

UN CICLO INEDITO DI AFFRESCHI DI CRISTOFANO GHERARDI A SAN GIUSTINO *

di Avraham Ronen

Cristofano Gherardi (1508-1556), detto il Doceno, è uno degli artisti meno noti di quella generazione della prima metà del Cinquecento che fu detta talvolta del Secondo Manierismo, anche se il Vasari gli dedicò una delle più lunghe fra le sue „Vite“.¹

La nostra scarsa conoscenza dell'opera del Gherardi come artista indipendente deriva soprattutto dal fatto che la maggior parte della sua biografia tratta dell'attività da lui svolta come garzone e collaboratore del Vasari, che mostra scarsissimo interesse per le opere gherardiane. Infatti mentre lunghi passi sono dedicati a descrizioni particolareggiate delle opere ideate o dirette dal Vasari, soltanto poche righe parlano delle opere autografe di Gherardi. La „Vita“ di quest'ultimo è così soprattutto un'appendice dell'autobiografia del Vasari.

Fra le opere indipendenti del Doceno menzionate nella „Vita“, la più ampia e importante, e l'unica tuttora esistente, è la decorazione pittorica del Castello Bufalini a San Giustino.

Le laconiche, confuse e frammentarie notizie che si ricavano dalla „Vita“ ci offrono ben pochi indizi atti a individuare gli affreschi del Castello Bufalini e a tracciarne la cronologia. Pare, infatti, che il Vasari non abbia mai visto le opere gherardiane a San Giustino, e comunque non ne ricordava né i soggetti, né la collocazione, e nemmeno il numero delle camere affrescate.

Anche in tempi recenti gli affreschi del Doceno non sono mai stati studiati e descritti integralmente.² La confusione che regna in tutti gli studi più recenti sul manierismo toscano, per quanto riguarda i nessi con l'arte del Gherardi, si deve fra l'altro alla parziale ed inevitabilmente superficiale conoscenza dell'opera autentica, più importante e più ampia del Doceno, quella di San Giustino.

Cristofano Gherardi, detto Doceno nacque a Sansepolcro il 26 Novembre 1508. Dopo aver studiato e lavorato come apprendista nella bottega del concittadino Raffaello del Colle (1524-1528) si trasferì a Firenze come soldato (1529-1530/31) e qui cominciò a collaborare col Vasari.³

Nel 1537, verso la metà di Aprile, il Doceno fu bandito per ordine del Duca Cosimo I^o, dai territori toscani, essendo stato sospettato di aver preso parte a un complotto (a Sansepolcro,

* *L'autore ringrazia vivamente il Marchese Paolo Bufalini di San Giustino per averlo gentilmente autorizzato a studiare e fotografare gli affreschi del Gherardi nel suo castello.*

¹ *Vasari-Milanesi*, vol. VI, pp. 213-244.

² Alcune notizie sugli affreschi si trovano nelle seguenti pubblicazioni: *Giacomo Mancini*, Istruzione storico-pittorica... di Città di Castello, Perugia 1832, vol. II, pp. 259-260; *Paul Laspeyres*, Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien, Berlino 1873, pp. 2-3; *Giovanni Magherini Graziani*, L'arte a Città di Castello, ivi, 1897, pp. 127-134; *Ad. Venturi*, Storia dell'arte italiana, vol. IX, 5, Milano 1932, pp. 621-652. — Soltanto alcuni brani degli affreschi di quattro fra i sette vani esistenti sono stati finora pubblicati con riproduzioni: Le due camere nella torre dal *Magherini Graziani*, le stesse camere e due altre camere (foto Alinari e Brogi) dal *Venturi*.

³ La decorazione del Palazzo Vitelli alla Cannoniera a Città di Castello (1534/1535), gli Apparati per la venuta di Carlo V a Firenze e per le nozze di Alessandro dei Medici (1536).

sua città natale) contro i Medici.⁴ La prima tappa dell'esule fu Città di Castello. E poi...

