I TORELLI DI FANO. STORIA E COLLEZIONISMO

Vincenzo Buonocore

Francis Haskell, nel presentare il suo Riscoperte nell'arte¹, applicava i concetti di gusto, moda e mercato -peraltro con una mal celata perplessità nei confronti di quest'ultimo e degli interessi di ordine finanziario- per spiegare l'evolversi degli orientamenti assunti dal collezionismo pittorico in un arco di tempo a ridosso tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX. Lo studioso britannico aggiungeva che "stentiamo ancora ad accettare il fatto che perfino nello spazio temporale di un singolo istante può avvenire che i gusti differiscano"; tale pensiero aderisce perfettamente ai due personaggi attorno ai quali si agglutina e si dipana contemporaneamente il presente contributo: il collezionista aristocratico, marchand-amateur di cultura tardo settecentesca Alfonso Tacoli-Canacci, e il collezionista borghese di radice culturale romantica ottocentesca, Torello Torelli. Entrambi soppesarono e scelsero i medesimi dipinti, a distanza di un cinquantennio l'uno dall'altro, scrutandoli con un occhio diverso, applicando un criterio mercantile e storicistico il primo, più attento ai nessi forma e contenuto il secondo. Attorno a loro, non con un ruolo di comprimari, ma piuttosto di attori principali, agirono le rispettive famiglie le cui attività di cultrici delle arti è rimasta sino ad oggi completamente sconosciuta.

Il presente contributo viene tratto dalla mia tesi di laurea dal titolo *I dipinti di Alfonso Tacoli-Canacci nella quadreria dei Torelli di Fano*, discussa di recente presso l'Università degli Studi di Udine. Un particolare ringraziamento, tra tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro, va a Stefania Mason e Linda Borean. Per i preziosi suggerimenti e la gentilezza dimostrata, un grazie particolare a Giuseppe Barbieri, Daniele Benati, Andrea De Marchi, Francesco Milesi e Vittoria Romani. Per la disponibilità e la solerzia nel prodigare informazioni un grazie di cuore a Graziella Berretta, Maria Neve Fogliamanzillo e Fernanda Consolani, nonché a Marco Ferri ed a Franco Battistelli, e al personale tutto dell'Archivio di Stato di Fano e Pesaro e della Biblioteca Federiciana di Fano. Un grazie di cuore, per le revisioni e per l'infinita pazienza dimostrata, a Marisa.

Tavola delle abbreviazioni: AFTo=Archivio famiglia Torelli; ASFa=Archivio di Stato di Fano; ASFo=Archivio di Stato di Forlì; ASPe=Archivio di Stato di Pesaro; BIBe=Biblioteca di Benedello; BIFe=Biblioteca Federiciana di Fano; BIFo=Biblioteca Aurelio Saffi di Forlì; BIMa=Biblioteca Mozzi Borgetti di Macerata; BIPe=Biblioteca Oliveriana di Pesaro.

¹ F. HASKELL, *Rediscoveries in* Art, London 1975-1976, ed. it., *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Bologna 1980, p. 6.

Alla fase degli smembramenti subìti dall'*Etruria Pittrice* (la famosa raccolta appartenuta ad Alfonso Tacoli-Canacci) nel corso della prima metà del XIX secolo si agganciano gli interventi acquisitivi di Torello Torelli di Fano; il collezionismo di questi non nasce su sua iniziativa, ma affonda le radici nella tradizione di Lelio Torelli, singolare figura di animatore culturale e mecenate nella Firenze di Cosimo I, e di Giacomo Torelli lo stregone della scenotecnica barocca.

Alla luce di ciò si è reso necessario guardare in modo più sistematico alla vicenda culturale sottesa alle operazioni di acquisto compiute da Torello e, anche se potrebbe risultare fuorviante, l'indagine ha preso l'avvio dall'attività del segretario ducale mediceo. Rarissimi sono stati finora gli studi volti a chiarire nella sua complessità la quadreria di Lelio Torelli, raccolta che ha seguito le vicende di ascesa, declino ed estinzione del ramo fiorentino della famiglia e che pare formarsi, oltre che attraverso i canali del mercato, anche nel diretto rapporto con gli artisti, come ci informa Giorgio Vasari². Diverso il caso di Giacomo Torelli dove, con l'ausilio dell'inventario steso dopo la sua morte, si è proceduto al riconoscimento di alcuni dipinti giunti sino ad oggi nonché ad arrichire di nuovi inediti aspetti la vicenda culturale-collezionistica dello scenografo, intessuta su di una trama contraddittoria e complessa.

Per un ampio panorama cronologico che decorre dalla metà del Seicento e si protrae fino al 1828, l'impossibilità di trovare precisi punti di riferimento nei testi, la rarefazione delle notizie sul collezionismo dei Torelli e, sfortunatamente, il carattere prevalentemente legale dei documenti rintracciati non permettono di giungere a una lettura valutativa adeguata e definitiva circa la natura e i valori dei modelli formali nei quali si è riconosciuta l'attività di raccolta artistica della famiglia, oltre ai personali interessi e contributi dei singoli membri. La mole di notizie, qui per la prima volta riunite, ha reso possibile focalizzare in maniera parziale i frazionamenti e le dispersioni avvenute allo scadere del XVIII secolo, smembramenti che sottendono il preciso progetto ricostitutivo della quadreria posto in essere da Torello Torelli, improvvisamente interrotto dalla sua morte prematura nel 1851, ma che avrebbe potuto assumere i contorni di un collezionismo di carattere altamente suggestivo connotato da un preciso intento museale, risultando quindi come espressione trainante nel panorama artistico fanese dell'Ottocento caratterizzato da una fervida dialettica intellettuale; ma l'attività di Torello non andò dispersa e la conservazione della quadreria, rimasta intatta almeno fino

² G. VASARI, *Vite de' pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Previtali, P. Della Pergola, Novara 1967.

al 1940, ne ha permesso la riscoperta da parte di chi scrive.

L'origine della famiglia Torelli viene collocata unanimemente dalle fonti a Ferrara tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, nel quadro tumultuoso delle lotte per il predominio sulla signoria della città. Salinguerra Torelli II fu artefice del tentativo, miseramente fallito, di scalata al potere in competizione con Azzo d'Este. La conseguenza immediata della sconfitta si risolse in una diaspora che causò la dispersione della famiglia tra il territorio italiano, la Francia e la Polonia. Nipote di Salinguerra fu il beato Torello da Poppi, nato nel 1182, eremita vallombrosano considerato, in epoca antica, protettore delle partorienti nonché patrono della città di Forlì, venerato in seno a tutti i rami della famiglia; sue immagini ritratte si trovano presso la Badia di Vallombrosa, collocate nella cappella dei dieci beati³.

In seguito alla definitiva migrazione della famiglia, i Torelli divennero preminentemente condottieri al servizio delle signorie milanesi, acquisendo con tale attività vasti feudi, onorificenze e importanti posizioni sociali. Bottacino Torelli, rifugiatosi a Mantova intorno al 1307, fu capostipite dei conti di Guastalla.

L'espansione del ramo di Montechiarugolo raggiunse il suo apice con il conte Pomponio Torelli (1539-1608), nipote per parte di madre di Pico della Mirandola; ebbe importanti incarichi dai Farnese e fu un fine tragediografo, considerato il maggior letterato parmense dell'epoca. La potente dinastia di Montechiarugolo fu stroncata nel 1612 da Ranuccio Farnese, quando Pio Torelli fu coinvolto nella presunta congiura ordita dai feudatari parmensi e giustiziato; i rimanenti membri della famiglia ripararono in parte nel ducato estense, mentre Giuseppe Salinguerra Torelli si rifugiò in Polonia dove tramutò il cognome in Czioleck, che in

³ Cenni storici sui Torelli di Ferrara in G. CHITTOLINI, G. MICCOLI, *La chiesa e il potere politico dal medioevo all'età contemporanea, in Storia d'Italia. Annali*, IX, Torino 1982-1987, 1993, p. 519. Salinguerra I fu podestà della città nel 1195, intrattenne rapporti con l'imperatore Enrico VI, ottenendo incarichi ufficiali e amministrativi, per la qual ragione abbracciò la causa ghibellina, ricevendo in controparte l'appoggio nella signoria di Ferrara. Alleato di Ezzelino da Romano, di cui aveva sposato la sorella Sofia, alla caduta di questi, nel 1240, venne imprigionato e condotto a Venezia dove morì quattro anni più tardi. Per la biografia del beato Torello si veda A. SALVINI, *S.T. da Poppi, eremita vallombrosano*, Firenze 1936, pp. 11-54. Inoltre R. P. CIARDI, *Vallombrosa Santo e Meraviglioso Luogo*, Firenze 1999, pp. 203-224.

polacco significa "piccolo toro"4.

Giuseppe Salinguerra si unì in matrimonio con Sofia, figlia di Alberto Ponijatowsky, ricevendo in dote il feudo di Poniatow e la possibilità di fregiarsi del doppio cognome Czioleck-Ponijatowsky. Da questi discende Stanislao Augusto Ponijatowsky nato nel 1732, l'ultimo e sfortunato re di Polonia, generoso mecenate di Bernardo Bellotto, Marcello Bacciarelli, Giovan Battista Lampi e Pompeo Girolamo Batoni. I fratelli di Stanislao, Andrea e Casimiro, vennero innalzati al titolo principesco mentre la loro discendenza, stabilitasi in Italia agli inizi del XIX secolo, conseguì una prestigiosa serie di onorificenze.

Le fonti registrano rami della famiglia Torelli, considerati minori, ancora esistenti nel XVIII secolo a Napoli e Bisceglie, conseguentemente alle investiture feudali elargite nel corso del Quattrocento dalla regina Giovanna d'Aragona. Al tempo della fuga da Ferrara alcuni Torelli si stabilirono a Bologna; capostipite fu un Pietro vissuto intorno al 1240. Il ramo si estinse nel 1805 con il conte Giovanni Torelli che, alla sua morte, lasciò le sostanze ai cugini imolesi Giovanni Battista, Giuseppe e Nicola Codronchi, i quali donarono alla Pinacoteca di Imola un esiguo nucleo di dipinti già appartenuti ai Torelli bolognesi. Resta infine da segnalare il ramo dei Torelli di Verona, ricordato da rare fonti, che potrebbe aver dato la discendenza al pittore Felice Torelli, operante tra il XVII e il XVIII secolo⁵.

Le cronache collocano l'arrivo dei Torelli a Fano nei primi decenni del XII secolo. Il conte Litta, nella sua ricerca genealogica, menziona Viviano Torelli come capostipite del ramo, giunto da Parma nel 1230, e per tale ipotesi si basò su alcuni documenti custoditi nell'archivio Torelli. Siffatta documentazione storica dipendeva da una genealogia del ricercatore fanese Alessandro Bertozzi il quale, intorno al 1770, scrisse la storia di alcune famiglie notabili della cittadina. Nel manoscritto viene ribadita la provenienza dei Torelli da Parma, trasferiti in questa città da Ferrara in seguito alle lotte con gli Este, anche se l'autore mantiene un

⁴ Adriano, figlio di Pio Torelli, fu salvato dai frati di Parma e si stabilì a Gualtieri presso gli zii Bentivoglio. Ivi fondò un ramo che ebbe nel corso del XVII secolo continuati contatti epistolari con i parenti di Fano. Per i Torelli polacchi si veda S. MNEMON, *L'origine des Ponijatowsky*, Paris 1913, pp. 79-97.

⁵ Per i Torelli Codronchi si veda *Musei Civici di Imola. Catalogo delle raccolte. La Pinacoteca*, a cura di C. Pedrini, Bologna 1999, pp. 190-205. Per il ramo Torelli di Verona si consulti G. B. CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico della famiglie Nobili e Notabili italiane estinte e fiorenti*, 2 voll., Bologna 1965, vol. II, pp. 29-30.

alone dubitativo, puntualizzando che la scomparsa degli archivi comunali di Fano, dovuta alle lotte civili del XIV secolo, gli impediva di verificare gli avvenimenti precedenti⁶.

