di cultura filosofica e teologica, ma di scienza, di una ragione scientifica legata al misurabile e lontana dalla magia.

Altrettanto importante è il fatto che Berardi possieda i testi di Cartesio, quasi appena pubblicati, quel Cartesio che rivoluziona il pensiero filosofico fino a quel momento prevalente, dando priorità alla ragione e alla spiegazione rigorosamente scientifica e matematica. Tutto ciò fa ritenere con certezza che nel Berardi era presente tutta la grande trasformazione culturale in atto fra Cinquecento e Seicento in Europa: da quelle più propriamente teologiche (Agostino, Lullo, Giansenio) a quelle più tipicamente filosofiche (San Tommaso e Cartesio) a quelle infine rigorosamente scientifiche (Ticone, Copernico, Galileo). Egli insomma appare una persona totalmente partecipe delle punte più avanzate del dibattito culturale dell’epoca, e forse proprio per affrontare questi grandi temi Anton Francesco decise di costituire una accademia, e non soltanto per seguire un costume dell’epoca.

Come già detto nel capitolo riguardante la “sala Lulliana”, le immagini rappresentano, nel loro insieme, un percorso spirituale che, a partire dalla indicazione del Lullo alla base della prima parete, conduce verso l’alto. Si tratta prevalentemente di personificazione di Virtù che culminano nella rappresentazione della Trinità al vertice dell’ultima parete, ma che sono sovrastate dal dipinto centrale che rappresenta le «Due Veneri». È legittimo ritenere – anche se non esistono documenti – che questa sala (posta al piano terra, non lontana dall’ingresso del palazzo e separata dalle stanze di residenza della famiglia, poste come d’uso al piano nobile) costituisse il luogo di riunione dell’accademia, di cui si sa, dalle citate testimonianze di suoi membri, che si riuniva appunto nel palazzo Berardi.

Alla luce di quanto emerso, l’accademia degli Inculti potrebbe essere letta in una visione particolarmente interessante: essa, più che una accademia, sembrerebbe configurarsi come un cenacolo, un nucleo di uomini quali quelli che in Francia venivano allora definiti *savants dévots* – i solitari di Port-Royal – cioè persone che univano a una fede profonda un’altrettanto profonda volontà di ricercare la via della Grazia in maniera aperta assieme ad una autonoma riflessione, dettata dall’amore, scostandosi dal rigido formalismo teologico e devozionale richiesto dei canoni del concilio di Trento.

Si potrebbe anche pensare che Anton Francesco Berardi abbia scelto come riferimento il Lullo per la sua condivisione della filosofia e della teologia di Sant’Agostino, allora ripensata e fatta propria soprattutto dalla corrente più spirituale e in particolare dai fran-

cescani<sup>11</sup>. Proprio in questo riferimento alla filosofia agostiniana si trova conferma della lettura del dipinto centrale della “sala Lulliana” precedentemente proposto. Esso infatti raffigura con precisione quanto è scritto da Sant’Agostino nel proemio al *De Beata Vita*, un’opera giovanile dell’Agostino appena convertito che il Berardi possedeva fra i cosiddetti *Opuscola*. Agostino era arrivato alla conversione attraverso le letture filosofiche dei neoplatonici, ossia attraverso la mistica della salita a Dio attraverso l’amore per il bello: una via che portava alla radicale distinzione fra la materia e lo spirito.

Nell’immagine centrale della sala possiamo vedere che alle spalle delle donne appare un mare in burrasca con tre barche inclinate. Agostino scrive che il mare in burrasca è la nostra vita terrestre, fatta di passioni che ci portano lontano dal porto della salvezza. Da una parte c’è il mare in burrasca, dall’altra la terraferma: «la terra della felicità». Nel mare ci sono «tre tipi di naviganti»: quelli che seguono la ragione, che non vanno troppo al largo e a cui basta poco per arrivare alla terraferma; altri, quali le barche lontane, non si rendono conto della pericolosità e «si arrischiano ad allontanarsi» verso «la più grande delle sventure» e ad essi si può augurare che «un vento del tutto contrario le riporti [...] verso gioie più stabili e sicure»; fra questi due tipi ce n’è un terzo, che «ha deciso di tenersi fisso dei segni» e a cui «può succeder di vagare a lungo, rischiando anche il naufragio [...] verranno risospinti comunque alla desiderata tranquillità da una sventura che, come una tempesta avversa ai loro sforzi, li colpisce nei beni passeggeri»<sup>12</sup>. Solo questa «sventura» può ricondurli alla salvezza.

L’immagine delle barche nel mare in tempesta, che compare alle spalle delle due donne nell’ovale al centro della sala, chiarisce ancor maggiormente il senso religioso del dipinto come un’affermazione di ispirazione agostiniana. Nello stesso testo Sant’Agostino mette anche in guardia contro «quell’altissimo monte che si innalza giusto di fronte al porto» e che «brilla di una luce tanto ingannevole da sembrare, scambiato per la terra della felicità [...] il posto giusto per fermarsi e soddisfare le proprie ispirazioni», ma aggiunge: «Quale altro monte *la Ragione* potrebbe rappresentare [...] se non il superbo affannarsi per una gloria del tutto vana?»<sup>13</sup>. Agostino denuncia quindi la pericolosità dell’affidarsi solo alla Ragione. Per lui inoltre esistono, a ostacolarci sulla via della salvezza, anche le catene dell’imprigionamento, cioè quelle delle passioni materiali: noi siamo prigionieri della materia e solo la Grazia ci libera.

La differenza fra l’incisione del Bonasone della fig. 84 e il dipinto della “sala Lulliana” (tav. 39) è quindi nella ispirazione: essa, nella prima, si rifà anche letterariamente al modello platonico e neoplatonico della Ragione sana e di quella distorta, mossa dalle passioni terrene; mentre nel secondo l’ispirazione viene dalle descrizioni agostiniane della Ragione salvatrice (la Filosofia) aiutata dalla Grazia provvidenziale e amorevole, che libera dalle passioni materiali e spirituali. E così in definitiva l’indicazione *Lulliana Methodus*, che poteva sembrare una schematica indicazione di lettura, un invito a seguire i meccanismi della *Ars Brevis* o della *Ars Magna* Lulliana, in realtà è l’indicazione di un metodo per arrivare alla liberazione, alla salvezza: il passaggio dalla navigazione al Tempio.

<sup>11</sup> CALÌ, *Da Michelangelo all’Escorial*, cit., p. 262, nota 33.

<sup>12</sup> SANT’AGOSTINO, *La felicità. La libertà*, Milano 1995, pp. 31-33.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 33-35.

Non è un riferimento tanto al meccanismo, al metodo “scientifico” lulliano, assai complicato, ma al contenuto della sua mistica. In questo senso, probabilmente, con l’incontro degli accademici nella sala ci si trova davanti ad un cenacolo di mistica lulliana che intendeva seguire l’*itinerarium mentis in Deum*, la liberazione dalle passioni e quindi un ritrovamento della libertà, e non attraverso la Ragione bensì attraverso la Fede e la Grazia.

Anton Francesco Berardi legge Platone, legge Giansenio e non sceglie né la Ragione umanistica filtrata attraverso San Tommaso, né la rasserenante Ragione scientifica galileiana e neppure il pensiero puramente razionalistico di Cartesio. Egli pensa infatti, con Agostino, che la Ragione («l’altissimo monte» del *De Beata Vita*) non può portare da sola alla salvezza chi le si affidi, se non attraverso l’intervento dell’Amore e della Grazia.

Di fronte alle divisioni con i protestanti (e specie con i calvinisti) su quale via conduca alla salvezza, Anton Francesco Berardi sceglie il “Metodo Lulliano”: il Lullo cercava l’unità delle tre religioni monoteiste nella condivisione degli attributi divini, che tutte tre potevano accettare, e non nelle Scritture, che avrebbero causato divisioni insuperabili. Allo stesso modo Berardi e i suoi amici cercano, attraverso Agostino, una salvezza che giunga attraverso la «sventura» amorosa della Grazia, una via, quindi, che può essere accettata anche ai protestanti.

Invece che dirsi – visto il momento – giansenisti, che erano il pomo della discordia nella Chiesa, egli preferisce scegliere Lullo, legato alla tradizione della cultura italiana e in particolare alla vicenda umanistico-rinascimentale, una cultura meno rigorista di quella giansenista e del suo ambiente vicino al luteranesimo, ma soprattutto aperta alla sorgente mistica di Sant’Agostino, fonte prima di Giansenio, ma di lui molto più serena.

Pare, in conclusione, un fatto di grande rilevanza culturale e religiosa, che a Cagli, un centro ai margini dell’Appennino, lontano in quel periodo dalle principali vie di traffico, lontano non soltanto da Roma e da Bologna ma dalla stessa sede del ducato e poi della legazione pontificia, sia esistito in quel momento storico questo nucleo, questo “circolo sapienziale” – più un cenacolo che un’accademia – con un tale interesse mistico e al cui centro stava un uomo problematico, aperto al nuovo della scienza e della cultura ma anche molto religioso, che cercava una soluzione al dramma della cultura del tempo.