... *finalmente, come disperato, si ridusse con altri fuorusciti nella villa di San Iustino lontana dal Borgo (cioè Sansepolcro) un miglio e mezzo (circa 5 Km.), nel dominio della Chiesa, e pochissimo lontana dal confino de' Fiorentini: nel qual luogo, come che vi stesse con pericolo, dipinse all'abate Bufolini da Città di Castello, che vi ha bellissime e commode stanze, una camera in una torre con uno spartimento di putti e figure che scortano al disotto in su molto bene, e con grottesche, festoni, e maschere bellissime e più bizzarre che si possino immaginare.*⁵

Durante il suo esilio egli continuò a collaborare saltuariamente con il Vasari. Inoltre operò per conto proprio a Perugia e a Città di Castello. Ma sembra che la sua „base“ sia rimasta sempre a San Giustino. In questo paesino Cristofano visse e operò pur con frequenti e lunghi intervalli per ben diciassette anni. Solo nel 1554 il Vasari riuscì a fargli ottenere il perdono del duca Cosimo I e farlo ritornare a Firenze.⁶

La descrizione dei dipinti situati nella camera, che secondo il Vasari sarebbe stata la prima ad essere affrescata dal Doceno (e qui come altrove è impossibile prestare fede alla cronologia vasariana) e che dovrebbe essere situata in una „torre“ (vedi sopra), non coincide con nessuno degli affreschi esistenti nelle due camere della Torre sud-orientale del Castello. L'importante elemento pittorico, che dovrebbe attirare l'attenzione dei contemporanei — *i putti e figure che scortano al di sotto in su molto bene* — manca in ambedue le stanze della Torre.⁷

L'unica camera, la cui decorazione pittorica è quasi conforme alla descrizione vasariana, non è situata nella Torre, bensì nella parte occidentale del piano terreno del castello. Questa sala, finora ignorata dagli studiosi moderni e appena accennata in qualche vecchia guida e storia locale⁸, merita la nostra attenzione, non solo per l'alta qualità artistica della decorazione pittorica, ma anche per la sua rara ed interessante iconografia. Gli affreschi che ornano la volta di questa stanza (Fig. 1, 4-7, 10) includono non solo *putti e figure che scortano al di sotto in su*, ma anche le *maschere* ricordate dal Vasari e assenti negli altri affreschi del Castello. Come al solito i soggetti degli affreschi non sono menzionati dal Vasari e perciò la generica conformità al testo vasariano rimane un fattore tutt'altro che sicuro per l'individuazione degli affreschi.

In quelli della volta di una delle due camere decorate dal Doceno (La Camera di Apollo), situate nella torre del Castello, troviamo un modesto tentativo di veduta *al di sotto in su*, limi-

⁴ Cfr. *Vasari-Milanesi*, VI, p. 218. Il complotto capeggiato da Piero Strozzi seguì l'assassinio del duca Alessandro dei Medici (6.1.1537), ma si maturò soltanto verso l'aprile. Il 13.4.1537 esso fu scoperto e scongiurato. I ribelli e le persone sospette furono subito banditi dai territori toscani per ordine del nuovo governatore di Sansepolcro. Fra questi ultimi vi era anche il Doceno. Cfr. *Lorenzo Coleschi*, Storia della Città di San Sepolcro, Città di Castello 1886, cap. IX.

⁵ *Vasari-Milanesi*, VI, p. 218. Il committente degli affreschi, non meglio definito dal Vasari come „l'Abate Bufalini“, fu probabilmente Giulio Bufalini, conte di San Giustino, che era un laico (piuttosto che suo fratello Ventura Bufalini vescovo di Massa che talvolta venne nominato dal popolo col titolo generico di „Abate“. Circa la storia del Castello Bufalini e la sua trasformazione in villa, cfr. *Mancini*, op. cit., p. 259, n. 1; Mons. *Giov. Muzi*, Memorie ecclesiastiche e civili di Città di Castello, ivi, 1842-44, vol. VII, pp. 74 sgg.; *Magherini Graziani*, op. cit., pp. 128-130; *Laspeyres*, op. cit., p. 1; *Angelo Ascani*, Sangiustino, Città di Castello 1965, pp. 61-89. Il Castello è rimasto sempre proprietà della famiglia Bufalini.

⁶ *Vasari-Milanesi*, VI, p. 229. — Gli ultimi lavori del Doceno dopo la sua liberazione dal bando (per quanto li ricorda il Vasari) furono tutti quelli di collaborazione col Vasari ed esecuzione dei suoi progetti, principalmente nel Palazzo Vecchio a Firenze.

