



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Scuola di
Studi Umanistici
e della Formazione

Corso di Laurea in
Storia e Tutela dei Beni Artistici

Lo Studiolo di Federico da Montefeltro a Gubbio

Relatore

Prof.ssa Donatella Pegazzano

Candidato

Maria Chiara Bimbi

Anno Accademico 2013/2014

INDICE

PREMESSA

PARTE 1. LE FONTI E LA BIBLIOGRAFIA SULLO STUDIOLO

PARTE 2. FEDERICO DA MONTEFELTRO (1422-1482)

Introduzione

Le origini della famiglia

La vita

Un condottiero umanista

La Ca' Giocosa

La biblioteca di Urbino

La musica

I palazzi ducali di Urbino e Gubbio

Il palazzo ducale di Urbino

Il palazzo ducale di Gubbio

Federico, la città ideale e la prospettiva

PARTE 3. LO STUDIOLO DI GUBBIO

Introduzione

Lo studiolo e le sue tarsie

Gli artisti

I dipinti

Lo stato di conservazione e il restauro

La dispersione

La replica dello Studiolo del 2009 a Gubbio

APPENDICE Schede dipinti

PREMESSA

Federico da Montefeltro fu un rappresentante ideale della cultura quattrocentesca: uomo politico, condottiero, appassionato di arte, musica, materie scientifiche e umanistiche.

Il suo esercito era all'avanguardia e famoso per la potente ed efficace artiglieria.

La sua biblioteca era quasi pari a quella del papa per ricchezza e varietà di testi, che spaziavano dall'astronomia alla religione, ai classici della letteratura latina e greca.

Era politicamente e militarmente legato alle più grandi potenze italiane del tempo: il Regno di Napoli, la Repubblica di Firenze, il ducato di Milano e lo Stato Pontificio.

Il duca era inoltre cavaliere di San Pietro, dell'Ermellino e dell'Ordine della Giarrettiera, onorificenze di cui andava fiero.

Proprio questi aspetti della personalità di Federico da Montefeltro compaiono nelle tarsie dello studiolo nel Palazzo Ducale di Gubbio, in maniera ancora più marcata rispetto a quelle più note del Palazzo Ducale di Urbino.

La decorazione a intarsio ligneo era molto apprezzata nel XV secolo.

Lo si evince ad esempio dalla testimonianza di Matteo Colazio che, visitando Padova nel 1468, di fronte al coro intarsiato da Lorenzo e Cristoforo da Lendinara nella basilica di S. Antonio scrisse: "...sono rimasto senza fiato per la grande ammirazione, poiché non ho mai visto nulla di più ingegnoso", aggiungendo successivamente, rivolto ai maestri intagliatori: "Voi sapete imitare la natura in maniera più abile e veritiera di quanto lo sappiamo fare noi a parole" ¹.

Tuttavia, la fortuna della tarsia diminuisce sensibilmente già nel secolo successivo. Rientrava infatti nell'ambito delle cosiddette 'arti minori' e fu quindi trascurata rispetto alla pittura e alla scultura.

Giorgio Vasari riflette bene questo cambiamento di gusto quando scrive: "...per essere cosa che tosto diventa nera, e non contraffa se non la pittura, essendo da meno di quella, e poco durabile per i tarli e per il fuoco, è tenuto tempo buttato in vano, ancoraché e' sia

¹ M. Colazio, *Libellus de verbo civilitate et de genere Artis Rethoricae*, Venetiis, Bernardinus de Novaria, 1486 (cit. in A. M. Wilmering, *Lo studiolo di Federico da Montefeltro / Le tarsie rinascimentali e il restauro dello studiolo di Gubbio*, Milano 2007, p.61) . Sulla figura di Matteo Colazio si veda: N. Longo, voce *Matteo Colacio*, in "Dizionario Biografico degli Italiani" - Volume 26 (1982).

pure lodevole e maestrevole”, riconoscendo agli artisti di questa tecnica “più pazienza che disegno”².

Non a caso nel 1637, quando i Medici acquisirono i beni del ducato di Urbino grazie al matrimonio tra Ferdinando II e Vittoria della Rovere, portarono a Firenze i dipinti dello studiolo di Gubbio ma non i pannelli intarsiati.

L’arte applicata, o decorativa, ebbe molto seguito nel mondo anglosassone, soprattutto nel corso dell’Ottocento quando molte opere italiane furono vendute all’estero.

Lo studiolo di Gubbio con le sue tarsie, giunto negli Stati Uniti grazie al commerciante Adolph Loewi, che era emigrato dall’Italia a causa delle leggi razziali del 1938, incontrarono uno straordinario successo che si spiega appunto anche con il riguardo di cui le arti applicate godevano in quel paese.

L’attuale allestimento dello studiolo al Metropolitan riproduce lo stesso effetto, anche luministico, che si ha entrando nella stanza nel Palazzo Ducale di Gubbio, così come molte *period rooms* presenti nel museo.

Nel 2011 a Gubbio sono stati ricreati fedelmente i pannelli seguendo le antiche tecniche di intarsio, e sono stati poi montati nella stanza che un tempo accoglieva gli originali.

Quindi a New York abbiamo i pannelli autentici, restaurati ma decontestualizzati; a Gubbio abbiamo una copia fedele per tecniche, disegno e materiali, situata nel contesto storico-culturale d’origine.

Considerando questa situazione è lecito domandarsi quale dei due studioli sia effettivamente il più “originale”, quale dei due renda più giustizia alla cultura che lo ha prodotto.

«Abbiamo rilevato come lo studiolo fosse la conclusione di una sequenza ordinata di stanze pubbliche; non si trattava soltanto di uno spazio “semi-privato” ma anche del più prestigioso ambiente “intimo” del palazzo, progettato per trasmettere il significato più autentico della vita di Federico agli ospiti privilegiati ammessi ad ammirarlo»³.

² Giorgio Vasari, *Capitolo XVII Del mosaico di legname, cioè delle tarsie; e dell’istorie che si fanno di legni tinti e commessi a guisa di pittura*, Introduzione alle *Vite*, Firenze 1981, p.203.

³ Olga Raggio, *Lo studiolo di Federico da Montefeltro – Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studiolo*, 2007, p.11.

Proprio queste parole, usate da Olga Raggio, curatrice del Dipartimento di Scultura e Arti decorative europee del Metropolitan Museum of Art di New York, riassumono l'essenza dello studiolo e allo stesso tempo evidenziano l'importanza del concetto di contesto difeso con forza già da Quatremère de Quincy nelle *Lettere a Miranda* del 1796: “dividere è distruggere” perché “gli oggetti riuniti si illuminano e si spiegano l'un l'altro”.

Quatremère de Quincy usa un efficace esempio per descrivere questo concetto, cioè il “museo di Roma” città che “si compone, è vero, di statue, di colossi, di templi, di obelischi [...], ma nondimeno è composto [...] dai siti, dalle montagne, dalle strade, dalle vie antiche [...] dai confronti che non si possono fare se non nel paese stesso”⁴.

Effettivamente il rischio corso dalle *period rooms*, e in generale da elementi decorativi distaccati dagli ambienti originari a cui appartengono (si pensi a un altro importante esempio newyorkese come i Cloisters, museo che raccoglie alcuni chiostri europei), è quello di vedere diminuire il proprio significato complessivo proprio perché si tratta di elementi sottratti a quei “confronti” di cui parla Quatremère de Quincy.

Tuttavia è importante notare che, se da una parte l'Italia ha perso un'opera di grande valore, e l'opera stessa si trova ora separata dal suo originale contesto storico-culturale, dall'altra questo non ha impedito, ma ha anzi favorito, la sua conservazione ed uno studio approfondito su tutti i principali aspetti dell'opera stessa.

I testi più esaustivi finora scritti sullo studiolo di Gubbio sono proprio quelli realizzati dallo staff del Metropolitan, Olga Raggio e Antoine Wilmering, responsabile del restauro.

Il lavoro che qui proponiamo segue un percorso che prende in esame, all'inizio, le fonti e la bibliografia sullo studiolo, per proseguire con la figura del committente Federico da Montefeltro e finire con la presentazione dello studiolo, del quale si espongono la descrizione, gli artisti, i dipinti, lo stato di conservazione e il restauro, la dispersione, per finire con una breve descrizione della replica del 2009.

⁴ Antoine C. Quatremère de Quincy, *Lettres sur Le prejudice qu'occasionneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie*, cit. in M. Teresa Fiorio, *Il museo nella storia*, Milano 2011, p.61 – 62.

Parte 1.

LE FONTI E LA BIBLIOGRAFIA SULLO STUDIOLO

Lo studiolo di Gubbio compare una prima volta nell'inventario più antico del palazzo ducale, datato 24 giugno 1629.

Da tale descrizione si ricava l'idea che l'edificio e suoi ambienti fossero a quel tempo ancora usati come residenza dal duca e dai suoi familiari ¹.

Appena due anni dopo lo studiolo compare di nuovo in un documento redatto da Niccolò Cerretani nel 1631: "uno studiolo con le scansie intarsiate, e Pitture". Si tratta della descrizione del Palazzo Ducale eugubino eseguita per Ferdinando II Granduca di Toscana².

Successivamente, essendo giudicato soprattutto come fonte di reddito da parte dei nuovi proprietari, i Medici, che ne erano entrati in possesso col matrimonio di Ferdinando II e Vittoria della Rovere (1634), il palazzo è affidato ad un amministratore locale che ne affitterà alcune parti.

Le relazioni circa questa fase sono ben documentate nelle carte dell'Archivio di Stato fiorentino, in particolare in un rapporto anonimo databile intorno al 1650³. In esso si

¹ "Monumenti Rovereschi", 375, vol. 37, n. 58, ff.200-206v., Pesaro, Biblioteca Oliveriana, pubblicato in Raggio, 2007, p. 75 e nota 66 p.189. L'inventario presenta la lista dei quattro mobili in noce che conteneva: un piccolo tavolo quadrato, una poltrona, una panca, un tavolino con uno stipo portatile. Si ricordano anche tre lanterne di carta e tre tende, di cui una grande e due piccole. Il documento fu compilato da Antonio Bigi, un custode del palazzo eugubino, al momento del passaggio al suo successore, Pasqualino Pasqualini. A quel tempo signore della città era Francesco Maria II della Rovere (1549-1631), principe studioso e devoto alla memoria di Federico da Montefeltro, che curò il prestigio dei palazzi ducali da lui ereditati anche con opere di mecenatismo di artisti e scrittori.

² ASF, Ducato di Urbino, classe II, divisione A, filza V, f.130 v., pubblicato in C. Budinich, *Il palazzo ducale d'Urbino: studio storico-artistico*, Trieste 1904, p.130.

³ ASF, Ducato di Urbino, classe III, filza XXXII, f. 1-6R, *Relazione sopra il Palazzo della Serenissima Duchessa Vittoria in Gubbio*, e tre piante del piano terreno, pubblicato in Fiore e Tafuri, 1995, p.205.

descrive lo stato di sfacelo in cui versava il palazzo, col bisogno conclamato di un suo radicale restauro. Nella pianta del primo piano con la lettera «I», vicino alla scala a chiocciola, è indicato lo studiolo come “gabinetto”.

Da questo momento il palazzo è di fatto abbandonato dall'amministrazione dei Medici, per l'alto costo del suo mantenimento.

Così qualche anno dopo (1673) da Firenze vengono inviati a Gubbio due carpentieri fiorentini per smontare e trasportare le tavole dipinte dello Studiolo. Nei documenti relativi all'operazione si parla di “alcuni pezzi di pittura in tavole [...] dal Gabinetto del Palazzo della Ser.ma Gran Duchessa Vittoria qui in Gubbio”⁴.

Purtroppo non c'è in questa fase nessun interesse per le tarsie, che rimangono ‘in situ’ e seguono così le vicende del palazzo.

Alla morte di Vittoria della Rovere (1695) il palazzo viene ereditato dal secondogenito cardinal Francesco Maria dei Medici (1660-1722). In un rapporto del 1695 a lui destinato il suo rappresentante a Gubbio Giovanni Battista Primoli, trattando di una proposta di affitto, realizza una pianta dell'edificio che al primo piano risulta diviso tra una corte vecchia, che era stata affittata, ed una corte nuova lasciata non affittata, dalle “stanze nobili e belle” delle quali fa parte lo Studiolo⁵.

Lo stesso Primoli redige un successivo inventario, risalente al 1702, che ricorda le porte in legno di venti stanze di rappresentanza e descrive lo Studiolo: “una stanza rivestita con pannelli di legno per circa metà della sua altezza” (come abbiamo detto i dipinti non ci sono più, trasferiti a Firenze nel 1673)⁶.

⁴ ASF, Ducato di Urbino, classe II, divisione A, filza III, n.348, f.88 Ir, *Quadri spediti a Firenze*. I documenti sono pubblicati per esteso in Raggio, 2007, p.193 n.163.

⁵ ASF, Ducato di Urbino, classe II, filza XXXII, ff.I-47v, *Relazioni e piante del palazzo Ducale di Gubbio, della Corte Vecchia e Corte Nuova. Lettere e scritture di G. B. Primoli*, pubblicato in Fiore e Tafuri, 1995, p.205.

⁶ ASF, Ducato di Urbino, classe II, divisione B, filza LIII, doc.17, ff.155r, *Inventario dei beni del Serenissimo Sgr. Principe card. Francesco Maria de' Medici nella città e territorio di Gubbio fatto da Gio. Batt. Primoli, suo agente in essa città*, pubblicato in Raggio, 2007, p.189 nota 72.

Nel corso del Settecento il palazzo venne adibito non solo ad abitazione ma anche a magazzino e fabbrica. Al momento del passaggio del granducato dalla famiglia dei Medici ai Lorena, il palazzo passò in proprietà a Francesco Stefano nel 1743 e successivamente, nel 1763, fu venduto insieme a tutte le proprietà immobiliari già appartenute ai della Rovere al papa Clemente XIII ⁷.

Il 12 agosto 1773 presso la corte di giustizia di Gubbio per ordine del successore Clemente XIV la Camera Apostolica mise in vendita il palazzo. Tra le offerte ricevute, fu scelta quella dei fratelli Ubaldo e Giuseppe Balducci, che già l'anno successivo prenderanno possesso dell'edificio installando nel giardino, e successivamente nelle stanze interne, una fabbrica di candele di cera⁸.

Nel secolo XIX, con la moda del Grand Tour anche a Gubbio arrivano personalità del mondo europeo alla scoperta delle meraviglie dell'arte.

La prima descrizione dettagliata dello Studiolo compare nel resoconto della visita compiuta al palazzo da parte di Johann David Passavant nel 1839. Affascinato da Raffaello, lo studioso tedesco giunge in Italia visitando i luoghi del grande artista e in tale occasione si imbatte nello Studiolo eugubino di Federico da Montefeltro, del quale descrive il soffitto a cassettoni e i pannelli intarsiati collocati ancora nel luogo d'origine⁹.

Nel 1843 James Dennistoun, storico e collezionista d'arte scozzese che lavorava intorno alla figura di Federico da Montefeltro scoperto proprio attraverso lo studio del Passavant, in visita alla cittadina umbra trovò il palazzo chiuso, inaccessibile ¹⁰. Si rivolse così ad un antiquario locale, Luigi Bonfatti, che gli descrisse l'interno, con “delle finestre, delle porte e dei caminetti finemente cesellati”, soffitti a cassettoni

⁷ Questo resoconto è tratto da Raggio, 2007, p.75.

⁸ La vendita, ratificata a Roma dal notaio Domenico Righi, è documentata in Raggio, 2007, p.189 nota 73.

⁹ J. D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, trad. di G. Guasti, Firenze 1899, pp.28-29.

¹⁰ J. Dennistoun of Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino Illustrating the Arms, Arts and Literature of Italy – 1440-1630*, [1851], Londra 1909, vol. I, pp.172-173 (ed.it. J. Dennistoun, *Memorie dei duchi di Urbino*, a cura di G. Nonni, Urbino 2010).

colorati e dorati, e lo Studiolo, con i pregiati pannelli intarsiati. Quindi, per sopperire all'impossibilità di vedere di persona l'interno del palazzo, lo stesso Dennistoun si servì degli appunti di un altro viaggiatore britannico che nel 1840 aveva descritto per esteso lo Studiolo con i suoi soffitti policromi e le "pareti rivestite di pannelli lavorati con tarsie"¹¹.

La descrizione più dettagliata e preziosa comparve nel 1873 ad opera dell'architetto tedesco Paul Laspeyres, con notazioni tecniche, disegni con misure, un accurato resoconto dei soffitti e dei pannelli intarsiati¹².

Intanto i Balducci, proprietari del palazzo, cominciano a pensare ad una vendita dei preziosi arredi. Si interessa all'acquisto dello Studiolo il principe romano Filippo Massimo Lancellotti, che ne entra in proprietà nel 1874 destinandolo alla sua villa di Frascati¹³. Del restauro se ne occupa l'ebanista romano Giacomo Mammola; i lavori durano fino al maggio 1877¹⁴. I pannelli rimangono tuttavia smontati ancora per anni.

Tra l'agosto ed il dicembre 1888 sorgeva una questione giuridica tra l'Amministrazione dello Stato ed il principe Lancellotti circa la proprietà dei pannelli dello Studiolo. Il nuovo proprietario, amareggiato, in una lettera del 1890 dichiara di non aver ancora deciso in quale dei suoi palazzi ripristinare i pannelli che intanto, ancora imballati a Frascati, cominciavano a deteriorarsi¹⁵.

¹¹ Dennistoun riferisce di aver letto la descrizione dello studiolo dal taccuino di F.C.Brooke di Ufford Place, Suffolk. La piccola stanza è in buone condizioni rispetto al resto del palazzo, e "richiede poco più di una bella pulitura per essere riportata al suo antico splendore" (p.173 n.3).

¹² P. Laspeyres, *Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien*, Berlino 1883, pp.32-33 (la traduzione italiana è riportata in A.M. Wilmering, 2007, p.201-202).

¹³ Per il resoconto puntuale delle vicende rimandiamo al capitolo sulla *Dispersione*, p... . Le notizie sono documentate negli archivi della famiglia Lancellotti a Roma, ai quali ha potuto accedere Olga Raggio che ne ha dato puntuale testimonianza (Raggio, 2007, p.5ss. e p. 182 note 15-19).

¹⁴ Il restauro del Mammola, che consistette principalmente nel porre rimedio ai danni causati dall'umidità, è ampiamente documentato nella pubblicazione del Wilmering, *passim*.

¹⁵ La querelle tra Ministero e principe Lancellotti è riferita per esteso nel capitolo sulla *Dispersione*, p. ...

Per tornare a sentir parlare dello studiolo eugubino di deve giungere al 1938, quando i Lancellotti lo vendono alla ditta Adolph Loewi di Venezia che ne entra in proprietà ufficialmente il 4 dicembre 1937¹⁶.

A causa delle leggi razziali i Loewi si trasferiscono a New York, dove arrivano il 9 febbraio del 1939 e sono raggiunti dalle preziose casse con i pannelli di Gubbio il 21 aprile dello stesso anno.

Su consiglio del direttore del Museo di Filadelfia Fiske Kimball, Adolph Loewi entra in contatto con il curatore della sezione rinascimentale del Metropolitan Museum Preston Remington. Sarà quest'ultimo a dare vita nel XX secolo alla prima pubblicazione ampia e dettagliata sullo Studiolo, presentata a sostegno della sua proposta di acquisto da parte del Met¹⁷ In questo lavoro l'autore inizia dalla rievocazione della forte personalità del committente, Federico da Montefeltro, ed esalta quindi il disegno prospettico e illusionistico dei pannelli, le cui tarsie lignee descrive come in ottime condizioni. Remington continuò rilevando le affinità tra gli studioli di Gubbio ed Urbino e, basandosi sul recente studio di Selwyn Brinton su Urbino che assegnava a Francesco di Giorgio Martini il disegno delle tarsie e a Baccio Pontelli, intagliatore al servizio del duca dal 1479 al 1482, l'esecuzione materiale¹⁸, ascrisse agli stessi autori anche le tarsie eugubine, concludendo: "Possiamo supporre che Pontelli avesse aperto una bottega a Urbino e verosimilmente un'altra a Gubbio".