Solo ulteriori indagini storiche specialistiche potrebbero confermare queste ipotesi: a me pare necessario fermarmi a queste indicazioni di ricerca seguendo ancora le avvertenze di Frances A. Yates: «Il tentativo [...] non può essere che parziale e poco conclusivo: piuttosto che una trattazione definitiva consiste di spunti per ulteriori ricerche, offerte ad altri studiosi che devono dedicarsi ad un campo vastissimo»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> YATES, *L’arte della memoria*, cit., p. 95.



## IL SECONDO ANTON FRANCESCO E LA CRESCITA DEL PALAZZO

Come già detto la trasformazione del palazzo, specie nella parte prospiciente via Alessandri, fu opera del nipote Anton Francesco Berardi juniore, di cui dice il Rossi nel manoscritto ottocentesco già citato: «il conte Francesco Berardi fu anche valente architetto [...] Anche il suo Palazzo qui nella Patria fu di suo buon disegno, comeché da lui non compito»<sup>1</sup>. Va ricordato che Anton Francesco Berardi juniore aveva pratica d'architettura e dichiarava con orgoglio, in un atto del Consiglio di credenza del 14 Febbraio 1718, che

per lo spatio di Anni quattro essendosi trattenuto in Roma nel Collegio Clementino tra l'altre Arti Liberali s'applicò al disegno dell'Architettura civile sotto la disciplina del Sig. Cavallier Carlo Fontana; onde doppo haver rimpatriato non solo vengono appoggiate alla sua directione le Fabbriche di qualche momento, si pubbliche ò private che si fanno in questa città mà etiantio alcune di quelle delle vicine Città”<sup>2</sup>.

Egli, infatti, più tardi fu responsabile della costruzione del nuovo Ospedale grande di Gubbio (1749), del rinnovamento della chiesa di San Francesco, sempre in Gubbio, della collegiata di Cantiano<sup>3</sup> e dei restauri della cattedrale di Cagli (1748), rovinata per il terremoto del 1744<sup>4</sup>.

I lavori di ampliamento decisi nel XVIII secolo da Anton Francesco junior conferiscono al palazzo un aspetto molto più imponente. Il ribaltamento della facciata principale dalla piazza San Francesco all'attuale via Alessandri è accompagnato, come abbiamo visto, da una notevole ricchezza formale data dalla presenza del grande portale sovrastato dal balcone con balaustra in pietra e dalle ricche finestre corniciate con stucchi. Altre differenze ancora più sostanziali sono la presenza in basso dei mezzanini e in alto di un ulteriore piano di soffitte. Il Rossi, sostenendo che alla morte di Anton Francesco Berardi juniore il palazzo non era compiuto, ci fa intendere che lo fosse successivamente e cioè prima della compilazione del suo manoscritto, databile alla metà del XIX sec.

L'aspetto delle sale “nuove” differisce notevolmente da quello delle sale che furono completate nel Seicento. Si può rilevare innanzitutto che la presenza dei mezzanini ri-

---

<sup>1</sup> ROSSI, *Storia di Cagli*, cit., p. 167.

<sup>2</sup> Archivio storico comunale di Cagli, *Libro dei Consigli*, anno 1718, cc. 100v. e 101r.

<sup>3</sup> MARCELLO MENSÀ, *La fontana di piazza a Cagli*, Fano 1989, pp. 31-32.

<sup>4</sup> ARSENI, *Immagine di Cagli*, cit., p. 161.

duce la dimensione degli ambienti posti in facciata al piano terra e che questi, di conseguenza, sono più disadorni e privi dei dipinti che arricchiscono le sale verso piazza San Francesco. È notevole anche la differenza stilistica che si può riscontrare fra i dipinti posti al primo piano, nell'attuale parte anteriore, che sono databili in parte al XVIII e in parte al XIX secolo, e quelli della parte più antica, sicuramente precedenti.

### *Le sale "nuove"*

Alle sale che possiamo definire "nuove" si può accedere dal vestibolo al primo piano dello scalone ma, per seguire anche qui un ordine cronologico, possiamo accedervi dall'ultima delle sale già descritte, quella del Cocchio alato.

La prima di queste sale è definibile, dalla divinità rappresentata al suo centro, la "sala del Mercurio" o "delle grottesche". In questo ambiente infatti lo spazio della volta è suddiviso in riquadri che affiancano quello maggiore centrale con la divinità (tav. 63): essi sono decorati con grottesche, con tralci d'alloro, con serti fiorati mentre gli spazi residui sono riempiti da amorini e cornucopie (tavv. 64, 65, 66).

Identifico la grande sala successiva, una delle maggiori del palazzo, come "sala dello Stemma", in quanto porta al centro le insegne nobiliari degli Agostini-Zamperoli circondate da una leggera cornice in stucco, con tre angeli che reggono festoni di fiori (Tav. 52). La famiglia Agostini-Zamperoli acquisì il palazzo nel XVIII secolo alla estinzione della casata Berardi.

Seguono due anonime stanzette che precedono le sale che si affacciano sulla via Alessandri e che si aprono nella facciata settecentesca del palazzo. Il leggero dislivello fra queste e le sale finora visitate testimonia di una diversa fase costruttiva. Dalla cartina catastale della città di Cagli (mostrata alla fig. 3) si nota che questa parte del palazzo non era ancora costruita nel 1813. Attorno alla metà dell'Ottocento, forse dopo il passaggio alla famiglia Mochi-Zamperoli, si è proceduto quindi a un suo completamento che, se non è percepibile nella facciata di via Alessandri, edificata con gran cura, lascia tracce all'interno e anche delle differenze esterne. Queste sono chiaramente percepibili osservando il fianco del palazzo che dà sull'attuale via Celli, dal quale è ben distinguibile la differenza nella forma e nell'ordine delle finestre.

Le sale in facciata, probabilmente attribuibili nel loro aspetto attuale alla proprietà Mochi-Zamperoli, sono quelle che presentano un apparato iconografico più ridotto e convenzionale. La prima di queste è definibile la "sala della Frutta" in quanto su un finto cornicione dipinto si alza una volta in cui l'elemento decorativo principale, sopra le due pareti lunghe, sono dei medaglioni con delle alzatine colme di frutta fresca, mentre sui lati corti i medaglioni portano degli uccelli (tav. 67). I motivi dipinti appaiono ripetitivi, lineari e seguenti semplici schemi decorativi.

La sala successiva è di nuovo divisa in quadrature relativamente elementari: quella centrale è circondata da finte cornici con festoni di foglie di vite. All'interno di questa stanza è stato ricavato un ulteriore piccolo spazio, grazie a una piccola parete e ad una controsoffittatura, che è diviso a sua volta in due spazi minori: si tratta della cappella del palazzo. Nel basso soffitto della parte più interna, in cui forse si celebravano i riti religiosi, è affrescato lo Spirito Santo.

Con questa finiscono le stanze affrescate: quella successiva è una stanza oggi nuda che dà accesso al grande balcone sovrastante il portale di via Alessandri. Oltrepassata questa sala si giunge a una stanza minore: è la stanza del Caminetto, che si caratterizza solo per questa presenza (fig. 85). Di fianco al camino, ormai tamponato, parte una rampa di scale che conduce all'ultimo piano, in cui erano alcune delle stanze di servizio.

Va segnalato che solo una parte dell'ultimo piano, cui si accede anche per un'altra rampa di scale che prosegue lo scalone centrale, è effettivamente praticabile. Si tratta della parte "nuova" del palazzo: infatti nella parte antica, a questo livello, lo spazio è occupato dalle volte delle sale sottostanti.



Fig. 85. Caminetto tamponato e scale per le soffitte.



## L'ACCADEMIA ARCADICA E IL NINFEO

Il palazzo, il suo ampliamento e abbellimento non furono il solo modo in cui l'Anton Francesco nipote continuò le opere cui il nonno si era dedicato. Egli fu attivo anche nel riattivare le funzioni dell'accademia degli Inculti che, probabilmente in seguito alla morte del fondatore e dei suoi sodali, si era andata affievolendo. Il Maylender indica che «nel 1704 in seno a questa Accademia venne dedotta la Colonia d'Arcadia detta Cagliese la quale mantenne l'Impresa degli Inculti, fregiandola di due siringhe arcadiche, l'una sovrapposta e l'altra appesa al lauro»<sup>1</sup>.

Di questa seconda accademia abbiamo altre notizie da Francesco M. Mancurti<sup>2</sup> il quale ci dice che fu fra le prime quaranta ad aderire all'Arcadia e fornisce anche l'immagine della "impresa" e del "motto" (fig. 86).