Si avanza in questa sede un'ulteriore ipotesi, non avallata da evidenze documentarie, ma fondata sulla base di eventi certi. Considerando come punto fermo l'origine ferrarese dei Torelli e che alcuni membri della famiglia, nel XI e nel XII secolo, si trovarono al servizio degli Este, si può convincentemente collegare l'insediamento a Fano, forse dello stesso Viviano Torelli, con la famosa cavalcata di Azzone e Aldobrandino d'Este, lanciata alla conquista del litorale adriatico; nell'occasione la cittadina venne assediata e, dal 1214, subì per alcuni anni la dominazione dei ferraresi, nel corso dei quali gli Este si avvalsero di persone a loro fedeli per la reggenza del governo nei territori conquistati, in tal modo un Torelli potrebbe essersi stabilito nel comune di Fano, prendendovi in seguito stabile residenza.

L'assenza di documentazione diretta sulle attività economiche dei Torelli nel Trecento e Quattrocento, non impedisce di rilevare che la loro situazione patrimoniale dovette evolversi assai favorevolmente, e le loro ricchezze si accrebbero notevolmente tramite l'esplicazione, in forma stabile, dell'attività giuridica. Tra questi, Giovanni Antonio Torelli, legato da stretti vincoli di parentela con gli umanisti fanesi Antonio e Giacomo Costanzi, ricoprì la carica di cancelliere della comunità di Fano dal 1490 al 1496, ma godette di una fama maggiore per la sua attività letteraria: scrisse poesie occasionali, così come la prima pièce teatrale documentata a Fano rappresentata il martedì grasso del 1491. Fu autore di una favola mitologica, la *Representatio Appollinis et Daphnes conversae in laurum*, della quale non resta che il capitolo di commiato⁷.

⁶ Per l'arrivo dei Torelli a Fano si veda LITTA, 1844, tav. IV. Il redattore si cautela, avanzando dubbi sull'effettiva discendenza da Viviano o da qualche Torelli precedente, nel contempo mette in discussione la venuta della famiglia da Parma o Ferrara, non nutrendo d'altronde alcun dubbio sull'origine ferrarese. I documenti conservati ancora nel XIX secolo nell'archivio di famiglia si trovano in, BIFe, *Fondo Mariotti. Famiglia Torelli di Fano*, 39, c. 1r-64v. Si tratta di una vasta ricostruzione su documenti d'archivio e su storie genealogiche del Settecento. Per il manoscritto steso da Alessandro Bertozzi si veda, BIFe, *Fondo Mariotti. Ms Bertozzi. Famiglie Nobili*, T 1, 51. La storia contenuta nel manoscritto si rivela di grande interesse in quanto ricostruisce le discendenze e gli avvenimenti, basandosi esclusivamente sulle fonti archivistiche comunali, in quelle contenute nei fondi notarili, su documenti pubblici, nonché su epigrafi e iscrizioni lapidarie. Si veda inoltre BIFe, *Borgogelli Ottaviani*, Ms 1930; P. M. AMIANI, *Memorie istoriche della città di Fano*, 2 voll., Fano 1751.

⁷ L'attività letteraria di Giovanni Antonio viene esaurientemente trattata da F. BATTISTEL-LI, *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi*, Venezia 1986, pp. 273-276. Giovanni Antonio Torelli sposò Camilla figlia di Antonio Costanzi.

Dall'unione di Giovanni Antonio e Camilla Costanzi nasce a Fano nel 1489 Lelio Torelli⁸.

Nonostante che Lelio abbia potuto vantare un pregevole passato collezionistico, la totale scomparsa del materiale d'archivio sul suo patrimonio d'arte obbliga a porre delle ipotesi ricostruttive attraverso le esigue testimonianze storiografiche e documentarie. Le difficoltà sono accresciute dal fatto che quasi nessun pezzo superstite della collezione di Lelio sia oggi noto, urgerebbe quindi una campagna di ricerca sistematica che permetta di fare emergere la connotazione e la consistenza degli oggetti artistici radunati dal Torelli.

Giorgio Vasari, fonte inesauribile di notizie, offre degli spunti nelle stesure biografiche di alcuni artisti: ricorda nella vita di Fra' Bartolomeo una *Madonna con Bambino e due teste di santi* eseguita dall'artista per Lelio e prosegue che "appresso allo eccellentissimo Messer Lelio Torelli, segretario maggiore dello illustrissimo duca Cosimo, il quale lo tiene carissimo sì per virtù di fra' Bartolomeo, come anche perché egli si diletta et ama e favorisce non solo gli uomini di questa arte, ma tutti i belli ingegni". A proposito di Donatello, Vasari descrive un basso rilievo in marmo raffigurante una *Nostra Donna* di proprietà del segretario, del quale Giovanni Previtali, nel 1967, provava a fornire l'identificazione con quello conservato nello Staatliche Museen di Berlino¹⁰. Lo storiografo aretino attesta inoltre che Francesco Salviati aveva goduto della benevolenza e della protezione di Lelio e che per questi l'artista eseguì un ritratto nel 1545 prima di lasciare Firenze per Roma, forse identificabile con la tavola conservata nel Museo Nazionale di Capodimonte data-

⁸ Per una biografia esaustiva di Lelio Torelli si rimanda a AMIANI, 1751, vol. I, pp. 300-350, inoltre a S. SALVINI, *Fasti Consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze 1711, pp. 130-181, e a L. MANNI, *Vita del celebre Lelio Torelli*, Firenze 1770; si veda per di più A. MABELLINI, *Fanestria Uomini e cose di Fano*, Fano 1937, p. 252, F. DIAZ, *Il Gran Ducato di Toscana. I Medici*, Torino 1976, pp. 77-80; N. CARRANZA, *Il Tribunale dello Studio di Pisa dopo la riforma del 1544*, in "Giustizia e Società", III, 1964, pp. 79-82.

⁹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 3 voll., Firenze 1568, ed. a cura di P. della Pergola, L. Grassi e G. Previtali, 9 voll., Novara 1967, vol. III, p. 492.

¹⁰ VASARI, Firenze 1568, ed. della Pergola e Previtali, 1967, vol. II, p. 320. "Parimente M. Lelio Torelli, primo auditore e segretario del S. Duca, e non meno amatore di tutte le scienze, virtù e professioni onorate, che eccellentissimo iuriconsulto, ha un quadro di Nostra Donna di marmo, di mano dello stesso Donatello". L'identificazione di Previtali è posta in concorrenza con la cosiddetta *Madonna di casa Pazzi*, ma data la stretta parentela tra le due casate, si può fondatamente avanzare l'ipotesi che si tratti del medesimo esemplare.

bile al medesimo anno¹¹. Infine, nella vita dello scultore Giovanni Angelo Montorsoli, il biografo menziona l'intervento del Torelli affinchè l'artista potesse provvedere alla decorazione scultorea di alcune sale site nel monastero degli Angeli. L'episodio induce a supporre che il segretario abbia mostrato di apprezzare e accogliere, nella sua collezione, qualche opera dell'artista, sensazione rafforzata dall'interesse dimostrato dal Torelli per la statuaria.

Tra i lavori artistici posseduti con sicurezza da Lelio, rinveniamo un suo ritratto, realizzato a Treviso da Domenico Caprioli, firmato e datato MCXXVIII12, oggi conservato nel Bowes Museum di Durham in Inghilterra. Nel British Museum di Londra è custodito un medaglione recante il profilo di Lelio, ritratto in età avanzata, attribuito con un certo grado di sicurezza a Francesco da Sangallo; nello stesso museo si trova un identico medaglione effigiante il nipote Lelio Torelli iuniore, figlio di Francesco¹³. Tra i documenti tramandati dalla famiglia emerge una notizia interessante e suggestiva, anche se difficilmente accertabile, relativa l'esistenza di una tela esposta in Palazzo Vecchio raffigurante Lelio Torelli recante l'iscrizione: LAELIVS TORELLI NOBILIS FANENSIS, DOC-TISSIMI FRANCISCI PARENS, JVRICONSVLTVS INSIGNIS, CONSVL ACADEMIAE FLORENTINAE, FLORENTINVS SENATOR, COSMI I M. DVCIS HETRVRIAE, AVDITOR GENERALIS, PRIMVS A SECRETIS. MAGNVS CANCELLARIVS, OBIIT FLORENTIAE, A. MDLXXVI AETAT. LXXXVII. Forse l'opera poteva aver fatto parte della Galleria di personaggi famosi posta nel corridoio degli Uffizi, ma l'inusitata lunghezza dell'iscrizione, rispetto a quelle che si riscontrano nella serie, tenderebbe a escludere tale ipotesi.

La prima pista da seguire, per aggiungere altri tasselli al mosaico della personalità culturale di Lelio, verte sul suo ruolo svolto nell'ambito degli organi ufficiali di cultura. Le fonti coeve riportano la centralità dell'intervento del Torelli nella fondazione dell'Accademia Fiorentina, sorta dall'innesto sulla giovane Accademia degli Umidi; unitamente a Lelio aderirono al

[&]quot; VASARI, Firenze 1568, ed. della Pergola e Previtali, 1967, vol. VI, p. 533. "Fece il medesimo avanti che partisse di Firenze il ritratto del già detto M. Lelio Torelli et alcune cose di non molta importanza, delle quali non so i particolari". Il passo non offre sufficiente chiarezza, poiché non si comprende se il Salviati eseguì altre opere sempre per Lelio o per altri committenti. Per il ritratto si veda *I Farnese. Arte e collezionismo*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 1995, pp. 194-197

¹² Si veda CECIL H. CLOUGH, *Lelio Torelli da Fano e il suo ritratto fatto da Domenico Caprioli*, in "Fano supplemento", VIII, 1975, pp. 35-49 e bibliografia.

¹³ Per il medaglione G. F. HILL, *A guide to the ehixbition of medals of the Renassaince in the British Museum*, London 1923, p. 36.

sodalizio Cosimo Bartoli e Pier Francesco Giambullari, letterati e intellettuali quali Giambattista Gelli, monsignor Giovanni della Casa, artisti della levatura di Niccolò Pericoli detto il Tribolo, Agnolo Bronzino, Michelangelo Buonarroti e Benvenuto Cellini, nonché Pietro Carnesecchi e, dal 1543, dopo il ritorno dall'esilio, Benedetto Varchi, già membro di spicco degli Infiammati padovani unitamente al suo allievo Ugolino Martelli¹⁴.

Il personale coinvolgimento del Torelli in alcune committenze artistiche ducali gli diede occasione di avvicinare e apprezzare certuni pittori. La commissione più rilevante fu il ciclo di affreschi eseguiti da Jacopo Carrucci detto il Pontormo nel coro della basilica medicea di San Lorenzo, ora perduto, ma parzialmente ricostruibile attraverso i disegni preparatori superstiti, collegato inoltre alla diffusione dell'eresia in Firenze. La commissione venne affidata tra il 1545 e il 1546 al Pontormo, il quale ne trascinò l'esecuzione sino al 1556 anno della sua morte; i pochi particolari rimasti incompiuti vennero portati a termine dal fedele allievo Agnolo Bronzino. L'iconografia del ciclo, indagata e messa a fuoco da Massimo Firpo, seguì la fedele interpretazione del *Beneficio di Cristo* steso da Juan de Valdes¹⁵. L'intervento di Lelio si dimostrò di rile-

¹⁴ F. BRUNI, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, in "Filologia e letteratura", XXIV, 1967, pp. 24-71.