⁷ Gli affreschi delle due camere nella torre sono i più citati anche dagli autori moderni probabilmente a causa della maggior quantità di fotografie esistenti. La volta della camera al primo piano è decorata con 25 scomparti nei quali sono raffigurati Giove (al centro della volta), gli dei pagani e i loro „fatti“. Gli affreschi della volta della camera del secondo piano raffigurano Apollo, le Nove Muse e varie storie riguardanti il dio. In ambedue le camere le basi dei pennacchi sono decorati con putti ispirati a quelli di Raffaello (Sant'Agostino, Roma) e del Peruzzi (Sala di Galatea), che tuttavia non *scortano al di sotto in su*.

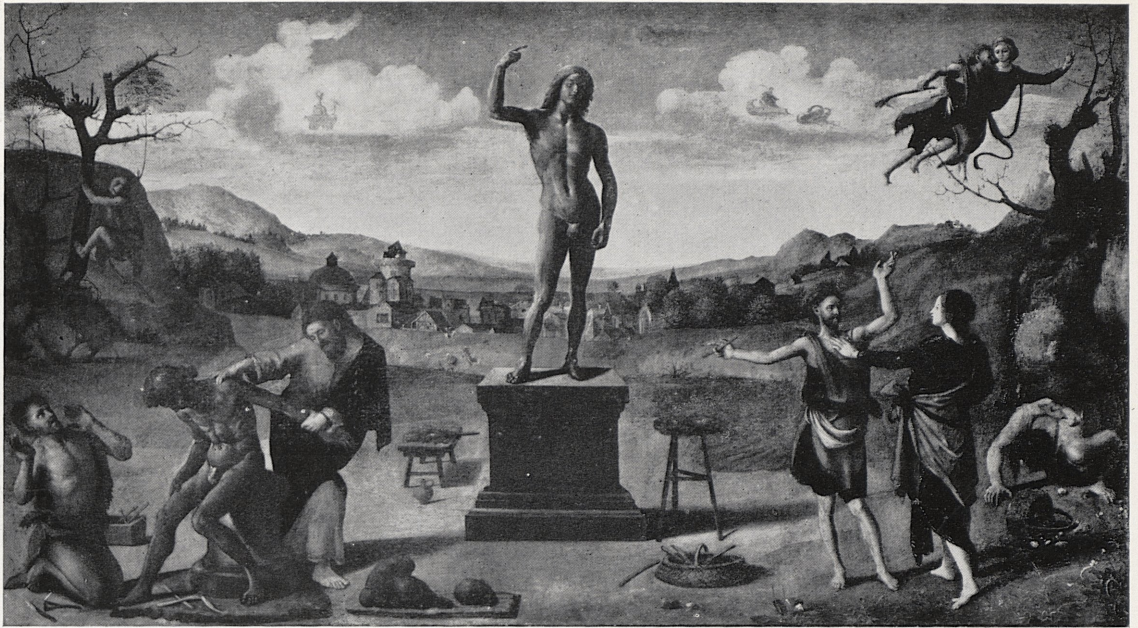
⁸ Cfr. *Mancini*, op. cit., p. 260; *Magherini Graziani*, op. cit., p. 133; *Venturi*, op. cit., p. 652, n. 1.



1 Cristofano Gherardi, Prometeo ruba il fuoco dal Carro del Sole. Castello Bufalini, San Giustino.

tata tuttavia alla semplice inquadratura prospettica d'una balausta quadrata che racchiude un finto arazzo, che è in realtà un normale „quadro riportato“. Soltanto qui Cristofano osa estendere il sistema prospettico della balausta (che è ora tonda e più raffinata nei particolari) e includervi anche lo spazio pittorico in cui si svolge la scena mitologica che essa racchiude, un cielo visto attraverso l'apertura circolare. Anche i putti nelle otto vele della volta volano sopra la nostra testa e non sono raffigurati ortogonalmente sulle basi dei pennacchi come nelle due camere della Torre.

Le „storie“ dei quattro pennacchi (Fig. 4-7) sono invece normali „quadri“ affrescati, come quelli con gli dei pagani e le scene mitologiche nelle altre camere del Castello.