Maggior interesse presenta tuttavia quanto scrive di nuovo il Maylender a proposito delle difficoltà della seconda accademia: «Venuta meno l'Arcadia cagliese venne restaurata, sett'anni dopo la sua istituzione, dal Proposito Paolo Antonio Agostini-Zamperoli» il quale «propone qual vicecustode il conte Camillo Berardi»<sup>3</sup>. Compare in quest'occasione, nel 1714, il nome di un Agostini-Zamperoli – membro della famiglia che succederà ai Berardi nella proprietà del palazzo – affiancato a quello di uno degli ultimi discendenti del maggiore Anton Francesco.

È a nostro avviso evidente, ormai, che la sala che affiancava l'ingresso antico, quello dalla piazza San Francesco, non era nata con questa accademia arcadica, di breve vita, ma con quella precedente «degli Inculti», alla cui ispirazione religio-



Fig. 86. Impresa e motto dell'Accademia Cagliese

<sup>1</sup> MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, cit., I, p. 480.

<sup>2</sup> FRANCESCO MARIA MANCURTI, *Vita di Gio: Mario Crescimbeni*, Per Antonio Rossi, Roma 1729, p. 103..

<sup>3</sup> MAYLENDER, *Storia delle Accademie*, cit., I, p. 480.



Fig. 87. Stemma con ghepardo a palazzo Berardi.

sa fa riferimento il suo ricchissimo apparato pittorico. Tuttavia un legame interessante con il palazzo e l'accademia arcadica può essere individuato in un piccolo edificio, lontano dal centro storico di Cagli, che potrebbe essere stato il vero luogo di riunione degli arcadi cagliesi.

### *Il cortile, la fontana, i ghepardi*

Abbiamo già detto che la connessione fra la parte secentesca e quella settecentesca del palazzo, connessione coeva all'ingrandimento effettuato da Anton Francesco juniore, è costituita dal suo cortile e dall'atrio a colonne antistante. Nella parete del cortile è posta una fontana che porta uno scudo con un ghepardo, animale araldico della famiglia Berardi (fig. 87) mentre l'interno della fontana è caratterizzato da un fondale a rocaille. Il ghepardo dei Berardi, che erano signori del Castello di Naro, è rintracciato fra altri reperti lapidei (fig. 88) nella cripta della chiesa di Santa Maria Nuova di Naro, della quale i Berardi erano protettori, e siglato P. B. (Pandolfo Berardi)<sup>4</sup>. Un secondo ghepardo è osser-

<sup>4</sup> ALBERTO MAZZACCHERA, *Il forestiere in Cagli. Palazzi, chiese e pitture di una antica città e terre tra Catria e Nerone*, Associazione Pro Loco, Cagli 1997, pp. 50 e 76.



Fig. 88. Abbazia di Naro, cripta.



Fig. 89. Cagli, chiostro di San Francesco.

vabile nello stemma della famiglia Berardi posto sopra il portale d'accesso dal chiostro alla chiesa del convento di San Francesco, cui i Berardi come abbiamo detto erano legati e dove avevano l'altare di famiglia (fig. 89).

Sono tre raffigurazioni araldiche omogenee ma in due di esse – quella del chiostro di San Francesco e quella del cortile del palazzo – la metà inferiore dello scudo è segnata da tre bande oblique che testimoniano come esse siano più recenti. In quella di San Francesco, che è rimasta al riparo dalle intemperie trovandosi protetta da un loggiato, sono ancora ben visibili le punzonature sulla pelle che distinguevano l'animale simbolo dei Berardi. Queste punzonature sulla pelle del ghepardo e il fondale a *rocaille* della fontana sono il collegamento con un piccolo e poco studiato edificio: il ninfeo di Santa Croce.

### *Il ninfeo di Santa Croce un enigmatico edificio*

A breve distanza dalla chiesetta romanica extraurbana di Santa Croce, una delle più antiche di Cagli, e da una casa-torre probabilmente medievale ma con elementi rinascimentali, una piccola strada scende al fiume Bosso. Secondo alcuni studi recenti <sup>5</sup>, essa corrisponderebbe ad un percorso pre-romano parallelo alla catena appenninica che intersecava il corso del fiume con un guado. Nei pressi di questo, ai bordi di un prato,

<sup>5</sup> ERNESTO PALEANI, *Secchiano di Cagli. Itinerari antichi e luoghi di culto*, Paleani editore, Cagli 2006.



Fig. 90. Ninfeo di Santa Croce, esterno.

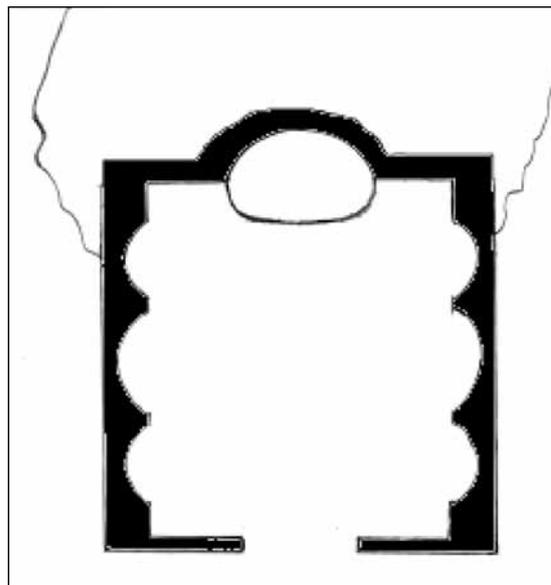


Fig. 91. Pianta del ninfeo di Santa Croce.

si trova una piccola costruzione. Il rapporto fra la costruzione, il prato e l'ansa boscosa del fiume, sulla quale il prato termina, era di grande suggestione fino a quando a sciu-parla non è stata costruita una superstrada che scavalca l'ambiente e vi affonda i suoi piloni. L'edificio si appoggia con quasi tutta la parte posteriore al declivio erboso che scende al fiume: sul retro un ingresso posto poco sotto il livello del tetto dà accesso ad una legnaia. Guardando la facciata si percepisce quindi un solo piano, che prosegue liscio verso l'alto (fig. 90). Il piccolo edificio sporge dal terreno per circa due terzi e se ne vede la facciata con una piccola porta ad arco; al di sopra di questa un oculo dà luce all'unico vano interno. A fianco dell'ingresso, esternamente, c'è una vasca con una fonte da cui sgorga acqua perenne. Apparentemente è una piccola costruzione in pietra, con una facciata a capanna, come ce ne sono tantissime nell'interno della provincia di Pesaro e Urbino soprattutto risalendo il fiume Metauro.

La sorpresa è costituita dal suo interno, oggi usato come cantina. Mentre l'intera parte inferiore dell'ambiente, lungo le pareti, è occupata da botti, damigiane, tini e da una cisterna in cemento, la parte superiore delle pareti è interamente ricoperta di stucchi o da quello che rimane di essi, visto che l'umidità dell'ambiente ed il suo utilizzo a fini agricoli (forse secolare) li ha molto deteriorati.

Il locale presenta lungo le pareti sette nicchie rivestite di materiale spugnoso di pietra cementata – tre su ciascuna parete laterale e una maggiore su quella di fondo – che insieme danno allo spazio un'apparente circolarità (fig. 91). La nicchia maggiore dà luogo a uno spazio absidato dal cui cavo emerge la convessità della vasca in cui sgorga una fonte perenne.

Un primo legame fra questo piccolo locale e quanto osservato a palazzo Berardi è costituito dal rivestimento a *rocaille* delle pareti che, benché in gran parte deteriorato, mostra affinità a quello della parete della fontana posta nel cortile del palazzo. La coincidenza tra le forme di rivestimento superficiale di questi due "luoghi d'acqua" non è di per sé qualificante, ma lo diventa in rapporto con le statue in stucco che si osservano



Fig. 92. Ninfeo, la parete di destra.