¹⁵ M. FIRPO, Gli affreschi di Pontormo in San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I, Torino 1997. L'accurata indagine di Firpo dimostra che, durante il conflitto con Paolo III, Firenze fu un rifugio più o meno ufficiale per eminenti intellettuali perseguitati dalla chiesa con l'accusa di seguire la riforma protestante, per di più alcune manifestazioni eterodosse furono incoraggiate dal duca. Alla morte del papa Farnese, la politica di Cosimo rientrò nel canale dell'ossequio verso Roma ed essendosi allentate le tensioni, egli offrì il suo braccio secolare per reprimere le dottrine eretiche, collaborando nei processi inquisitori. Alcuni dubbi sull'ortodossia di Lelio Torelli nascono dal suo rapporto di profonda amicizia con Marcantonio Flaminio, l'umanista che appartenne al cenacolo letterario di Leone X e fu al servizio del vescovo Giberti e del cardinal Pole, raffinato autore di liriche bucoliche, ritenuto uno dei principali divulgatori del credo valdesiano. Flaminio inviò una serie di versi ed epistole con dedica a Lelio, mantenendo per lungo tempo la comune intesa. Il segretario intrattenne amichevoli rapporti anche con Aonio Paleario, umanista e riformatore religioso, profondo ammiratore di Erasmo da Rotterdam e scampato miracolosamente nel 1542 ad una condanna per eresia, in seguito alla quale si dedicò alla pratica nicodemitica. Per l'argomento si veda S. CAPONETTO, La riforma protestante nell'Italia del Cinquecento, Torino 1997, pp. 120-141. Da una delle sue epistole, si apprende che il Torelli provava un'acuta avversione per gli ordini religiosi, nella fattispecie i frati, considerandoli oziosi e parassiti dello stato il quale non avrebbe dovuto esentarli dal pagamento delle tasse, quindi era propenso all'abolizione degli ordini monastici, poiché essi non esprimevano più l'originaria regola evangelica ma, al contrario, la tutela di enormi interessi; convinzioni queste che condussero alla ferma e vana opposizione di Lelio quando, nel 1559, si volle pubblicare in Toscana l'indice aggiornato dei libri proibiti.

vante importanza poiché, oltre a fungere da filtro tra le direttive ducali e il comitato esecutore preposto a seguire l'opera composto da Benedetto Varchi e Giorgio Vasari in qualità di consulente artistico, il segretario strinse un personale rapporto di amicizia e protezione con il Carrucci, per il quale in più occasioni ebbe a perorare la causa presso committenti e istituzioni religiose, patronato che esercitò anche nei confronti del Bronzino. La conseguenza logica di tali intrecci lascia desumere che, entro la raccolta di Lelio, fossero comprese alcune opere dei due artisti.

Ulteriori indizi possono essere tratti dall'epistolario torelliano, ancora in gran parte inedito e disperso tra varie sedi, il quale si segnala per un originale recupero della forma letteraria latina. A Lelio Torelli furono dedicate raccolte poetiche, trattati di vario genere ed epistole: nel 1548 Francesco Robortello gli dedicò il trattato Adnotationes in varia tam Graecorum quam Latinorum loca, con la consapevolezza di quanto il giurista amasse l'antichità. Pietro Gherardi da Borgo San Sepolcro indirizzò al Torelli il secondo libro dei Carmina. Benedetto Varchi proferì più volte parole di elogio verso Lelio, considerandolo, in virtù degli stretti rapporti di amicizia cui erano legati, "come padre amato, riverito et tenuto caro"16. Nel 1567 Pier Vettori ebbe a intessere gli elogi del segretario e nello stesso senso si muovono le dediche e le epistole di Claudio Tolomei, Giovanni Francesco Lottini e Pietro Angelio. Gli furono dedicati componimenti poetici da parte di Giovanni Sambuco e Bastianino Sanleonini. Giovanni Battista Gelli destinò al Torelli un commento del "Topica di Cicerone" nonché su di un sonetto platonico, mentre Cosimo Bartoli gli indirizzò una traduzione del De Architectura di Leon Battista Alberti; infine Pietro Angelo Bargeo offrì in dono a Lelio l'intero suo epistolario.

Tra i collezionisti più noti che furono legati da rapporti di sincera amicizia al Torelli, emergono lo storico Paolo Giovio e Pietro Aretino che si profuse in grandi lodi per il giurista, anche se è ravvisabile una certa piaggeria da parte del poligrafo, forse desideroso di ricevere dei benefici dal potente segretario; peraltro la citazione nelle sue *Lettere*, una delle opere più importanti nella cultura sociale del Cinquecento, comprova il rapporto tra Lelio e il principale agente di Tiziano, nonché diffusore capillare della cultura artistica lagunare. Torelli mantenne regolari contatti con Pietro Bembo e monsignor Giovanni della Casa, intrat-

MANNI, 1770, pp. 9-11. Inoltre B. VARCHI, *Historia fiorentina*, ed. a cura di G. Milanesi, 3 voll., Firenze 1888 vol. III, pp. 7-8. B. VARCHI, *Orazione funerale sopra la morte del reverendissimo Cardinal Bembo*, Fiorenza 1547, pp. 1-2.

tenendo con quest'ultimo uno scambio di opinioni sui principali accadimenti artistici italiani¹⁷.

Il dialogo a distanza intessuto da Lelio e Anton Francesco Doni rivela una comunione di interessi artistici e nel contempo emerge che l'editore, considerando il segretario ducale un "dilettante ed intendente di pittura", lo informa in maniera particolareggiata degli affreschi che Vasari andava dispiegando nella Sala del cardinal Farnese in Roma¹⁸. Si dimostra di peculiare interesse il legame che accomunò Torelli a Vincenzo Borghini, noto filologo e storico fiorentino, priore benedettino dello 'Spedale degli Innocenti', consulente nell'iconografia dello studiolo di Francesco I e che si distinse inoltre per l'originale iniziativa dell'apertura di un salone pubblico, presso l'ospedale da lui diretto, dove organizzò una mostra permanente di pittura corredata da un dettagliato catalogo, entro la quale erano esposte sia la sua ricchissima collezione. sia i lavori di giovani artisti iscritti all'Accademia delle Arti e del Disegno. di cui il Borghini era luogotenente¹⁹. Nel corso della luogotenenza del priore, Lelio che ne era console, venne invitato a tenere una lezione sulla pittura. Il documento è stato ritrovato nel 1830 dal fanese Anicio Bonucci, editore delle opere di Leon Battista Alberti, in un codice conservato nella Biblioteca Magliabechiana ed edita nel 1907 a Fano da Adolfo Mabellini²⁰. L'orazione fornisce alcune indicazioni sui gusti e sulle preferenze estetiche del Torelli mentre non tralascia un breve catalogo di artisti le cui opere, probabilmente, potevano trovare degna sistemazione nella sua raccolta.

¹⁷ F. PERTILE, E. CAMESASCA, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, 2 voll., Milano 1957, vol. I, pp. 67-89. L'Aretino scriveva al Torelli: "Non mi è mai partita dalla mente la immagine di quella sembianza grave che a lui impresse nell'animo l'indole del suo aspetto splendido nel subito conoscerlo giovine scolare in Perugia", riferendosi a un ritratto di Lelio che vide a Venezia, ma a noi sconosciuto. Per Pietro Bembo si veda; G. BOTTARI, S. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, Milano 1822, pp. 44-52. Lo scambio epistolare con monsignor della Casa in SALVINI, 1717, pp. 47-50; MANNI, 1770, pp. 21-23.

¹⁸ In A. F. DONI, Lettere. Libro secondo, Firenze 1547, c. 51rv.

¹⁹ Biblioteca Federiciana, *Fondo Amiani. Lettere autografe di Lelio Torelli. 1545-1570*, VII, 40. Nella biblioteca sono conservate alcune lettere inviate da Lelio Torelli a Vincenzo Borghini; le epistole comprendono un'ampia varietà di argomenti culturali, ma si soffermano in particolare su argomenti artistici. Una missiva inviata dal Borghini, contenente la richiesta di informazioni letterarie, è pubblicata in MANNI, 1770, pp. 17-18. Per le idee estetiche del Borghini si veda V. BORGHINI, *Carteggio artistico inedito*, a cura di A. Lorenzoni, Firenze 1912, pp. 83-145.

²⁰ Il manoscritto fu ritrovato in BNFi, *Codice Magliabechiano*, XVI, 10, 7. La pubblicazione dell'orazione in L. TORELLI, *Lezione sulla pittura*, a cura di A. Mabellini, Fano 1907.

Il discorso, introdotto da una lunga esposizione filosofica inerente i principi costitutivi dell'estetica artistica, prende l'avvio da idee platoniche e, passando attraverso gli enunciati aristotelici, giunge alle conclusioni del Vasari. La prima parte della lezione e, ancor più, un vasto excursus etnografico, rivelano la lettura da parte di Lelio del De Pictura di Leon Battista Alberti, senza tuttavia citarlo come fonte; tale curiosa omissione si inquadra nella trascuratezza in cui erano caduti, con lo scorrere del tempo, i trattati del grande teorico quattrocentesco, ancor più dopo la bocciatura e la palese avversione di Giorgio Vasari, come è stato dimostrato da Giuseppe Barbieri nel suo ultimo lavoro sull'Alberti²¹. L'atteggiamento di Lelio è indicativo della piena consonanza d'intenti e indirizzi con Vasari, cui era legato da un rapporto di stretta collaborazione, ed è nota l'uniformità del pensiero teorico all'ombra della corte medicea nella quale, tra tutte le personalità che si occuparono di letteratura artistica, non sorse alcuna voce al di fuori del coro, nessuno che abbia manifestato con spirito d'indipendenza l'importanza delle teorie albertiane o che, pur citandole, ne abbia colto appieno il nucleo centrale.

Nella seconda parte dell'orazione Lelio illustra, tramite esempi tratti dall'operato di alcuni artisti rinascimentali, i concetti esposti nella precedente sezione; tra i pittori e gli scultori menzionati figurano Donatello, Filippino Lippi e Francesco Salviati dei quali Torelli possedeva alcune opere, come ci informa Vasari. Non è escluso che rientrassero nella sua raccolta anche lavori degli altri autori citati, impostando in tal modo la lezione sulla base di quanto cadeva quotidianamente sotto il suo sguardo, il tutto raffrontato con i testi della sua biblioteca.

Il primo artista ricordato da Lelio è Albrecht Dürer accompagnato da un particolare riferimento al suo trattato sulla "geommetria del corpo humano"; di seguito viene citato Leonardo, lodato per aver saputo esprimere i moti e i sentimenti dell'animo in ciascun personaggio ritratto nel *Cenacolo*. Quindi seguono Filippino Lippi e Francesco Salviati. Il Torelli descrive una *Vergine* di Rosso Fiorentino posta nella chiesa di San Lorenzo, successivamente enumera le opere, ammirate dagli stranieri giunti per motivi di studio a Firenze, di Andrea del Sarto, Franciabigio, Masaccio, Baccio Bandinelli e del "divino" Michelangelo del quale elenca velocemente un catalogo. La sezione si conclude con fugaci menzioni di Correggio e Donatello, unitamente a colti rimandi ai grandi artisti

²¹ Per il trattato si veda L. B.ALBERTI, *Della Pittura*, ed. a cura di A. Mallè, Milano 1964, pp. 75-76. Si veda inoltre G. BARBIERI, *L'Inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza 2000, pp. 3-13.

dell'antichità da Timante a Lisippo, da Apelle a Prassitele.

Lelio formò un cospicuo patrimonio costituito da un palazzo fiorentino, dove risiedeva l'intera famiglia, nonché una villa a Signa e innumerevoli proprietà fondiarie nelle campagne circostanti Firenze. Francesco, primogenito di Lelio, sposò la patrizia fiorentina Leonora Sommaja e, nel 1575, premorì al padre; l'anno seguente morto Lelio e, venduti tutti i beni toscani ai Cerretani e agli Almeni, la famiglia fece ritorno in Fano dove si estinse. Rimane un testamento redatto da Leonora il 12 gennaio 1602 dal quale si può inferire che l'intero patrimonio fanese venne ereditato dal primogenito Antonio²². Alla luce della nostra ricostruzione che prefigura un collezionismo di carattere altamente suggestivo e una precisa vicenda culturale sottesa agli acquisti di Lelio, occorrerà guardare in modo più sistematico alla ricerca di fonti che permettano di arricchire le conoscenze relative alle modalità di acquisizione e allo smobilizzo delle collezioni appartenute al Torelli.