2 Piero di Cosimo, Storie di Prometeo. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.

Una delle particolarità della decorazione pittorica di questa stanza è l'omogeneità del suo schema iconografico. Non solo gli affreschi nel riquadro centrale e nei quattro pennacchi ma anche i putti delle vele sono connessi al tema principale: *P r o m e t e o*. Gli affreschi di questa sala oltre ad essere un raro esempio di ciclo della prima metà del Cinquecento, dedicato interamente alla storia di Prometeo, sono forse anche l'unica decorazione affrescata di questo periodo che includa come parte integrale della storia di Prometeo anche il mito di Pandora. Solo nel 1565 il Tibaldi dipingerà nel Palazzo Malvezzi a Bologna un ciclo simile (ora perduto).⁹

⁹ Questo ciclo è ricordato dal Malvasia: „...nel cortiletto della casa degli antichi Favi... un Prometeo quasi del naturale, che col fuoco rapito al carro del Sole anima la sua statua, avendo poi proseguito ne' fregi, in finti quadri rapportati... quando la cognata Pandora mandata col chiuso vaso al marito Admeteo (sic), seco discorre; quando da questi alla di lei presenza aperto il vaso, sotto forma di volanti serpenti, n'escono ad affliger' il Mondo tutti i mali; e quando finalmente legato per ordine di Giove l'ardito Statuario sul monte da Mercurio... aggiungendo in una delle cartelle... il mese, il giorno, e l'anno... 1565“. — Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice, Bologna 1678, vol. I, pp. 193-194. Cfr. anche Giuliano Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945, p. 125.

Questo ciclo, che comprende i due miti, e anche l'analogo ciclo degli affreschi del Gherardi (che con ogni probabilità fu dipinto ancora nella prima metà del Cinquecento) sono stati ignorati dai *Panofsky* nella loro monografia su Pandora in cui si accenna alla rarità della rappresentazione del mito di Pandora nell'arte italiana. Cfr. *Dora e Erwin Panofsky*, *Pandora's Box, The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York 1956, pp. 67, 153. Un precedente si trova in un ciclo pittorico cinquecentesco che comprende ambedue i miti di Prometeo e Pandora raffigurato in un arazzo prodotto nel 1522, probabilmente a Bruxelles, per Francesco Caprara ora nel Palazzo di Spagna a Roma. In questa singolare (e poco nota) opera il dramma si avvicina talvolta ad una „Sacra rappresentazione“, con interessanti parallelismi fra mito pagano e simbolismo cristiano. Tutti i personaggi indossano costumi contemporanei e l'azione è accompagnata con particolareggiate didascalie in latino. Sono raffigurati i seguenti episodi: Sacrificio di Prometeo che inganna Giove; Furto del fuoco celeste; L'umanità che gioisce del dono offertole da Prometeo; Pandora che rovescia sulla terra il contenuto del vaso (trasformato in una specie di calice, la cui funzione sarebbe analoga a quella delle „sette coppe dell'ira“ dell'Apocalisse cap. XVI). Le calamità che affliggeranno l'umanità sono rappresentate nello sfondo.



3 Piero di Cosimo, Storia di Prometeo. Strasburgo, Museo.

Il mito di Prometeo era ben noto agli umanisti italiani già nel Trecento.¹⁰ Un precedente artistico, che dimostra come questo tema fosse conosciuto anche dai pittori del tardo Rinascimento, sono i due pannelli di cassone, dipinti da Piero di Cosimo nel primo o nel secondo decennio del Cinquecento (Fig. 2, 3).¹¹ Nel primo pannello (Alte Pinakothek, Monaco) sono raffigurati la „Creazione del Primo Uomo“, il „Tentativo di Epimeteo (fratello di Prometeo) di creare un altro uomo“, e il „Volo di Prometeo e di Minerva“ verso il Carro del Sole. Nell'altro (Museo di Strasburgo) sono raffigurati tre dei cinque episodi del mito di Prometeo che fanno parte anche del ciclo di Castello Bufalini: „Il furto del Fuoco dal Carro del Sole“, l'„Animazione del Primo Uomo con il fuoco celeste“, ed „Il Supplizio di Prometeo“.¹²

¹⁰ Verso la metà del Trecento, il Boccaccio cominciò a scrivere la sua „Genealogia Deorum“ che è rimasta per due secoli la fonte principale per la conoscenza della mitologia pagana in Italia. Cfr. *Jean Seznec*, *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1953, pp. 221 sgg.

¹¹ La data di questi dipinti è ancora oggetto di varie ipotesi. Cfr. *E. Panofsky*, *The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo*, in: *Studies in Iconology*, New York 1962, p. 50. Il *Panofsky* attribuisce le due tavole all'ultimo periodo dell'attività dell'artista.