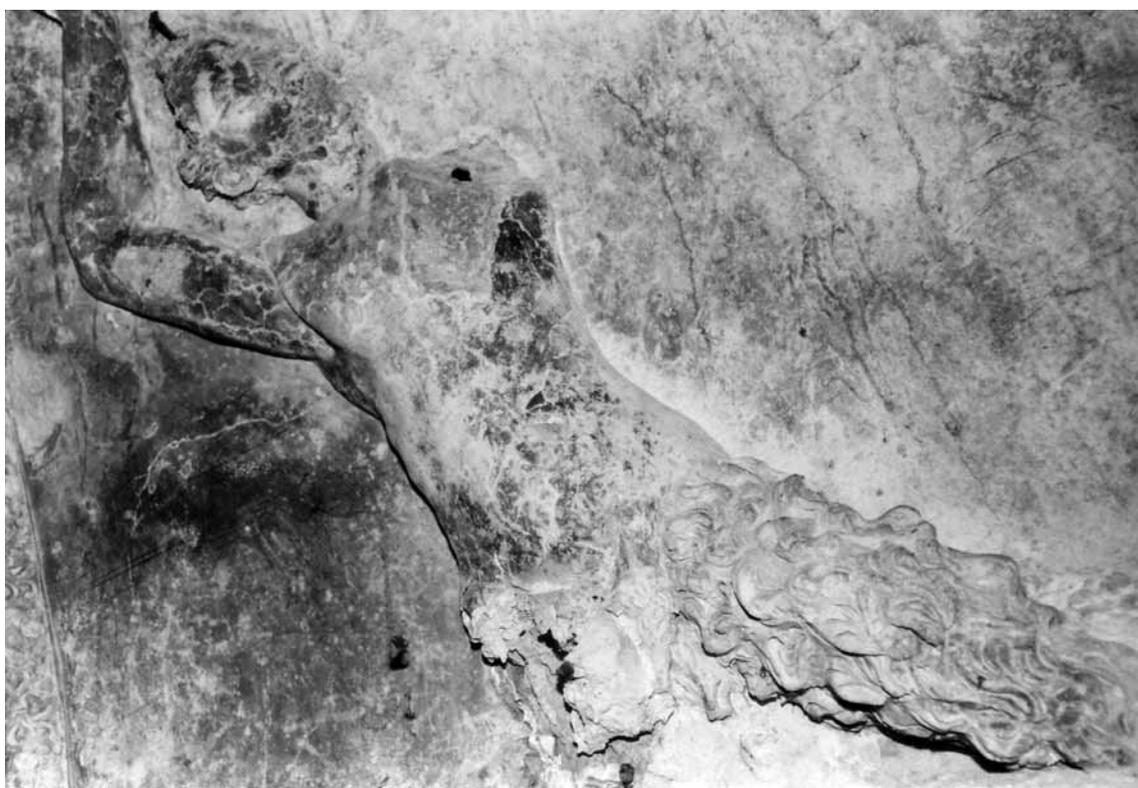


Fig. 93. Ninfeo, torso e gamba villosa di satiro.



Fig. 94. Ninfeo, i due felini.

nelle pareti laterali. Nella prima parete (fig. 92) sul lato destro, rispetto all'ingresso, c'è una prima nicchia sopra la quale si vedono i resti di una statua in stucco: si tratta di un satiro, come si deduce dal folto pelo che ricopre l'unica gamba superstite. La statua è appoggiata sopra la nicchia, con un ginocchio piegato e l'altra gamba che asseconda la curva superiore della nicchia, mentre con un braccio sollevato sembra aggrapparsi alla decorazione della volta e sorreggerla con una mano (fig. 93).

Proseguendo si trova la seconda nicchia, più grande e rivestita dallo stesso materiale spugnoso con i resti di due animali in stucco: due felini si fronteggiano nella lunetta ogivale che racchiude e sottolinea la nicchia (fig. 94). Il corpo degli animali è ad altorilievo e le loro parti superiori, purtroppo incomplete, sono aggettanti dalla parete. Accanto a questa si trova la terza nicchia, grande come la prima e sottolineata anch'essa dai resti di una statua di satiro nella stessa posizione della prima, ma speculare a quella; anch'essa è priva di una gamba, quella ripiegata, ed è priva della parte superiore del tronco. Segue, a queste tre della prima parete, la grande nicchia della parete centrale sovrastante la vasca. La parete concava ha, nella sua parte centrale, una decorazione in stucco costituita da un grande cesto colmo di frutta, fiori e foglie, con nastri che si intrecciano nella parte superiore e formano volute e fiocchi, e con al centro una conchiglia racchiusa fra due altre più grandi aperte verso l'alto (fig. 95). Mimetizzato fra vari tipi di fiori di varie dimensioni e di frutta – mele o melagrane – c'è anche un elmo con la celata abbassata, incastonato fra due foglie di rovere.

La parete sinistra del ninfeo ripete simmetricamente lo stesso numero di nicchie di quella di destra, con i resti delle statue dei satiri appoggiate a sottolineare la curvatura



Fig. 95. Ninfeo, cesto con fiori frutta e conchiglie.



Fig. 96. Ninfeo, satiro col braccio sollevato.



Fig. 97. Ninfeo, la decorazione centrale del soffitto.

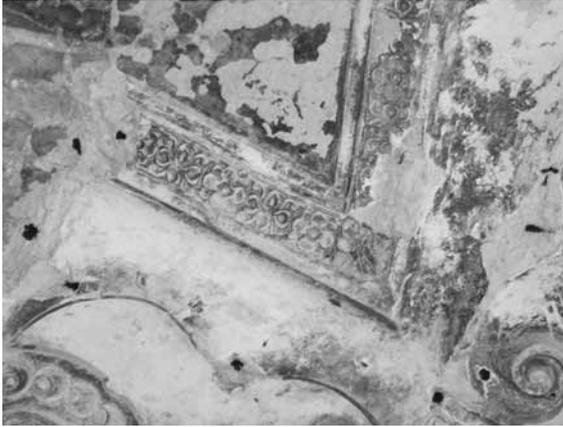


Fig. 98. Ninfeo, particolari della decorazione della fascia centrale.



Fig. 99. Ninfeo, uno dei tentacoli.



Fig. 100. Ninfeo, mascherone formato dai tentacoli.



Fig. 101. Ninfeo, stucchi sulla porta.

della nicchia e i resti del braccio sollevato (fig. 96). Anche se la nicchia centrale di questa parete è vuota si può pensare, visto il generale rispetto della simmetria, che in passato vi si ripetessero le statue dei due felini. Nella volta rotonda gli stucchi che ricoprivano la parte centrale sono interamente caduti ed hanno scoperto la copertura circolare in laterizio da cui spunta un grosso chiodo con appeso un filo di ferro arrugginito (fig. 97).

La decorazione residua, attorno a questo centro, è costituita da una cornice mistilinea che disegna un poligono multilobato definito da elementi decorativi geometrici, con quattro semicerchi e quattro triangoli alternati e uniti fra loro. La fascia della cornice piatta, delimitata da due linee continue, porta all'interno una successione ininterrotta di fiori a quattro petali in cui sono alternati petali pieni a petali vuoti creando un ricamo suggestivo (fig. 98). Intorno a questa decorazione geometrica c'è un intreccio di volute che si arricciano formando tentacoli di piovre (fig. 99) ricoperti da tante piccole ventose. Osservando meglio il ricorrente intrecciarsi dei tentacoli, ci si accorge che la disposizione delle volute è mirata soprattutto a formare delle grottesche che suggeriscono dei mascheroni, con abbozzo di occhi, naso e bocca (fig. 100) che sovrastano i ghepardi e che, originariamente, le statue dei satiri sorreggevano con mani e braccia, sollevate quasi come cariatidi mensoliformi (v. fig. 96). Anche la porta d'ingresso (fig. 101) è sovrastata



Fig. 102. Felino di sinistra.



Fig. 103. Felino di destra.



Fig. 104. Ghepardo con punzonature.

dagli stucchi di un festone con fiocchi, frutta e fiori e sopra si ripete, nella parte centrale, la grande conchiglia in mezzo ai resti delle due conchiglie a "bucine".

Dalle pareti e dalla volta, fra i resti di statue e decorazioni, spuntano chiodi o punzoni di ferro arrugginito che tristemente testimoniano il passare del tempo e la caducità del materiale, ma suggeriscono anche l'immagine della ricchezza delle decorazioni che ornavano questo piccolo ninfeo. La descrizione di quanto ancora resta di questo ninfeo non sarebbe completa senza avanzare una ipotesi sulla sua storia e sulla sua natura.

Occorre in primo luogo citare i due reperti peggio conservati fra gli stucchi ancora visibili: i due felini. Come abbiamo visto (fig. 99), essi sono inseriti, non casualmente, al vertice della nicchia centrale della parete destra e probabilmente lo erano anche in quella opposta. I due animali sono disposti simmetricamente al vertice della nicchia, ma di quello di sinistra rimane solo un moncone della parte inferiore, quella più aderente alla parete (fig. 102). Più leggibile è quello di destra di cui restano la coda, le zampe posteriori che erano ancorate alla parete, mentre sono cadute quelle anteriori sinistra, che quasi sicuramente erano rampanti (fig. 103).