Tornando alla proposta d'acquisto dello Studiolo caldeggiata da Remington, l'allora direttore del Museo William Ivins, che aveva di recente pubblicato un lavoro sulla prospettiva rinascimentale¹⁹, dovette trovare i pannelli intarsiati di Gubbio particolarmente attraenti. Dopo un dibattito sul prezzo da offrire (Loewi chiedeva

¹⁶ Anche per queste notizie si rimanda al capitolo sulla *Dispersione...*

¹⁷ P. Remington, *A Renaissance Room from the Ducal Palace at Gubbio: The Private Study of Federigo da Montefeltro /A Masterpiece of XV Century Trompe-l'oeil*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 36, n. 1, sezione 2 (gennaio 1941), pp. 1-13.

¹⁸ S. Brinton, *Francesco di Giorgio Martini of Siena: painter, sculptor, engineer, civil and military architect (1439-1502)*, Londra 1934-35, vol.1, p.62.

¹⁹ W M. Ivins Jr., *On the Rationalization of Sight, with an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective*, in «The Metropolitan Museum of Art Papers», 8, New York, 1938.

65.000 dollari), si arrivò alla cifra di 32.500 che, seppur di malavoglia, vengono accettati.

Il 30 novembre 1939 i pannelli entrano al Metropolitan Museum²⁰ e, dopo un lavoro di restauro condotto anche attraverso i disegni realizzati a Gubbio da un disegnatore della ditta Loewi, vengono presentati ufficialmente il 20 gennaio 1941. L'evento fu documentato dall'allora direttore del museo, Francis Henry Taylor, in un articolo scritto per il primo numero del «Metropolitan Museum of Art Bulletin» dello stesso anno, intitolato «Humanism and Human Responsibility». Si trattava di un'occasione speciale per il museo che, anche attraverso lo Studiolo eugubino considerato «simbolo dello spirito della libertà umanistica e il ricordo di un periodo più felice in Italia, quando il tiranno era un uomo di scienza e non un burattino tedesco», intendeva rafforzare sempre di più il suo ruolo di istituzione sociale e culturale: nella stessa occasione si dava informazione dell'ingresso gratuito, voluto al fine di rendere accessibile al più alto numero possibile di visitatori un tale patrimonio²¹.

Nei giorni e nei mesi seguenti la stampa dette notizia dell'inaugurazione dello Studiolo eugubino. Collocato al primo piano vicino ad alcune sale dedicate all'evoluzione della decorazione d'interni in Europa, lo Studiolo divenne una delle attrazioni del museo, tra i tesori più noti e ammirati.

Alfred Frankfurter, editore della rivista «Art News», nel 1942 dichiarava che il più importante oggetto d'arte acquistato in quel periodo era proprio «la straordinaria stanza

²⁰ Le vicende relative all'arrivo dello studiolo al Metropolitan Museum ed ai successivi passaggi sono documentate negli Archivi del Museo, dai quali la curatrice Olga Raggio ha attinto le informazioni (Raggio, 2007, p.9 s.).

²¹ F. H. Taylor, *Humanism and Human Responsibility*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», I, 1941, p.1. Nell'articolo così esordisce. «Two important events mark the beginning of the New Year at the Museum. Despite their different address they reflect two aspects of a deep conviction which the desperate news from abroad is bringing home to us more vividly every day. These events are the New Year's Day announcement by Mr. Blumenthal of the abolition of pay days, and the opening to the public on January 22 of a newly acquired room of the Italian Renaissance».

del XV secolo...decorata da pannelli di legno intarsiato e proveniente dal palazzo di Gubbio”²².

Nello stesso anno Emanuel Winternitz riprendeva la tesi di Remington, condividendo per i pannelli intarsiati di Gubbio l’attribuzione a Francesco di Giorgio del disegno e a Baccio Pontelli dell’esecuzione²³.

Successivamente tale tesi fu però esclusa da Allen Stuart Weller²⁴ e Roberto Papini²⁵. Quest’ultimo in particolare avanzava per primo l’ipotesi che ideazione ed esecuzione dell’opera fossero da assegnare alla bottega fiorentina di Giuliano da Maiano (1431-1490), responsabile anche dello Studiolo d’Urbino, e che, data la straordinaria costruzione prospettica e il trattamento virtuosistico della luce delle tarsie eugubine, si dovesse pensare che i cartoni fossero stati realizzati a Firenze da un anonimo maestro della prospettiva.

Negli anni ’50 si infittiscono gli studi sullo studiolo d’Urbino²⁶, ma rimane in ombra quello di Gubbio. Una menzione importante si ha nel 1959, quando André Chastel tornava a suggerire il nome di Francesco di Giorgio per le tarsie eugubine ²⁷.

Nel 1966 il direttore del Metropolitan James Rorimer annunciava un nuovo allestimento, consistente in nuove sale dedicate all’arte italiana nell’ala sud del museo. In vista di tale intervento, lo studiolo fu smontato e sistemato temporaneamente in magazzino. Purtroppo la morte di Rorimer fece sospendere l’iniziativa; per i trent’anni successivi lo studiolo rimase interdetto alla visione del pubblico.

²² A.M. Frankfurter, *The Year in Art: A Review of 1941*, in «Art News», 40, n.18 (genn.1-14, 1942), p.12.

²³ E. Winternitz, *Quattrocento Science in the Gubbio Study*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s.1, n.2 (ott. 1942), pp.104-116.

²⁴ A.S. Weller, *Francesco di Giorgio, 1439-1501*, Chicago 1943.

²⁵ R. Papini, *Francesco di Giorgio architetto*, 3 voll., Firenze 1946.

²⁶ Si veda in particolare la monografia di P. Rotondi, *Il palazzo ducale di Urbino*, 2 voll., Urbino 1950-51, pp.337-356.

²⁷ A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino 1964, pp. 376 - 378.

Nel 1967 venne pubblicato lo studio di Cecil H. Clough, che si concentra principalmente sulla ricostruzione della decorazione pittorica originale dello studiolo²⁸. Del 1982 è il lavoro di Massimo Ferretti sui maestri della prospettiva, che fino ad allora erano rimasti in ombra: in esso i pannelli di Urbino e di Gubbio vengono messi a confronto con quelli di Giuliano da Maiano nella sagrestia nord della Cattedrale di S. Maria del Fiore a Firenze, da poco restaurati²⁹. Sull'importanza della Sagrestia delle Messe del Duomo fiorentino per la storia delle tarsie lignee del XV secolo tornerà l'anno successivo Margaret Haines³⁰.

Nel 1986 Luciano Cheles lavora sullo studiolo di Urbino³¹. Analizza gli elementi simbolici presenti nelle tarsie di Urbino e Gubbio; ipotizza che molti di questi siano personificazioni delle arti liberali e delle virtù cardinali, ritenendo che il motivo di fondo celebrato negli Studioli fosse proprio la presentazione delle arti liberali; conclude ipotizzando che Federico si fosse avvalso del contributo di un umanista di corte per la formulazione di questo progetto decorativo.

Ricorrendo nel 1982 il 5° centenario della morte di Federico da Montefeltro, si tenne un importante convegno sul personaggio tra Urbino e Gubbio, i cui risultati furono pubblicati nel 1986 in tre volumi specificatamente dedicati allo Stato, alla cultura ed al mecenatismo del duca³². In tale occasione Cecil H. Clough ripropose il suo lavoro sullo Studiolo eugubino.

²⁸ C.H. Clough, *Federico da Montefeltro's Private Study in His Ducal Palace of Gubbio*, in «Apollo», 86, n.68 (ott. 1967), pp.278-287.

²⁹ M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, *Situazioni momenti indagini*, vol.IV, *Forme e modelli*, Torino 1982, pp.457-585.

³⁰ M. Haines, *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, Firenze 1983.

³¹ L. Cheles, *The Studiolo of Urbino: an iconographic investigation*, Wiesbaden 1986 (traduzione italiana *Lo studiolo di Urbino: Iconografia di un microcosmo principesco*, Ferrara 1991). Nel 1990 è da segnalare anche il lavoro dello storico dell'arte polacco Marcin Fabiański, in particolare sui dipinti dello studiolo: M. Fabiański, *Federigo da Montefeltro's Studiolo in Gubbio Reconsidered. Its Decoration and Its Iconographic Program: An Interpretation*, in «Artibus et Historiae», nov.1990, n.21, p.199-214. L'articolo è reperibile sul sito [jstor.org](http://www.jstor.org).

³² G. Cerboni Baiardi – G. Chiottolini – P. Floriani (a cura di), *Federico da Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, Atti del Convegno di Studi, Urbino-Gubbio 1982, 3 voll., Roma 1986.

Successivamente si procedeva anche al restauro del palazzo ducale di Gubbio, e si approfondivano gli studi su Francesco di Giorgio Martini, in particolare con la mostra tenuta a Siena nel 1993³³.

Finalmente il 19 maggio 1996, al termine di un lungo periodo di studio e di restauro, a New York il direttore del Metropolitan Philippe de Montebello inaugurava le nuove sale italiane, con il nuovo allestimento dello Studiolo eugubino. In tale occasione veniva pubblicato un numero speciale del bollettino del museo, con gli importanti contributi di Olga Raggio (1926-2011)³⁴, curatrice del Dipartimento di scultura e arti decorative europee (dal 1991 al 2001), e Antoine M. Wilmering³⁵, conservatore dello «Sherman Fairchild Center for Objects Conservation» del Metropolitan.

A questi primi interventi seguirà la pubblicazione da parte degli stessi autori dell'opera monografica sullo Studiolo di Gubbio che, uscita in due volumi nel 1999, rappresenta ad oggi il contributo più importante ed esaustivo sull'argomento. Analogamente ai saggi del 1996, la Raggio si occupa di Federico da Montefeltro, del Palazzo Ducale di Gubbio, dell'aspetto storico-artistico dello Studiolo («Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studiolo»)³⁶. Il volume del Wilmering si concentra invece sulle tarsie

[F.P. Fiore, *Francesco di Giorgio a Gubbio*, II, pp.151-170; Cecil H. Clough, *Lo Studiolo di Gubbio*, II, pp.287-300].

³³ F.P. Fiore – M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, edizione ampliata del catalogo della mostra tenuta a Siena nel 1993, Milano 1995.

³⁴ O. Raggio, *The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 53, n.4 (primavera 1966), pp.5-35.

³⁵ A.M. Wilmering, *The Conservation Treatment of the Gubbio Studiolo*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 53, n.4 (primavera 1966), pp.35-36. L'autore scrive sullo stesso argomento in un saggio del 1998 per il Getty Conservation Institute di Los Angeles, *A Renaissance Studiolo from the Ducal Palace in Gubbio – Technical Aspects of the Conservation Treatment*.

³⁶ O. Raggio, *The Gubbio Studiolo and its conservation / vol.1 Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo*, in «The Metropolitan Museum of Art», 1999.

lignee, sulle tecniche e sul loro restauro (“Le tarsie rinascimentali e il restauro dello studiolo di Gubbio”)³⁷.

Queste le conclusioni della Raggio: “Poiché...dopo il 1476 Francesco di Giorgio venne incaricato della direzione di tutti i lavori eseguiti per Federico da Montefeltro nei suoi palazzi e nelle sue fortezze, chi scrive ritiene probabile che sia stato lui a fornire schizzi e disegni per il complesso ligneo di Gubbio, che fu poi eseguito a Firenze. Grazie alle osservazioni tecniche e ai confronti realizzati durante l’approfondito lavoro di restauro dei pannelli di Gubbio...si può supporre che il rivestimento ligneo dello studiolo di Gubbio sia stato eseguito intorno al 1480-1483 nella bottega di Giuliano da Maiano e del fratello minore, Benedetto” (p.11).

Del 2008 è il lavoro di Robert Kirkbride sugli studioli di Urbino e di Gubbio, che mette in risalto differenze e analogie. Quella condotta da Kirkbride è, come definisce l’autore stesso, un’analisi “fenomenologica” delle decorazioni dei due studioli, compresi i dipinti un tempo conservati a Gubbio, e del rapporto tra lo spettatore e lo spazio illusionistico nell’ottica culturale quattrocentesca³⁸.

Giungendo ai giorni nostri, come sappiamo l’11 settembre 2011 è stata inaugurata nel palazzo ducale di Gubbio la ricostruzione della stanza dello studiolo del Duca Federico con la replica *a regola d’arte* delle tarsie lignee. Nella stessa occasione è avvenuta la presentazione della traduzione in italiano del volume di Olga Raggio, dopo l’acquisto dei diritti per la versione italiana effettuato dall’Associazione “Maggio Eugubino” e il finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia per la realizzazione editoriale.

Promotore di questa iniziativa è stato Vincenzo Ambrogi, che dei motivi e dei passaggi che hanno portato alla replica dello studiolo ha documentato il percorso dagli inizi³⁹.

³⁷ A.M. Wilmering, *The Gubbio Studiolo and its conservation/ vol. 2 Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, in «The Metropolitan Museum of Art», 1999.

³⁸ R. Kirkbride, *Architecture and Memory*, Columbia University Press 2008. Il testo si trova sul sito gutenberg-e.org/kirkbride.

³⁹ V. Ambrogi, *Come era, dove era*, in “L’Eugubino – Speciale Studiolo”, LX, 4, sett.2009, pp.10-12. IDEM, *La replica dello studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Gubbio*, Associazione Maggio Eugubino 2011. Per le vicende relative alla replica si veda il capitolo “La replica dello Studiolo di Gubbio”, pp....

....

Parte 3.

LO STUDIOLO DI GUBBIO

Introduzione

«Al termine “studiolo” si lega l’immagine di un piccolo ambiente, squisitamente arredato, dotato di ogni amenità che favorisca l’attività di studio»¹.

Possiamo paragonare a un prototipo di studiolo l’*atriolum*, ambiente usato da Cicerone per tenere i propri esercizi di retorica, decorato con raffigurazioni in gesso di uomini illustri del passato in modo da ispirare all’oratore una sorta di conversazione con essi.

Nel Medioevo il sapere era prerogativa degli uomini di chiesa, ed erano i monasteri i luoghi dove si conservava e si tramandava la cultura. Nell’XI secolo troviamo descrizioni di *cathedra*, ossia sedie unite al tavolo tramite braccioli, che possono essere considerate antesignane dei mobili detti “scrittoi”² e che è documentato dal mobile raffigurato da Antonello da Messina nel *San Girolamo* della National Gallery di Londra. Questi mobili arredavano gli *scriptoria* dei monasteri e le celle private dei monaci³, in modo particolare quelli dell’Ordine Certosino tradizionalmente dedito alla conservazione e allo studio dei libri. Nel XII secolo il priore dell’Ordine, Guigo II il Certosino, individuò nel suo *Liber de quadripartito exercitio cellae* quattro esercizi spirituali che dovevano essere osservati dai monaci: *lectio, meditatio, oratio, actio*. Per assicurarsi i presupposti fondamentali di queste pratiche, cioè il silenzio e la solitudine, i monaci si ritiravano nelle proprie celle⁴.

Con il passare del tempo lo *studium*, inteso sia come attività intellettuale sia come luogo dedito a tale attività, passò da essere esclusiva del mondo ecclesiastico ad allargarsi ai laici⁵.

¹ W. Liebenwein, *Studiolo / Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena 2005, p.5.

² *Ibidem*, p. 13 e nota p. 31.

³ *Ibidem*, 2005, p. XII e 12.

⁴ Guigo II il Certosino fu priore generale dell’Ordine Certosino dal 1173 al 1180 (treccani.it/enciclopedia/guigo). Liebenwein, 2005, p.12 e nota 27 p. 31.

⁵ Fra l’XI e il XIII secolo si sviluppano in tutta Europa le Università grazie alle quali il sapere si espande oltre i confini di chiese e monasteri.

La figura laica che per eccellenza è legata alla nascita dello studiolo è Francesco Petrarca (1304- 1374), uomo di lettere, amante della cultura classica e collezionista di monete antiche: il perfetto modello di uomo umanista com'è raffigurato in un disegno del XV secolo, seduto alla sua *cathedra*, circondato da libri ⁶.

Era divenuto necessario, non solo per i nobili ma anche per i banchieri e i mercanti, avere a propria disposizione un ambiente riservato, spesso adiacente alla camera da letto, in cui dedicarsi agli affari commerciali, politici, o dedicarsi alla cultura consultando i volumi della propria biblioteca ⁷.

Attorno al 1450 Leon Battista Alberti scrisse uno dei suoi più celebri trattati, il *De Re Aedificatoria*. Nel V libro parla della distinzione tra spazi pubblici e spazi privati all'interno delle abitazioni principesche: nel palazzo di un principe dovevano infatti esserci sia stanze destinate alle funzioni politiche e quindi pubbliche, sia stanze "riservate a singole persone" ⁸.

La separazione degli ambienti domestici era un elemento di modernità che stava segnando le nuove abitazioni signorili in quegli anni ⁹.

È quindi nel Quattrocento che lo studiolo «attua [...] una trasposizione dei valori, da quelli monastico-cristiani a quelli umanistico-mondani» ¹⁰.

Non solo: da semplice luogo di introspezione e *studium*, diventa anche il simbolo dello status sociale, culturale, e morale del proprietario.

⁶ Il disegno, realizzato attorno al 1400 per il frontespizio di un'edizione del *De Viris Illustribus*, riproduceva l'analogo affresco, parte della serie degli *Uomini Illustri* presente nel Palazzo di Francesco da Carrara a Padova, andata perduta. [img 5-83 p.126 Raggio]

⁷ L'aumento del numero di laici acculturati significò più persone che sapevano e che avevano bisogno di scrivere. Basti pensare all'affermarsi, in campo commerciale, del sistema creditizio grazie al quale i mercanti potevano trattare i propri affari per iscritto evitando lunghi viaggi (W. Liebenwein, 2205, p.13 e nota 35 p.31).

⁸ L.B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, traduzione di G. Orlandi, Milano 1989, p.175-180 (libro V capp. I - II). Su L. B. Alberti vedi anche: C. Acidini – G. Morolli, a cura di, *L'uomo del Rinascimento / Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze 2006.

⁹ Si pensi alla struttura di Palazzo Rucellai, progettato dall'Alberti e realizzato dal 1446 da Bernardo Rossellino.

¹⁰ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1998, p.33.

Per quanto riguarda Gubbio, sappiamo che già nel 1419 Guidantonio aveva uno studiolo nel Palazzo Ducale ¹¹.

Quando Federico da Montefeltro incaricò Francesco di Giorgio Martini del restauro del Palazzo a partire dal 1476, fece aggiungere due elementi fondamentali a convalidare il suo status di principe rinascimentale: il cortile e lo studiolo ¹².

Il duca concepì lo spazio del suo personale studiolo, realizzato tra il 1479 e il 1482, sulla base di un precedente disegno di Francesco di Giorgio Martini.

Rispetto alle stanze del Palazzo, lo studiolo risulta adiacente sia all'anticamera delle stanze private [img 4-50 p.76, Raggio], sia alla galleria che collega queste ultime alle sale di rappresentanza. Questa disposizione riflette la natura stessa del tipico studiolo rinascimentale, ossia uno spazio fondamentalmente personale ma spesso usato anche per ricevere gli ospiti più graditi: un ambiente a metà strada quindi tra la sfera privata e quella pubblica.

Descrizione dello studiolo di Gubbio

Lo studiolo di Gubbio di Federico da Montefeltro misura 5,13 x 3,8 metri, ed ha una pianta trapezoidale ¹³. Questa è in parte dovuta alla conformazione dell'edificio ma allo stesso tempo crea un'illusione di profondità (l'unico ingresso è infatti situato sul più lungo dei lati brevi del trapezio).

L'illuminazione era fornita da tre finestre, due piccole oblique situate nella parte alta della parete est, e una più grande nella nicchia della stessa parete. Sono stati rinvenuti resti di pittura sui lati delle finestre piccole: era dipinto di marrone il lato destro, bianco avorio il sinistro, colori in armonia con quelli dei legni utilizzati per le tarsie.

La parte alta delle pareti era coperta dai dipinti su tavola; probabilmente in origine anche il pavimento era in legno (come inizialmente era quello dello studiolo di Urbino), poi sostituito con l'attuale pavimentazione in mattonelle di terracotta decorate da fiori a

¹¹ Raggio, 1996, p.10.

¹² Liebenwein, 2005, p.141.

¹³ Tutte le informazioni principali relative allo studiolo di Gubbio sono ricavate da Raggio, 2007, *passim*.

quattro petali. Tutte queste tonalità contribuivano all'omogeneità cromatica dello studiolo. Le uniche note di colore sono infatti il blu oltremare del fregio, l'oro delle sue lettere, e i colori del soffitto a cassettoni.