Per quanto riguarda l'iconografia di queste tavole, essa è stata discussa fra il *Borinski* e lo *Habich* e riassunta da quest'ultimo. Cfr. *Georg Habich*, *Über zwei Prometheus-Bilder angeblich von Piero di Cosimo* (= *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse*, 1920, n. 2), Monaco di Bav. 1920. Lo *Habich* ha già dimostrato il rapporto esistente tra i quadri di Piero di Cosimo e l'opera di *Fabius Planciades Fulgentius* (467-532): „*Mithologiarum libri tres*“, che hanno ispirato a loro volta il Boccaccio nella sua „Genealogia Deorum“ (lib. IV, cap. 42-44).

¹² Cfr. *Paul Schubring*, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Lipsia 1915, p. 317. Lo *Schubring* riteneva che fra le piccole figure del secondo piano della tavola di Strasburgo siano raffigurati anche Epimeteo e Pandora, ma questo non ci sembra molto attendibile. Cfr. anche *Habich*, op. cit., p. 12 sgg.

Il primo episodio raffigurato nella tavola di Strasburgo costituisce anche il soggetto dell'affresco nel riquadro centrale della volta della Sala di Prometeo (Fig. 1).

La collocazione della scena sul soffitto concorda con la sua iconografia. Dal Cinquecento in poi lo spazio del soffitto era spesso riservato alla raffigurazione di scene che si svolgevano in cielo e l'inquadratura prospettica, già sperimentata nel Quattrocento dal Mantegna, valeva a sottolineare la realtà visiva del cielo dipinto, che si scorgeva all'interno delle finte strutture architettoniche.¹³

Prometeo, lanciato in volo verso il Carro del Sole (guidato dal dio in persona, visto in un forte scorcio prospettico) infila la sua torcia nella ruota rovente. Minerva, riconoscibile dai suoi attributi (l'elmo e la lancia), vola a destra, poggiata allo scudo retto da un putto. Sia il putto che lo scudo derivano direttamente dal putto di una delle vele della Loggia di Psiche alla Farnesina, il quale porta uno scudo analogo della medesima dea (Fig. 11).¹⁴ Un altro putto regge un ramo di olivo, altro attributo della dea.

Mentre nel dipinto di Piero di Cosimo questa scena è raffigurata in secondo piano con una semplicità ingenua, quasi primitiva, l'affresco del Gherardi si dimostra pienamente cinquecentesco, e tanto con il suo dinamismo che con le sue vivaci pennellate sembra perfino preludere al Barocco. La scena è inondata dalla luce gialla emessa dal Carro del Sole, che nel suo effetto unificante accresce l'atmosfera barocca della composizione.¹⁵

Nondimeno sono evidenti in questo affresco anche alcuni sintomi della difficoltà che il Gherardi incontrava nell'affrontare i problemi di una composizione fondata su valori tridimensionali assai complessi in cui non è sufficiente la soluzione prospettica del particolare isolato e bisogna invece far scaturire dai vari elementi un'unità spaziale coerente e una composizione organica. La divisione della composizione in zone che appartengono a sistemi prospettici differenti, e il ritorno (nella figura di Minerva) a una veduta addirittura ortogonale, costituiscono i sintomi di questa difficoltà.

Gli affreschi nei quattro pennacchi proseguono con la storia di Prometeo fino al suo culmine tragico.

Nel primo pennacchio vediamo „La creazione del primo uomo“ (Fig. 4). Prometeo è raffigurato come un artista intento al lavoro nel suo studio all'aperto. L'uomo è ancora un busto di argilla verdastra, incompiuto e inanimato. Ciononostante, Prometeo avvicina la fiamma della torcia rovente al mento della scultura.

Secondo il mito tardivo menzionato dal Fulgentio e dal Boccaccio, Prometeo si servì del fuoco celeste solo per *animare* il Primo Uomo: cioè dopo che il corpo era già stato plasmato a perfezione, e così lo aveva dipinto anche Piero di Cosimo nella Tavola di Strasburgo. Ma qui, con la figura del primo uomo ancora mancante degli arti inferiori, il significato del gesto di Prometeo rimane ambiguo, a meno che si tratti di un'altra interpretazione del mito, secondo la quale Prometeo si sarebbe servito della fiamma celeste anche per plasmare il corpo dell'uomo.

¹³ L'insieme della decorazione del soffitto venne spesso chiamato semplicemente „Cielo“. Cfr. per esempio nella stessa biografia del Gherardi: *Vasari-Milanesi*, VI, p. 225.