Il torso snello, quasi intatto, prosegue in un lungo collo ma anche la parte anteriore della testa è scomparsa, lasciando emergere il punzone con cui lo stucco era agganciato

alla parete. La forma slanciata e la coda arrotondata testimoniano che si tratta di un felino e la punzonatura, che simula una pelliccia maculata, suggerisce l'immagine di un ghepardo (fig. 104). Ciò ci riporta alla famiglia Berardi

Un ulteriore indizio sulla proprietà dell'edificio emerge da un documento dell'Archivio diocesano di Cagli: una denuncia per furto e molestie risalente al 25 luglio 1737 in cui Anton Francesco Berardi si rivolgeva alla Cancelleria criminale della città di Cagli. Egli «possedendo [...] nel territorio di questa città in voc<sup>o</sup> Santa Croce un podere vicino al fiume» denunciava il «sig.re don Domenico Rovelli, chierico di famiglia hab.te in questa città di Cagli» per furto e molestie<sup>6</sup>. La presenza sulle pareti dei ghepardi, animale araldico dei Berardi, le affinità della decorazione a *rocaille* con quella della fontana del palazzo – da datarsi all'ampliamento dovuto ad Anton Francesco juniore – e la scelta di costruire un ninfeo in tale ambiente idilliaco, presso un bosco in riva ad un piccolo fiume, fanno pensare a un legame con lo spirito dell'Arcadia e supporre che questo piccolo edificio costituisse il probabile luogo di riunione della seconda accademia, quella ricostituita appunto dal nipote del maggiore Anton Francesco.

### *Il destino della «libreria»*

Abbiamo visto, dal codicillo al testamento, l'importanza che aveva per Anton Francesco Berardi la sua «libreria» e la preoccupazione che, dopo la sua morte, essa venisse dispersa. Purtroppo però, mentre il palazzo Berardi si è conservato nella sua interezza, salvo modifiche non rilevanti e accrescimenti, non altrettanta fortuna ha avuto la «biblioteca assai ricca»<sup>7</sup>. Di questa infatti nei secoli si sono perse le tracce e non se ne conoscevano fino a tempi recenti<sup>8</sup> la reale consistenza e la qualità del contenuto, anche se la sua fama era perdurata a lungo. La sua dispersione purtroppo è avvenuta in periodi che non è possibile determinare con sicurezza. Vi sono tuttavia su questo delle indicazioni importanti.

Una testimonianza, ancora nei primi decenni del Settecento, ci è fornita dalle lettere del nobile forsempromnese Giovan Francesco Passionei indirizzate a Roma al fratello, l'ecclesiastico Domenico, che diverrà poi cardinale. Il Passionei, famoso bibliofilo, nel carteggio mostrava amicizia e stima per Anton Francesco Berardi juniore. Nelle lettere al fratello, datate 8 luglio, 20 ottobre e 30 ottobre 1720, segnalava però, nonostante la dichiarata amicizia, l'intenzione e poi il compimento di veri e propri furti (da lui chiamati *sgraffagnane*) nella «libreria Berardiana»<sup>9</sup>. Ciò fa temere che l'attenzione dell'Anton Francesco nipote per la biblioteca non fosse così viva quanto quella dedicata all'ingrandimento del palazzo familiare.

Quello che è più probabile è che, all'estinguersi della famiglia nelle generazioni successive, quanto restava della «libreria» sia stata devoluta – secondo le indicazioni del

<sup>6</sup> Archivio storico diocesano Cagli, *Atti Criminali*, Miscellanea diversa – Q, p. 198.

<sup>7</sup> Rossi, *Storia di Cagli*, cit., pp. 164-167.

<sup>8</sup> ELISABETTA COSTANTINI, *Anton Francesco Berardi e la sua cultura nella Cagli del XVII secolo*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, Università degli studi di Urbino, a.a. 2005-2006.

<sup>9</sup> Biblioteca civica Passionei di Fossombrone, *Fondo Passionei*, vol. XIX, pp. 34 e 38.

suo fondatore – al convento di San Francesco o alle altre istituzioni ecclesiastiche da lui indicate. Di questo abbiamo un indizio dal catalogo, compilato da Luigi Michelini Tocci, della Biblioteca storica comunale di Cagli: in questo figurano diversi tomi, cinquecenteschi e secenteschi, i cui titoli corrispondono a quelli presenti nella «libreria» berardiana. Si può pensare che, alla soppressione post-unitaria dei conventi, i volumi di questa siano confluiti appunto a costituire un *corpus* importante di quella ricca biblioteca storica.





die 24. Junij 1622

In nomine Amen. Nos Anton Francesco Berardi, et dñe Beatrice eius uxoris fuit dispensata p  
 verba de futi, et amulj in missionis in digno ab Ill. mo. Sr. Fr. Berardo d. Callio,  
 factis pñis tñq. debiq. denuncationibz in ecc. Catted. inter Mattay, sollemnia, et pte populo,  
 et nullo inue. nro impedimento D. S. Ventura Plebanus. s. sacri; de lic. Petri ac P. dñi  
 Epi Callio. cetera et stila induta, habito pñe tunc mutuo consensu coniunxit eos in  
 Amm. expresse dicendo. Ego coniungo vos in mñm. In nre. Pñi et filij; et spūs sancti;  
 Amē; Et predicta nra facta fuerunt in eadē lic. in domo d. Riccardo; conati firma  
 sacri Cone. Ind. qui testibz d. Fabricio Montino, d. Callio, et Jo. batt. Bozello d. Cugurio  
 ad id vocat; habit; et rogat; qui sponsus et sponsa cum eadem lic. in eadē domo p. d. d.  
 Ventura benedictione susceperunt.

Doc. 2. Atto di matrimonio di Anton Francesco Berardi e Francesca Benamati.

benigno coram meo anno, gl'ho  
 gradino di maree, pero, quella  
 conoletteo, fere le nofermo d  
 corpo, sedere an una d'ia d  
 legno vicino al fuoco, o mendo il  
 caso della sua febre maore ad  
 essere cosa più cerca di quella  
 ne più incerta dell'ora, e pmo  
 d'ora e deo mero di fare  
 il suo uolero, e n'cupano se  
 nero, de di rag. facile p' die  
 seola p' d'ia, con forma fere nel  
 modo, e forma de segue, cioè  
 prima comenciando dall' prima,  
 come più noble del corpo, quella  
 n'comando al onposere suo  
 gloriosissimo rege mauro es  
 auctori h' p' d'ia della f'oe f'ele  
 e n'comando il caso della ma

Doc. 3. Una pagina iniziale del testamento di Anton Francesco Berardi.

**Doc. 3.** «Il Molto Illustre Sig. Anton Francesco figlio della buona me. del Signor Hettore Berardi nobile da Cagli da me noto benissimo conosciuto sano per la di Dio gratia di mente, senso loquela et intelletto, benché infermo di corpo, sedente in una sedia di legno vicino al fuoco temendo il caso della sua futura morte né essendo cosa più certa di quella né più incerta dellora e punto di essa ha determinato di fare il suo ultimo nuncupativo testamento».

**Doc. 4.** «[...] Disse e dichiarò il suddetto Sig. Anton Francesco, testatore, per disposizione fatta dalla buona memoria del Sig. Benedetto Berardi suo fratello: essere tenuto et obbligato di fare porre in oro la volta stuccata della Chiesa e Confraternita di San Giuseppe di questa Città nella maniera che però pareva ad esso Sig. Testatore, quale desiderando che tal disposizione si mandi in esecuzione. perciò ordino et comando che dali infrascritti suoi eredi si faccia indorare la predetta volta a loro comodità non eccedendo una somma condecante, e congrua, et in simile indoratura vi si consumino dodici migliaia di oro».

**Doc. 5.** «Per ragione di restituzione di dote esso Sig. Testatore restituisco et reconsegno alla molto Illustre Signora Francesca Benamati sua diletissima consorte scudi quattromila di moneta ducale di grossi venti essendo havuti da esso Sig. Testatore, come disse in più volte, dal Signor Riccardo Padre di essa Signora Francesca: ai suoi Signori eredi. I quali scudi quattromila ordino che si restituissero ad essa Signora Francesca: ad ogni sua ragione: in denari o terre, censi ad elezione et arbitrio di essa signora Sua moglie, liberamente e rimossa ogni eccezione».

**Doc. 6.** «[...] li doi fili di perle, et tutte le vesti fatte per servitio et ornamento di lei di qualsivoglia sorte et effetto. Si vendino, et il prezzo che se ne cavarà tanto di dette perle come delle vesti si debba farne a censo et questi censi li si debba godere et usufruttuare la Signora Francesca sua moglie sin tanto che starà con li Signori Suoi figli et eredi infrascritti, e caso che non stasse et abitasse decaderà da detto legato et ritorni alli suoi Signori eredi».

**Doc. 7.** «Item comando et espressamente ordino che in caso che la suddetta Signora Francesca non volesse o non potesse stare con li suoi figli et eredi infradetti, siano essi eredi tenuti et obbligati dare et consegnare ad essa Signora la casa del molto Illustre et molto affezionato Sig. Matthia Berardi fratello di esso Sig. Testatore, posta in Cagli nel quarto di S. Angelo, contigua alla chiesa di S. Giuseppe, assieme con l'Horto ad essa casa contiguo da tenersi et habitarsi dalla suddetta Signora Francesca durante la sua vita e finché serverà stato vedovile, qual disponesse il detto Signor Matthia purché accetta e ratifica contentandosi che habbia effetto come di sopra è stato disposto promettendo così osservare et dando licenza adesso e per allora q quando risarà bisogno di pigliarne il possesso libero [...] et espedito».