Quest'ultimo è arricchito da vivaci decorazioni policrome (blu, rosso, verde, oro) composte da figure geometriche, fiori, e contornato da festoni. I colori del soffitto sono inoltre resi in modo da sembrare marmo (verde) e porfido (rosso). Il modello della scelta cromatica e formale coincide con le decorazioni della Cappella del Crocifisso nella chiesa fiorentina di San Miniato al Monte, il cui "partimento di ottangoli bellissimo", ricordato dal Vasari e realizzato da Luca della Robbia nel 1448 in smalto bianco e blu, è stato definito da John Pope Hennessy come un prototipo fiorentino¹⁴.

Le tarsie dei pannelli raffigurano diversi oggetti che fanno riferimento agli interessi culturali di Federico da Montefeltro e che erano ricorrenti negli studioli degli uomini di lettere: sfere armillari, compassi, legghi, astucci in pelle per le penne, calamai, clessidre. Questi strumenti sono ben visibili nelle rappresentazioni quattrocentesche dei padri della Chiesa per le quali uno dei modelli iconografici era stato il già citato disegno che raffigurava Petrarca nel suo studiolo¹⁵.

Prendiamo ad esempio l'immagine di *San Girolamo nel suo studio* del Detroit Institute of Arts realizzata dalla bottega di Jan van Eyck nel 1442: il santo è assorto nella lettura di un volume poggiato su un leggio e sul tavolo riconosciamo un righello, una clessidra, un portapenne, un calamaio. Questo dipinto era appartenuto a Lorenzo de' Medici ed è quindi molto probabile che Domenico Ghirlandaio lo abbia preso a modello per il suo affresco dello stesso *San Girolamo*¹⁶ nel coro della chiesa fiorentina di Ognissanti. Anche il San Girolamo del Ghirlandaio è presentato in un piccolo ambiente pieno di libri e oggetti quali un calamaio appeso a una mensola, un paio di forbici, un righello molto simile a quello fiammingo, e un paio di occhiali. È interessante notare che la posa del santo ricalca l'iconografia tradizionale della *Malinconia*, a sottolineare come lo

¹⁴ J. Pope - Hennessy, *Luca della Robbia*, Ithaca, N.Y., 1980.

¹⁵ Vedi nota 6 di questo capitolo.

¹⁶ Sul Ghirlandaio si veda R. Papa, *Ghirlandaio*, Firenze 2008. [img 5-85 p.128 Raggio].

studiolo fosse uno spazio di introspezione¹⁷. Sempre nella chiesa di Ognissanti troviamo un'altra opera importante ed utile come documento visivo dello studiolo rinascimentale, ossia la *Visione di Sant'Agostino* del Botticelli¹⁸. Nel piccolo ambiente compaiono una sfera armillare, un elaborato leggio munito di cassetti, un volume di geometria aperto su una mensola.

Nei pannelli che rivestono le pareti dello studiolo di Gubbio è facile ritrovare molti di questi oggetti rappresentati in maniera realistica e quasi tridimensionali grazie all'uso della prospettiva.

Le pareti intarsiate dello studiolo di Gubbio sono divise in undici pannelli¹⁹, la cui decorazione principale è costituita dagli armadi a doppia anta incorniciati da due lesene scanalate e chiusi tra la finta panca e il fregio, che corrono lungo tutte le pareti.

I piedi della panca sono formati da una fila di balaustri e anfore a base triangolare [img 5-55, p. 114, Raggio] ispirati allo stile della mobilia fiorentina più in voga in quegli anni. Elementi simili possono essere individuati in opere influenzate dallo stile di Brunelleschi e Donatello²⁰. Andrea di Lazzaro Cavalcanti, ad esempio, ha realizzato le gambe dell'altare della Cappella Cardini a Pescia (1451) combinando balaustri e anfore. Anche lo studio prospettico di un calice, attribuito a Paolo Uccello e risalente agli anni tra il 1450 e il 1470, può essere assimilato alle forme delle tarsie eugubine [img 5-57, p.115, Raggio] per il suo carattere composito. Le stesse forme erano usate anche per i candelabri in metallo come quelli già rappresentati da Giuliano da Maiano nelle tarsie della sagrestia nord del duomo di Firenze [img 5-35, p.99, Raggio]. Suo fratello

¹⁷ Anche nel dipinto della bottega di Van Eyck San Girolamo teneva la testa poggiata sulla mano, in un atto di concentrazione su ciò che sta leggendo, ma nell'affresco del Ghirlandaio il santo non sta leggendo: è colto in un momento di riflessione, come se cercasse le parole giuste da scrivere. Su Jan Van Eyck si veda anche: H. Borchert Till, *Van Eyck*, Colonia 2009.

¹⁸ L'affresco del Botticelli risale anch'esso al 1480 [img 5-86 p.129 Raggio]. Su Botticelli si veda anche: A. Cecchi, *Botticelli*, Milano 2008.

¹⁹ Il pannello della finestra potrebbe essere considerato il dodicesimo, ma attualmente l'originale è disperso. Rimane una foto del pannello procurata dalla figlia di Adolph Loewi, Kay Robertson (vedi capitolo sul *Restauro*, p...).

²⁰ Per il motivo della balaustra in ambito donatelliano di veda: C. Acidini – G. Morolli, a cura di, *L'uomo del Rinascimento / Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze 2006, schede 120 e 121 pp. 310-313.

Benedetto utilizzò un'analogia combinazione di balaustri e motivi decorativi classici per il piedistallo del Marzocco fiorentino intorno al 1480 [img 5-59, p.115 Raggio].

L'amore rinascimentale per il decorativismo classico è evidente anche nella parte interna dei sedili ribaltati, ornati con motivi vegetali simili a grottesche [img p.117 Raggio] ²¹.

Lo schienale della panca ospita gli stemmi e gli emblemi di Federico da Montefeltro, sistemati a coppie (una coppia sotto ogni armadio), e intervallati da dischi che imitano il porfido ²² realizzati con la stessa tecnica usata per il finto porfido verde del soffitto principale [img.3-78, p.193 Wilmering].

Partendo dalla parete di sinistra il primo simbolo che incontriamo è l'ermellino ²³, con un carteggio su cui è scritto "NON MAI". Circondato dal fango, l'ermellino è disposto a morire pur di non sporcarsi la pelliccia ed è quindi simbolo di purezza e innocenza. Si può ipotizzare che Federico insistesse su questo emblema per difendersi da chi lo accusava di essere coinvolto nell'omicidio del fratello Oddantonio ²⁴.

Nel pannello centrale della stessa parete si trova lo struzzo con una freccia nel becco, rappresentato specularmente in coppia. Lo struzzo è simbolo di tenacia e resistenza ed è infatti accompagnato da una curiosa frase in tedesco antico, "ICH ANVORDA[O]JEN GROSSO", che può essere tradotta come "Posso digerire un grosso [pezzo di] ferro" ²⁵. Il simbolo dello struzzo compare anche sul sarcofago del conte Antonio, nonno di Federico, e proprio questa frase era il suo motto. Quindi la scelta di utilizzare questa

²¹ Il motivo a foglia d'acanto era uno dei più frequenti nella Firenze rinascimentale. Ritroviamo la stessa decorazione anche sull'interno dei sedili della finta panca dello studiolo di Urbino [img. P.117 Raggio].

²² Il porfido era legato alla sovranità e al rango principesco. Cosimo e Piero de' Medici avevano ripreso l'uso di questo materiale in continuità con la tradizione romana e bizantina, come dimostra la Cappella dei Magi. Si veda: C. Acidini Luchinat, *Il pavimento della Cappella. Una nota storica*, in *I restauri nel Palazzo Medici Riccardi. Rinascimento e Barocco*, Cinisello Balsamo (Milano), 1992, p. 28 ss.

²³ Lo schema della parete maggiore è incentrato sulla simmetria. La sequenza delle decorazioni della panca è: ermellino, sedile alzato, coppia di gru, sedile alzato, ermellino. Al centro si trova il mazzocchio in *trompe l'oeil* appoggiato sulla panca.

²⁴ Vedi il capitolo su Federico, p. ...

²⁵ La traduzione in tedesco moderno è: "Ich Kann Verdauen ein grosse Eisen".

immagine può essere letta sia come un omaggio di Federico al proprio avo, sia come un'appropriazione da parte del duca della stessa simbologia.

Proseguendo sul lato corto, opposto all'entrata, si trovano due allusioni al buon governo di Federico: il morso da cavallo e lo scopino ²⁶. I due strumenti hanno una funzione complementare in quanto il primo serve a tenere a bada i cavalli difficili, il secondo a pulire e accarezzare quelli obbedienti. È una chiara allusione alla fermezza della politica ducale.

Sul primo schienale del lato orientale troviamo la livrea cavalleresca di Federico: le lingue di fuoco combinate con il suo monogramma, «FD», in lettere gotiche. Questo emblema ha le sue radici nella giovinezza. Il duca, all'età di undici anni, aveva trascorso un soggiorno a Venezia dove era stato ammesso nell'esclusiva Compagnia della Calza formata dai giovani patrizi della città, detti gli Accesi. Il loro stemma araldico erano appunto le lingue di fuoco ²⁷.

Nel pannello sinistro della nicchia è intarsiata, accanto al sedile alzato, è rappresentato un altro animale. Si tratta di una gru che tiene una pietra stretta in una zampa alzata ²⁸ e rappresenta la prudenza, una delle più importanti virtù militari.

Sul pannello opposto si trova un simbolo più introspettivo: l'ulivo. Questa pianta rappresenta la ricerca della pace, concetto cruciale nella vita personale, politica, e militare di Federico da Montefeltro.

Lo stemma con l'aquila dei Montefeltro è visibile sullo schienale dell'ultimo pannello della parete orientale.

Infine, accanto alla porta, si trova un simbolo della forza militare di Federico, cioè il petardo acceso. Questo congegno esplosivo era una delle armi più avanzate del XV secolo, e l'artiglieria usata in battaglia dal duca era notoriamente efficace e all'avanguardia.

²⁶ Federico da Montefeltro ha ripreso questi simboli dal duca di Milano, Francesco Sforza, del quale il duca ammirava il forte ruolo all'interno del panorama politico italiano. Lo scopino ricompare anche come tarsia in *trompe-l'oeil*, appeso nell'armadio centrale della parete maggiore.

²⁷ Vedi il capitolo su Federico, p. ...

²⁸ Nella *Naturalis Historia* Plinio scrive: "Durante la notte [le gru] hanno delle sentinelle che reggono con una zampa una piccola pietra perché, se questa scivola dalla stretta per il sonno e cade, ne metta in luce la negligenza". ???

Come nei migliori scrittoi dell'epoca, anche qui troviamo gli strumenti indispensabili all'umanista. Nello studiolo di Gubbio però, oltre a libri e leggi, troviamo molto di più: un insieme variegato di oggetti che riflettono gli interessi culturali di Federico da Montefeltro, dalla musica all'arte della guerra.

A cominciare dal primo armadietto aperto vicino alla porta troviamo infatti alcuni strumenti musicali. Un organo portatile è appoggiato sulla panca, e nelle mensole sono sistemati una lira da braccio un liuto, due cornetti. Altri strumenti sono sparsi in diversi armadi: nel primo armadio della parete principale, nascosta dietro un'anta chiusa, si trova una ribeca²⁹ con il suo archetto [img 5-108, p.141 Raggio]. Nell'ultimo pannello della stessa parete una piccola arpa è poggiata su due libri nella stessa mensola a cui è appeso un tamburello. Nei due pannelli della parete minore sono intarsiati una cetra, un tamburo e un flauto. Infine un altro liuto fa capolino dalla grata sopra la porta.

In quanto arte del Quadrivio, la musica era parte degli insegnamenti di Vittorino da Feltre, il maestro che plasmò la cultura del giovane Federico a Mantova. Presso la Ca' Giocosa, infatti, gli allievi imparavano a suonare la lira, a cantare, e anche a improvvisare con gli strumenti musicali. La musica era una componente essenziale all'interno della moderna corte di Urbino. Grazie al prontuario *Ordini et Officii*, redatto poco dopo la morte di Federico, sappiamo che lì il duca aveva a disposizione i cantanti della cappella ducale e un organista per la messa della domenica. Inoltre erano presenti a corte alcuni cantanti che sapevano anche suonare la lira, un gruppo di suonatori di flauto, quattro suonatori di tromba, e tre di tamburo. Questo ricco gruppo di musicisti era pronto ad allietare il duca ovunque e in qualsiasi momento.

Nell'armadietto che ospita l'arpa si trova un libro aperto che un tempo riportava le parole di una delle canzoni preferite da Federico, *O Rosa bella*, molto famosa presso le corti rinascimentali³⁰. Sfortunatamente le pagine sono state leggibili fino alla fine dell'Ottocento, dopo di che un drastico restauro le ha sostituite con pagine vuote.

²⁹ La ribeca era uno strumento ad arco molto diffuso, insieme alla viella e al liuto, nel tardo Medioevo e nel Rinascimento.

³⁰ Secondo una testimonianza contemporanea, questa canzone fu intonata durante il carnevale del 1473 a un banchetto indetto dal giovane cardinale Pietro Riario a Roma ("*cantosse in uno chitarrino O rosa bella*"). N. Guidobaldi, *Un microcosmo musicale nel castello di Federico da Montefeltro a Gubbio*, in P. Dalla Vecchia – D. Restani (a cura di), *Trent'anni di ricerca musicologica: studi in onore di F. Alberto Gallo*, Roma 1996, pp.413ss.

Un'arte che non rientra nel novero del Trivio e del Quadrivio è quella della guerra ed è rappresentata nelle armi di uno dei pannelli opposti alla parete principale. Sulla panca è poggiata una spada mentre sul ripiano inferiore dell'armadietto si trovano due gambiere, un guanto di ferro con dita articolate, due speroni con punte a stella, una mazza. Sul ripiano superiore è riposto un elmo da parata riccamente decorato sulla sommità con un'aquila che regge lo stemma dei Montefeltro e sotto i suoi artigli si irradiano i raggi di un sole; l'apertura frontale a «T», così come tutto il bordo, è contornata da una piastra smaltata e tempestata di gemme.

Questo tipo di elmo, solitamente ricoperto in stoffa, si ispirava alle armature antiche ed era molto apprezzato nei decenni centrali del XV secolo. A Firenze, ad esempio, celate simili erano assegnate come premi durante giostre o cerimonie cavalleresche³¹.

La spada sulla panca è la stessa che compare in uno dei ritratti ufficiali del duca [img3-18, p.39, Raggio] e nello studiolo di Urbino poggiata verticalmente a un sedile alzato³². Uno degli oggetti più caratteristici di questo studiolo è il mazzocchio, una struttura circolare in legno o in vimini attorno alla quale si avvolgeva la stoffa per creare un copricapo³³. Gli intarsiatori fiorentini amavano rappresentare questo oggetto perché permetteva di dimostrare le proprie abilità tecniche. Grazie al trattato *De prospectiva*

³¹ Una celata ricoperta in velluto rosso, simile a quella intarsiata nello studiolo di Gubbio, fu commissionata nel 1472 dalla Signoria di Firenze ad Antonio del Pollaiuolo per onorare la vittoria riportata da Federico nella guerra contro Volterra. Inoltre, nell'inventario di Lorenzo de' Medici redatto nell'anno della sua morte, il 1492, sono menzionati alcuni elmi tra cui "una celata coperta di velluto cremisi". M. Scalini, *L'armatura fiorentina del Quattrocento e la produzione d'armi in Toscana*, in F. Cardini - M. Tangheroni (a cura di), *Guerra e guerrieri nella Toscana del Rinascimento*, Firenze 1990, pp.83-126.

Vedi img5-119 p.147 Raggio,

³² Si tratta della spada ducale che Federico ricevette da papa Sisto IV della Rovere nel 1474 quando gli conferì il titolo di duca di Urbino. Compare anche nello studiolo urbinato.

³³ L'immagine più celebre è il disegno di Paolo Uccello del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: C. Acidini – G. Morolli, a cura di, *L'uomo del Rinascimento / Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze 2006, scheda 145 p.377. Il mazzocchio è raffigurato anche nello studiolo di Urbino, vicino a una doppia tavoletta perforata che rappresenta l'aritmetica.

*pingendi*³⁴ di Piero della Francesca sappiamo che il mazzocchio era anche usato a scopo didattico per lo studio della prospettiva geometrica e dei corpi regolari. Il mazzocchio si trova sulla panca centrale della parete principale, occupando così una posizione di rilievo che dimostra l'interesse del duca per la geometria e la matematica. Oltre ad essere reso in *trompe-l'oeil*, questo oggetto si presenta come chiave per lo schema prospettico d'insieme grazie al suo forte senso di presenza prospettica³⁵.

Gli armadi dello studiolo sono tuttavia occupati per lo più da libri e oggetti tipici di uno scrittoio dell'epoca.

Quasi ogni armadietto contiene almeno un libro, fatta eccezione per il pannello con l'organo portatile, quello delle armi, e quello con la gabbia del pappagallo.

A differenza di una biblioteca, qui i volumi appaiono poggiati sulle mensole senza un ordine preciso, alcuni sono aperti come se il loro proprietario li avesse appena consultati o li sfogliasse regolarmente.

Sparsi tra i libri ci sono anche degli appunti che escono dalle pagine, scritti su foglietti di pergamena³⁶ come a dimostrare l'impegno che il duca metteva nello studio di questi volumi.

Nello studiolo sono intarsiati due astucci in legno e due calamai. Nel ripiano superiore dell'armadio centrale nella parete principale sono appesi un astuccio da penne e un calamaio in piombo. Nel pannello con il leggio, invece, si trova un astuccio per lente d'ingrandimento e un calamaio in vetro con dentro una penna e un temperino. In questo stesso pannello, appeso al ripiano, si trova anche uno specchietto tondo con l'iscrizione G.BA.LDO.DX dipinta in lettere dorate intervallate da lingue di fuoco³⁷.

³⁴ Piero della Francesca scrisse questo trattato, pensato per architetti e pittori, intorno ai primi anni Settanta del Quattrocento. Federico da Montefeltro, al quale l'opera era dedicata, ne conservava una copia nella propria biblioteca. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, edizione critica a cura di G. Nicco Fasola, Firenze 1984.

³⁵ M. Kemp, *Perché sembri vero: il disegno prospettico dello studiolo di Gubbio* in Raggio 2007, pp.169 - 177.

³⁶ Le scritte di questi foglietti sono fittizie.

³⁷ Federico morì nel settembre del 1482 quando il rivestimento intarsiato non era ancora finito. Questa iscrizione segna quindi il passaggio di testimone da padre a figlio. Guidobaldo ha infatti usufruito dello studiolo più di Federico.

Merita particolare attenzione lo stesso leggio che presenta un'elegante decorazione geometrica e una speciale fessura in cui è riposta una pergamena arrotolata. Poggiato sul leggio si trova un manoscritto dell'Eneide di Virgilio. Il volume è aperto al X libro, e si tratta di un'allusione alla recente morte di Federico da Montefeltro, caduto in guerra ³⁸.

Uno degli oggetti più interessanti dello studiolo di Gubbio è la sfera armillare, strumento che rappresenta il sistema cosmologico geocentrico tolemaico, con le coordinate celesti riportate sulla griglia di anelli ³⁹. L'astronomia era una materia molto apprezzata da Federico il quale disponeva delle conoscenze di astronomi di corte come Ottaviano Ubaldini e Jakob von Speyer ⁴⁰.

Una sfera armillare delle stesse dimensioni può essere vista nell'affresco della *Visione di Sant'Agostino* del Botticelli (1480 circa), ricordato in precedenza.

Come la sfera armillare, anche il quadrante rappresentato nello stesso armadietto era uno strumento matematico usato per le misurazioni astronomiche. In particolare il quadrante aiutava anche in campo edilizio perché serviva a calcolare distanze, altezze, profondità. Molti dei libri della biblioteca del duca erano di argomento scientifico e trattavano l'uso di diversi strumenti. Sappiamo che c'erano almeno venticinque manoscritti di matematica, fisica, geometria, architettura, geografia e astronomia ⁴¹, fra cui un saggio sull'astrolabio, e la *Compositio Quadrantis* dove troviamo illustrato un quadrante simile a quello di Gubbio ⁴².

³⁸ In particolare nel libro X è descritto il combattimento tra il capo dei Rutuli, Turno, e il giovane Pallante, ucciso come aveva predetto Giove. I versi 467-469 celebrano la gloria oltre la morte: "Giorno segnato ha ciascuno, per tutti è breve la vita, senza appello; ma pure prostrarre con l'opere il nome, questo compete al valore".