Da un ramo collaterale dei Torelli di Fano, separatosi con gradualità, discende Giacomo²³. Il padre Pandolfo tenne stretti rapporti con Lelio ed entrò nel 1594 nell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano; sono puntualmente documentati suoi frequenti soggiorni a Firenze, dove sposò Eleonora Pazzi. Le poche notizie a nostra disposizione non consentono di gettare una luce chiarificatrice sull'attività collezionistica di Giacomo Torelli, semmai confermano il dubbio che tale attività sia strettamente legata e subordinata alla professione scenografica del fanese. Giacomo, uomo totalmente calato nel suo tempo, si rivela fortemente influenzato dal gusto barocco e sviluppa una visione artistica della scenografia basata sulla magniloquenza degli apparati e dei fondali, un estro inventivo vivacissimo nel creare un'infinità di macchinari, accorgimenti tecnici ed effetti scenici bizzarri atti a generare lo stupore e la meraviglia nello spettatore.

Gli acquisti di opere d'arte da parte di Giacomo, protratti in un arco di tempo molto ampio, scandiscono puntualmente il percorso della sua

²² ASFa, *Archivio Notarile. Notaio Paolo Mancinelli 1597-1610*, CC, c. 188r-189r. Il testamento viene puntualmente citato nel manoscritto Bertozzi.

²³ La biografia e l'attività di Giacomo Torelli in F. MILIZIA, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo*, Roma 1768, pp. 78-90; AMIANI, 1771, vol. II, pp. 238-242; si veda inoltre P. BJIURSTRÖM, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961, pp. 125-140; per l'attività teatrale fanese si veda S. TOMANI AMIANI, *Del Teatro antico della Fortuna in Fano e della sua riedificazione*, San Severino Marche 1867; F. BATTISTELLI, *L'Antico e il Nuovo Teatro della Fortuna di Fano (1677-1944)*, Fano 1972.

105

carriera. Scorrendo l'inventario legale steso dopo la sua scomparsa e pubblicato in occasione della mostra tenuta a Fano nel luglio del 2000²⁴, si può stabilire il principio ordinatore della raccolta, strettamente correlato ai soggiorni del fanese nei più rilevanti centri teatrali europei.

E' dunque legittimo avanzare l'ipotesi che il quadro di piccolo formato rappresentante un *Ritratto in veste pastorale* (fig. 1) sia stato acquisito da Giacomo nel corso dell'apprendistato teatrale presso Francesco Guitti a Ferrara, risalente al terzo decennio del Seicento. Il dipinto venne quindi ereditato da Anna Simonetti e, a causa di alcune controversie legali sorte con il ramo principale dei Torelli di Fano passò, intorno al 1773 e in seguito a una transazione, nei beni del fidecommesso istituito da Paolo Torelli unitamente ad altri oggetti d'arte e immobili²⁵. La tavoletta attraversò indenne le dispersioni della quadreria Torelli tra la fine del XVIII e il primo ventennio del XIX secolo, pervenendo così nelle proprietà di Torello Torelli e da questi trasmesso ai suoi discendenti. In seguito a una divisione in seno alla famiglia pervenne al ramo stabilitosi a Modena, dove figura nell'inventario del 1959²⁶, infine ai Torelli di Trieste dove tuttora si trova.

Il taglio compositivo della figura ripresa a metà, la smorfia del sorriso e l'atmosfera di divertimento conducono a un artista ferrarese fortemente influenzato dalle opere di genere comico di Dosso Dossi²⁷, particolarmente dal *Buffone* della Galleria Estense di Modena, datato intorno al 1510, con cui si collega nella similarità delle pieghe intorno alla bocca nonché dello sguardo. Si fa sentire la suggestione della *Seduzione* sempre nella Galleria Estense, e dell'*Allegoria di Ercole* conservata nella Galleria degli Uffizi di Firenze²⁸. Tali opere, scalate cronologicamente in un arco temporale che va dal 1510 al 1542, inducono a ipotizzare una data di esecuzione della tavoletta Torelli a ridosso degli inizi del quarto decennio del Cinquecento.

²⁴ L'inventario è pubblicato in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra, (Fano), a cura di F. MILESI, Fano 2000, pp. 161-185.

²⁵ ASFa, Archivio Comunale. Verbali delle sedute del Consiglio 1773, AAC, 224, c. 221rv.

²⁶ AFTo, *Raccolta di quadri antichi di proprietà Torelli*, 1959, c. 33r, "N. 52. Dosso Dossi. Soggetto: testa di suonatore di zufolo. Dipinto su tavola". Olio su tavola, cm 23 x 21.

²⁷ Per la nascita del genere comico, sorto con Giorgione, sviluppato e approfondito da Dosso si veda M. HOCHMANN, *Genres Scenes by Dosso and Giorgione*, in L. CIAMMITTI, S. F. OSTROW, S. SETTIS, *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles 1998, pp. 63-82.

²⁸ Per i dipinti si veda *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo della mostra, (Ferrara Palazzo dei Diamanti), a cura di P. Humfrey, M. Lucco, Ferrara 1998, pp. 86-89, pp. 152-160, pp. 187-190, pp. 218-222.

Il contesto nel quale si inserisce il dipinto si lega strettamente all'atmosfera pervasa da istanze di trattenimento della corte estense di Ferrara, nella quale godettero di una posizione privilegiata i nani e i buffoni, di cui il nostro quadro potrebbe rappresentarne uno. Con maggior convinzione andrebbe però riferito al teatro e al ruolo centrale che la corte svolse nello sviluppo della commedia nel Rinascimento; quest'ultimo argomento avvalora la scelta di Giacomo Torelli allorché giunto a Ferrara, negli anni trenta del Seicento per un periodo di apprendistato scenografico presso Francesco Guitti, acquistò un dipinto aderente all'attività teatrale o all'intrattenimento in genere.

Giacomo Torelli sviluppò il suo singolare impegno di scenografo e di appassionato d'arte nel corso dell'attività veneziana, e rivolse la sua attenzione a determinati filoni pittorici preferenziali: si sensibilizzò ai diversi stimoli artistici che operavano nel crogiuolo della città lagunare, li assorbì e trasformò con prontezza e vivacità. L'architettura di Jacopo Sansovino, di Sebastiano Serlio e del Palladio permisero a Giacomo la razionalizzazione degli spazi scenici, stemperando l'iniziale matrice manierista della sua cultura nelle nitidezze classiche desunte dai prospetti della Piazzetta, della Libreria Marciana e delle Procuratie Nuove di Vincenzo Scamozzi e Baldassarre Longhena²⁹.

Lo scenografo trasse ampi insegnamenti dalla grande pittura veneziana del Cinquecento e rimase incantato dalle nitide e solari architetture di Paolo Veronese, da alcune spericolate soluzioni di Jacopo Tintoretto, subendo particolarmente il fascino dei paesaggi del Tiziano maturo, quelli con atmosfere cupe e suggestive cariche di effetti pittorici; amò l'interpretazione che ne diedero gli artisti fiamminghi, i quali si ispirarono al cadorino sia direttamente sia in forma mediata ed ebbero un approccio con il paesaggio più discorsivo, dilatandone lo spazio in profondità e graduando la scala cromatica con un tono più brillante. Emerge in tal modo la vocazione culturale di Giacomo verso l'opera di Paul Brill, Marteen de Vos, Maerten van Heemskerck, Cornelis Bos, Cornelis Floris, Hyeronimus Cock e, in particolare maniera verso Paolo Fiammingo e Lodovico Pozzoserrato.

L'inventario orienta in tale direzione e il riconoscimento di alcune opere è facilitato dalle descrizioni; rinveniamo in tal modo il *Banchetto di Balthasar* (fig. 2) attribuito a Lodovico Pozzoserrato, già accolto nella quadreria Torelli di Modena e ora conservato nella collezione Rossi di

²⁹ L'attività veneziana di Giacomo Torelli in A. PALLUCCHINI, *Giacomo Torelli e la sceno-grafia seicentesca*, in "Arte veneta", XV, 1961, pp. 63-86. Inoltre in BJÜRSTROM, 1961, pp. 61-93.

Firenze, il quale corrisponde per misure a uno degli otto dipinti fraintesi, dal notaio che estese l'elenco, con "prospettive di scene"³⁰. L'impostazione scenografica dell' insieme delle tele, di cui malauguratamente sono scomparse le altre sette, dovette soddisfare il gusto di Giacomo e vennero scelte per decorare una delle sale più importanti del suo palazzo fanese, tributando una grande cura alla loro disposizione espositiva. Queste vennero acquistate da Giacomo Torelli a Venezia nel corso della sua attività in laguna durata dal 1641 al 1645, probabilmente in occasione di una dispersione delle numerose raccolte cittadine nelle quali erano compresi molti soggetti raffiguranti conviti ambientati in giardino³¹.

La tela rappresentante il *Banchetto di Balthasar*, individuabile nell'inventario steso nel 1676 alla morte di Giacomo³², venne ereditata da Anna Simonetti, sua parente, ma in seguito alle controversie sorte con il ramo principale dei Torelli, erede legittimo dei beni dello scenografo, attraverso una transazione avvenuta tra il 1756 e il 1776, entrò nella quadreria fidecommissaria istituita da Paolo Torelli nel 1722. L'opera pervenne al marchese Torello Torelli e da questi trasmessa ai suoi discendenti, infine giunta, entro il 1930, ai Torelli di Modena³³ dai quali venne alienata tra il 1962 e il 1973, anno in cui fu esposta in una mostra a Vicenza³⁴.

Nel 1962, quando il dipinto era ancora conservato presso i Torelli, Roberto Longhi e Arturo Grassi l'attribuirono a Lodovico Pozzoserrato, assegnazione mantenuta nella mostra di Vicenza del 1973. Bert Meijer nel 1988 espunse la tela dal catalogo di Pozzoserrato e propose la pater-

³⁰ ASFa, *Addizione di eredità II, 166-1692,* c. 191r. Olio su tela, cm Anche tale dipinto rientrò nella transazione tra gli eredi di Giacomo Torelli e quelli del fidecommesso relativo al ramo principale. Le tele effettivamente raffiguranti scenografie, tratte dai lavori teatrali di Giacomo, nel documento assommano a dodici, coincidenti con quelle conservate nella Pinacoteca Civica di Fano, riconoscibili per le dimensioni minori rispetto alla serie di dipinti veneti, oggetto di fraintendimento nell'inventario.

³¹ Si veda S. MASON RINALDI, *Paolo Fiammingo*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XI, 1978, pp. 47-188.

³² ASFa, *Archivio Notarile. Addizione di eredità 1666-1678*, II, c. 1v, Inventario di tutti e singoli beni tanto stabili come mobili et altro ritrovato nell'eredità del Signor Giacomo Torelli, "quadro numero otto di lunghezza palmi sei e di altezza palmi tre in circa con cornigi negre essendovi dipinte prospettive di scene". Il notaio evidentemente scambiò le otto tele per scenografie ideate dal Torelli, vista l'assonanza dell'impostazione. Olio su tela, cm 90 x 164.

³⁵ AFTo, *Raccolta di quadri antichi di proprietà Torelli*, 1959, c. 16, "N. 41. Il pranzo di Baldassarre. 90x164 tela. Fiammingo".

³⁴ L'arredamento veneto nel Cinquecento, catalogo della mostra, Vicenza 1973, p. 35.

108

nità di Dirck de Vries35.

Riesce però alquanto difficile concordare con la proposta avanzata dallo studioso a causa di alcune discrepanze alla base del ragionamento attributivo: nell'incardinare la ricostruzione filologica di un gruppo di Banchetti all'aperto, e spostarne l'attribuzione dal Pozzoserrato al de Vries, Bert Meijer afferma che gli oggetti ricorrenti nelle tele, quali le due fiasche con catena, i piatti metallici, il versatoio e la frutta "appartengono al repertorio fisso di bottega" solamente di Pauwels Franck detto Paolo Fiammingo, nel cui atelier collaborò, secondo Meijer, Dirck de Vries coinvolto nella produzione di repliche delle opere del maestro36. Tale affermazione non tiene conto dei rapporti di amicizia intercorrenti fra i tre neerlandesi, documentati inoltre da un disegno donato a Ludovico dal de Vries il 6 ottobre 159037, e ancor più non considera l'influenza artistica esercitata da Paolo e da Dirck sul Pozzoserrato, nella sua paziente ricerca di uno stile pittorico, nonché la vasta circolazione di modelli formali e soluzioni iconografiche tra le varie botteghe di laguna e tra queste e quelle di terraferma, veicolate dalle incisioni di cui il Toeput fece vasto uso.