**Doc. 8.** «Item lasciò et ordinò che a detta Signora Francesca non potendo o non volendo abitare come di sopra con i suoi propri figli et heredi sono li medesimi obbligati darli, e consegnarli tutti li mobili e masserizie necessarie nella suddetta casa per il suo bisogno da godersi, et usare come sopra».

**Doc. 9.** «Item per ragione di institutione et in ogni miglior modo lasciò alle Signore Hortensia, Catterina, Battista, Maria Anna, Cecilia, Benedetta et Orsola sue figlie nate et altre che nascessero d'esso detto testatore, legittime e naturali scudi doi mila per ciascheduna da darsela in dote, mentre si mariteranno, in questa maniera e cioè scudi quattrocento nell'atto della celebrazione delle nozze et il residuo in ragione di scudi doicento l'anno, fino all'intiera soddisfazione e quantità di detti scudi doi mila, quali figlie debbano maritarsi dai suoi heredi in tempo competente comodo arbitrio boni viri acciò possano farsi commodamente a pagamento delle doti, e con il minor dispendio che sarà possibile et in caso che alcuna di dette sue figlie non volesse maritarsi, ma volesse monacarsi, in tal caso lascio et ordino che dagli infrascritti suoi heredi se li desse solamente la dote solita a darsi con gli apprezzati soliti alle monache di questa città, e di più in ciaschedun anno scudi dodici per ciascheduna durante la loro vita cioè di dette figlie ch'esse s'amonacarono e in più oltre volendo che di questi scudi dodici dette sue figlie se ne possano valere e servire liberamente a loro beneplacito e disporre secondo à loro più parerà e piacerà comandando e proibendo che non possano pretendere a loro dal heredità d'esso signor testatore, ma debbono stare contente delle sopraddette doti, come sopra assegnate et intanto che le suddette figlie si mariteranno o ammonacarono debbano solamente havere gli alimenti necessari».

**Doc. 10.** «Item per ragione di prelegato lasciò che alla Signora Hortensia sua figlia se li diano quelle quantità e pezze de panni di qualsivoglia sorte fatti e per suo uso, pelli, corone, pendenti, et altre robbe, che si ritroverà con l'havere presso di sé o nelle casse al tempo della morte di esso signor testatore quali cose tutte siano libere assieme alle casse d'essa Signora Hortensia e questo però che se ne debba fare Inventario».

**Doc. 11.** «Item per melior ragione di prelegato lasciò et ordinò, che all'altre sue figlie femine, che per tempo si maritassero se li dia è facci apprezzato sino alla somma di scudi cento venti cinque non più, oltre alle doti lasciateli di sopra, et di scudi cento venti cinque d'apprezzato s'intendi e per ciascheduna femina che si maritarà delle sopraddette altre sue figlie.

Item ordino, e comando che li coralli piccoli, corone, pendenti, perline piccole et altre cose destinate per servizio delle sopradette figlie femine, non compresavi la Signora Hortensia, debbano dividersi egualmente fra dette Signore ad elettione della Signora Francesca loro madre dichiarando, che in questo legato non venghi compresa la Signora Hortensia».

**Doc. 12.** «Item tutti poi gli altri suoi beni mobili e stabili [...] liberi, infiteutici ragione et attioni in qualsivoglia luogo posti, et esistenti, heredi universali fece [...] e con la bocca propria nominò Ettore, Giovan Francesco, Vincenzo, Riciardo, Bernardo, Camillo, Pietro figli nati et altri figli maschi legittimi, et naturali, da nascere d'esso Signor testatore in egual portione et in caso che alcuno di detti suoi figli nati e da nascere morisse in qualsivoglia tempo senza figli maschi legittimi, e naturali, e in tal caso istituisce e vuole che precedano [...] pupillarmente e per fidecomisso et in ogni altro miglior modo gli altri sopravvienti, o loro figli, e discendenti maschi legittimi, e naturali in stirpe, et non

in capita, et in caso che morisse, o morissero parimente alcuno o alcuni di detti figli e discendenti maschi delli sopraddetti suoi figli senza figli maschi, legittimi e naturali sopravvivenenti, e vuole che succedino nel modo sopraddetto gli figli e discendenti maschi legittimi e naturali che sopravviveranno infinitamente, et in perpetuo, in maniera che detta sua heredità resti sempre nelli figli e discendenti maschi d'esso testatore per linea masculina della famiglia agnazione, e ceppo delli Signori Berardi proibendo che detta sua heredità possi alienarsi fuori delli compresi nel fidecomisso per qualsivoglia causa, e pretesto, ancorché per delitto, volendo, ordinando che in caso che alcuno delli suoi figli, e discendenti suoi heredi istituenti, e sostituenti cometta o in alcun tempo commettesse delitto alcuno, per il quale cadesse in disgrazia del Principe e venissero ad esserli confiscati i beni, in tal caso ad esso ed allora s'intendi privo della portione di detta heredità che li fosse toccata o li potesse toccare, per ragione et institutione o sostituzione e tal portione [...] e recedi à figli, e discendenti maschi legittimi, e naturali d'esso delinquente, nati e da nascere e non essendo figli e discendenti maschi dell'agnate [...] e recedi a gli altri figli d'esso testatore più prossimo al delinquente, et in caso che il delinquente tornasse in gratia debba essere reintegrato nella sua portione, non questo però che dè frutti [...] non possa pretendere cosa alcuna et tutto ciò habbia luogo ogni volta e sempre che avvenisse il caso di alienare in qualsivoglia modo del heredità suddetta come si è detto di sopra la parte di quelli che alieneranno recedi à gli altri che non alieneranno proibendo qualsivoglia detrattione: in caso di restitutione e specialmente la detrattione della mobellianica, volendo e commandando che le portioni da restituirsi si restituiscino intieramente senza diminutione e detrattione alcune essendo sua intenzione che la sua heredità resti intiera et in perpetuo nelli suoi figli et discendenti maschi e della agnazione. Proibisce inoltre che li suoi sopraddetti heredi non possino venire alla divisione prima che il minore figlio maschio non sarà arrivato al decimo ottavo anno e compito, et passato detto tempo in caso volessero venire alla divisione proibì che per alcun tempo possano dividere li suddetti suoi heredi e discendenti la casa d'esso signor testatore ove lui abita esistente nel quarto di S. Angelo avanti la Chiesa di S. Francesco nei suoi noti confini volendo che debba sempre possedersi in comune e per indivisa dando solamente licenza di potere fra di loro distribuire e chiudere gli appartamenti senza però guastare cosa alcuna o tramezzare stanze o sala o farsi alcuna cosa per la quale detta casa si rendesse deforme o sconcertasse ordine e disegno di essa casa non intendendo in questa prohibitione la continuazione della fabbrica et in caso che alcuno pretendesse o volesse venire alla divisione di detta casa fuori e con il modo e forma suddetti decadi dalla sua portione e perdi altri scudi cento della sua portione hereditaria quali si accreschino à gli altri che non vorranno dividere, e se tutti unitamente venissero alla divisione di detta casa fuori del modo e forma suddetti decadino dalla detta casa et in essa succedi la chiesa e convento di S. Francesco di Cagli liberamente essendo sua intenzione che la casa sia conservata sempre intiera nella famiglia e discendenti maschi di esso signor testatore. E perché de' suddetti suoi figli tanto maschi come femmine ve ne sono alcuni in età minore, et alcuni anco in età pupulare che perciò hanno bisogno di tutore e curatore, confidando esso signor testatore nella prudenza, et integrità del molto illustre e nobile Rev.do D. Matthia Berardi, et della suddetta signora Francesca sua direttissima consorte, e pertanto deputa li suddetti signori Matthia et signora Francesca tutori e curatori rispettivamente delli suddetti suoi figli ed [...] di loro resolutione e ogni autorità necessaria liberandoli dalla



Fig. 107. Liste di tessuti e capi di abbigliamento.

confettione dell'Inventario, redditione de' fondi, prestazione di sigilli, et da ogni altro peso, et obbligo à quali sono tenuti li tutori, e curatori non intendendo che per simile administratione e per tal causa venghino in modo alcuno molestati.