³⁹ Nel Palazzo Ducale di Urbino la sfera armillare è intarsiata sulla porta della sala delle udienze e su un pannello dello studiolo.

⁴⁰ Ottaviano Ubaldini diventerà il tutore del giovane Guidobaldo alla morte di Federico (Raggio, 2007).

⁴¹ Il più antico catalogo della biblioteca di Federico da Montefeltro è stato compilato intorno al 1487 da Agapito da Urbino. Il catalogo è elencato nell'*Indice Vecchio* (Urb. Lat. 1761), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, pubblicato in Stornajolo 1895 (cit. in Raggio, 2007).

⁴² Sull'astrolabio si veda: C. Acidini – G. Morolli, a cura di, *L'uomo del Rinascimento / Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze 2006, scheda 150 p. 383.

Nel primo pannello della parete minore troviamo altri strumenti di misurazione: una squadra con filo a piombo, un compasso, una clessidra molto simile a quella rappresentata nel *San Girolamo* realizzato dalla bottega di van Eyck nel 1442.

Tarsie più particolari sono invece quella della scatola di canditi, del pappagallo, e del corno.

La scatola tonda del secondo armadietto della parete minore è come quella poggiata su una mensola dello studiolo di San Girolamo raffigurato da Domenico Ghirlandaio (1480 circa), ed è presente anche a Urbino; possiamo immaginare che il duca si concedesse qualche candito fra una lettura e l'altra.

Il pappagallo è tenuto in una gabbia riposta in un armadietto semi aperto vicino alla finestra. Questi uccelli esotici erano importati dal nord Africa e dall'India ed erano molto in voga tra re, principi, e grandi mercanti del XIV e XV secolo ⁴³. Oltre ad essere motivo di intrattenimento per via della loro capacità di ripetere parole e frasi ⁴⁴, i pappagalli costituivano anche una dimostrazione di ricchezza dato che spesso per loro venivano create gabbie d'argento con ricche coperture.

Il corno da caccia, detto anche olifante, a sezione esagonale è in avorio ed è privo di decorazioni, fatta eccezione per le tre elaborate montature d'argento dorato ⁴⁵. Questo

Anche Francesco di Giorgio Martini aveva illustrato l'utilizzo del quadrante nel suo saggio *Pratica di geometria* [img.5-100 Raggio], Codice Ashburnham 361, ff. 27v-32v, Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana.

⁴³ Anche nel Palazzo Vaticano era tradizione, almeno dalla fine del Trecento, tenere un pappagallo in gabbia vicino agli appartamenti del papa. La cosiddetta "camera del pappagallo" era adiacente alla camera del papa e destinata a questioni politiche riservate. È probabile che Federico da Montefeltro, in quanto consigliere politico di Sisto IV, sia stato in quella stanza quando nel 1475 ricevette l'onirificenza della Rosa d'Oro.

⁴⁴ "Per un pappagallo: accadde che un pappagallo portato dalle Indie alle coste adriatiche per il diletto e gioco del suo padrone, cominciò a ripetere le parole che sentiva con tale abilità che si sarebbe potuto credere che si trattasse di un uomo e non di un uccello". Questo epigramma dell'umanista Gregorio Tifernate faceva parte della raccolta di poesie della biblioteca di Federico. Era comune fra gli umanisti e i poeti di corte scrivere versi simili ispirandosi all'analogia elegia di Ovidio (*Amores*, II, 6).

⁴⁵ Olga Raggio ipotizza che il modello di riferimento fosse il corno d'avorio un tempo appartenuto a San Francesco d'Assisi, che probabilmente venne realizzato nell'Italia meridionale. In tal caso questo corno potrebbe essere interpretato come segno di devozione verso il santo (Raggio, 2007).

oggetto fu reso famoso dalla Chanson de Roland, testo dell'XI secolo⁴⁶, e potrebbe quindi simboleggiare i valori cavallereschi cui Federico era attaccato.

Infine, tra le tarsie compaiono due delle maggiori onorificenze del duca: il collare dell'Ermellino, che spunta dall'anta sopra l'ingresso, e la Giarrettiera, appesa nell'armadio centrale della parete principale.

Federico da Montefeltro era comandante delle armate del re di Napoli, Ferrante I, il quale aveva fondato, nel 1465, l'Ordine dell'Ermellino. Questo si ispirava all'ordine inglese della Giarrettiera e a quello borgognone del Toson d'Oro, e Federico entrò a farne parte nel 1474. Non rimangono esemplari originali del collare ma lo vediamo in un ritratto ufficiale di Federico: si trattava di un collare d'oro, con un pendente d'oro smaltato a forma di ermellino, e ornato dalla scritta "DECORUM" [img3-18, Raggio]⁴⁷.

Ben più antico è invece l'Ordine della Giarrettiera, istituito a Windsor da Edoardo III nel 1348, e intitolato a San Giorgio, santo protettore dei soldati oltre che patrono d'Inghilterra. Federico da Montefeltro vi entrò a far parte nel 1474.

L'Ordine è tutt'oggi costituito dal re e venticinque cavalieri, personaggi che si sono distinti nei servizi resi al regno e al sovrano⁴⁸. Il motto dell'ordine è "Honi soit qui mal y pense", frase anglo-normanna che significa "Malvagio è colui che pensa male". La giarrettiera è un nastro di velluto blu, con il motto scritto in lettere d'oro, che si chiude con una fibbia e viene indossato al polpaccio sinistro⁴⁹. Le giarrettiere donate ai sovrani stranieri erano spesso arricchite da gioielli incastonati e montature d'oro. Quella rappresentata nello studiolo di Gubbio presenta un'estremità decorata da una perla,

⁴⁶ L'eroe Orlando, per richiamare Carlomagno dopo la rotta di Roncisvalle, suonò l'olifante con tutte le sue forze, fino a morire.

⁴⁷ Il collare dell'Ermellino è rappresentato anche nel frontespizio di un'edizione del Purgatorio di Dante, realizzato tra il 1478 e il 1482 da Guglielmo Giraldi per i Montefeltro (Urb. Lat. 365, f. 97r, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana).

⁴⁸ www.royal.gov.uk/MonarchUK/Honours/OrderoftheGarter/OrderoftheGarter.aspx

⁴⁹ Possiamo vedere la giarrettiera indossata da Federico da Montefeltro nel dipinto che lo ritrae insieme al figlio Guidobaldo, realizzato da Giusto di Gand nel 1476 circa [img. 3-18, Raggio]. Le *Ladies* dell'Ordine invece indossano la giarrettiera al braccio sinistro.

mentre la giarrettiera indossata da Federico nel ritratto ufficiale del 1476 è ornata, oltre che da un'identica perla pendente, da pietre preziose.

Questo titolo doveva essere molto importante per il duca poiché troviamo rappresentazioni della giarrettiera ripetute nei suoi palazzi e nei codici miniati della biblioteca, come quella realizzata da Guglielmo Girardi in un'edizione dell'Eneide [img 5-77, Raggio].

Così come nello studiolo di Urbino, anche le tarsie di Gubbio sono strutture illusionistiche create sulla base delle leggi prospettiche.

Sappiamo che il duca di Urbino ebbe l'occasione di studiare il trattato *De Prospectiva Pingendi* di Piero della Francesca prima del 1474. Secondo Martin Kemp⁵⁰ i disegni preparatori con oggetti in prospettiva mostrano un livello di abilità tecnica tale da individuarne l'autore non con artisti come Paolo Uccello o Francesco di Giorgio Martini, bensì con un esperto di tarsie. È realistico quindi pensare che Federico si sia effettivamente rivolto ai da Maiano, fratelli fiorentini: Giuliano autore negli anni sessanta del Quattrocento delle tarsie nella sagrestia nord della cattedrale di Firenze; Benedetto, scultore abile nel rilievo prospettico alla maniera di Donatello.

Dagli inventari della loro abitazione capiamo che il loro livello culturale era alto, possedevano ognuno il proprio scrittoio dotato di libri in italiano e in latino. Non erano comuni artigiani che avevano bisogno di guardare ai lavori dei grandi pittori per realizzare le proprie opere prospettiche. Nel Quattrocento non esisteva infatti una gerarchia delle arti come la intendiamo oggi e un'opera in legno intarsiato come quella della bottega dei da Maiano non sarebbe mai stata considerata inferiore a nessun dipinto prospettico.

Rispetto allo Studiolo di Urbino, le tarsie di Gubbio appaiono più coerenti dal punto di vista illusionistico. Kemp, analizzando geometricamente i punti di fuga delle tarsie, è giunto alla conclusione che il punto di vista ideale dal quale si poteva apprezzare appieno il gioco illusionistico era situato tra le pareti della nicchia [diagramma 6,

⁵⁰ Martin Kemp è l'autore del saggio "Perché sembri vero": il disegno prospettico dello studiolo di Gubbio pubblicato nel primo volume di *Lo Studiolo di Federico da Montefeltro* di Raggio e Wilmering. Si fa riferimento a questo saggio per le informazioni riguardo alla prospettiva.

p.173]. Da lì infatti si ha una visione d'insieme della parete lunga, quella cioè in cui gli intarsiatori hanno avuto più spazio per sviluppare le linee prospettiche.

I precedenti per questa decorazione illusionistica sono rintracciabili nella pittura prima ancora che in opere analoghe. Basti pensare agli affreschi nella cappella degli Scrovegni a Padova realizzati tra il 1303 e il 1305 da Giotto: qui si trovano infatti due finte nicchie all'interno delle quali è appeso un candelabro. La profondità simulata è imprecisa trattandosi di quella che viene definita prospettiva intuitiva, tecnica caratteristica dello stile di Giotto.

Elementi simili sono stati eseguiti da Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze, tra il 1337 e il 1338, dove ha realizzato una finta nicchia con oggetti liturgici [img 5-51, Raggio]. Risale invece al 1420 circa la nicchia di Masolino da Panicale nella chiesa di Santo di Stefano degli Agostiniani a Empoli. In questo caso parte dello spazio è realmente profondo ma le mensole sono dipinte in modo da dare un'idea di tridimensionalità [img 5-52, Raggio].

Il passaggio più importante della decorazione illusionistica dalla pittura alla tarsia lignea è rappresentato dalla sagrestia del duomo di Firenze. Qui, tra il 1436 e il 1445 Agnolo di Lazzaro e Antonio Manetti realizzarono una serie di pannelli intarsiati con lo stesso motivo degli armadi a grata semiaperti che vediamo negli studioli di Urbino e Gubbio. Questo conferma l'ammirazione di Federico da Montefeltro per l'arte dei maggiori centri rinascimentali.

Gli artisti dello studiolo di Gubbio

Giuliano da Maiano (Maiano 1432 ca. – Napoli 1490)

Scultore, architetto, intagliatore, fu interprete importante dell'arte rinascimentale⁵¹. Si formò inizialmente presso la bottega del padre, Nardo d'Antonio, "legnaiuolo fuori porta Pinti", specializzato in lavori d'intaglio e nella realizzazione di mobili, arredi e oggetti

⁵¹ D. Lamberini, *Giuliano da Maiano*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 56, 2001.

liturgici, per poi passare nella più celebre bottega di Francesco di Giovanni, detto il Francione. Il Vasari narra che Nardo aveva avviato il figlio agli studi per diventare notaio, ma che egli: "sebbene andò un pezzo alla scuola di grammatica, non vi ebbe mai capo, e per conseguenza non vi fece frutto nessuno; anzi fuggendosene più volte, mostrò d'avere tutto l'animo volto alla scultura, sebbene da principio si mise all'arte del legnaiuolo, e diede opera al disegno"⁵². Il suo primo lavoro risale al 1451 ed è l'incorniciatura lignea, a foggia di tabernacolo, per una Madonna da capoletto. La bottega di legnaiolo, che gestiva con i fratelli Benedetto e Giovanni, era in Via dei Servi e risulta menzionata per la prima volta nel 1469⁵³.

La formazione avuta in gioventù permise al giovane Giuliano di emergere sulla scena artistica fiorentina e di divenire in pochi anni uno stimato capobottega e imprenditore, al servizio della più prestigiosa committenza pubblica e privata di Firenze, accumulando nella sua vita onori, prestigio sociale e ricchezze. Nelle vesti di legnaiolo Giuliano fu uno dei più grandi maestri della tarsia prospettica rinascimentale, autore - soprattutto in collaborazione col fratello Benedetto - di eleganti e celebri mobili intarsiati, stalli per cori, armadi, palchi e porte monumentali. In quelle di architetto, fu un abile imprenditore e costruttore, interprete e diffusore del linguaggio brunelleschiano declinato in forme più ornate, eleganti e raffinate nel disegno, adeguando con spirito imprenditoriale i modelli emergenti ai gusti dei diversi committenti e alle necessità ambientali. Accanto ad altri grandi del suo tempo, da Michelozzo a Giuliano da Sangallo, suo diretto antagonista, fu responsabile della diffusione del gusto fiorentino all'estero, in particolare nelle aree periferiche dello Stato, come il Pisano e la Lunigiana, nella Repubblica di Siena, nella Romagna e nelle Marche pontificie e soprattutto a Napoli. Come ingegnere, infine, fu un tecnico stimato nella direzione dei cantieri, nell'ideazione e nell'esecuzione di ardite carpenterie, nell'affrontare problemi e dissesti statici, nella stima e taratura dei lavori, ma soprattutto, fu un ingegnere all'avanguardia nel risolvere i problemi legati all'idraulica e alla costruzione delle nuove fortificazioni.

⁵² (Vasari, II, p. 468).

⁵³ *Giuliano e la bottega dei da Maiano, Atti del Convegno internazionale di studi, Fiesole 1991*, a cura di D. Lamberini - M. Lotti - R. Lunardi, Firenze 1994

A partire dal 1457 Giuliano lavora alla Badia fiesolana, rinnovata dal mecenatismo di Cosimo de' Medici, per la quale costruì preziosi arredi in noce, come banchi e armadi per la sagrestia e la sala capitolare, porte e finestre (quasi tutto smembrato e perduto nell'Ottocento ai tempi della soppressione). Intanto ha incarichi come architetto, realizzando per Filippo Strozzi il palazzo che, per volontà dello stesso committente, «a sè e a tutti i suoi in Italia e fuori desse nome» e Palazzo Antinori (già Boni). Negli anni Sessanta arriva il completamento della sagrestia delle Messe nel duomo di Firenze e l'ampliamento della pieve di S. Maria Assunta, l'attuale collegiata di San Gimignano, completata dalla cappella di S. Fina. Gli intarsi lignei dei pannelli che rivestono la parete orientale della sagrestia delle Messe risultarono i più famosi e ammirati esempi di prospettiva illusionistica rinascimentale che, come scrisse Vasari ⁵⁴ "furono tenuti in quel tempo mirabili" (realizzati fra il luglio 1463 e il giugno 1468 su cartoni di Maso Finiguerra e Alessio Baldovinetti). Anche la Signoria fiorentina si servì della celebre bottega dei da Maiano, incaricandola nel 1476 di rinnovare gli appartamenti dei Priori in Palazzo Vecchio (tre grandi sale centrali: due al secondo piano, quella dell'Udienza e dei Gigli, e una sottostante, il salone del Consiglio o dei Dugento, al primo piano).

Assonanze stilistiche tra i cassettonati ottagonali messi in opera a palazzo Vecchio e il soffitto dello studiolo del palazzo ducale d'Urbino hanno suggerito l'attribuzione di quest'ultimo alla bottega di Giuliano, che lo avrebbe realizzato nel 1476. A Giuliano e al fratello Benedetto spetterebbe anche l'esecuzione delle tarsie prospettive dello studiolo del palazzo ducale di Gubbio. Allogate dal duca nel 1477-78, sospese per le conseguenze militari della congiura dei Pazzi, le tarsie lignee sarebbero state eseguite a Firenze agli inizi degli anni Ottanta e montate nel 1483. Nel 1477, all'apice della carriera, Giuliano fu chiamato dall'Opera di S. Maria del Fiore a ricoprire l'incarico di capomastro, ruolo di grande prestigio che mantenne fino alla morte.

A partire dai tardi anni Settanta, Giuliano diviene "grandissimo domestico" (così si esprime Luca Pacioli) di Lorenzo de' Medici, così che i principali impegni professionali svolti da questo momento fuori dei confini della Repubblica sono legati all'appoggio del Magnifico. A Faenza come a Recanati, a Loreto come a Macerata, a Urbino e infine a Napoli, alla corte di Alfonso duca di Calabria, Giuliano impersona "non solo l'artefice che esporta all'estero l'arte della sua patria: «dov'è - secondo la felice espressione del

⁵⁴ Vasari, II, p. 469

duca d'Urbino - la fontana degli architettori», ma è soprattutto l'artista-manager, il professionista affermato e ufficialmente riconosciuto come tale in patria che, divenuto portavoce della politica, non solo artistica, di Firenze, indossa le vesti tipicamente laurenziane dell'artista-diplomatico" ⁵⁵.

Baccio Pontelli (Firenze 1450 ca. – Urbino 1494)

Architetto e intagliatore, nacque a Firenze intorno al 1450 ⁵⁶. Figlio di un legnaiolo, imparò il disegno e l'arte dell'intarsio nella bottega di Francesco di Giovanni, detto il Francione, e con lui lavorò a Pisa fra il 1471 e il 1478 negli scanni del coro ed in altri lavori d'intaglio del duomo. Nel 1481 si trovava certamente a Urbino, dove realizza parte delle tarsie dello Studiolo, e in una lettera inviata a Lorenzo il Magnifico per accompagnare un disegno di quel palazzo ducale si qualifica dopo la firma "lignaiolo discepolo di Francione".

Ad Urbino, dove era giunto nel 1478, dovette conoscere Francesco di Giorgio Martini, impegnato nella fabbrica del palazzo ducale. Attraverso la collaborazione con l'artista senese maturò competenze di architettura, apprendendo le più innovative tecniche dell'ingegneria militare e seguendolo probabilmente nei vari cantieri, tra cui il monastero di Santa Chiara. Nel 1480 fu incaricato da Giovanni della Rovere di realizzare la rocca di Senigallia, che rappresenta il suo primo progetto di architettura militare.

Nel 1482, dopo la morte del duca Federico, lasciò Urbino e fu chiamato a Roma. Nel 1483, insieme a Francesco di Giorgio, è a Civitavecchia per conto di Sisto IV, per visitarvi quella fortezza; all'incirca nel medesimo tempo, su commissione del nipote cardinale Giuliano Della Rovere (futuro Giulio II) costruisce la fortezza di Ostia e la vicina chiesa di S. Aurea.

Giorgio Vasari gli attribuisce tutte le opere volute da papa Sisto IV, ma per molte di esse mancano le prove documentali e, dato che a Roma risultano per Pontelli

⁵⁵ D. Lamberini, *Da bottega a corte. Formazione e carriera artistica di Giuliano da Maiano*, in «Giornata di studio in onore di Giuliano da Maiano», 1991, Faenza 1992, p. 53.

⁵⁶ G. Pucci, *Baccio Pontelli*, in "Enciclopedia Italiana" (1935)

committenze da parte del cardinale Giuliano Della Rovere, è assai probabile che sia stato piuttosto quest'ultimo a chiamarlo a Roma, intorno al 1482, per lavori alla chiesa dei Santi Apostoli. In seguito il cardinale lo utilizzò per realizzare fortificazioni militari nei propri possedimenti, come la rocca di Ostia. Nel 1487 fu nominato dal papa Innocenzo VIII sovrintendente alle fortificazioni pontificie delle Marche, dove fece ritorno occupandosi di varie fortezze tra cui Jesi, Osimo e Offida. L'ultimo documento che lo ricorda risale al 1494 e riguarda la sua presenza a Reggio Calabria per interventi su fortificazioni. Dopo di allora non abbiamo più alcuna notizia; la sua tomba è nella chiesa di San Domenico a Urbino.

Francesco di Giorgio Martini (Siena 1439 – ivi 1501)

Francesco di Giorgio di Martini nacque a Siena nel 1439⁵⁷. Fu allievo del Vecchietta e, alla pittura, unì ben presto anche la pratica dell'architettura, in particolare militare e idraulica. Sviluppò interesse per la meccanica, come documenta il cosiddetto *Codicetto* (Biblioteca apostolica Vaticana) dove con rapidi appunti, in forma grafica e di note scritte, sulla parte dell'architettura detta *machinatio* compaiono proposte autonome e migliorative di numerosi meccanismi.