Al di là delle semplici considerazioni sui rapporti di bottega e dipendenza, è rilevante rammentare la netta distinzione di genere e indirizzo intrapreso dai tre artisti allo scadere del Cinquecento: Paolo Fiammingo persegue, con indiscutibile successo, la sua personale visione della solida figura umana inserita nel paesaggio sconfinato e selvaggio "strutturato in scenografie avventurose" stimolando in tal senso la pittura veneziana. Dirck de Vries, tra il 1590 e il 1609, si specializza in dipinti ritraenti affollati mercati ambientati a Venezia, in cucine ricche di oggetti di natura morta e in scene di feste e conversazioni collocate in interni di dimore lagunari, ricordato per tali composizioni da Jean Baptiste Du Vale, addetto all'ambasciata di Francia presente a Venezia nel mede-

³⁵ Si consulti B. W. MEIJER, A proposito della Vanità della Ricchezza e di Ludovico Pozzoserrato, in Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento, atti del seminario, Treviso 6-7 novembre 1987, Asolo 1988, pp. 109-124.

³⁶ MEIJER, 1988, p. 111.

³⁷ Per il disegno e per i rapporti di collaborazione fra i tre artisti si veda inoltre E. MAN-ZATO, "Lodovico Pozzo Fiammingo abitante in Treviso" in La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia, a cura di C. Limentani Virdis, Verona 1997, pp. 75-93.

³⁸ Si veda R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano 1981, vol. I, pp. 63-64.

simo torno di tempo³⁹. Infine il Toeput, sospinto dalle richieste del mercato e dal favore incontrato dai suoi dipinti da collezione presso la committenza trevigiana, si dedicò all'aristocratica narrazione di piacevoli vedute di ville e giardini, in cui le figure abbigliate in costumi contemporanei sono inserite in cornici architettoniche, vedutistiche o paesaggistiche⁴⁰.

A un attento esame la nostra tela risponde ad alcune tipologie compositive del Pozzoserrato già largamente evidenziate dalla critica: la trama del dipinto è intessuta sul rilievo dato agli oggetti e al personaggio in primo piano, impaginati in maniera da ancorare saldamente la scena sugli elementi laterali e lasciare uno spazio vuoto tra il piano più avanzato e lo sfondo, scalato in profondità dalle quinte architettoniche che si perdono in sconfinate lontananze ottenute con delicati cromatismi, caratteristica questa della matura produzione dell'artista come fanno notare Rodolfo Pallucchini e Daniele Banzato⁴¹. Nel Convito di Balthasar si possono scorgere, forse più che in altre opere, gli influssi veronesiani nella campitura architettonica delle scenografie, e quelli tintoretteschi nella resa bozzettistica, talvolta a macchia, delle diafane figurine collocate negli sfondi, manieristicamente serpentinate e avvitate su sé stesse, influenze che, variamente combinate, perdurarono lungo tutto l'iter stilistico di Ludovico. Anche la gamma cromatica corrisponde a quella usuale del Toeput, graduata su modulazioni grige argentee e rosate e su gamme di verdi bruciati alternati a toni freddi e caldi, esaltati da giochi chiaroscurali di violetti e grigi.

L'inventario di Giacomo comprende inoltre alcune opere per le quali è legittimo ipotizzare il loro acquisto sul mercato veneziano che, durante la permanenza dello scenografo, raggiunse l'apice del suo periodo aureo e della sua vivacità: il *Ritratto di un Pascià* su fondo dorato, un "quadretto in pietra con rappresentata *Lucretia assalita da Tarquinio*", una piccola tela rappresentante "una favola con Mercurio et altre figure". Denota un gusto libero da preconcetti, orientato verso un'arte genuina e spontanea, una tela di piccole dimensioni effigiante "un vil-

³⁹ Si consulti G. T. FAGGIN, Sulla traccia di Dirck de Vries, pittore neerlandese a Venezia sullo scorcio del Cinquecento, in "Paragone", III, 14, 1963, pp. 54-64; PALLUCCHINI, 1981, pp. 65-66; S. MASON, Animali, masserizie e paesi: "minor pictura" a Venezia nel tardo Cinquecento, in Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, catalogo della mostra, (Venezia Palazzo Grassi), a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Milano 1999, pp. 558-567.

⁴⁰ Si confronti PALLUCCHINI, 1981, p. 63; MANZATO, 1997, p. 77; MASON, 1999, p. 602.

⁴¹ Si veda PALLUCCHINI, 1981, p. 63; D. BANZATO, *Piramo e Tisbe del legato Emo Capodilista: un'aggiunta al Pozzoserrato*, in *Lodewijk Toeput*, 1988, pp. 97-100.

lano che fa un suo bisogno"; viene inoltre attestata dall'inventario la presenza di alcuni soggetti profani più alla moda, esibiti in ogni raccolta nobiliare del tempo, un drago e un leone dipinti su uno specchio, un piccolo rame raffigurante un bue e un asino in una stalla, un cappone e due paesaggi di grandi dimensioni.

I dodici dipinti, illustranti alcune scenografie ideate dal Torelli, vengono menzionati nell'inventario e sono conservati nella Pinacoteca Civica di Fano; di dimensioni ridotte, le tele sono riferite ad un anonimo artista operante nella cerchia di Giacomo, e vennero donate al comune di Fano dal conte Gregorio Tomani Amiani la cui famiglia le aveva ricevute in eredità dai Torelli⁴².

Va attribuita a una precisa scelta di Giacomo la presenza nell'inventario di ben sessanta ritratti, forse frutto della sintonia culturale con la corte francese di Luigi XIV e sintomo di un crescente culto della personalità; probabilmente per Giacomo la ritrattistica svolse una funzione celebrativa di memoria degli affetti familiari, una galleria di esempi illustri e stimolanti da seguire, nonché una testimonianza visiva delle personalità da lui frequentate in Francia.

Alcune tavole definite "antiche" dall'estensore del documento provenivano dall'eredità di famiglia dello scenografo: una pala con la *Beata Vergine e santi*, una *Pietà*, una *Natività*, due dipinti nel primo dei quali era raffigurato *San Giorgio* e nel secondo un *Drago*, una tavola effigiante *San Francesco*, un "quadro da testa con una Madonna alla gotica", un altro con la "Passione di N. Signore piccolo". Le tracce di tali opere si sono perse nel corso dei successivi passaggi ereditari e sono attualmente di problematica individuazione.

Sono invece identificabili alcune incisioni tutt'ora conservate presso i discendenti; la prima di queste è opera di Justus Sadeler (fig. 3), acquistata dallo scenografo a Venezia, il cui impianto presenta una stretta attinenza con l'attività teatrale⁴³. Una serie di fogli incisi da Nicholas Cochin e Israel Silvestre, raffiguranti alcune scene teatrali popolate da semidei ed eroi mitologici inseriti in cortili, piazze, giardini, boschi, sale regie e

⁴² Per le scenografie si veda A. M. AMBROSINI MASSARI, R. BATTISTINI, R. MORSELLI, *La Pinacoteca Civica di Fano. Catalogo generale*, Modena 1993, pp. 92-97. I dipinti si riferiscono al melodramma *Venere generosa* rappresentato a Venezia nel 1643 nonché al *Deidamia* messo in scena sempre a Venezia nel 1644. Inventari n. dal 97.1 al 97.12.

⁴³ L'incisione di proprietà dei Torelli riporta l'iscrizione. "PAVLUS EGRESSVS ATHENIS VENIT CORINTHVM ET INVENIENS QVENDAM IVDAEVM NOMINE AQUILAM, PONTICVM GENERE, QVI NVPER VENERAT AB ITALIA, ET PRISCILLAM UXOREM EIVS, ACCESSIT AD EOS. ET QVIA EIVSDEM ERAT ARTIS, MANEBAT APVD EOS, ET OPERABATVR ERANT AVTEM SCENOFACTORIAE ARTIS. ACTOR XVIII".

paesaggi rocciosi, sono anch'esse accolte nella collezione Torelli di Modena.

Una considerazione di carattere generale sulla quadreria di Giacomo Torelli conduce ad osservare che la sua consistenza non si rivela all'altezza delle aspettative che possono essere generate dalla personalità del proprietario: da un personaggio di complessa cultura artistica e attento ai fermenti culturali più recenti di risonanza europea, che soggiornò in luoghi di importanza nodale per lo sviluppo dell'arte seicentesca, ci si attende un numero ben maggiore rispetto ai novantaquattro dipinti presenti nella dimora dello scenografo, stimando per di più che ben sessanta erano costituiti da ritratti; la rimanenza delle opere induce a supporre una composizione di quadri diversi per impegno, qualità e pregio unita a una convivenza di temi e soggetti differenti.

Giacomo investì le ingenti somme guadagnate con l'attività scenografica in proprietà fondiarie, le cui rendite gli consentirono di condurre una vita agiata fin quando, il 18 giugno 1678, si spense a Fano e venne sepolto nella cappella intitolata a San Carlo, sita nella chiesa di San Pietro in Valle, dove già riposava la moglie Francesca de Suez; sulla tomba vennero posti dei rilievi da lui disegnati e allegati al suo testamento. Il Torelli lasciò le sue sostanze alla cugina Anna Simonetti, con la precisa disposizione di istituire una primogenitura perpetua a partire dal primo figlio maschio di Anna, con l'obbligo che questo primogenito assumesse il cognome dei Torelli; nel caso che la cugina non avesse figli maschi, le disposizioni indicavano come eredi alternativi, e con i medesimi obblighi, i discendenti di Ippolita Torelli e, se anche questa fosse rimasta senza prole maschile, i beni della primogenitura sarebbero dovuti pervenire ai discendenti del ramo principale di Fano. I Simonetti invece incamerarono l'eredità senza rispettare i vincoli fidecommissari fissati da Giacomo, e ne goderono i benefici fin tanto che. nel corso del XVIII secolo, i Torelli della linea primaria, anch'essi obbligati da un vincolo di primogenitura, reclamarono i loro diritti e instaurarono una lunga causa civile che si risolse con delle parziali transazioni tra le parti44.

Dall'Archivio pubblico fanese è emerso un altro inventario redatto nel 1664, alla morte di Giovanni Torelli, parente dello scenografo, resosi necessario poiché egli morì senza discendenti diretti. Dall'inventario, pubblicato in appendice (Doc. A)⁴⁵, ricaviamo l'impressione di una pic-

⁴⁴ ASFa, Archivio Comunale. Verbali delle sedute del Consiglio 1773, AAC, 224, c. 221rv.

⁴⁵ ASFa, *Archivio Notarile. Addizione di eredità II, 1640-1666*, c. 75r-88v. Inventario dei beni ritrovati nella Heredità del Sig. Gio:Torelli, anessa una descrittione ritrovati in Casa. Die 9 januij 1664.

cola raccolta di provincia, formata in prevalenza da opere di carattere religioso. Su quasi cinquanta dipinti almeno quaranta sono costituiti da soggetti tipici della sensibilità devozionale del tempo, ma vi sono anche otto ritratti e una Carità descritta come "un quadro d'una donna che dà il latte al suo Genitore". Un *Ratto di Europa* rappresenta l'unico dipinto a soggetto mitologico mentre erano accolte due scenette di genere: un interno con "una donna che si pulisce" e un altro con "una donna che accende il fuoco".

Il ramo principale dei Torelli fanesi trae le origini da Giacomo, fratello del giureconsulto fiorentino Lelio, umanista e letterato di fine caratura che ebbe tra i suoi allievi Federico Commandino, colto matematico di Urbino; Anton Francesco Doni annovera Giacomo tra gli iscritti all'Accademia degli Eterei di Padova, quindi dal 1542 fu lettore all'Università di Perugia e, negli anni seguenti, insegnò alla Sapienza di Roma, dove Pio IV si avvalse a lungo della sua collaborazione⁴⁶.