**Doc. 13.** «Anno 1648 in Domine: et horribus quibus supra die vero sexta mensij martij. Il nostro Illustre Sig. Anton Francesco Berardi da Cagli da me noto: benissimo conosciuto, sano per la Dio Gratia di mente, senso, loquela et intelletto benché infermo di corpo, et in letto giacente. Recordandosi sotto il dì tre del corrente mese haversi fatto il suo ultimo nuncupativo testamento che di ragione civile si dice senza scritti sotto ragione di me medesimo e nel quale fra le altre cose ha anzi detti suoi heredi universali li Molto Il.mi Sig.ri Ettore, Gi.o Francesco, Vincenzo, Ricciardo, Bernardo, Camillo e Pietro figli nati et altri figli maschi legalmente o naturali da nascere di esso Sig. Testatore in egual portione e con le sustitutioni, come in detto testamento al

quale – e perché la volontà degli uomini è mutabile – ha deliberato esso Sig. Anton Francesco accrescere e scemare alcune cose e fare altri legati in detto testamento però spontaneamente et in ogni miglior modo fece et ordinò gli infrascritti suoi ultimi codicilli nel modo e forma, che segue, cioè

In primis codicillando hesso dalla sua eredità e per la ragione di legato, et in ogni miglior modo lasciò al Molto Illustre et Molto reverendo Sig. Matthia Berardi suo fratello carnale l'uso di tutta la libreria di esso Sig. Codicillante e con tutti li libri e scansie in essa esistenti di qualsivoglia sorte, durante la vita di esso Signor Matthia et doppo la sua morte vuole, che ritorni intiera alli Signori Heredi suoi menzionati nel testamento con conditione che non si possi mai per tempo alcuno vendere, né dividere in tutto né in parte dai di lui Signori Heredi et caso che alcuno volesse vendere la sua rata e parte decade da quella et s'accreschi a quelli che non vorrano venderla né dividerla et ne meno possino tutti unitamente et in accordo venderla né dividerla et in caso la vendessero o dividessero recadi alla Chiesa e Convento di S. Francesco di Cagli, qual Chiesa e Convento né meno possa darsi licenti di poter vendere o dividere detta libreria né venderla per se stesso in caso di caducità e contravvenendo a detta disposizione la medesima libreria vada et recadi alla Venerabile Confraternita di S. Giuseppe con l'istessa prohibitione altrimenti recadi ad una altra Chiesa ad arbitrio di mons. ill.mo Vescovo di Cagli, che sarà pro tempore codicillando per ragioni di legato et in ogni miglior modo».

## INDICE DEI NOMI

- Agostini, famiglia, 12  
Agostini-Zamperoli, famiglia, 12, 19, 100, 103  
Agostini-Zamperoli, Paolo Antonio, 103  
Agostino, santo, 29, 88, 89, 94-96n, 97  
Agresti, Livio, 59, 61, 66  
Alberti, Durante, 59, 62  
Alberti, Leonardo, 30  
Alberti, Leon Battista, 31  
Alberto Magno, 31  
Alciati, Andrea, 31  
Aldrovandi, Ulisse, 29  
Alighieri, Dante, 30  
Alippi, Antonio, 17  
Allegretti, Girolamo, 7  
Alupi, Sebastiano, 92, 93  
Ambrogio da Calepio, *vedi* Calepio  
Ambrosini Massari, Anna Maria, 36n, 53n  
Anselmi, Sergio, 14, 14n, 15, 15n  
Apollonio Rodio, 30  
Aretino, Pietro, 31  
Aristotele, 29, 31, 32  
Arseni, Carlo, 12n, 15n, 22n, 99n  
Averroè, 29, 32  
Avicenna (Ibn Sina), 32
- Baldi, Bernardino, 31  
Bellarmino, Roberto, cardinale, 30  
Ben David, Joseph, 91, 91n  
Benamati, famiglia, 13, 17, 36, 42  
Benamati, Francesca, 12, 23, 27, 116, 117  
Benamati, Riccardo, 42  
Benelli, Giorgio, 6  
Berardi, Anton Francesco, 3, 7, 8, 13, 17-19, 20, 22-25, 27-34, 38, 44, 45, 50, 82, 84, 86, 88, 89, 90, 92-97, 99, 112, 115, 116, 120  
Berardi, Anton Francesco juniore, 38, 99, 104, 112  
Berardi, Battista, 118  
Berardi, Benedetta, 118  
Berardi, Benedetto, 23, 117  
Berardi, Berardo, cardinale, 11  
Berardi, Bernardo, 118
- Berardi, Camillo, 12, 103, 118  
Berardi, Caterina, 118  
Berardi, Cecilia, 118  
Berardi, Ettore, 12, 23, 117, 118  
Berardi, famiglia, 7, 8, 11, 18, 23, 25, 26, 34-37, 39, 40, 42, 43, 58, 65, 80, 81, 83, 93, 95, 100, 103-106, 112, 119  
Berardi-Benamati, famiglia, 26  
Berardi, Flaminio, 12,  
Berardi, Giovan Francesco, 118  
Berardi, Maria Anna, 118  
Berardi, Mattia, 92, 117, 119, 120  
Berardi, Orsola, 118  
Berardi, Ortensia, 118  
Berardi, Pandolfo, 104  
Berardi, Pia, 25  
Berardi, Pietro, 118  
Berardi, Riciardo, 118  
Berardi, Serafino, 11  
Berardi, Ubaldo, 12  
Berardi, Vincenzo, 118  
Bernardini Marzolla, Piero, 36n  
Bessarione, Basilio, cardinale, 91  
Boccaccio, Giovanni, 30, 69  
Bocchi, Achille, 88, 89, 89n, 90  
Boehm, L., 91n, 92n  
Boezio, Severino, 31  
Bonasone, Giulio, 86, 86n, 88, 89, 89n, 96  
Boni, Michelangelo, 19  
Borelli, Giorgio, 14n  
Botticelli, Sandro, 28, 56, 87  
Bracciolini, Poggio, 49  
Brancuti, Pietro Paolo, 92  
Brandani, Federico, 13  
Bricchi, Domenico, 22, 93  
Bricchi, Francesco, 18n, 19, 93,  
Bruegel, Jan il Vecchio, 56, 57  
Bruno, Giordano, 49, 94
- Calepio (Ambrogio da Calepio), 30  
Cali, Maria, 47, 47n, 96n  
Calvino, Giovanni, 30, 89, 94

- Cambiaso, Luca, 78  
 Camillo Delminio, Giulio, 49, 50  
 Campanella, Tommaso, 32, 94  
 Cantarini, Simone, 58, 58n  
 Cappelloni, Luciano, 15n  
 Cartari, Vincenzo, 55, 55n  
 Cartesio (Descartes, René), 31, 94, 95, 97  
 Castellucci, Enea, 22, 93  
 Castellucci, Paolo, 92  
 Castracani, Castracane, 92  
 Castracani, Gio. Francesco, 92  
 Catri, Liana, 22  
 Catullo, Gaio Valerio, 30  
 Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari), 37  
 Cecco d'Ascoli, 30  
 Cecini, Nando, 13n  
 Cellini, Marina, 36, 36n, 39, 39n, 42, 53n  
 Cennini, Cennino, 31  
 Cesari, Giuseppe, *vedi* Cavalier d'Arpino  
 Chiabrera, Gabriello, 31  
 Cialdieri, Girolamo, 36, 36n, 39, 39n, 42, 82, 83, 83n  
 Cicerone, Marco Tullio, 29, 30, 48  
 Claudi, Giovanni Maria, 22n  
 Cleri, Bonita, 23n, 58n  
 Copernico, Nicola, 31, 94, 95  
 Costantini, Elisabetta, 7, 28n, 112n  
 Costanzi, Costanza, 83n  
 Cuppini, Giampiero, 14n  
 Cusano, Nicola, *vedi* Nicola da Cusa
- Dal Poggetto, Paolo, 70n  
 Dante, *vedi* Alighieri Dante  
 Del Fiore, Jacobello, 73, 74  
 Della Porta, Giovan Battista, 30, 94  
 Della Rovere, famiglia, 13, 70n  
 Demostene, 30  
 D'Este, Ippolito, cardinale, 61  
 Dionigi, Benedetto, 92, 93  
 Droghini, Marco, 23n  
 Druda, Tomasso, 92, 93
- Equicola, Mario, 30  
 Eraclide, 30  
 Erasmo da Rotterdam, 49, 50  
 Esopo, 30  
 Euclide, 29, 31  
 Euripide, 30
- Ficino, Marsilio, 32, 49, 86, 91  
 Finale, Elpidio, 13  
 Fontana, Carlo, 99  
 Fracastoro, Girolamo, 31, 32  
 Francesco I, re di Francia, 49  
 Francesco Maria II della Rovere, duca d'Urbino, 13
- Galassi, Cristina, 50n, 53n  
 Galeno, Claudio, 29, 30, 32  
 Gamberini, Adriano, 6  
 Gamberini, Ubaldo Antonio, 92  
 Gemisto Pletone, Giorgio, 91  
 Giansenio, *vedi* Jansen, Cornelius  
 Giardini, Claudio, 23n, 58n  
 Giovanni Antonio da Brescia, 62, 62n, 63  
 Giovanni Pisano, 84, 85  
 Giovenale, Decimo Giunio, 30  
 Girolamo, santo, 31, 32  
 Gombrich, Ernst, 49n, 51, 51n, 94, 94n,  
 Gucci, Antonio, 22, 93  
 Guerrini, Roberto, 50  
 Guidarelli, Mario, 92, 93
- Ignazio di Loyola, 47
- Jansen, Cornelius (Giansenio), 88, 89, 94, 95, 97
- Leonardi, Bartolomeo, 22  
 Leopardi, Bartolommeo, 93  
 Lomazzo, Giovanni Paolo, 31  
 Lorenzo di Credi, 85  
 Luciano (di Samosata), 30  
 Lucio Vero, 72  
 Lucrezio Caro, Tito, 30  
 Lutero, Martino, 89, 94
- Magini, Giovanni Antonio, 31  
 Mamiani, conte, 93  
 Mancurti, Francesco Maria, 103, 103n  
 Manfroni, Attilio, 92, 93  
 Marino, Giovan Battista, 31  
 Maroni, Alimento, notaio, 17, 17n, 23, 23n, 25  
 Marsilio Ficino, *vedi* Ficino, Marsilio  
 Martufi, Glauco M., 6  
 Martufi, Lucrezia, 6  
 Marziale, Narco Valerio, 30  
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Cassai), 85  
 Massa, Marina, 83n  
 Maylender, Michele, 91, 92, 92n, 93, 93n, 103, 103n  
 Mazzacchera, Alberto, 13n, 18, 19n, 104n  
 Mensà, Marcello, 6, 99n  
 Mercatore, Gerardo, 31  
 Michelini Tocci, Luigi, 113  
 Mino, Gabriele, 50n  
 Mochi Onori, Lorenza, 83, 83n  
 Mochi-Zamperoli, famiglia, 7, 12, 21, 39, 100  
 Molinelli, Raffaele, 14  
 Morelli, Pietro, 92  
 Moresi, Annibale, 22, 93  
 Muziano, Girolamo, 61, 62