Nel 1477 è ufficialmente ad Urbino alla corte di Federico da Montefeltro, che lo definisce subito dopo "mio architecto"⁵⁸. Risale probabilmente a questo periodo *l'Opusculum de architectura* (Londra, British Museum), dedicato al duca paragonato ad Alessandro Magno e a Cesare Augusto e illustrato con disegni di macchine e fortezze per mettere in luce le proprie qualità di "ingegnario". I lavori più importanti che Francesco realizzò ad Urbino furono il completamento del palazzo ducale, il duomo, la chiesa, il chiostro e il convento di S. Bernardino (destinata ad accogliere le spoglie di Federico ed eretta presumibilmente dopo la sua morte) e il convento di S. Chiara. Il palazzo ducale, iniziato su preesistenti edifici dei Montefeltro in una data incerta, forse nel 1454 o 1455, era stato seguito dal 1466 fino al 1472 da Luciano Laurana e quindi da Francesco di Giorgio che completò i lavori a partire probabilmente dal cortile, dove

⁵⁷ F. P. Fiore – C. Cieri Via, *Francesco di Giorgio Martini*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 49, 1997.

⁵⁸ F.P. Fiore, *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro* / Atti del Convegno internazionale di studi (Urbino, 11-13 ottobre 2001), Firenze 2004.

terminò le soprallogge e inserì nel fregio del piano terreno l'iscrizione in onore di Federico.

A Francesco si ascrive anche il palazzo ducale di Gubbio, dove egli era al lavoro già nel 1477 ⁵⁹.

Il palazzo prende a modello quello di Urbino ma, essendo realizzato su consistenti preesistenze, presenta asimmetrie delle quali il cortile è la testimonianza più evidente. In un'ala aggiunta troviamo la rampa elicoidale e lo studiolo, decorato in modo simile a quello di Urbino così come simile è anche la dimensione urbana del palazzo stesso.

Numerosissime sono le fortificazioni alle quali Francesco pose mano in altri centri del Montefeltro, come egli stesso narra nei trattati (quelle di Sassofeltrio, Serra Sant'Abbondio e Tavoletto - ora scomparse; quelle di Cagli, di Mondolfo e Mondavio), e altrettante quelle da lui aggiornate (le rocche di San Leo e di Fossombrone).

Dopo la morte di Federico (1482) Francesco ebbe la possibilità di realizzare lavori anche di notevole rilievo fuori dal Ducato, come la chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio a Cortona.

Nel 1486 stipulava il contratto di costruzione del nuovo palazzo comunale di Jesi.

Dalla metà del 1489 torna definitivamente a Siena, e dal 1490 iniziò per lui un periodo nuovo di scambi e di attività, con progetti e consulenze in tutta Italia. Su istanza di Giangaleazzo Sforza nel giugno del 1490 si recò a Milano, dove avrà occasione di incontrare Bramante e Leonardo. Del 1491 è il suo primo viaggio documentato a Napoli presso Alfonso duca di Calabria. A Napoli Francesco progettò il nuovo circuito difensivo esterno di Castel Nuovo, probabilmente lavorò anche alle nuove mura occidentali della città e alla nuova fortezza di Castel Sant'Elmo; sono probabilmente legate a suoi disegni numerose rocche nell'Italia meridionale (rocche di Otranto, Gallipoli, Taranto, Gaeta, Manfredonia, Brindisi, Massafra, Matera, Ortona, Vasto, Castrovillari, Crotone, Reggio Calabria, Rocchetta Sant'Antonio, Carovigno). Morì nel 1501 e venne sepolto a Siena, nella chiesa dell'Osservanza.

Assai importante è anche la figura di Francesco trattatista e teorico dell'architettura, da intendersi come sintesi conclusiva, e non premessa, della sua attività. Rimasti manoscritti, i trattati constano di più versioni pervenuteci in diversi codici; solo la

⁵⁹ *Il palazzo ducale di Gubbio e Francesco di Giorgio Martini*, a cura di S. Capannelli, TMM 2008.

Traduzione vitruviana (Firenze, Biblioteca Nazionale) è interamente autografa ma quasi priva di illustrazioni, mentre il codice T (Torino, Biblioteca Reale), presenta numerose correzioni autografe di Francesco. Nella biblioteca dei duchi di Urbino era conservato solo l'*Opusculum* di macchine e fortificazioni. Si ricordano il citato *Codicetto* della Biblioteca apostolica Vaticana, che contiene molti disegni di macchine dalle quali non è estranea la conoscenza di Brunelleschi, e l'*Opusculum de architectura*, una raccolta di disegni ora al British Museum.

A Urbino in un ambiente culturalmente all'avanguardia, dove conobbe probabilmente Leon Battista Alberti, le ricerche di Francesco si ampliarono allo studio dell'antico, della lingua latina e di Vitruvio. Una frammentaria traduzione del *De architectura* è conservata nel codice Magliabecchiano n.141 alla Biblioteca Nazionale di Firenze; un altro manoscritto non autografo, denominato codice Zichy, contiene l'abbozzo di un trattato conformato come riscrittura del trattato vitruviano.

Il suo *Trattato* fu una ricerca continua, raccolta in vari manoscritti e in diverse stesure, che possiamo schematizzare come formato da due parti: il *Trattato I* (Architettura, ingegneria e arte militare), risalente probabilmente al periodo 1478-1481 (codice Ashburnam 361, Biblioteca Laurenziana, e codice Saluzziano 148, Biblioteca Reale di Torino); il *Trattato II* (Architettura civile e militare), risalente probabilmente agli anni novanta (codice della Biblioteca Comunale di Siena e codice Magliabecchiano della Biblioteca Nazionale di Firenze).

Elemento pionieristico nel trattato, che lo distingue dal *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, fu l'uso di numerosissimi disegni realizzati a chiarimento del testo. Nell'opera di Francesco di Giorgio hanno un grande rilievo le ricerche relative ai principi innovativi dell'arte delle fortificazioni detta *fortificazione alla moderna*, della quale è considerato il fondatore insieme coi fratelli Antonio e Giuliano da Sangallo. Altro elemento degno di nota è il paragone da lui proposto tra il corpo umano e la struttura dell'insediamento urbano: egli ritiene infatti che la coerenza e l'armonia alla base della figura dell'uomo debbano essere riprese anche nella progettazione della città.

Il corpus teorico di Francesco di Giorgio Martini è molto vasto e variegato (comprende anche una "Opera di architettura" dedicata al Duca Alfonso di Calabria). Una copia del suo trattato, che ebbe grande diffusione e vasta rinomanza, fu in possesso di Leonardo da Vinci che lo commentò minuziosamente.

I dipinti

Originariamente la decorazione dello studiolo era completata da una serie di dipinti su tavola situati al di sopra del rivestimento ligneo ⁶⁰.

Una testimonianza fondamentale ci è fornita da Niccolò Cerretani che redasse una descrizione del Palazzo Ducale di Gubbio per il Granduca di Toscana Ferdinando II nel 1631, nella quale si legge di “uno studiolo con le scansie intarsiate, e Pitture” ⁶¹. Sappiamo inoltre che nel 1673 i Medici inviarono a Gubbio due carpentieri fiorentini per smontare e trasportare le tavole dipinte, divenute di loro proprietà col matrimonio tra Ferdinando II e Vittoria della Rovere. Nei documenti relativi all’operazione si parla di “alcuni pezzi di pittura in tavole [...] dal Gabinetto del Palazzo della Ser.ma Gran Duchessa Vittoria qui in Gubbio” ⁶².

Da qui al XIX secolo non si hanno notizie relative alle tavole ⁶³ fino a che non compaiono sul mercato fiorentino nell’Ottocento ⁶⁴.

È proprio grazie alle vendite ottocentesche che oggi siamo certi dell’esistenza di quattro dei dipinti dello studiolo eugubino.

Due di essi infatti, *Retorica* e *Musica*, furono acquistati dall’inglese William Blundell Spence (1814-1900, vissuto a Firenze dal 1836 alla morte), che li vendette nel 1866 alla National Gallery di Londra dove sono tuttora esposti.

Gli altri, *Grammatica* e *Astronomia*, furono venduti dal collezionista, inglese d’origine ma residente a Berlino, Edward Solly (1766-1844) al Museo Bode di Berlino dove andarono distrutti a causa dei bombardamenti della seconda guerra mondiale⁶⁵.

⁶⁰ Ricordiamo che il rivestimento ligneo è alto 268 cm. e il soffitto a cassettoni ed il fregio erano installati ad un’altezza di 533cm, tale da consentire la presenza di dipinti (Raggio, 2007, p.81). Le misure complessive della stanza sono: parete di fronte alle finestre occupata dai dipinti: 222x406; parete di fronte alla porta: 222x212; parete d’entrata: 222x290.

⁶¹ Niccolò Cerretani così ne parla nella descrizione del Palazzo Ducale di Gubbio eseguita per Ferdinando II Granduca di Toscana nel 1631 (in Raggio, 2007, p.157).

⁶² Raggio, 2007, p. 157 e seguenti; Sannipoli, in “L’Eugubino – Speciale Studiolo”, 2009, p.27.

⁶³ Non è stata trovata nessuna notizia relativa alle tavole negli inventari di Vittoria della Rovere (Raggio, 2007, p. 157s).

⁶⁴ Raggio, 2007, p.159.

Dato che il tema è quello delle Arti Liberali, si pensa che la serie completa fosse composta da sette dipinti (mancano quindi Dialettica, Aritmetica, Geometria).

La maggior parte degli storici dell'arte concorda sull'attribuzione delle tavole a Giusto di Gand, pittore già al servizio di Federico da Montefeltro per la decorazione dello studiolo di Urbino, dove realizzò, con l'aiuto di Pedro Berruguete ⁶⁶, ventotto ritratti di uomini illustri disposti al di sopra della decorazione lignea⁶⁷.

Riguardo ad un ulteriore dipinto, noto come l'*Orazione (Federico e Guidobaldo che ascoltano un'orazione)*, c'è contrasto tra gli storici sulla sua effettiva presenza nello studiolo⁶⁸, non convinti dalla sua diversità, formale e tematica, rispetto all'unità visiva delle altre tavole⁶⁹, tenendo anche conto del fatto che il Duca è già rappresentato nella *Grammatica*.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Giusto di Gand, il cui vero nome è Joos van Wassenhove, nacque nel 1430 circa e fu uno dei pittori olandesi più famosi in Italia nel XV secolo. Al servizio di Federico da Montefeltro a Urbino nei primi anni '70 del Quattrocento, si ipotizza che lì Giusto di Gand avesse una bottega dove probabilmente era assistito, tra gli altri, dallo spagnolo Pedro Berruguete. Le notizie biografiche su Giusto di Gand sono ricavate dalla scheda fornita dal sito web della National Gallery di Londra (nationalgallery.org.uk/artists/justus-of-ghent).

⁶⁷ Dei dipinti originali ad Urbino sono presenti solo 14, mentre gli altri 14 sono conservati al Louvre e sostituiti da riproduzioni fotografiche, Montevecchi 1992 p.345. Sullo studiolo di Urbino cfr. Cheles, 1991, e Liebenwein, 2005, p.122-138 (con storia degli studioli tra Medioevo e Rinascimento).

⁶⁸ Già W.B.Spence nel 1866 aveva messo in relazione le tavole delle Arti Liberali con quella di Hampton Court, ma riteneva che l'intera serie provenisse dalla biblioteca del Palazzo Ducale di Urbino.

⁶⁹ E. Sannipoli (2009, p.28) così riassume la questione: “Le quattro tavole raffiguranti le *Arti*, pur con piccole varianti reciproche, presentano degli elementi di ‘unità visiva’ che le fanno apparire come appartenenti a un medesimo ciclo: ...il ritmo dei troni disegnati in modo vario ma coordinato; la linea continua dei gradini alla base, ricoperti da tappeti di velluto verde; la linea continua delle cornici e delle specchiature sulla parete di fondo; l'iscrizione nel cornicione di coronamento dei dipinti”, oltre alla similitudine dell'impianto iconografico. “La tavola di Hampton Court invece si differenzia dalle altre per dimensioni e impostazione compositiva, e presenta un'iscrizione indipendente da quella delle *Arti*”.

Elementi che invece depongono per la presenza di questa tavola nello studiolo, oltre al soggetto e la simile mano del pittore, sono la perfetta corrispondenza tra le colonne e le paraste sottostanti nella parete della porta, la larghezza giusta per lo spazio disponibile e la prospettiva della scena vista dal basso che si adatta bene a quella del punto di vista dell'osservatore nello studiolo⁷⁰.

A causa della scarsità di fonti, non possiamo identificare con certezza il contenuto dell'orazione né l'identità dei personaggi raffigurati⁷¹.

Anche questo dipinto fu smontato nel 1673 e, insieme alle altre tavole, trasferito a Firenze. Fu poi acquistato dalla Regina Vittoria nel 1853 e da allora si trova nel Palazzo di Hampton Court a Londra.

Merita infine un discorso separato il dibattito suscitato tra gli studiosi riguardo all'effettiva presenza delle tavole dipinte nello studiolo. Uno degli elementi su cui si basano le diverse opinioni è l'iscrizione latina che corre nel fregio di coronamento della fascia intarsiata. L'iscrizione, il cui incipit è: "Guarda come si prostrano gli antichi allievi della veneranda madre", fa infatti pensare a un nesso con ciò che è rappresentato nei dipinti stessi, cioè figure di uomini inginocchiati al cospetto di figure femminili in trono⁷². D'altra parte studiosi come Lorne Campbell ritengono insufficiente l'iscrizione stessa per affermare che i dipinti si trovassero nello studiolo⁷³. Inoltre, sia Campbell che Cheles si basano anche su minuziose incongruenze luministiche e prospettiche⁷⁴.

⁷⁰ Fabianski, 1990, p. 210.

⁷¹ Per le ipotesi sul tema dell'*Orazione* si rimanda alla scheda sul dipinto.

⁷² "Guarda come si prostrano gli antichi allievi della veneranda madre/uomini eccelsi per sapere e per ingegno/supplichevoli in ginocchio e a capo scoperto/davanti al volto della loro genitrice/Con l'aiuto della giustizia il reverenziale rispetto prevale e nessuno/si pente di essersi sottomesso alla propria madre", M. Fabianski, 1990, pp.204-210. Il primo a propendere per questa ipotesi fu Martin Davis (1945), osservando che il testo si riferirebbe appunto alla serie di dipinti con le *Arti Liberali*. Diversa è l'ipotesi a cui giungono Cheles (1991, pp.27-35) e Campbell (1998, pp.285 e seguenti).

⁷³ BIBLIOGRAFIA CAMPBELL Campbell (1998, *passim*) parla delle incongruenze relative alle iscrizioni, all'illuminazione, alle dimensioni, giungendo a concludere che si tratta di una serie destinata alla biblioteca del Palazzo Ducale di Castel Durante.

⁷⁴ Cheles (1991, pp.27-35) ha dubitato della collocazione eugubina per le incongruenze luministiche e prospettiche.

Le tavole nel corso dell'Ottocento vennero variamente attribuite (a Bramantino, Hugo van der Goes e Melozzo da Forlì). M. Friedländer nel 1925 avanzò per primo il nome di Giusto di Gand ⁷⁵ e, solo due anni dopo, Roberto Longhi prospettò che fossero opera di Pedro Berruguete ⁷⁶. Su questi due nomi continua a dividersi la critica.

C'è anche chi ritiene plausibile che i dipinti di Gubbio, così come quelli di Urbino, siano stati iniziati dal pittore olandese e completati dal Berruguete ⁷⁷. Il Campbell propone invece che Giusto di Gand abbia progettato ed iniziato a realizzare la serie, completata poi dai suoi aiuti dopo il 1476 e prima del 1482 ⁷⁸.

Non ci sono documenti che certifichino la collocazione originaria dei dipinti, per cui sono state fatte diverse ipotesi. I dipinti appaiono più piccoli dello spazio in cui erano collocati originariamente, ma si deve considerare che essi sono stati tagliati su tutti e quattro i lati e che inoltre facevano parte di un supporto più ampio.

Nessuna ipotesi è risultata pienamente soddisfacente ⁷⁹. Esistono dei principi generali che da più di sessanta anni hanno guidato le varie ipotesi: la corrispondenza spaziale tra

⁷⁵ M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 3, *Dieric Bouts and Joos van Gent*, 1968, pp.54-57.

⁷⁶ R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma 1927, pp.123, 180.

⁷⁷ M. L. Evans, 'Un maestro solenne': *Joos van Wassenhove in Italy*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook for History of Art", 44 (1993), pp.75-100.

⁷⁸ Campbell, 1998, p.286.

⁷⁹ "VEDERE FIGURA" / Così sono riassumibili le ipotesi principali:

DAVIS 1945 *Pro.* La soluzione più logica per la parete lunga; *Contro.* Astronomia singola e con prospettiva sinistra messa come centrale su una parete a due posti. Geometria ed Aritmetica su parete tripartita. Sequenza del Titolo insoddisfacente. Necessità di chiudere a metà la finestra.

CLOUGH 1986 *Pro.* Introduzione dell'Orazione perfetta per la parete della porta. *Contro.* Astronomia singola su una parete a due posti. Necessità di chiudere le due finestrelle e a metà la finestra. Posizione prospettica non adatta alla Musica.

CHELES 1986 *Pro.* Sequenza del Titolo corretta. *Contro.* Soluzione prospettica poco probabile con due laterali sul fondo e due centrali sulle finestrelle, che debbono essere così necessariamente chiuse.

FABIANSKI 1990 *Pro.* Ottima soluzione per posizione prospettica e sequenza del Titolo. *Contro.* Necessità di chiudere le due finestrelle e a metà la finestra. Necessità di una Geometria molto diversa dalle altre, larga il doppio e con un elemento divisorio centrale che continua la parasta.

tavole e pannelli (le tavole devono essere inserite nello spazio individuato dalla continuazione delle paraste intarsiate); la corretta sequenza testuale del titolo ducale inscritto a segmenti nella parte superiore delle tavole; la corrispondenza prospettica tra le tavole (orientate alcune da destra, altre dal centro ed altre da sinistra) e la disposizione di queste nella parete; la divisione classica delle *Arti Liberali* in trivio (dialettica, retorica e grammatica) e quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia e musica); la corrispondenza semantica tra tavola e pannello sottostante (questo punto è sicuramente quello meno vincolante, dal momento che i pannelli sono difficilmente monotematici).

Nel 2009, in occasione della realizzazione della copia dello studiolo, sono state rispettate le tre aperture (due secondarie laterali e superiori ed una principale centrale) sulla parete della finestra, preferendo non alterare la fisionomia architettonica della parete. Sulla parete della porta la tavola dell'*Orazione* è stata preferita a *Musica* ed *Astronomia* (secondo l'ipotesi della Raggio del 1999), perché più adatta alla tripartizione delle paraste. In base a questi presupposti l'unico spazio per *Astronomia* e *Musica* è diventata la parete di fondo, soluzione non congruente con la sequenza del titolo e con le dimensioni ristrette dello spazio a disposizione ma capace di riempire in modo gradevole gli spazi vuoti nella stanza, se non quello per la prima tavola (la *Dialettica*).

Le copie per il nuovo studiolo di Gubbio sono state realizzate a partire da fotografie in bianco e nero.

CLOUGH 1995 *Pro.* Ottima soluzione per la parete corta con due tavole strette. *Contro.* Posizione improbabile della *Musica* per motivi prospettici.

RAGGIO 1996 *Pro.* Divisione in trivio-quadrivio, con due centrali sul fondo e due laterali sopra la porta lasciando intatte tutte le finestre. *Contro.* Posizione improbabile per la sequenza del Titolo. Parete della porta con solo due tavole anziché tripartita.

RAGGIO 1999 *Pro.* Buona soluzione per la parete di fondo e per la sequenza del Titolo. Divisione in trivio e quadrivio lasciando intatte tutte le finestre. *Contro.* Improbabile soluzione della parete sopra la porta con due tavole di cui una con prospettiva centrale ed una laterale, che occupano uno spazio decisamente inferiore a quello disponibile.

Lo stato di conservazione e il restauro

Non abbiamo documenti riguardanti lo stato di conservazione dello studiolo di Gubbio almeno fino all'Ottocento ⁸⁰.

Sappiamo comunque che il legno di cui è costituito è un materiale facilmente deteriorabile, in particolare se conservato in luoghi umidi: è soggetto all'invecchiamento naturale, a cambiamenti chimici, e quindi allo scurimento delle superfici ed è vulnerabile rispetto agli insetti xilofagi.