Il nipote Giacomo, avviato alla carriera politica, divenne Gonfaloniere nel 1644 e si dimostrò un ottimo amministratore pubblico. Nel 1635 il comandante Giacomo sposò la patrizia Porzia Passeri ed ebbe tre figli. Il primogenito Paolo svolse un ruolo eminente nella storia della famiglia attraverso l'istituzione di un fidecommesso che permise la sopravvivenza del ramo sino all'inizio del XX secolo. Nato nel 1643, come si evince da una sua epistola del 1684 inviata ai parenti di Gualtieri, nella quale ebbe a scrivere "...io ebbi il Confalonierato di anni ventisette...", ricoprì tale carica nel 1670 per rinuncia del padre. Concluso il gonfalonierato, il 29 luglio 1685 venne nominato, con breve papale, capitano dei bombardieri; nel 1699 fece parte del gruppo di nobili cittadini che ricevettero ed accompagnarono in Fano la regina di Polonia Maria Casimira de la Grange, moglie del re Giovanni Sobjesky. Nel 1701 gli venne conferito l'incarico di sovrintendente ai lavori di ristrutturazione e decorazione della volta che copriva la chiesa di San Domenico47.

Paolo, il 3 novembre 1681, contrasse matrimonio con Maria Angelici, ma l'unione rimase senza prole; nei medesimi anni il capitano maturò

⁴⁶ Per l'iscrizione all'Accademia degli Eterei si veda A. F. DONI, *Disegno partito in più ragio-namenti, né quali si tratta della scoltura et pittura,* Vinetia 1549, ed. a cura di M. Pepe, Milano 1970, p. 97.

⁴⁷ ASFa, *Famiglie Fanesi. Torelli*, c. 60r; ASFa, *Archivio Comunale. Libro dei Consigli 1670-71*, c. 68r; ASFa, *Archivio Comunale. Libro dei Consigli, Patente*, G, c. 36r. Inoltre per una biografia di Paolo Torelli si veda AMIANI, 1771, pp. 310-314.

l'idea di evitare la decadenza economica della famiglia con la dispersione dell'ingente patrimonio accumulato dai suoi antenati, attuando un progetto che prevedeva l'affidamento della discendenza fanese (in caso di estinzione totale) a un parente dei rami italiani che se ne fosse dimostrato degno. Il patrimonio immobiliare e fondiario costituiva la parte più pregiata del capitale di famiglia: oltre al palazzo, sede della residenza principale e sito nel quartiere della parrocchia di San Tommaso, Paolo possedeva un edificio collocato nei pressi dei giardini oggi denominati "il Pincio", inoltre la villa di Montegiano nonché la Villa Salomone situata a Cartoceto; attorno a queste ultime due residenze si stendevano a perdita d'occhio fertili appezzamenti di terra coltivati a grano, olivi e viti. L'oculata politica amministrativa e gestionale applicata da Paolo nella conduzione delle sue proprietà permise un'evoluzione della situazione finanziaria assai favorevole, consentendo ai discendenti di mantenere un livello di vita agiato.

Paolo rimasto vedovo, ormai anziano e senza prole, si decise, il 12 luglio 1722, a stendere le sue definitive volontà, portando a compimento il proposito di istituire una primogenitura perpetua; fissò con raziocinio tutto quanto doveva essere compiuto per assicurarne un lungo mantenimento. Diede precise disposizioni sulla sua sepoltura, da effettuarsi nella cappella di famiglia sita nella chiesa dei conventuali di San Francesco, quindi nominò Pier Andrea Torelli, allora decenne, quale primo erede ad aver diritto di beneficiare della primogenitura, affidandone la tutela al padre Francesco, accompagnata dalla perentoria proibizione di qualsiasi tipo di sottrazione del patrimonio. Dà ampia facoltà ai beneficiari del fidecommesso di nominare gli eredi e i successori che più riterranno opportuni, sempre tenendo presenti le qualità umane dell'eventuale candidato ed escludendo categoricamente le linee di discendenza femminili. Affinché siano rispettate tutte le clausole testamentarie. elegge quale esecutore in perpetuo il Consiglio Generale di Fano il quale, estinta in via definitiva la linea maschile della famiglia, avrebbe dovuto chiamare nella successione i Torelli di Forlì e, nel caso che questi avessero rinunciato o si fossero estinti, sarebbero dovuti subentrare nell'ordine i rami di Foligno, Parma, Mantova e Pavia, sempre che fossero in possesso dei requisiti morali. Minuziose e preveggenti furono le disposizioni concernenti l'obbligo di mantenere l'eredità in perpetuo nell'ambito della famiglia Torelli, e per i successori di risiedere in Fano salvo assenze per motivi di studio.

La quadreria Torelli, vincolata nel 1722 con il fidecommesso primogeniale dal capitano Paolo, appare più come il risultato di una sedimentazione familiare ereditaria, che vedeva nel secolo precedente il suo

periodo migliore, frutto di misure cautelative nella difesa patrimoniale con l'uso degli strumenti conservativi quali la gestione comune, misurate divisioni dilazionate nel tempo e il ricorso alle monacazioni, che una raccolta scaturita dalla volontà di perseguire la ricerca di autori, generi e stili particolari. Paolo Torelli mostra di non possedere strumenti critici che andassero al di là delle personali convinzioni nel valutare le opere d'arte, come emerge dalle descrizioni contenute nell'inventario relativo ai beni mobili e agli arredi del palazzo di Fano, scarsamente estensivo e scarno di particolari descrittivi. Il capitano, prevalentemente assorbito dalla necessità di seguire un patrimonio immobiliare che implicava una gestione onerosa e complessa e, profano nel settore delle arti figurative, non dispose di un preciso senso critico né di un autonomo orientamento estetico, ma ebbe il merito di provvedere con una notevole dose di intuito conservativo al mantenimento della quadreria di famiglia, anche se le circostanze posteriori vanificarono i suoi sforzi.

L'assoluta mancanza di dati oggettivi riscontrabili dalle fonti documentarie non permette di individuare con precisione i criteri e le scelte che permisero la costituzione della quadreria nel corso dei due secoli precedenti, ma essa appare nell'insieme disorganica ed eterogenea, i cui unici caratteri omogenei erano rappresentati dalla prevalenza di soggetti devozionali e dalla predominante finalità decorativa dei dipinti. Da un confronto con alcuni inventari venuti alla luce nel corso delle ricerche nell'Archivio fanese⁴⁸, risulta che, complessivamente, le raccolte gentilizie della cittadina, al sorgere del XVIII secolo, presentavano la medesima natura eclettica di quella Torelli, forse con una maggiore attenzione dedicata alla cura e alla disposizione delle tele ritraenti le glorie di famiglia, completamente assenti nella nostra, ma con una diffusa linea di tendenza nelle preferenze di soggetti religiosi, fiori e paesaggi.

Uno studio mirato che permetta di intervenire con maggiori possibilità di comprensione nei confronti del collezionismo fanese non ha ancora visto la luce, ma la sensazione che si può ottenere dagli scarni dati a disposizione indica che le famiglie appartenenti al ceto oligarchico elessero le proprie dimore come luogo deputato all'intimità familiare, alla morigeratezza dei costumi, alla semplicità, in linea con una mentalità diffidente di ogni eccesso⁴⁹. L'unico ambiente di rappresentanza era

⁴⁸ ASFa, *Archivio Notarile. Addizione di Eredità III*, 1698-1715, c. 28r-68r. Inventario dei beni ritrovati nelle eredità del Sig. Fran:co Castracani.

il salone delle feste e dei ricevimenti, abbellito dalla galleria di ritratti, sola concessione all'esibizione della valenza sociale del collezionismo. L'intensa religiosità, particolarmente viva nei nobili fanesi, spiega la prevalenza di opere di soggetto sacro, atte alle meditazioni e preghiere sulla vita quotidiana e sulla sua caducità, negli arredi dei palazzi.

L'esame della struttura interna degli inventari disposti da Paolo, unita all'esplorazione delle possibilità di riconoscere alcune opere oggi custodite nella Pinacoteca Civica di Fano, consentono alcune riflessioni utili ai fini della ricomposizione virtuale delle raccolte Torelli. Il capitano, nel formare la consistenza del suo patrimonio in virtù della costituzione della primogenitura, si recò, nel corso dell'inverno del 1722, presso il palazzo fanese e dettò l'elenco dei beni mobili ivi compresi a una persona di sua fiducia⁵⁰ (Doc. B). Dalle informazioni documentarie affiora come primo dato che Paolo fu propenso a prestare una vivace attenzione alla propria raccolta di gioie, pietre dure ed argenti, descritta con meticolosità. A testimoniare il disinteresse del capitano per le opere pittoriche soccorrono le descrizioni contenute nell'elenco, risolte in un'arida sequenza di quadri tratteggiati in relazione all'ambiente, scevra da ogni tentativo attribuzionistico o dal formulare indicazioni per sciogliere le problematiche storiche legate ai singoli dipinti, alla loro provenienza e al loro acquisto; in ogni caso per almeno un terzo delle pitture il compilatore omette di segnalarne il soggetto e censisce un imprecisabile numero di opere, liquidandole con la descrizione "diversi quadretti piccoli", rendendo in tal maniera impossibile ogni tentativo di riconoscimento, mentre la cura con la quale l'estensore tiene a puntualizzare la natura delle cornici suscita curiosità.

Dei quarantacinque dipinti che arredavano il palazzo di Fano oggi è individuabile con sicurezza unicamente il *San Giovanni Evangelista a Patmos* (fig. 4)⁵¹, (conservato presso i Torelli di Modena), copia esegui-

Per uno studio complessivo sulla vita dei nobili fanesi si veda A. DELI, Fano nel Seicento, Fano 1989, pp. 81-92, si veda inoltre V. NOLFI, Ginipedia overo Avvertimenti Civili per Donna Nobile di Vincenzo Nolfi da Fano, Bologna 1689. Tale opera di costume è una fonte per chi desidera conoscere, attraverso le giornate di una signora "ben creata, amabile e saggia verso tutti", abitudini, tradizioni, singolarità, divieti, limiti e licenze del locale patriziato. Il libro offre sia spaccati interni sia scene di vita in società. Fano fu particolarmente sensibile al "rinascimento cristiano" promosso da Urbano VIII: vengono infatti banditi i temi mitologici a favore di rappresentazioni spirituali con una forte connotazione morale. Quindi in virtù di tale tematica d'ispirazione cristiana, le passioni umane non possono avere altra conclusione che l'accettazione del sacrificio in una visione rigorosamente cristiana.

⁵⁰ ASFa, *Archivio Notarile. Notaio Guardinucci 1722*, K c. 69r-80v. Testamentum a B.ma cap. Paulo Torelli Fanen, conditum anno 1722.

ta allo scadere del XVI secolo dalla perduta tavola di Giovan Battista Benvenuti detto l'Ortolano, accompagnata da un giudizio estetico del capitano che lo descrive "di buona mano" e facente parte di una serie che comprendeva altri tre evangelisti. Il dipinto, preservato dal vincolo della primogenitura sino al 1815, rientrò tra l'esiguo numero di opere, costituenti il nucleo originale della quadreria, pervenute a Torello Torelli nel 1828. Da questi venne trasmesso agli eredi e conservato sino ad oggi presso i discendenti modenesi⁵².

In mancanza dell'opera originale dell'Ortolano, già dispersa da tempo, la copia inedita Torelli che si aggiunge alle redazioni conservate nel Musée des Beaux Arts di Nantes⁵³ e nella Fondazione Giorgio Cini di Venezia⁵⁴, riveste un discreto interesse poiché testimonia un'inaspettata fortuna sia del tema iconografico sia dell'artista ferrarese in epoca non lontana dalla sua scomparsa. La redazione Torelli differisce in alcuni particolari descrittivi e stilistici dalle altre conosciute. Posto che la copia di Nantes, di qualità piuttosto scadente, ricalca quella di Venezia. le dissimiglianze più evidenti si possono individuare in una maggior accensione cromatica delle nubi e degli edifici nella scena apocalittica che si svolge nella parte superiore del dipinto. Tangibile anche una diversa impostazione dei tratti fisionomici, resi in maniera più morbida e distesa, segno palpabile di un'interpretazione personale dell'autore, ravvisabile perdipiù nel panneggio morbido e avvolgente e nel colore azzurrino della veste posta sulla spalla protuberante del santo, a differenza del verde intenso nelle tele di Nantes e Venezia.