- Nicola di Cusa (Cusano), 47  
 Nicoletto da Modena, 79, 79n  
 Nicolò IV, papa, 11
- Omero, 30  
 Omiccioli, Mario, 13n  
 Orazio, Flacco Quinto, 30, 32  
 Ortelio (Ortels), Abramo, 31  
 Ovidio, Nasone Publio, 30
- Paci, Renzo, 14  
 Paleani, Ernesto, 105n  
 Palladio, Andrea (Andrea di Pietro della Gondola), 31  
 Panofski, Erwin, 59n  
 Passionei, Giovan Francesco, 112  
 Passionei, Vescovo di Cagliari, 92  
 Passionei, Ortensia, 12, 23  
 Pausania, 43, 43n  
 Perogalli, Carlo, 42, 42n  
 Persei, Paolo, 92, 93  
 Pevsner, Nikolaus, 91, 91n  
 Pico della Mirandola, 47, 49, 86  
 Pierfranceschi, Agapito, 92, 93  
 Pierio Valeriano (Giovanni Pietro Bolzani delle Fosse), 64  
 Pindaro, 30, 32  
 Plauto, Tito Maccio, 30  
 Plinio, Cecilio Secondo, 30  
 Plotino, 31, 86, 91  
 Plutarco, 30  
 Poliziano, Angelo, 30  
 Pomponio Leto, Giulio, 91  
 Pontano, Giovanni, 30  
 Porfirio (di Tiro), 91  
 Previtali, Giovanni, 94n  
 Prospero, Adriano, 50, 50n, 51, 51n
- Quintiliano, Marco Fabio, 30, 49  
 Quondam, Amedeo, 92, 92n
- Raffaello, Sanzio, 42, 57, 58, 62, 63, 70-73, 75, 76, 78, 82, 86, 87  
 Raffaello del Colle, detto Raffaellino, 70, 70n  
 Raimondi, Ezio, 91n, 92n  
 Raimondi, Marcantonio, 42, 42n, 57, 57n, 58, 72, 72n, 73, 75, 75n, 76, 82, 86, 86n, 87  
 Lullo, Raimondo (Ramon Lull), 7, 32, 45, 47-52, 61, 84, 88, 94, 95, 97  
 Rancanelli, Pietro, 53, 53n, 62, 64, 65, 66, 67
- Renucci, Paul, 15, 15n  
 Ridolfi, Claudio, 82, 83n  
 Rilli, Florindo, 6  
 Ripa, Cesare, 7, 50, 50n, 51, 53-65, 67-70, 72, 72n, 75, 75n, 77-79  
 Roio, Nicoletta, 58n  
 Romano, Marta M.M., 47n, 48, 48n  
 Rossi, Luigi, 11n, 12n, 17, 17n, 20, 22, 22n, 42n, 99, 99n, 99n, 99n  
 Rovelli, Domenico, 112  
 Rubens, Pieter Paul, 56, 57  
 Ruzante (Angelo Beolco), 31
- Sallustio, Crispo Caio, 30  
 Sannazaro, Jacopo, 31, 32  
 Schiaminossi, Raffaello, 72, 73, 78  
 Sella, Domenico, 14  
 Seneca, Lucio Anneo, 30, 31  
 Serlio, Sebastiano, 31  
 Simoncelli, Francesco, 92  
 Sommacchini, Orazio, 81  
 Strabone, 30, 31
- Tarducci, Antonio, 92, 92n, 93  
 Tasso, Torquato, 31, 35, 37  
 Tempesta, Antonio, 40, 40n  
 Tibaldi, Domenico, 81, 81n  
 Ticone (Tycho Brahe), 31, 94, 95  
 Timeroli, Francesco, 22, 93  
 Tiziano, Vecellio, 87  
 Tolomeo, Claudio, 31  
 Tommaso, santo, 29, 88, 95, 97  
 Tozzi, Pietro Paolo, 50n  
 Tucidide, 30
- Urbano VIII, papa, 92
- Vaenius, Otto, 75  
 Valadier, Giuseppe, architetto, 19  
 Valla, Lorenzo, 30  
 Virgilio, Publio Marone, 30  
 Vitruvio, Pollione, 31  
 Volpe, Gianni, 13n  
 Warburg, Aby, 94n  
 Yates, Frances A., 48, 49, 49n, 91, 91n, 94, 94n, 97, 97n,  
 Zabarella, Jacopo, 31, 32  
 Zenobi, Bandino Giacomo, 14  
 Zeri, Federico, 50, 51n  
 Zuccari, Federico, 59, 62, 68, 74, 81, 82



## INDICE

Presentazione ( <i>Girolamo Allegretti</i> )	7
Prefazione	11
Le famiglie cagliesi eminenti del XVII secolo e i loro palazzi	13
La storia del palazzo Berardi e delle sue trasformazioni	17
Le sale antiche del palazzo e i loro dipinti	33
Un'accademia speciale	91
Il secondo Anton Francesco e la crescita del palazzo	99
L'Accademia arcadica e il ninfeo	103
Appendice documentaria	115



Finito di stampare  
nel mese di Gennaio 2018  
dalle Arti Grafiche La Moderna  
per conto della casa editrice  
*il lavoro editoriale*





**Quaderni di Studi pesaresi**, 2 /2018

© Società pesarese di studi storici

**Redazione a cura del Consiglio direttivo**

*Bonita Cleri, Claudia Colletta,  
Camilla Falcioni, Luigi Luminati,  
Stefano Pivato, Ercole Romagna,  
Riccardo Paolo Uguccioni*

**Direttore responsabile**

Riccardo Paolo Uguccioni  
autorizzazione del Tribunale di Pesaro  
n. 354 del 30 ottobre 1991  
integrata il 30 gennaio 2012

Studi pesaresi adotta il criterio della  
peer-review anonima (*all articles are  
subject to anonymous peer-review*)

La rivista si pubblica con il contributo della  
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro  
e di altri sponsor segnalati nel sito  
[www.speess.it](http://www.speess.it)

Studi pesaresi are included in  
Ebsco Publishing's Products

In copertina: Cagli, palazzo Berardi,  
*Il Tempo che svela la verità*

Il secentesco palazzo Berardi di Cagli è uno scrigno d'arte e di filosofia, e contiene pure una notevole biblioteca. Questo saggio studia le strutture architettoniche del palazzo e i dipinti a fresco – di varie epoche e di diverso soggetto – rilevando il valore semantico e i richiami filosofici, dunque la cultura e la visione del mondo del committente e della famiglia che lì abitò.

Cagli nel XVII secolo si rivela tutt'altro che estranea ai fermenti culturali del tempo.

**Elisabetta Costantini** ha dedicato la sua tesi di laurea in Conservazione dei Beni culturali, conseguita presso l'Università di Urbino, ad Anton Francesco Berardi e al suo palazzo nella Cagli del Seicento. Quell'indagine le ha consentito di scoprire il committente dell'edificio e delle sue decorazioni e di illustrarne la straordinaria personalità. Da quel lavoro sono nati questo volume e alcuni saggi apparsi su "Pesaro città e contà" (2008) e su "Notizie da palazzo Albani" (2009).



€ 40,00