Possiamo quindi immaginare, vista la preziosità e l'importanza dell'opera, che siano state attuate delle periodiche operazioni di manutenzione.

Nel XVII secolo il Palazzo Ducale versava in condizioni precarie, così lo studiolo viene trascurato e fu ulteriormente danneggiato dall'umidità ⁸¹.

Il palazzo fu completamente abbandonato nel 1843 ⁸². Risalgono a questo secolo due documenti che descrivono lo studiolo e lo stato in cui versava.

Il primo è la descrizione tratta dai taccuini del viaggiatore inglese F.C. Brooke che compare in *Memoirs of the Dukes of Urbino*, pubblicata da James Dennistoun nel 1851. Brooke ebbe modo di vedere che i pannelli dello studiolo si erano conservati bene e avevano solo bisogno di una ripulitura ⁸³.

Di opinione decisamente diversa fu l'architetto tedesco Paul Lespeyres, che visitò il palazzo nel 1873 e trovò lo studiolo "in uno stato di grave degrado". Lespeyres inoltre accenna alla lacuna nell'iscrizione specificando che la parte mancante è quella nella nicchia della finestra ⁸⁴.

L'anno successivo, come sappiamo, lo studiolo fu acquistato dal Principe Lancellotti e fu oggetto di un approfondito restauro.

Le pareti della piccola stanza eugubina sono rimaste spoglie fino al 2009 e ciò ha permesso di vedere bene in che modo i pannelli fossero fissati al muro. Per il montaggio

⁸⁰ Tutte le notizie relative ai restauri dello studiolo sono ricavate da A. Wilmering, *Le tarsie rinascimentali e il restauro dello studiolo di Gubbio*, in *Lo Studiolo di Federico da Montefeltro*, vol. II, 2007.

⁸¹ *Relazione sopra il Palazzo della Serenissima Duchessa Vittoria in Gubbio*, classe III, filza XXXII, f. 1-6R, ASF, Archivio di Stato di Urbino, pubblicato in Fiore e Tafuri, 1995, p.205.

⁸² A. Wilmering, 2007, p.142. (Vedere anche "Il Palazzo Ducale di Gubbio"??)

⁸³ "The small cabinet has shared a better fate than that of the remainder of the apartments and requires little else than cleaning up to restore it to its original state", Wilmering, 2007, p.142.

⁸⁴ A. Wilmering, 2007, vol. II, p.201.

originario è stata ravvisata un'affinità con le indicazioni date da Leon Battista Alberti nel suo *De re eadificatoria*, che consigliava di usare chiodi di metallo o “uncini” assicurati alla parete con la malta ⁸⁵. Questo consentì di rimuovere i pannelli abbastanza facilmente.

Filippo Massimo Lancellotti incaricò un falegname eugubino attivo a Roma, Giacomo Mammola (1823 – 1877), di restaurare l'opera appena acquistata. Insieme a Mammola lavorarono alcuni assistenti, tra cui Luigi Rizzo che lasciò una nota in una cavità di una delle porte per attestare il proprio operato ⁸⁶. La nuova stanza cui erano destinati i pannelli era più grande dello spazio di Palazzo Ducale, quindi si dovette procedere a un ridimensionamento dello studiolo. I falegnami di Mammola crearono *ex novo* un pannello intarsiato e due pilastri per incorniciarlo.

Le tecniche usate in quest'occasione furono due: la prima era vicina ai metodi tradizionali dell'intarsio e fu usata per sostituire le parti deteriorate con tarsie nuove. La scelta di sostituire invece di conservare derivava probabilmente dalla formazione degli artigiani del Mammola come ebanisti e quindi era legata alla loro abilità nella tecnica dell'intarsio.

L'altra tecnica è denominata *marquetric* e consiste nel creare decorazioni simili a tarsie. Le parti realizzate con questo metodo sono riconoscibili per via dei segni sottili lasciati dalla lama della sega da traforo.

Il restauro del Mammola comportò anche la sostituzione di molti pannelli con la decorazione a finte panche e dei pavimenti illusionistici, e di una buona parte delle tarsie a toppo, soprattutto quelle nel fregio con l'iscrizione. Inoltre i pannelli furono raschiati in modo da rimuovere la vernice e lo sporco superficiale ma, così facendo, le tarsie hanno perso alcuni dettagli e la patina originaria. Ciò appare evidente dal confronto tra due dei simboli di Federico da Montefeltro: lo struzzo e la gru [img 3-12, 3-13]. Il colore del primo, che non ha subito ritocchi rilevanti, appare più intenso rispetto a quello sbiadito della gru, che evidentemente è stata raschiata.

⁸⁵ L.B. Alberti, ed. 1989, p.269 (libro VI, cap. X).

⁸⁶ Nel biglietto di Luigi Rizzo si legge: “Luigi Rizzo Restaurò questo Gabineto [sic] Nella Villa Del Principe Angelotti [sic] Sanmichele Frascati [sic] del 15 [se]ttembre 1877” [img 3-7, Wilmering, 2007, p.145]

Malgrado queste operazioni di restauro ⁸⁷, lo studiolo non fu mai rimontato dal Lancellotti e i pannelli rimasero imballati, probabilmente nella soffitta della sua villa di Frascati.

Dopo aver acquistato lo studiolo dagli eredi Lancellotti nel 1938, Adolph Loewi incaricò i propri artigiani e la bottega veneziana di Simoli di restaurare nuovamente l'opera ⁸⁸.

Antoine Wilmering ha intrattenuto una corrispondenza con Kay Robertson, figlia di Adolph Loewi, grazie alla quale sono emerse anche delle fotografie dello Studiolo rimontato a Venezia. Da queste foto emerge un pannello ora perduto che si trovava sotto la finestra [img 3-14]. Mancava anche la parte inferiore dell'armadio di sinistra di fronte all'entrata, sostituito con una tarsia ispirata a un pannello di Urbino, in versione più semplice.

Inoltre nelle foto si notano errori di ricostruzione della planimetria dello studiolo, nella sequenza dei pannelli, e nella disposizione delle parole latine ⁸⁹.

Quando lo studiolo arriva a New York nel 1939, il direttore del Museo di Filadelfia, Fiske Kimball, al quale il Loewi si era rivolto, chiese di consultare la descrizione di Paul Lespeyres per rimontare correttamente i pannelli in vista della vendita al Metropolitan Museum ⁹⁰.

La nuova sistemazione dello studiolo, che non fu completamente corretta, si basò sui disegni realizzati a Gubbio da un collaboratore di Loewi, ma fu impossibile fare ulteriori ricerche a causa della guerra. In una foto che mostra lo studiolo ricomposto nel 1941 [img 3-19] vediamo che la stanza in cui fu montato aveva i soffitti troppo bassi, che mancano le due finestre piccole, l'iscrizione latina è interrotta dalla nicchia, e il fregio continua erroneamente lungo il soffitto minore.

⁸⁷ Le operazioni rimasero incomplete a causa della morte di Mammola, sopravvenuta nel Maggio del 1877. Wilmering, 2007, p.146.

⁸⁸ Adolph Loewi disponeva di una bottega di restauro direttamente connessa alla sua galleria. Simoli???

⁸⁹ In una delle foto pubblicate sul volume di Wilmering [img 3-17], ad esempio, si legge la parola *SANCTAM* che non esisteva nell'iscrizione originaria (Wilmering, 2007, p.147).

⁹⁰ A. Wilmering, 2007, p. 151.

Lo studiolo fu esposto al Metropolitan Museum dal 1941 al 1967, quando fu nuovamente smontato e imballato a causa di una generale ristrutturazione delle sale dedicate all'arte italiana, secondo le indicazioni del direttore James Rorimer ⁹¹.

Infine grazie a Philippe de Montebello, nuovo direttore dal 1977, i pannelli furono studiati approfonditamente, restaurati ed esposti in modo da avvicinarsi il più possibile al loro aspetto originale. Le operazioni di studio e restauro si sono svolte fra il 1983 e il 1996, anno dell'apertura delle nuove sale ⁹².

Dopo numerosi viaggi in Italia, i membri dello staff del museo guidati dalla curatrice Olga Raggio hanno potuto documentare le tecniche quattrocentesche, i materiali, la corretta planimetria dello studiolo. Gli studi *in situ* hanno permesso di rilevare l'altezza corretta dei due soffitti e la presenza delle due finestre strombate ⁹³.

Gli obiettivi del restauro guidato da Antoine Wilmering erano principalmente due: consolidare la struttura di ogni singolo pannello e ripristinarne l'integrità estetica.

I pannelli, quindi, sono stati sempre studiati in relazione l'uno con l'altro.

I restauratori del Metropolitan Museum procedettero alla rimozione o alla correzione dei precedenti interventi che adesso risultavano inadeguati e che spesso, nella scelta dei materiali, non avevano tenuto conto della prospettiva e della direzione della luce, elementi fondamentali per la corretta fruizione delle tarsie ⁹⁴.

È stata invece lasciata, laddove possibile, la patina superficiale.

Le radiografie a raggi X, oltre all'osservazione superficiale, hanno rivelato che la maggior parte delle tavole di supporto in pioppo erano in un buono stato di conservazione, mentre altre parti si erano molto indebolite nel tempo a causa di infestazioni di insetti, spaccature del legno causate da umidità e cambiamenti di temperatura o da restauri sbagliati. Alcune tarsie si erano deformate o dissestate, in certi punti si stavano sollevando e in altri erano andate perdute ⁹⁵.

⁹¹ A. Wilmering, 2007, p. 151.

⁹² A. Wilmering, 2007, p. 151.

⁹³ Le due finestre, murate probabilmente nel Seicento, sono state riaperte nel 1984 in occasione dei lavori di restauro del palazzo. L. Cheles, 1991, p.28 e p.33 n.12.

⁹⁴ Le finestre strombate facevano parte del progetto originario dello studiolo. Costruite sulla parete sud-est, erano dipinte di bianco crema sul lato sinistro e di marrone scuro su quello destro; la luce era così orientata in modo morbido sui dipinti con le Arti Liberali.

⁹⁵ A. Wilmering, 2007, p. 175.

Sono stati sostituiti i pannelli di sostegno più gravemente danneggiati: le nuove tavole sono state realizzate tenendo conto delle irregolarità delle matrici in modo da avere una perfetta aderenza.

Quando possibile, sono stati usati i chiodi originali e i relativi fori per rimanere fedeli alla tenuta originaria.

Diversi pannelli erano stati trattati dai restauratori otto e novecenteschi con un tipo di stucco a base di gesso e colla animale per consolidare le zone lacunose. Questa mistura con il tempo ha perso integrità fino a rigonfiarsi e sbriciolarsi causando delle irregolarità negli elementi delle matrici. Lo stucco è stato quindi rimosso e le lacune interne colmate con noce, acero o pioppo. Per le lacune più profonde e irregolari è stata usata speciale resina epossidica insieme a pasta di legno per ricreare la forma esatta della toppa mancante. Questo procedimento ha permesso di ottenere il risultato più vicino possibile all'originale e, cosa importante, di mantenere la reversibilità del restauro ⁹⁶.

Il restauro si è focalizzato anche sulle interazioni cromatiche fra i diversi tipi di legno. Alcune figure risultavano infatti appiattite a causa del cambiamento di colore delle tarsie più chiare che aveva portato quasi alla monocromia quelle che in origine erano tonalità diverse; in questi casi si è scelto di procedere con lo scurimento del legno.

Altre correzioni sono state fatte per mezzo della pittura ad acquerelli o colori acrilici. È ad esempio il caso dell'ombra incompleta di un balaustrino, ricreata osservando ombre simili, oppure l'organo portatile a cui è stato restituito uno spessore mancante.

Anche questa scelta ha permesso di evitare azioni irreversibili.

Non sempre è stato possibile effettuare i cambiamenti desiderati a causa della mancanza di riferimenti certi o dell'irreversibilità dei restauri ottocenteschi, e la soluzione di compromesso è stata quella di attenuare errori e ombre incoerenti con velature.

La superficie dei pannelli presentava depositi di cera, sporco e coloranti piuttosto recenti ⁹⁷ che sono stati puliti con un'emulsione di acqua e benzina, e spazzole morbide. Successivamente ogni pannello è stato ripassato con un panno umido e trattato con un

⁹⁶ Le toppe così realizzate sono fissate alla matrice con colla animale e possono quindi essere facilmente rimosse sciogliendo la colla.

⁹⁷ Durante i restauri precedenti le superfici erano state raschiate, quindi i depositi formati fino ad allora erano stati rimossi.

sottile strato di vernice trasparente. La vernice non solo fa risaltare le diverse tonalità del legno, ma svolge anche una funzione protettiva contro l'umidità.

Per quanto riguarda il trattamento delle spaccature degli elementi superficiali, i restauratori hanno proceduto al riempimento tramite quercia laminata con legno di balsa (il più leggero esistente) usando un particolare accorgimento: il legno riempitivo è stato incollato soltanto a un lato della spaccatura per evitare nuove eventuali fessure [img 3-57, 58, 59 Wilmering, 2007].

Un altro difetto da correggere erano i segni lasciati dai tarli. Solitamente i fori lasciati da questi insetti sono accettati in oggetti di legno antichi come lo studiolo. Purtroppo in questo caso i tarli avevano provocato gallerie evidenti che intaccavano le immagini intarsiate. I restauri precedenti non avevano fatto altro che accentuare questi segni con stuccature inadeguate che si erano scurite nel tempo. Sono state quindi rimosse le vecchie stuccature e sostituite con una miscela di carbonato di calcio e alcool polivinilico. Infine i segni delle gallerie sono stati ritoccati con acquerelli o colori acrilici, a seconda del grado di opacità necessario.

Un trattamento speciale è stato riservato all'iscrizione del fregio. Le parole, infatti, non solo erano molto danneggiate ma non erano nemmeno autentiche. Documenti della fine del XVI secolo attestano infatti che l'iscrizione originaria era in latino quattrocentesco, mentre quella arrivata a New York era scritta in latino classico: le parole erano state infatti cambiate poco prima del 1874, anno del trasferimento dello studiolo a Roma.

Il fregio era stato ancora una volta ritoccato dai restauratori ottocenteschi che hanno sostituito tutte le tarsie a toppo (tranne la sezione sopra la porta) nel 1938, quando nel laboratorio veneziano di Loewi vennero aggiunte le parole mancanti, e infine nel 1939 quando i restauratori del Metropolitan Museum si sono basati sulla descrizione di Lespeyres.

A causa della natura composita dell'iscrizione e del suo cattivo stato di conservazione la squadra di Antoine Wilmering ha deciso di restaurare l'iscrizione completamente. Alcune parole sono state cambiate dal latino classico a quello quattrocentesco, ad esempio da *aeternos* a *eternos*, da *suae* a *sue*, ed è stata aggiunta un'interpunzione tra le parole per una lettura più chiara ⁹⁸.

⁹⁸ L'uso di interpunzioni nelle iscrizioni era comune nel XV secolo.

Anche i soffitti risultavano danneggiati e avevano perso la loro integrità estetica. Durante il restauro ottocentesco erano state aggiunte due piccole sezioni triangolari al soffitto piccolo; questo ampliamento è stato lasciato perché ormai parte integrante della configurazione dello studiolo.

Il consolidamento della struttura dei soffitti è avvenuto tramite l'aggiunta di travi mancanti, l'inserimento di piastre d'acciaio sistemate sotto la struttura principale ⁹⁹, il rafforzamento dei chiodi originali o la sostituzione di quelli rovinati o mancanti.

Le radiografie a raggi X sono state sfruttate soprattutto per distinguere le policromie originali dai rifacimenti ottocenteschi nel soffitto piccolo: i pigmenti quattrocenteschi assorbivano maggiormente i raggi X rispetto a quelli dei restauri. La rimozione dei pigmenti di restauro e delle dorature è stata complicata dal fatto che sia le parti aggiunte che quelle originali erano solubili in acqua.

La policromia e le dorature ottocentesche sono state lasciate e ritoccate dove era possibile o nelle zone troppo delicate.

Dopo la rimozione delle ridipinture precedenti, sono stati attenuati i disturbi visivi causati da lacune o alterazioni cromatiche.

Ad esempio, nel caso delle parti in finto porfido che erano diventate marroni sono state usate matite a pastello. Per restaurare le dorature è stato invece seguito il procedimento tradizionale: la foglia d'oro a 24 carati è stata applicata a guazzo sul bolo rossiccio (simile a quello originale), opacizzata con una spazzola rigida, e infine patinata con pigmenti uniti a colla di pesce. Le lacune delle dorature originali sono state armonizzate con oro in polvere a 24 carati e gomma arabica.

Le parti in gesso rimaste scoperte sono state patinate con colori a vernice per attenuare la differenza con le superfici originali.

I fiori di loto delle decorazioni della cornice dei soffitti sono stati ricostruiti grazie a stampini che hanno permesso una riproduzione fedele del disegno. Nel caso del soffitto piccolo le foglie del fascione sono state ricreate a mano libera seguendo i frammenti rimasti nel soffitto principale. Le parti in legno rimaste scoperte a causa del ritiro naturale del supporto in pioppo sono state trattate con uno strato di gesso.

⁹⁹ È stato evitato l'uso di consolidanti liquidi per legno per non appesantire troppo i soffitti. Le parti indebolite sono state quindi rinforzate in maniera meccanica.

Anche nel caso dei soffitti, il restauro è stato condotto tenendo conto dell'importanza della reversibilità degli interventi ¹⁰⁰.

La dispersione

I pannelli che compongono lo studiolo hanno subito più di uno spostamento negli ultimi due secoli prima di arrivare al Metropolitan Museum of Art di New York, dove sono oggi esposti. Al momento della sua acquisizione da parte del museo, nel 1940, lo studiolo eugubino rappresentò per il nuovo direttore, Francis Henry Taylor, “un simbolo dello spirito della libertà umanistica e il ricordo di un periodo più felice in Italia, quando il tiranno era un uomo di scienza e non un burattino tedesco” ¹⁰¹.

Lo studiolo uscì dal Palazzo Ducale di Gubbio per la prima volta nel 1874, quando il principe Filippo Massimo Lancellotti lo acquistò dai proprietari, i fratelli Ubaldo e Giuseppe Balducci, che lo avevano adibito a fabbrica di candele di cera ¹⁰².

Furono proprio gli eredi dei Balducci a vendere lo studiolo al principe Lancellotti ¹⁰³: le pareti lignee furono smontate, imballate e spedite a Roma.

¹⁰⁰ I colori a vernice utilizzati da Antoine Wilmering, quelli della linea “Restauro” prodotti dalla Maimeri, così come i pastelli, assicurano la reversibilità.

¹⁰¹ F. H. Taylor, *Humanism and Human Responsibility*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», gennaio 1941, XXXVI, 1, p. 2.

¹⁰² La vendita, ratificata a Roma dal notaio Domenico Righi, è riportata in Raggio, 2007, p.189 nota 73.

¹⁰³ Le testimonianze della vendita sono riportate in E.A. Sannipoli, 2009, p. 30 nota 1.

«Il 10 gennaio 1874 si riunì la Giunta Comunale eugubina. In tale circostanza il sindaco Vincenzo Maria Toschi Mosca comunicò ai presenti che Nicola Balducci l'aveva informato dell'imminente vendita del *gabinetto dei Duchi di Urbino a un Signore di Roma*, riservando però al Comune la prelazione sull'acquisto del prezioso studiolo. Questa fu la decisione degli assessori: *La Giunta dolente di non poter valersi della preferenza che il Sig. Balducci avrebbe gentilmente accordato al Municipio, perché manca di appositi fondi, e nelle attuali condizioni economiche del Paese non potrebbe chiederne ringrazia il Sig. Balducci, e poiché la posizione dell'acquirente è tale da far ritenere che quest' oggetto d'arte non lascerà l'Italia, così con*

Il principe e sua moglie, la principessa Elisabetta Borghese Aldobrandini, avevano comprato da qualche anno la villa Piccolomini a Frascati ¹⁰⁴. In essa avevano fatto costruire un piccolo belvedere in cima alla facciata del palazzo, dove avevano intenzione di ricostruire lo studiolo.