¹⁴ Le derivazioni e le numerose copie da Raffaello, prese almeno in parte dalle stampe e non dalle opere originali, sono un fenomeno caratteristico degli affreschi di Castello Bufalini. Per esempio, nella Sala di Giove il Saturno del pennacchio è una libera copia del „Giove che bacia Amore“ della Loggia di Psiche alla Farnesina; il Nettuno (nel riquadro centrale) è stato ispirato dalla Galatea e uno dei putti è una libera copia del disegno per il putto che si trova a destra dell'Isaia nella Chiesa di Sant'Agostino a Roma (Haarlem, Teyler Museum); l'affresco nel riquadro centrale della sala di Apollo è una copia dell'„Apollo e Marsia“ nella volta della Sala della Segnatura, ecc.

¹⁵ Un simile effetto coloristico si osserva in un soggetto analogo — la „Caduta di Fetonte“ — raffigurato in una delle tavole del soffitto del Salone di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, Città di Castello. I dipinti di questo soffitto sono talvolta attribuiti al Doceno, ma non si tratta di un'attribuzione sicura.



4 Cristofano Gherardi, Prometeo crea il Primo Uomo. Castello Bufalini, San Giustino.



5 Cristofano Gherardi, Pandora e Mercurio. Castello Bufalini, San Giustino.

La figura pallida e misteriosa di un giovane che si affaccia fra Prometeo e la sua creatura potrebbe forse rappresentare il fratello di Prometeo, Epimeteo, il quale, secondo una delle versioni del mito, citata dal Boccaccio e seguita nella tavola di Piero di Cosimo a Monaco, volle imitarlo e creare un altro uomo.¹⁶

Nel secondo pennacchio vediamo il primo episodio del mito di Pandora (Fig. 5). Secondo Esiodo¹⁷ Giove invia Mercurio, il veloce messaggero, ad Epimeteo, per portargli la bella Pandora, perfetta creazione collettiva di Vulcano e di tutti gli dei dell'Olimpo. Questo regalo era lo strumento della vendetta di Giove ai danni di Prometeo — che lo aveva ingannato due volte — e dell'umanità, favorita dall'aiuto prestatole da Prometeo. È per questa ragione che il mito di Pandora ed Epimeteo fa parte della storia di Prometeo talvolta anche nei relativi cicli figurativi.

Pandora porta un grosso vaso (ma senza coperchio come vorrebbe invece il mito).¹⁸

L'iconografia di quest'affresco presenta molte analogie con il soggetto di „Psiche condotta da Mercurio“, la cui raffigurazione nel pennacchio della Loggia di Psiche alla Farnesina sembra aver ispirato il nostro.¹⁹

¹⁶ Cfr. *Habich*, op. cit., pp. 12 sgg. Cfr. anche *Karl Borinski*, Die Deutung der Piero di Cosimo zugeschriebenen Prometheus-Bilder (= Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 1920, n. 12), Monaco di Bav. 1921.

¹⁷ Esiodo: Opere, 57-101; 570-590. Cfr. *D. e E. Panofsky*, op. cit., cap. I.

¹⁸ Nella tradizione letteraria rinascimentale, come hanno già osservato i *Panofsky* (cfr. op. cit., cap. II), il vaso di Pandora è stato trasformato a causa di un errore linguistico nella traduzione latina delle parole *pithos* e *dolium* in *pyxis* nella versione del mito di Pandora citata da Erasmo di Rotterdam nella sua opera „*Adagiorum Chiliades tres*“, Venezia 1508.

Ma nella tradizione italiana il concetto originale del vaso è sempre rimasto anche nel linguaggio comune (cfr. *ibidem*, pp. 19-67) e così, per esempio, anche nella succitata descrizione del *Malvasia*.

¹⁹ Circa la confusione fra questi due soggetti nelle raffigurazioni artistiche, cfr. *D. e E. Panofsky*, op. cit., pp. 17-21, specialmente p. 20.