Alcuni altri particolari inediti, rispetto alle precedenti copie, indicano una libertà esecutiva dell'artista, quali il minor numero di personaggi astanti la città in fiamme contro un ampliamento delle figurine nel paesaggio alla sinistra del santo e un diverso trattamento della vegetazione. Manca del tutto l'albero alle spalle di Giovanni al posto del quale troviamo alcuni edifici e un boschetto in lontananza. Infine è assente negli altri esemplari il laccio che avvolge il collo dell'evangelista.

La maniera morbida del panneggio, strutturato per pieghe fitte solcate da scure e profonde ombre, le figurine e la cromìa del cielo, vici-

⁵¹ ASFa, *Archivio Notarile. Notaio Guardinucci*, A, 1722, c. 72r, " Quattro quadri con cornige intagliate bianca rappresentante quattro Evangelisti di buona mano". Olio su tela, cm 124 x 89.

AFTo, Raccolta di quadri antichi di proprietà Torelli, 1959, c. 8r, " Numero 19. San Giovanni Evangelista. 90 x 125 cm, tela. Raffaello Sanzio 1483-1520"

⁵³ FRABETTI, 1966, p. 55, tav. 49.

⁵⁴ FRABETTI, 1966, p. 65, tav. 48. BALLARIN, 1998, p.278.

ne allo stile di Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino, come suggerisce Vittoria Romani⁵⁵, indirizzano verso un'ambito esecutivo posto tra Ferrara e Bologna e una datazione dell'opera prossima agli inizi del Seicento.

Tutti i rimanenti dipinti presenti nell'inventario mostrano soggetti di carattere devozionale e risalta, per l'iconografia, un' Adorazione del vitello d'oro, copia o derivazione dalla tela di Jacopo Tintoretto, il quale potè godere lungo tutta la costa adriatica di grande fortuna. Un tema che incontrò il favore del collezionismo nel corso del XVII secolo è il San Pietro riconosciuto dalla serva di Pilato. Il rimanente rappresentava immagini di santi isolati, un Profeta Isaia e alcune Madonne con il Bambino.

Il tentativo di recuperare alcune tele, tra quelle comprese nella Pinacoteca Civica fanese, si rivela basilare ai fini di una lettura comprensiva del documento. Anche se non risulta suffragata da conferme, si può ipotizzare che la *Santa Maria Maddalena* citata nell'inventario possa corrispondere alla tela effigiante la *Maddalena penitente* copia da Tiziano e presente a Fano già nella prima metà del XVIII secolo⁵⁶. Viene evidenziato nell'elenco un "quadro grande rappresentante la SS:ma Concezione" riconoscibile con la tela conservata nella Pinacoteca, assegnata a scuola romana del XVII secolo⁵⁷; l'opera rappresentante *San Francesco in preghiera*, copia tratta da Guercino, si può individuare con il "San Francesco" descritto nel documento del 1722, così come il *San Domenico* di scuola marchigiana del Seicento⁵⁸.

Seguitando a vagliare i soggetti presenti nella Pinacoteca fanese, tra i dipinti che è stato possibile riferire alla quadreria Torelli, recuperiamo un'*Annunciazione* ricondotta alla cerchia di Federico Zuccari e databi-

⁵⁵ Cortese comunicazione orale.

MBROSINI MASSARI, 1993, p. 49, catalogo nº 23; si veda inoltre R. BATTISTINI, *Musei d'Italia. Fano Pinacoteca Civica del Palazzo Malatestiano*, Bologna 1994, pp. 50-60. Per questa tela, come per le altre, si è tenuto conto del fatto che nei cataloghi se ne ignora la provenienza, per cui si può, con un certo grado di sicurezza, constatare la corrispondenza con l'inventario steso da Paolo Torelli

⁵⁷ AMBROSINI MASSARI, 1993, p. 164. La pala versa in pessime condizioni conservative a causa di lacerazioni e diffuse cadute di colore; si tratta di un dipinto devozionale dalla consolidata tipologia riferita al culto della Vergine in età barocca.

⁵⁸ AMBROSINI MASSARI, 1993, p. 62, catalogo nº 44, si tratta della copia di dimensioni inferiori della tela di Guercino, dipinta nel 1645 e collocata in San Giovanni in Monte a Bologna; p. 84, catalogo nº 80, il dipinto pevenne in Pinacoteca nel 1984 dalle raccolte dell'ex Congregazione di Carità, istituzione che usufruì di lasciti, doni e acquisizioni di opere d'arte per un arco di tempo che va dalla fine del XVII secolo al 1937.

118

le tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, corrispondente al medesimo soggetto citato nell'elenco del palazzo fanese, unitamente alle cinque tele di scuola marchigiana del Seicento effigianti *Sant'Andrea*, *San Paolo*, *San Giacomo Maggiore*, *San Filippo e San Tommaso* rispondenti alla serie formata da sei santi compresa nell'inventario del capitano⁵⁹.

Il secondo elenco venne redatto il 15 marzo 1722, nella villa Salomone di Cartoceto, dal notaio Francesco Andrea Sarti per conto del capitano Paolo Torelli60 (Doc. C). La villa di campagna, risultato di interventi costruttivi plurisecolari, era divenuta da tempo la residenza principale della famiglia, come attestano alcuni documenti e lettere redatte nella località⁶¹. Posta su un declivio emergente e circondata dalle proprietà terriere dei Torelli, tale residenza era situata al centro di un giardino dotato di alcune vasche, fontane, limonaie e serre; prospetticamente l'edificio presentava un massiccio corpo centrale a tre piani affiancato da due ali leggermente aggettanti e sormontato dall'immancabile acetaia. Direttamente sul parco si apriva la grande sala dei ricevimenti mentre a lato, e comunicante con il salone, trovava posto la cappella gentilizia dove si svolgevano le funzioni religiose per la famiglia e che spesso accoglieva anche le famiglie dei coloni. Al primo piano erano situate le stanze da letto e, comunicante con le camere, era posto al centro un salotto, mentre il secondo piano era destinato alla servitù⁶².

La fonte documentaria censisce nella villa una preponderante presenza di temi religiosi, confusi con paesaggi e marine (aventi la funzione di sovraporte), fiori, incisioni e disegni, il tutto collocato assecondando le esigenze di arredamento, con il risultato di rendere un'atmosfera priva di connotazioni precise e caratterizzate. Le descrizioni redatte dal notaio individuano con sufficiente chiarezza i soggetti iconografici e, nella medesima circostanza, trascurano però le dimensioni e difettano di qualsiasi attribuzione; incuriosisce l'assoluta mancanza nelle stanze di qualsiasi ritratto e la glorificazione delle virtù familiari è affi-

⁵⁹ AMBROSINI MASSARI, 1993, p. 50, catalogo n° 24; p. 85, catalogo n° 81.1-81.5.

⁶⁰ ASFa, *Archivio Notarile. Notaio Francesco Andrea Sarti 1722-1725*, A, c. 12r-21r. Inventario ò sia definittione de' mobili lasciati nel Palazzetto di Campagna posto nel ter.o di Cartoceto in fondo Salomone dal nob: Sig.re Cap.o Paolo Torelli, e da me descritti e confrontati in ragione alla presenza degli infratt: al nome di Dio amen adì 15 marzo 1722.

⁶¹ ASFa, Famiglie fanesi. Torelli, c. 60r-63v; ASFa, Archivio Comunale. Libro dei Consigli 1681-1711, c. 68v-93r; AMIANI, 1771, pp. 305-306.

⁶² Per la ricostruzione architettonica si veda BIPe, *Alcune memorie di P. Raffaelli. Stemmi gentilizi. Torelli*, I, 4r-7v. Inoltre si veda G. BERRETTA, *Le carte dipinte. Mappe e Disegni negli Archivi di Stato di Pesaro, Urbino e Fano*, Urbino 1999, pp. 5-19. Infine si confronti F. PANZINI, *Giardini delle Marche*, Milano 1998, pp. 16-84.

data solamente a una grande tela raffigurante lo stemma di casa Torelli sostenuto dalla Fama e da alcuni putti gioiosi, nonché a cinque immagini del Beato Torello da Poppi e uno della Beata Torella⁶³.

Tra le immagini di santi che ricorrono con più frequenza, segno tangibile di una particolare devozione, l'inventario enumera *San Francesco di Paola, Sant'Antonio Abate, San Francesco d'Assisi, San Carlo Borromeo;* doveva mostrarsi di un certo interesse una serie completa di dodici piccoli tondi su tavola ritraenti le teste degli apostoli. Erano inoltre rappresentati *San Filippo Neri, San Francesco Saverio, San Giuseppe e San Pasquale.* Alcuni quadri di piccole dimensioni ritraevano temi attinenti alla Passione, come il rame effigiante il "Salvatore a mezzo busto", due tavole ritraenti il "Sudario", di non poco interesse poi un "Salvatore morto", frammento di cartone per la trasposizione su affresco, che rimane di impossibile identificazione. Da segnalare infine dieci dipinti rappresentanti "fiorami", una "figura d'un vecchio che ha in mano un bicchiere denotante esservi vino negro", alcune miniature raffiguranti animali, vedute di città e prospettive incise, tra cui una "cavalcata".

Una concessione a un gusto più aperto alle novità che si erano prodotte nel corso del Seicento e alla tematica legata al mondo fenomenico, è rappresentata da otto tele raffiguranti vedute marine e vedute campestri, esposte nel salone di rappresentanza, riconducibili le prime a due opere accolte nella Pinacoteca Civica fanese, rispettivamente ritenute di scuola olandese e napoletana, le seconde forse riconoscibili nelle quattro vedute della campagna pesarese attribuite a un artista operante nell'atelier di Alessio de Marchis⁶⁴. E' possibile inoltre identificare una *Presentazione al Tempio* attribuita a Giovanni Boniga, un *San Filippo Neri* di scuola romana e un *San Francesco* di anonimo artista operante

⁶³ L'unica fonte da cui reperire brevi notizie sulla Beata Torella in, BIFe, *Borgogelli Ottaviani Ms 1930*, c. 5v. L'autore afferma che Elena Torelli era nipote di Salinguerra II di Ferrara e, nel corso del XIV secolo, entrò nell'ordine terziario di San Domenico dedicandosi ad opere di carità e misericordia. Il Borgogelli non dà precise indicazioni da dove ricavi la notizia, è da presumere che ne abbia tratto lettura dall'archivio di famiglia, in quegli anni ancora integro. Intorno al 1930 era visibile un dipinto nella sacrestia della chiesa parocchiale di Calcinelli, sita a poche miglia nell'entroterra fanese, raffigurante una *Madonna con il Bambino, la Beata Torella e un Angelo* che reggeva un cartiglio con l'iscrizione: "Beata Elena Taurelli Ordinis Sanctis Patris Dominici Obilit die XI augustii MDXCIII".

⁶⁴ AMBROSINI MASSARI, 1993, p. 86, catalogo nº 84, p. 163, catalogo nº 226, pp. 133-135 catalogo nº 162.1 162.4. Le tele provengono dalle raccolte dell'ex Congregazione di Carità e pervennero nella Pinacoteca nel 1937. *Alessio de Marchis, per l'argomento si veda A. EMI-LIANI, Alessio de Marchis e la sua bottega. L'esilio artistico urbinate di Alessio Pauciollo*, Milano 1992, pp. 22-37.

nel XVII secolo⁶⁵. Tra i pochi dipinti, menzionati nel documento, giunti sino agli odierni discendenti ritroviamo due tavolette poste nella cappella gentilizia effigianti *San Francesco Saverio e Sant'Antonio da Padova*, e soprattutto una *Fuga in Egitto* (fig. 5)⁶⁶ assegnata da chi scrive a Domenico Fetti e rimasta sino ad ora sconosciuta alla critica.

Il dipinto, scampato ai saccheggi napoleonici e allo smembramento della quadreria accaduto nei primi decenni dell'Ottocento, nel 1828 pervenne a Torello Torelli e da questi trasmesso ai discendenti di Modena⁶⁷. In seguito a una divisione ereditaria avvenuta intorno al 1984, la *Fuga in Egitto* giunse ai Torelli residenti a Trieste, posta in vendita nel 1996 e oggi conservata in una raccolta privata.