Dopo il restauro, i pannelli furono di nuovo imballati e rimasero così per diversi anni anche a causa dell'intervento, nell'estate del 1888, del Ministero della Pubblica Istruzione che riteneva illegale l'acquisto dei pannelli da parte del principe ¹⁰⁵. Dalla corrispondenza di quel periodo si evince che nessuno era a conoscenza del fatto che il Palazzo Ducale di Gubbio fosse un monumento di interesse nazionale. Tuttavia il Ministero inviò a Frascati un giovane Adolfo Venturi per esaminare lo stato di conservazione delle tarsie. Venturi concluse che lo studiolo fosse stato restaurato in modo così profondo da aver perso quasi completamente il suo valore antico ¹⁰⁶ così che, nel dicembre del 1888, il Ministero rinunciò ai suoi diritti sullo studiolo. Il principe

minor dispiacere dichiara di non poterne fare l'acquisto. Sappiamo poi com'è andata a finire». «Sempre a proposito dello studiolo [...] è da dire che il 29 giugno 1874 il conte Severino Servanzi Collio, in una sua osservazione personale all'erudito eugubino Luigi Bonfatti, ebbe a scrivere: E venendo al Gabinetto di legno che fu usato dal Duca di Urbino, a quell'epoca della trattativa da me aperta avrei potuto acquistarlo per un prezzo minore della decima parte di quello ch'Ella mi dice averlo pagato il Sig. Principe Lancellotti (Lire 1.200) [sic]. Questi ricconi devo spendere senza alcun riguardo e così sollevare chi ha bisogno, e specialmente se vende per necessità».

¹⁰⁴ I. Belli Barsali – M.G. Branchetti, *Ville della Campagna Romana: Lazio 2*, Milano, 1975.

¹⁰⁵ La querelle tra Ministero e principe Lancellotti è documentata in: Archivio Centrale di Stato – Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Divisione Monumenti e Oggetti d'Arte, II, busta 291, fasc.3147. Il Ministero della Pubblica Istruzione, attraverso la Direzione delle Belle Arti, considerava infatti illegittima la vendita di un bene che doveva rimanere legato al palazzo, dato che per legge era proibita la rimozione di decorazioni strutturali da un monumento nazionale.

¹⁰⁶ Il Venturi dichiarò che lo studiolo era stato “di fatto restaurato e largamente rinnovato, in modo che sono rimaste solo poche tracce delle sue antiche parti”. Raggio, 2007, vol. I, p.5.

Lancellotti uscì molto amareggiato da questa diatriba e decise di non montare più i pannelli che cominciavano ormai a deteriorarsi ¹⁰⁷.

Fra il 1937 e il 1938 gli eredi Lancellotti vendettero l'intero studiolo alla prestigiosa galleria d'arte "Adolph Loewi Venezia" ¹⁰⁸.

Nato a Monaco da una famiglia di commercianti d'arte, Adolph Loewi (1888-1977) si era stabilito a Venezia nel 1911, facendo la spola con New York nella duplice veste di commerciante d'arte, soprattutto mobili e tessuti antichi, e arredatore. Aveva raggiunto un prestigio tale da ricoprire la carica di console onorario tedesco a Venezia dal 1923 al 1934. In una lettera dell'11 novembre 1937 affermava con grande emozione di aver visto il giorno precedente i pannelli intarsiati dello studiolo eugubino nella soffitta della villa di Frascati dei Lancellotti. Propose di acquistarli per centocinquantamila lire; la transazione avvenne ufficialmente il 4 dicembre 1937 ¹⁰⁹.

Nella galleria d'arte presso le fondamenta Malcanton i pannelli furono installati per essere esposti ai clienti. Uno dei primi che si mostrò interessato all'acquisto fu Werner Abegg (Zurigo, 1903 – 1984), dirigente d'azienda, mecenate e collezionista d'arte svizzero residente a Torino. Loewi inviò una serie di foto ad Abegg il quale, successivamente, si recò a Venezia per vedere di persona le tarsie. Il collezionista, rimasto entusiasta, decise di pagare subito quindicimila dollari, ossia la metà della cifra richiesta. Tutto il materiale venne così imballato, ma improvvisamente Abegg cambiò idea e ritirò la sua offerta ¹¹⁰.

¹⁰⁷ La questione si concluse lasciando ai Lancellotti l'opera, a patto che in caso di restauro del Palazzo ducale eugubino essa, su richiesta dello Stato medesimo, facesse ritorno all'interno della sede originaria. In una lettera del 18 marzo 1890 il principe Lancellotti scriveva così al senatore Fiorelli, direttore della Direzione Antichità e Belle Arti, amareggiato per la vicenda tanto da non aver ancora deciso in quale dei suoi palazzi ripristinare i pannelli. Raggio, 2007, vol. I, pp.5-7.

¹⁰⁸ Le informazioni relative a Loewi provengono dal diario di Katherine Loewi, moglie del mercante. Raggio, 2007, p.182 nota 25.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Raggio, 2007, vol. I, p.7.

Allo stesso tempo, a causa delle leggi razziali, Loewi trasferisce la propria attività negli Stati Uniti all'inizio del 1939. I pannelli intarsiati, rimasti invenduti, lo raggiunsero a New York nell'aprile dello stesso anno e a settembre lo studiolo fu esposto alla galleria "Seligman – Rey".

Loewi aveva bisogno di soldi per aprire una nuova sede a Los Angeles e cercò quindi di vendere i pannelli; si mise in contatto con Fiske Kimball, allora direttore del Museum of Art di Philadelphia. Kimball, vincolato dagli amministratori del suo museo che non volevano acquistare opere architettoniche, consigliò Loewi di consultare la descrizione dei pannelli redatta dallo storico dell'architettura tedesco, Paul Laspeyres, nel 1882. Basandosi su quelle informazioni avrebbe potuto infatti allestire il complesso in modo più corretto e quindi presentarlo al meglio ai clienti. Inoltre Kimball aiutò Loewi a contattare il Metropolitan Museum di New York ¹¹¹.

I consigli di Fiske Kimball si rivelarono utili poiché quando il direttore del Metropolitan, Preston Remington, vide lo studiolo nell'ottobre del 1939, propose subito di acquistarlo. Il prezzo stabilito da Loewi era di 65.000 dollari ma il comitato del museo trattò fino ad arrivare a 32.500 dollari, la metà della somma richiesta dal mercante, il quale accettò a causa della scarsità di clienti ¹¹².

Per i successivi venticinque anni lo studiolo fu uno dei fiori all'occhiello del Metropolitan Museum.

Nel 1966 i pannelli furono nuovamente smontati in vista di una riorganizzazione del museo e dell'apertura di nuove sale, su progetto del direttore James Rorimer. A causa della morte improvvisa di quest'ultimo, tuttavia, le tarsie rimasero imballate ancora per trent'anni e poterono di nuovo essere ammirate dal pubblico solo nel 1996, dopo dieci anni di studi e restauri voluti dal nuovo direttore Philippe de Montebello ¹¹³.

¹¹¹ Notizie ricavate dalla corrispondenza tra Adolph Loewi e Fiske Kimball (1938 – 1939) conservata all'archivio del Museo di Filadelfia. Raggio, 2007, p. 182 nota 26.

¹¹² Le informazioni riguardo alle trattative d'acquisto dello studiolo da parte del Metropolitan Museum di New York sono state ricavate da documenti conservati negli archivi del museo. Raggio, 2007, p. 182 nota 28.

¹¹³ Raggio, 2007, p.10.

Quest'ultimo allestimento è stato occasione di studi accurati e approfonditi da parte della responsabile del Dipartimento scultura e arti decorative europee del museo, Olga Raggio, e del conservatore dello «Sherman Fairchild Center for Objects Conservation», Antoine M. Wilmering.

La replica dello studiolo del 2009 a Gubbio

L'11 settembre 2011 è stata inaugurata la stanza ricostruita dello studiolo di Gubbio.

L'Associazione Maggio Eugubino è stata fondamentale perché questa iniziativa potesse realizzarsi ¹¹⁴.

Il presidente Lucio Lupini, nell'introdurre la pubblicazione che ha accompagnato l'evento, ricorda con orgoglio il sentimento di sfida sotteso, una sfida “vinta in virtù della presenza ancora sul territorio di professionalità artigiane aventi la specificità del «saper creare», del «saper intervenire», del «saper produrre»”, la “dimostrazione in sostanza che l'artigianato artistico è una componente fondamentale del patrimonio culturale, sociale ed economico di un territorio e che coniugando tradizione, saperi e tensioni innovative la naturale arte dei nostri artigiani si può trasformare in una vera e propria strategia per la competitività” ¹¹⁵.

Nella stessa occasione il sindaco della cittadina umbra, Orfeo Goracci, aggiungeva: “Si conclude il cammino di una delle operazioni culturali più complesse e rilevanti degli ultimi decenni. Il nuovo Polo Museale, frutto della convenzione tra Comune di Gubbio e Soprintendenza dell'Umbria per l'utilizzo dei bellissimi locali di Palazzo Ducale, quale sede per il trasferimento di opere d'arte di proprietà comunale e grazie allo straordinario contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, diventa una realtà... una delle più riuscite alleanze tra pubblico e privato” ¹¹⁶.

Sul problema di come considerare filologicamente l'opera, se un restauro o un falso, interviene Francesco Scoppola (Direttore Generale per i Beni Culturali e del Paesaggio

¹¹⁴ L'evento è stato accompagnato da un numero speciale del «L'Eugubino – Speciale Studiolo», LX, 4, sett.2009, dal quale abbiamo tratto le notizie riportate in questo capitolo. Vedi anche <http://www.maggioeugubino.com/iniziative/studiolo>.

¹¹⁵ L. Lupini, *La rinascita dello studiolo*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p.5.

¹¹⁶ O. Goracci, *Il nuovo polo museale della città di Gubbio*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p.6.

dell'Umbria): “Se l'Istituto Centrale per il Restauro...dopo un sofisticato rilievo dell'originale ha approvato e fatto eseguire una liberissima (sotto ogni profilo) riproposizione della Maestà, collocandola recentemente al centro della facciata del duomo di Orvieto (e trattenendo il capolavoro scultoreo in museo), nulla si potrà dire di questa minuziosa replica eugubina: anche perché la qualità e la maestria di questa è di tutt'altra specie di quella, vedere per credere. Studiata fino al dettaglio, con ogni precisione manualmente praticabile, realizzata con le tecniche originali, collocata davvero dov'era, fedele per quanto possibile al modello esportato da settanta anni è la reintegrazione di Gubbio. Siamo evidentemente di fronte a due ragioni diverse: in un caso, ad Orvieto, la reintegrazione dell'immagine serve a preservare al sicuro l'originale e a restituire unità visiva e prospettica alla facciata più volte ferita e mutilata, nell'altro, qui a Gubbio, a consentire un risarcimento della sua autentica e preziosa cornice, costituita come si è detto dall'intero palazzo”¹¹⁷.

Al primo caso vogliamo aggiungere la copia del *David* di Michelangelo in Piazza Signoria, che dopo oltre un secolo non fa rimpiangere l'originale.

Un *evento nell'evento*: così si esprimeva Carlo Colaiacovo, Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, alla riapertura del Palazzo Ducale di Gubbio anche nella sua nuova veste museale, così da dotare la città di una “nuova pinacoteca” che potesse ospitare e quindi rendere fruibili le numerose opere di proprietà comunale e replicare per il godimento comune lo Studiolo¹¹⁸. Nella stessa occasione ci fu la presentazione della traduzione in italiano del volume che Olga Raggio aveva realizzato per il Metropolitan di New York sullo Studiolo del Duca, dopo l'acquisto dei diritti per la versione italiana effettuato dall'Associazione “Maggio Eugubino” e il finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia per la realizzazione editoriale.

¹¹⁷ L'autore aggiunge: “Occorre ... distinguere tra possibilità di replicare e opportunità di una replica. Su originale e copia si deve ricordare un convegno tenutosi ad Osimo nel 2003, con la successiva pubblicazione degli atti. In questo caso particolare si può parlare di vera e propria ricostruzione, o rifacimento: un ripristino”. P. Scoppola, *L'estensione temporale delle lacune: sul colmamento di un vuoto di ventisette lustri di oltre cento*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo» 2009, p.7-9. Quanto al convegno di Osimo si veda: *Originale e copia (nel rapporto tra opera e contesto)*, Atti del convegno di Osimo 27 settembre 2003, in «Gazzetta Ambiente. Rivista sull'Ambiente e il Territorio», 2004, n. 4, p. 119-145.

¹¹⁸ C. Colaiacovo, *L'evento nell'evento*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p. 9.

Cecil Clough, dell'Università di Liverpool, tra i massimi studiosi dello studiolo, a proposito dell'iniziativa aveva dichiarato: "Gubbio è sempre una città veramente squisita ed incantevole. Ma io penso che una ricostruzione fedele della decorazione dello Studiolo ... la farebbe non soltanto ancora più affascinante, ma irresistibile".

E' quanto riporta Vincenzo Ambrogi che dell'iniziativa è stato il promotore, oltretutto il testimone più autorevole e informato ¹¹⁹. Egli aveva appreso solo nei primissimi anni '70 dell'esistenza dello studiolo ligneo, visitando il palazzo allora praticamente inaccessibile. Le prime immagini gli apparvero in bianco e nero in un libro fotografico su Gubbio.

Nel 1991, visitando il Metropolitan Museum di New York, ebbe modo di constatare che l'arredo eugubino non era visibile perché in restauro dal 1967. Entrò allora in contatto con la curatrice del museo, Olga Raggio (1926-2011), grande studiosa dello Studiolo di Gubbio che, finiti i restauri, veniva finalmente esposto nel 1996.

Nello stesso anno l'Ambrogi incontrò a New York la Raggio e lanciò l'idea di realizzare una copia dell'opera. La studiosa manifestò grandi perplessità, prima tra tutte per la tecnica realizzativa (l'uso del coltello da spalla, lo strumento necessario per l'intarsio rinascimentale, le risulta noto solo a pochi artigiani) e, quindi, per il valore estetico ("Non verrà grottesco come un cartone animato di Walt Disney o come le architetture finte di un parco a tema?").

Anche a causa del terremoto che colpì l'Umbria nel settembre '97 la questione venne accantonata, finché nel 1999 uscì l'opera monografica della Raggio.

Nel 2002 la svolta: l'Associazione Maggio Eugubino dichiarò il proprio interesse al progetto di replica dello Studiolo. Non tutti i soci furono d'accordo (alcuni pensavano che gli eventuali fondi dovessero essere riservati alla conservazione del patrimonio esistente anziché alla creazione di un "falso"), ma la maggioranza fu favorevole.

Il progetto trovò il sostegno del Comune di Gubbio e del Rotary Club di Gubbio. Si prevede anche la traduzione del libro di Olga Raggio in italiano, con acquisizione dei diritti per l'utilizzazione delle immagini.

Il "progetto studiolo" venne quindi presentato alla Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, che lo sostenne con entusiasmo. Con l'acquisizione dei diritti per la traduzione

¹¹⁹ V. Ambrogi, *Com'era e dov'era*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p.10-12.

del libro caddero le ultime titubanze del Metropolitan e tutte le immagini per la riproduzione furono messe a disposizione.

Anche l'indispensabile collaborazione con la Soprintendenza, all'inizio perplessa se non addirittura diffidente, divenne sempre più fruttuosa.

Vennero individuati gli artigiani eugubini in grado di replicare lo studiolo, i fratelli Marcello e Vincenzo Minelli ¹²⁰; nel dicembre 2003 furono completati i primi due pannelli.

Dal settembre 2007 al marzo 2008 la replica dello Studiolo fu prestata all'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo per essere esposta nell'ambito della mostra «Federico da Montefeltro e lo Studiolo di Gubbio: umanesimo e rinascimento nell'Italia dell'Appennino Centrale» ¹²¹.

Dal gennaio 2009, lo stesso mese in cui, nel 1874, lo Studiolo era uscito dal palazzo, iniziarono le prove per il riallestimento, terminate nel mese di agosto dello stesso anno. L'11 settembre 2011 l'opera veniva inaugurata ufficialmente.

SCHEDE DEI DIPINTI

Astronomia

Attribuita a Giusto di Gand e assistenti (o a Pedro Berruguete)

Anno:

Olio su tavola

150x110 cm

Già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum, opera perduta.

¹²⁰ F. Mariucci, *La misura della sfida. La bottega dei Minelli e la copia dello studiolo*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p.15.

¹²¹ I. Tasias, *L'anteprima mondiale: Tokio, 29 marzo – 20 aprile 2008*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p.13.

L'Astronomia ha le sembianze di una donna anziana che porge una sfera armillare ad un uomo barbuto genuflesso al suo cospetto. L'iconografia con cui è raffigurata la donna è simile a quella di Urania, Musa dell'Astronomia.

La corona poggiata su un gradino fa intuire che si tratti di un re. In particolare è stato ipotizzato che l'uomo sia il re di Napoli, Ferrante d'Aragona, alleato di Federico da Montefeltro e appassionato di astronomia. Le sembianze sono tuttavia quelle di Tolomeo, astronomo e geografo che nel XV secolo era identificato con un re dell'Egitto e raffigurato con barba, corona e allegorie dell'Astronomia (Raggio, 2007, p.159).

Grammatica

Attribuita a Giusto di Gand e assistenti (o a Pedro Berruguete)

Anno:

Olio su tavola

150x110 cm

Già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum, opera perduta.

La Grammatica, incarnata dalla giovane donna in trono, sta porgendo un libro con un fermaglio che raffigura Ercole a un uomo in ginocchio. Quest'uomo è Federico da Montefeltro, riconoscibile oltre che dalla sua fisionomia, dal simbolo araldico dell'aquila sopra di lui. Sulla parete si trova una finestra che lascia intravedere una porta aperta, il che allude all'ingresso nel mondo della conoscenza (Raggio, 2007, p.159).

Retorica

Attribuita a Giusto di Gand e assistenti (o a Pedro Berruguete)

Anno:

Olio su tavola

157,2x105 cm

Londra, National Gallery

La Retorica è impersonata da una donna nell'atto di indicare la pagina di un volume aperto ad un giovane inchinato visto di spalle, che tende il braccio verso il libro. Potrebbe trattarsi di Guidobaldo, benchè fosse ancora un bambino (Raggio, 2007, p.159).

Musica

Attribuita a Giusto di Gand e assitenti (o a Pedro Berruguete)

Anno:

Olio su tavola

156,3x97,4 cm

Londra, National Gallery

La Musica, da alcuni identificata in Giovanna seconda figlia del Duca, è una bellissima donna che indica un organo portatile ad un giovane inginocchiato sul primo gradino, che potrebbe essere lo zio Costanzo Sforza.

Anche la Musica è rappresentata da una donna seduta in trono e sembra conversare con l'uomo inginocchiato mentre tiene un libro aperto con una mano e con l'altra indica un organo portatile (simile a quello intarsiato nello studiolo). L'uomo, identificato con Costanzo Sforza (1447 – 1483), cognato di Federico, gesticola con le mani, come per contare (Raggio, 2007, p.159). Lo storico dell'arte Lorne Campbell (1998, p.282) ritiene che Costanzo sia rappresentato come Tubalcain, anche se l'aspetto raffinato e cortese che lo contraddistingue appare inconciliabile con la figura del mitico fabbro della Genesi.

L'Orazione

Attribuita a Giusto di Gand o a Pedro Berruguete

Anno:

Olio su tavola

130x212 cm

Londra, Hampton Court

La tavola si compone di tre settori divisi da due colonne in primo piano. Nel settore a sinistra compare l'oratore in toga su un pulpito con un leggio ed un libro. Al centro

compare Federico seduto in trono con l'emblema dell'Ordine della Giarrettiera sul petto ed un libro in mano. Alla sua destra, in piedi, vi è il figlio Guidobaldo, erede al Ducato. Padre e figlio sono investiti da una luce innaturale proveniente dalla cupola ottagonale, e che può essere interpretata come l'illuminazione della vita contemplativa secondo la dottrina neoplatonica.

Sono inoltre presenti tre uomini seduti dietro il duca, e altri due in piedi all'ingresso della stanza.

Non è possibile conoscere con certezza il nome dell'oratore né il contenuto del suo discorso senza nuove fonti (Fabiański in "Artibus et Historiae", 1990, p.199).

L'evento rappresentato non è stato identificato: potrebbe trattarsi di una seduta dell'Accademia degli Assorditi di Urbino così come di una lettura di Lodovico Odasio o di un altro umanista invitato a corte. Oppure, vista la giarrettiera che il duca mostra sul petto, potrebbe trattarsi anche della cerimonia d'investitura all'omonimo Ordine inglese, avvenuta nel 1474. Secondo un'altra ipotesi l'episodio rappresenta un'orazione giuridica dell'umanista Antonio Bonfini in difesa di Leonardo Angelo, a cui era stato espropriato il feudo di Controguerra nel Regno di Napoli ed a cui farebbe riferimento l'inciso dell'iscrizione IUSTITIAM PIETAS VINCIT.

Secondo Campbell la scena non raffigura un episodio specifico, ma piuttosto un'attività generalizzata di erudizione presso la corte di Urbino.

Per lo stesso motivo Fabiański ritiene inoltre che i personaggi potrebbero non essere uomini realmente esistiti, ma solo figure fittizie, e aggiunge che non è possibile identificare l'oratore né conoscere il contenuto del suo discorso senza nuove fonti.

BIBLIOGRAFIA

L. Campbell, *Fifteenth Century Netherlandish paintings*, Londra, National Gallery Company, 1998.

M. Fabiański, *Federigo da Montefeltro's studiolo in Gubbio reconsidered. Its decoration and its iconographic program: an interpretation*, in "Artibus et Historiae", n. 21, novembre 1990.

O. Raggio, *Lo studiolo di Federico da Montefeltro. Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studiolo*, Milano, Federico Motta Editore, 2007.

Bibliografia

- C. Acidini (a cura di), *Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi*, Milano 1993.
- C. Acidini – G. Morolli, a cura di, *L'uomo del Rinascimento / Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze 2006.
- P. Alatri (edizione critica a cura di), *Federico da Montefeltro. Lettere di stato e d'arte: 1470-1480*, Roma 1949.
- L. B. Alberti, *La pittura*, traduzione di L. Domenichi (Venezia 1547), Bologna 1988.
- L. B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1989
- V. Ambrogi, *Come era, dove era*, in "L'Eugubino – Speciale Studiolo", LX, 4, sett.2009, pp.10-12.
- V. Ambrogi, *La replica dello studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Gubbio*, Associazione Maggio Eugubino 2011.
- A. Angelini, *Senesi a Urbino*, in L. Bellosi (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena: 1450-1500*, catalogo della mostra tenuta a Siena nel 1993, Milano 1993, pp. 332-345.
- E. Arcangeli, *Tarsie*, Roma 1942.
- Metropolitan Installs Renaissance Room*, in "The Art Digest", 15, n. 9 (febb., 1, 1941), p. 14.
- The Renaissance Lives Again in Two New Rooms at the Metropolitan*, in "Art News", 39, n. 18 (febbraio, 1, 1941), pp. 10-11.
- L. Belli Barsali - M. G. Branchetti. *Ville della Campagna Romana: Lazio 2*, Milano 1975.
- L. Bellosi (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra tenuta a Siena nel 1993, Milano 1993.
- C. Benzoni, *Federico da Montefeltro (ad vocem)*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 45, Roma 1995.
- H. Brigstocke, *Memoirs of the Dukes of Urbino: James Dennistoun, Collector and Traveller*, in "The Connoisseur", 198, n. 798 (agosto 1978), pp. 316-322.
- S. Brinton, *Francesco di Giorgio Martini of Siena: painter, sculptor, engineer, civil and military architect (1439-1502)*, 2 voll., Londra 1934-1935.
- A. Bruschi - C. Maltese - M. Tafuri (a cura di), *Scritti rinascimentali di architettura: patente a Luciano Laurana, Luca Pacioli, Francesco Colonna, Leonardo Da Vinci, Donato Bramante, Francesco Di Giorgio, Cesare Cesariano, Lettera a Leone X*, Milano 1978.

- C. Budinich, *Il palazzo ducale d'Urbino: studio storico-artistico, illustrato da nuovi documenti*, Trieste 1904.
- H. Burns, 'Restaurator delle ruyne antiche' *Tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio*, in F. P. Fiore - M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra tenuta a Siena nel 1993 (edizione ampliata), Milano 1995, pp. 151-181.
- G. M. Cagni, *Vespasiano da Bisticci e il suo epistolario*, Roma 1969.
- L. Campbell, *Justus of Ghent*, in L. Campbell (a cura di), *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londra 1998, pp. 267-292.
- S. Capannelli (a cura di), *Il Palazzo Ducale di Gubbio e Francesco di Giorgio Martini*, Gubbio 2008.
- P. Castelli, *Stemma con le imprese di Federico da Montefeltro*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Capolavori per Urbino: nove dipinti già di collezione Cini, ceramiche roveresche, e altri acquisti dello Stato (1983-1988)*, catalogo della mostra tenuta a Urbino nel 1988, Firenze 1988, pp. 79-80.
- B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di B. Maier, 3ª edizione riveduta e aggiornata, Torino 1981.
- A. Cecchi, *Giuliano e Benedetto da Maiano ai servigi della Signoria fiorentina*, in D. Lamberini - M. Lotti - R. Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Fiesole 13-15 giugno 1991, Firenze 1994, pp. 148-157.
- G. Cerboni Baiardi - G. Chittolini - P. Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, Atti del Convegno di Studi, Urbino-Gubbio 1982, 3 voll., Roma 1986.
- A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino 1964.
- L. Cheles, *Lo studiolo di Urbino: Iconografia di un microcosmo principesco*, Ferrara 1991.
- G. Chironi, *Appendice documentaria*, in F. P. Fiore - M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra tenuta a Siena nel 1993 (edizione ampliata), Milano 1995, pp. 420-431.
- M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Considerazioni e ipotesi sulle tarsie dello studiolo di Federico di Montefeltro a Urbino*, in C. Cieri Via (a cura di), *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Urbino, 4-7 ottobre 1992, Venezia 1996, pp. 47-57.
- C. H. Clough, *Federigo da Montefeltro's Private Study in His Ducal Palace of Gubbio*, in "Apollo", 86, n. 68 (ott. 1967), pp. 278-287.
- C. H. Clough, *The Relations between the English and Urbino Courts, 1474-1508*, in "Studies in the Renaissance", 14 (1967), pp. 202-218.
- C. H. Clough, *Economic Documents Relating to the Decoration, 1472-1482, of Federico da Montefeltro's*

- Palaces at Urbino and Gubbio*, in "Notizie da Palazzo Albani", 15,n.1 (1986), pp. 20-37.
- C. H. Clough, *Lo studiolo di Gubbio*, in G. Cerboni Baiardi - G. Chittolini - P. Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, Atti del Convegno di Studi, Urbino-Gubbio 1982,3 voll., Roma 1986, vol. II (Le Arti), pp. 287-300.
- C. H. Clough, *Art as Power in the Decoration of the Study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico da Montefeltro*, in "Artibus et historiae", n. 31 (1995), pp.19-50
- C. Colaiacovo, *L'evento nell'evento*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p. 9.
- M. Colazio, *Libellus de verbo civilitate et de genere Artis Rethoricae*, Venetiis, Bernardinus de Novaria, 1486.
- P. Dal Poggetto, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre Collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Roma 2003.
- M. Davies, *National Gallery Catalogues: early Netherlandish School*, 3° edizione, Londra 1968.
- C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano /Fonti e documenti*, Firenze 1998.
- A. C. De la Mare, *Vespasiano da Bisticci e i copisti fiorentini di Federico*, in G. Cerboni Baiardi - G. Chittolini - P. Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, Atti del Convegno di Studi, Urbino-Gubbio 1982,3 voll., Roma 1986, vol. III (*La Cultura*), pp. 81-96.
- J. Dennistoun of Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino Illustrating the Arms, Arts and Literature of Italy, 1440 - 1630*, nuova edizione con annotazioni di E. Hutton, 3 voll., Londra 1909.
- M. L. Evans, *'Uno maestro solenne': Joos van Wassenhove in Italy*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook for History of Art", 44 (1993), pp. 75-110.
- M. Fabiański, *Federigo da Montefeltro's Studiolo in Gubbio Reconsidered. Its Decoration and Its Iconographic Program: An Interpretation*, in «Artibus et Historiae», nov.1990, n.21
- M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell' arte italiana*, parte III, Situazioni momenti indagati, vol. IV, *Forme e modelli*, a cura di Federico Zeri, pp. 457-585, Torino 1982.
- D. C. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi. Notizie storico-monografiche*, "Annali del Ministero eli Agricoltura, Industria e Commercio", 56, Firenze 1873
- F. P. Fiore, *La traduzione da Vitruvio di Francesco di Giorgio*, in "Architettura, storia e documenti", 1985, n. 1, pp. 7-30.

- F. P. Fiore, *Francesco di Giorgio a Gubbio*, in G. Cerboni Baiardi - G. Chittolini - P. Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, Atti del Convegno di Studi, Urbino-Gubbio 1982, 3 voll., Roma 1986, vol. II (Le Arti), pp. 151-170.
- P. Fiore - M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, edizione ampliata del catalogo della mostra tenuta a Siena nel 1993, Milano 1995.
- F. P. Fiore - C. Cieri Via, *Francesco di Giorgio Martini*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 49, 1997.
- M. T. Fiorio, *Il museo nella storia*, Milano 2011
- J. Flotte, *The Letter Frieze of the Gubbio Studiolo: Examination and Analysis*, testo presentato all'Institute of Fine Arts di New York, 14 September 1994, fotocopie.
- G. Franceschini, *I Montefeltro*, Varese 1970.
- A.M. Frankfurter, *The Year in Art: A Review of 1941*, in «Art News», 40, n.18 (genn.1-14, 1942).
- L. Firpo, P. e. Marani, M. Mussini (a cura di), *Il Codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: "Trattato di architettura" di Francesco di Giorgio Martini*, 3 voll., Firenze 1979-1994.
- M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 3, *Dieric Bouts and Joos van Gent*, a cura di N. Veronee- Verhaegen, traduzione di H. Norden, New York- Washington D. C. 1968.
- C. Gallico, *Musica nella Ca' Giocosa*, in N. Giannetto (a cura di), *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti*, Firenze 1981, pp. 189-198.
- E. Garin, *Il pensiero pedagogico dell'umanesimo*, Firenze 1958.
- A. Garzelli, *Sulla fortuna del Gerolamo mediceo del van Eyck nell'arte fiorentina del Quattrocento*, in C. De Benedictis (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 347-353.
- G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli xn;xv, XVI*, vol., 1326-1500, vol. 1, Firenze 1839.
- E. Giovagnoli, *Gubbio nella storia e nell'arte*, Città di Castello 1932.
- Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Atti del Convegno internazionale di studi, Fiesole 1991, a cura di D. Lamberini - M. Lotti - R. Lunardi, Firenze 1994.
- O. Goracci, *Il nuovo polo museale della città di Gubbio*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p.6.
- C. Grayson, *Leon Battista Alberti (ad vocem)*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. I, Roma 1960.

- N. Guidobaldi, *La musica di Federico: immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze 1995.
- N. Guidobaldi, *Un microcosmo musicale nel castello di Federico da Montefeltro a Gubbio*, in P. Dalla Vecchia D. Restani (a cura di), *Trent'anni di ricerca musicologica: studi in onore di F. Alberto Gallo*, Roma 1996, pp. 413-427.
- M. Haines, *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, introduzione di G. Marchini, traduzione di L. Corti, Firenze 1983.
- M. Haines, *Giuliano da Maiano capofamiglia e imprenditore*, in D. Lamberini - M. Lotti - R. Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Fiesole, 13-15 giugno 1991, Firenze 1994, pp. 131-142.
- M. Kemp, *'La diminutione di ciascun piano': la rappresentazione delle forme nello spazio di Francesco di Giorgio*, in P. Galluzzi (a cura di), *Prima di Leonardo: cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, catalogo della mostra tenuta a Siena nel 1991, Milano 1991, pp. 105-112.
- G.F Hill- G. Pollard, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Washington*, Londra 1967.
- W M. Ivins Jr., *On the Rationalization of Sight, with an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective*, in «The Metropolitan Museum of Art Papers», 8, New York, 1938.
- R. Kirkbride, *Architecture and Memory*, Columbia University Press 2008.
- D. Lamberini, *Giuliano da Maiano*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 56, 2001.
- P. Laspeyres, *Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien*, Berlino 1883
- W. Liebenwein, *Studiolo: Storia e tipologia di uno spazio culturale*, a cura di C. Cieri Via, traduzione di A. Califano, Modena 1988.
- F. V. Lombardi, *I simboli di Federico di Montefeltro*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, catalogo della mostra tenuta a Urbino nel 1992, Venezia 1992, pp. 135-141.
- R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma 1927.
- N. Longo, voce *Matteo Colacio*, in “Dizionario Biografico degli Italiani” - Volume 26 (1982).
- L. Lupini, *La rinascita dello studiolo*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p.5.
- C. Maltese (a cura di), *Francesco di Giorgio Martini: Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, 2 voll., Milano 1967.
- D. Manconi, *Indagini archeologiche all'interno del palazzo ducale di Gubbio (P G): nuove conoscenze sulla*

dinamica insediativa medievale e sull'urbanistica del sito, in "Archeologia medievale", 18 (1991), pp. 429-476.

F. Mariucci, *La misura della sfida. La bottega dei Minelli e la copia dello studiolo*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p.15.

G. Martines, *Il palazzo ducale di Gubbio: un brano sepolto della città medioevale, un'ipotesi per Francesco di Giorgio*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 6 (1977), pp. 89-110.

G. Martines, *Francesco di Giorgio a Gubbio in tre documenti d'archivio rinvenuti e trascritti da Pier Luigi Menichetti*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 11 (1980), pp. 67-69

G. Martines, *La costruzione del palazzo ducale di Gubbio: Invenzione e preesistenze*, in G. Cerboni Baiardi - G. Chittolini - P. Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, Atti del Convegno di Studi, Urbino-Gubbio 1982,3 voll., Roma 1986, vol. II (Le Arti), pp. 171-185.

P. L. Menichetti, *Le Corporazioni delle arti e mestieri medioevali a Gubbio*, Città di Castello 1980

P. L. Menichetti, *Storia di Gubbio dalle origini all'unità d'Italia*, 2 voll., Città di Castello 1987

P. Micalizzi, *Storia dell'architettura e dell'urbanistica di Gubbio*, Roma 1988

L. Mochi Onori – V. Garibaldi, *La Città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Urbino, Electa 2012.

M. Moranti, *Organizzazione della biblioteca di Federico da Montefeltro*, in G. Cerboni Baiardi - G. Chittolini - P. Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, Atti del Convegno di Studi, Urbino-Gubbio 1982, 3 voll., Roma 1986, vol. III (*La Cultura*), pp. 19-49.

L. Nardini, *Le imprese o figure simboliche dei Montefeltro e dei Della Rovere*, Urbino 1931.

Ornatissimo codice. La biblioteca di Federico da Montefeltro, a cura di C. Caldari, L. Mochi Onori, M. Peruzzi, catalogo Milano, 2008.

P. Paltroni, *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico Duca d'Urbino*, a cura di W. ommasoli, Urbino 1966.

R. Papini, *Francesco di Giorgio architetto*, 3 voll., Firenze 1946.

J. D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, trad. di G. Guasti, Firenze 1899.

A. Peck (a cura di), *Period rooms in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1996.

- Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, edizione critica a cura di G. Nicco Fasola, nuova edizione a cura di E. Battisti, E Ghione, R. Pacciani, Firenze 1984.
- M. L. Polichetti (a cura di), *Il Palazzo di Federico da Montefeltro, restauri e ricerche*, catalogo della mostra tenuta ad Urbino nel 1985, Urbino 1985.
- M. L. Polichetti, *Luciano Laurana e il palazzo ducale di Urbino*, in S. Graciotti - M. Massa - G. Pirani (a cura di), *Marche e Dalmazia tra Umanesimo e Barocco*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Ancona, 13-14 maggio 1988, Osimo, 15 maggio 1988, Reggio Emilia 1993, pp. 307-322.
- F. Quinterio, *Giuliano da Maiano "Grandissimo domestico"*, Roma 1996.
- O. Raggio, *The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 53, n. 4 (primavera 1996), pp. 5-35.
- O. Raggio, *Lo studiolo di Federico da Montefeltro – Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studiolo*, Milano 2007
- P. Remington, *A Renaissance Room from the Ducal Palace at Gubbio: The Private Study of Federigo da Montefeltro /A Masterpiece of XV Century Trompe-l'oeil*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 36, n. 1, sezione 2 (gennaio 1941), pp. 1-13.
- N. Reynaud - C. Ressort, *Les portraits d'hommes illustres du studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete*, in "Revue du Louvre", 41, n. 1 (marzo 1991), pp. 82-116.
- P. Rotondi, *Il palazzo ducale di Urbino*, 2 voll., Urbino 1950-51
- Sannipoli,???, in "L'Eugubino – Speciale Studiolo", 2009.
- G. Santi, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino: poema in terza rima* (Codice vat. ottob.lat. 1305), a cura di L. Michelini Tocci, 2 voll., Città del Vaticano 1985.
- G. Scaglia (a cura di), *Il "Vitruvio Magliabechiano"* di Francesco di Giorgio Martini, Firenze 1985.
- M. Scalini, *L'armatura fiorentina del Quattrocento e la produzione d'armi in Toscana*, in F. Cardini - M. Tangheroni (a cura di), *Guerra e guerrieri nella Toscana del Rinascimento*, Firenze 1990, pp. 83-126.
- G. Scatena, *Oddantonio da Montefeltro: 1° duca di Urbino*, Roma 1989.
- P. Scoppola, *L'estensione temporale delle lacune: sul colmamento di un vuoto di ventisette lustri di oltre cento*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo» 2009, p.7-9.
- P. Silva Maroto, *Pedro Berruguete*, Valladolid 1998

- F. H. Taylor, *Humanism and Human Responsibility*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», I, 1941
- I. Tasiias, *L'anteprima mondiale: Tokio, 29 marzo – 20 aprile 2008*, in «L'Eugubino – Speciale Studiolo», 2009, p.13.
- P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior, 1400-1600*, New York 1991.
- W. Tommasoli, *La vita di Federico da Montefeltro (1422-1482)*, Urbino 1978.
- F. Ugolini, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, 2 voll., Firenze 1859.
- Urbino, Palazzo Ducale: testimonianze inedite della vita di corte*, a cura di M. Giannatiempo Lopez, catalogo della mostra tenuta a Urbino, Milano 1997.
- C. Vadée, *Gli affreschi di Palazzo Trinci e la pittura folignate tra Trecento e Quattrocento, in Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: L'esperienza dei Trinci*, Foligno 10-13 dicembre 1986, Deputazione di storia patria per l'Umbria, Congresso Storico Internazionale, 2 voll., Perugia 1989, vol. II, pp. 403-27.
- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.
- G. Venturini, *Il palazzo ducale di Gubbio / riscoperta di antiche strutture urbane*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 11 (1980), pp. 70-74.
- G. Venturini, *Indagini archeologiche all'interno del palazzo ducale di Gubbio (PG): Nuove conoscenze sulla dinamica insediativa medievale e sull'urbanistica del sito; Introduzione*, in "Archeologia medievale: Cultura, materiale, insediamenti, territorio", 18 (1991), pp. 429-433.
- Verdier 1969
- P. Verdier, *L'iconographie des arts libéraux dans l'art du Moyen Age jusqu' à la fin du quinzième siècle*, in *Arts libéraux et philosophie au Moyen Age*, Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale, Université de Montréal, Canada, 27 agosto - 2 settembre 1967, Montréal- Parigi 1969, pp. 305-355.
- Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, edizione critica a cura di Aulo Greco, 2 voll., Firenze 1970-1976.
- M. Villa, *Musica alla corte di Urbino: Plutarco e il Cortegiano*, in «Humanistica – An international journal of early renaissance studies», IV-1- Pisa-Roma, 2009, pp. 53-64.
- A. S. Weller, *Francesco di Giorgio, 1439-1501*, Chicago 1943.
- A. M. Wilmering, *The Conservation Treatment of the Gubbio Studiolo*, in "The Metropolitan Museum of

Art Bulletin", 53, n. 4 (primavera 1996), pp. 36-56.

A. M. Wilmering, *Lo studiolo di Federico da Montefeltro / Le tarsie rinascimentali e il restauro dello studiolo di Gubbio*, Milano 2007

E. Winternitz, *Quattrocento Science in the Gubbio Study*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s. 1, n. 2 (ottobre 1942), pp. 104-116.

E. Winternitz, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, Londra 1967 (edizione italiana: E. Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell' arte occidentale*, Torino 1982).

W H. Woodward, *Vittorino da Feltre and Other Humanist Educators*, New York 1963.

P. Zampetti, *Vittorino da Feltre e Federico da Montefeltro*, in N. Giannetto (a cura di), *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti*, Firenze 1981, pp. 255-261.