Le operazioni conservative e la radiografia eseguita in occasione di un recente intervento di restauro hanno evidenziato la mancanza quasi assoluta di uno strato preparatorio, costituito solamente da una sottilissima velatura di materiale proteico, lasciando emergere, sotto la superficie dipinta, il supporto ligneo con le sue venature.

Tale importante indicazione conferma l'individuazione della paternità del dipinto in Domenico Fetti, come cortesemente suggerisce Stefania Mason. L'esame stilistico dell'opera avvalora l'attribuzione: l'impaginazione della scena tra quinte arboree e paesaggistiche di risentimento elsheimeriano, la veduta scalata a cannocchiale per suggerire la profondità dello spazio, la drammatizzazione ottenuta attraverso la vegetazione selvaggia e sovrastante i protagonisti dell'episodio evangelico, mitigata appena da un accenno di lirismo bassanesco, la composizione a ritmi curvi e concavi, le nubi trascinate dal vento rese con larghe pennellate sfrangiate, cariche di colore liquido e di olio, il tono profondo e ricco di luce nella costruzione dei modellati, rinviano alla maturità della produzione pittorica fettiana.

La collocazione cronologica dell'opera può essere ricondotta al momento culminante della carriera di Domenico Fetti, compreso tra il 1618 -anno fitto di impegni e pressanti richieste sia da parte ducale sia dalla clientela esterna, alla quale deve essere riferito il dipinto- e il 1622, momento diviso ancora tra il soggiorno mantovano e quello veneziano⁶⁸.

 $^{^{65}}$ AMBROSINI MASSARI, 1993, p. 54, catalogo n° 33, p. 88, catalogo n° 87, p. 104, catalogo n° 111, p. 105, catalogo n° 113.2.

 $^{^{66}}$ ASFa, *Archivio Notarile. Notaio Andrea Sarti 1722-1725*, A, c. 12r-21r, Inventario del Palazzetto di Cartoceto 1722, "Due quadretti in lungo con cornige simile uno rappresentante la Fuga di Nostro Signore in Eggitto, e l'altro il Presepe". Olio su tavola, cm 65 x 47.

⁶⁷ AFTo, *Raccolta di quadri antichi di proprietà Torelli*, 1959, c. 13, "N. 32. La Fuga in Egitto. 65x47 cm tavola. Guardi".

Gli elementi stilistici di base mostrano stringenti affinità con il ciclo delle *Parabole* per il camerino Gonzaga, in particolare con la *Parabola del tesoro nascosto* conservata nella collezione Thaw di New York, e con la *Parabola dei ciechi* della Gemälde Galerie di Dresda⁶⁹, alla quale può essere accostata la *silhouette* degli alberi dai tronchi nodosi. Tra il nucleo di opere databili in tale periodo, sono molto vicini alla nostra tavola l'*Elia che trionfa sui profeti di Baal* conservato nelle Royal Collections di Hampton Court, la *Visitazione* custodita nella collezione Silvano Lodi di Campione d'Italia. La tavolozza carica di toni freddi, il modellato morbido costruito sulla luce, la ricchezza della materia pittorica avvicina il nostro dipinto al *Martirio dei santi Fermo e Rustico* del Wadsworth Atheneum di Hartford⁷⁰.

Non si conoscono altre redazioni simili alla nostra *Fuga in Egitto*, eccetto quella più nota conservata nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, eseguita dal Fetti a Venezia, il cui paesaggio richiama atmosfere tintorettesche. La palpabile diversità delle due redazioni induce a supporre che il nostro dipinto possa essere frutto di una committenza dell'estremo periodo mantovano, forse da parte degli stessi Torelli.

Un altro dipinto individuabile nell'inventario fidecommissario disposto da Paolo Torelli nel 1722 relativo alle raccolte contenute nella Villa Salomone di Cartoceto è rappresentato da una tavoletta raffigurante l'*Ecce Homo* (fig. 6)⁷¹. Conservato nel fidecommesso per tutto il XVIII secolo, nel 1828 pervenne a Torello Torelli, come attesta la sua iscrizione autografa sul retro (fig. 8), da questi trasmesso ai suoi eredi quindi, in seguito alla divisione operata alla morte di Elisa Orciani, moglie di Guido Torelli, giunse entro il 1940 ai Torelli di Modena, dove figura nel-

⁶⁸ Si veda per l'argomento SAFARIK, 1990, pp. 9-25.

⁶⁹ SAFARIK, 1990, pp. 90-93, scheda 23. PALLUCCHINI, 1981, vol. II, p. 139

Per il nucleo di dipinti in questione si veda SAFARIK, 1990, p. 29, scheda 1, *Adamo ed Eva al lavoro*, collocazione sconosciuta, 1619-1620, p. 31, scheda 2, *Fuga da Sodoma*, Sandon Hall, collezione Earl of Harrowby, 1620-1622, pp. 31-33, scheda 3, *Sogno di Giacobbe*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1618-1620, pp. 38-40, scheda 4, *Mosè e il roveto ardente*, Dresda, Gemälde Galerie, 1621-1622, pp. 160-161, scheda 42, *Presentazione della Vergine al Tempio*, (Mantova Palazzo Ducale), 1619-1621, pp. 177-180, scheda 53, *Salvator Mundi*, New York, collezione privata, 1621-1622, p. 218, scheda 93, *San Giovannino alla fonte*, ubicazione sconosciuta, 1621. Per l'opera si veda M. LEVEY, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London 1964, pp. 77-78, scheda 471, tavola 28. SAFARIK, 1990, pp. 161-162, scheda 43. SAFARIK, 1990, pp. 207-212, scheda 88.

ASFa, *Archivio Notarile. Notaio Francesco Andrea Sarti, 1723-1725,* A, c. 16v, "Altro quadretto simile con entro la faccia del Salvatore con avanti i suoi vetri". Olio su tavola, pioppo, cm 28 x 20.

l'inventario del 195972 e tuttora si trova.

La tavola è presumibilmente un frammento di una copia tratta dall'*Ecce Homo* di Correggio conservato nella National Gallery di Londra⁷³ eseguito dal maestro tra il 1525 e il 1528, del quale la tavoletta Torelli riporta la particolare inclinazione della testa, mentre sulla spalla destra si intravede il medesimo panneggio. Se la scarsa leggibilità del nostro dipinto impedisce, anche approsimativamente, di definire l'ambito artistico nel quale venne eseguita la copia, e la storia collezionistica dell'originale appare alquanto confusa dal momento che più fonti antiche individuano il prototipo tra Parma, Firenze, Roma e la Francia, alcune durezze compositive e grafiche parrebbero indirizzare verso un artista nordico forse operante a Parma nel corso del XVI secolo.

Paolo Torelli aveva raccomandato caldamente al Consiglio Comunale di Fano la redazione ad ogni passaggio ereditario, di un inventario completo del patrimonio ma, nonostante alcune precise menzioni di tali documenti nei verbali relativi alla gestione pubblica della primogenitura, gli inventari non sono attualmente rintracciabili nei registri fanesi, impedendo qualsiasi considerazione sulla sorte subita dalla quadreria di famiglia, in un arco di tempo che copre gran parte del XVIII secolo⁷⁴.

Con la morte del capitano Paolo Torelli, il 5 marzo 1723, si aprì la secolare pratica gestita dal Consiglio di Fano per le successioni della primogenitura. Il 20 aprile 1731, al raggiungimento della maggiore età, Pier Andrea Torelli fu il primo ad entrare in possesso del fidecommesso; non si distinse particolarmente e, di salute cagionevole, visse praticamente ritirato nella villa Salomone di Cartoceto, rimanendo, nonostante due matrimoni, senza prole. Alla sua morte nel 1760 il fratello Filippo subentrò nella primogenitura e anch'egli elesse come dimora abituale villa Salomone; entrato nell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, sposò Nicoletta Rosa d'Attilio Bonaparte di San Miniato. Il 7 giugno 1786 Filippo muore e con lui si estingue completamente il ramo di Fano, quindi il Consiglio Comunale subentra nella gestione straordinaria della primogenitura e, nel dare corso alle precise volontà di Paolo

122

⁷² AFTo, *Raccolta di quadri antichi di proprietà Torelli*, 1959, c. 6r, "N. 14. Testa di Gesù con corona di spine. 21 x 28. Tavola. Gentile Bellini (come da autografo di Torello Torelli trascritto sul retro della tavola)".

⁷³ Per il dipinto si veda A. C. QUINTAVALLE, *L'opera completa del Correggio*, Milano 1970, pp. 102-103.

ASFa, Archivio Notarile. Testamentum Paulo Torelli, K, c. 69r-73r.

interpella l'allora ultimo esponente in vita del ramo di Forlì, Silvio Salinguerra Torelli⁷⁵.

I Torelli forlivesi, si stabilirono in città nel corso del XIV secolo, si legarono alla curia pontificia romana e percorsero, quasi tutti, una brillante carriera nei ranghi ecclesiastici. Silvio era figlio di Antonio, canonico della cattedrale di Forlì il quale, visto il rischio d'estinzione della casata, svestì gli abiti ecclesiastici per contrarre matrimonio e nel 1747 ricevette da Augusto III re di Polonia il titolo di marchese esteso anche a tutti i suoi discendenti, unitamente all'onorificenza dell'Ordine dell'Aquila Nera di Polonia. Morì nel 1751 lasciando erede delle sue sostanze il figlio Silvio Salinguerra⁷⁶.

Silvio, cresciuto in un clima fortemente religioso e determinato a emulare i fratelli paterni nella carriera ecclesiastica, si dedicò sin da giovane agli studi teologici, non disdegnando di coltivare nel contempo i classici e le frequentazioni mondane. Insignito del marchesato, lasciato in eredità dal padre Antonio, frequentò la migliore società romagnola e trasse di che vivere in piena agiatezza dalle rendite dei possedimenti, in primo luogo da Castelfalcino nel forlivese, nonché da quelli sparsi tra Assisi, Ancona e Ferrara.

Il 6 settembre del 1786 il Consiglio di Fano, deliberando sull'ottemperanza del testamento di Paolo Torelli, chiamò formalmente a succedere nella primogenitura il quarantenne Silvio Salinguerra⁷⁷. Malgrado avesse l'obbligo di risiedere permanentemente in Fano, contravvenne largamente a tale imposizione e trascorse gran parte del suo tempo nel palazzo di Forlì; lo comprovano, tra l'altro, il grande ricevimento organizzato nel 1791 quando ricevette dal re di Polonia Stanislao Augusto le onorificenze dell'Ordine di San Stanislao e di quello dell'Aquila Bianca, i numerosi banchetti tenuti nel suo palazzo e le regolari riunioni dell'Accademia Filargita a cui partecipò. In tali occasioni vennero scritti alcuni sonetti celebrativi a lui dedicati, di cui si conserva un esemplare, edito a stampa, nella raccolta Torelli di Modena. Silvio coltivò invano la

Notizie su Pier Andrea in ASFa, Archivio Comunale. Libro dei Consigli, AAC II, c. 224v; ASFa, Famiglie Fanesi. Torelli, c. 74rv, Lettera ai Confalonieri e Priori da Villa Salomone, 12 agosto 1765; per Filippo Torelli si veda LITTA, 1844, tav. III.

⁷⁶ Note genealogiche sui Torelli di Forlì in, BIFo, *Collezione Piancastelli. Note genealogiche, Ms. XX secolo*, c. 64-140rv; inoltre sono raccolti in Fano alcuni diplomi, privilegi e istrumenti d'investitura in, BIFe, *Fondo Amiani. Genealogie di alcune famiglie Torelli*, 38b, c. 39r-340r. Si veda inoltre LITTA, 1844, tav. V.

⁷⁷ ASFa, *Archivio Comunale. Libro dei Consigli 1785-1786*, AAC II, 229, c. 225r-234v. La delibera venne presa all'unanimità e la segreteria fu invitata ad inoltrare la formale comunicazione all'interessato.