6 Cristofano Gherardi, Pandora apre il vaso. Castello Bufalini, San Giustino.

Nelle dimensioni e nella forma il vaso somiglia a quello raffigurato nell'incisione del Bonasone: „Miseria Onorata“ che illustra una delle pagine delle „Symbolicae Quaestiones“ del Bocchi.²⁰

La storia prosegue nell'affresco del terzo pennacchio, nel quale vediamo Pandora che apre il vaso (Fig. 6). Il vaso è qui più piccolo di quello del pennacchio precedente, ma ornato con fini ornamenti floreali. Pandora tiene nella mano sinistra il coperchio. Dal vaso escono quattro minute bestiole, appena visibili²¹, una delle quali ha un aspetto umano — almeno nella parte superiore — e protende le mani nell'atteggiamento di preghiera caratteristico della „Spes“ nelle raffigurazioni pittoriche tradizionali delle Virtù; ciò che ci induce a ritenerla un'allusione alla „Speranza“ del mito di Pandora.

²⁰ *Achille Bocchi*, *Symbolicae Quaestiones*, Bologna 1555, IV, 122 p. CCLIV, cit. in *D. e E. Panofsky*, op. cit., fig. 32, p. 67.

²¹ Cfr. l'interpretazione radicalmente diversa dello stesso soggetto nel noto disegno di Rosso Fiorentino (*Panofsky*, op. cit., fig. 16). Il Gherardi ha fatto la conoscenza del Rosso quando quest'ultimo, profugo del Sacco di Roma, arrivò (1528) a Sansepolcro.



7 Cristofano Gherardi, Il supplizio di Prometeo. Castello Bufalini, San Giustino.

L'affresco del quarto pennacchio — Il Supplizio di Prometeo (Fig. 7) — conclude il ciclo. È l'unico particolare della decorazione di questa stanza di cui si trovi cenno nelle descrizioni degli affreschi di Castello Bufalini. Il Mancini menziona nella sua „Istruzione pittorica“ „*un Tizio*“ che altro non è se non un'erronea interpretazione del Prometeo del Gherardi. Egli fu anche l'unico a offrirci l'importante notizia relativa alla copia di questo affresco incisa da Cherubino Alberti nel 1580 (Fig. 8).²²

²² G. Mancini, op. cit., p. 260, n. 1.



8 Cherubino Alberti, Il supplizio di Prometeo. Incisione.



9 Cherubino Alberti, Il supplizio di Prometeo, penna-bistro. Uffizi.

Il Bartsch, che non conosceva l'originale, catalogava questa stampa con lo stesso titolo erroneo aggiungendovi la nota (ancor più erronea) che si tratta di una „copia da Michelangelo“.²³ Il Le Blanc copiò questa notizia nel suo „Manuel“.²⁴ Finalmente il Pigler, che non vide mai né l'originale a San Giustino, né l'incisione di Cherubino, dando fede probabilmente alla descrizione del Le Blanc, ha ereditato anch'egli ambedue gli errori del Bartsch aggiungendovi l'osservazione che si tratta di una copia del famoso Tizio del Buonarroti (il disegno della Biblioteca Reale di Windsor, Frey n. 6), da lui ritenuto Prometeo.²⁵ Così quest'avventura bibliografica, invece di riportare alla luce le opere dimenticate del Gherardi e la copia dell'Alberti, fece sì che l'unico accenno importante a queste opere sia stato trascurato, e trascurate siano state anche le opere stesse.

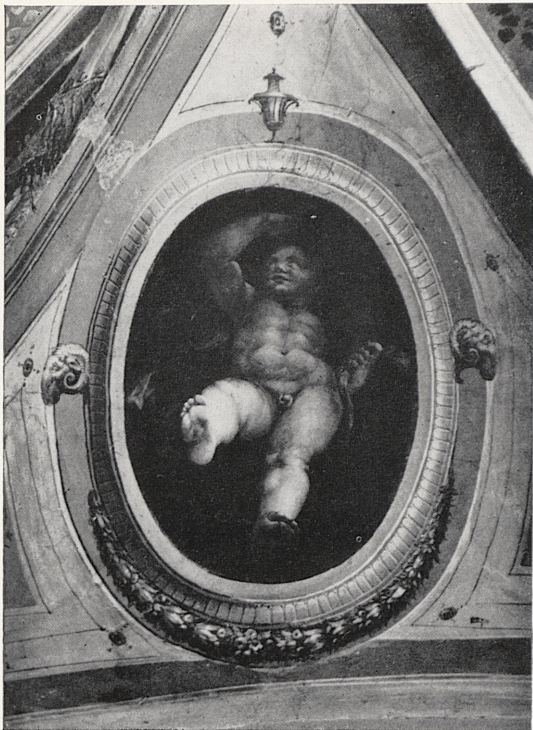
Prometeo, benché nudo, indossa sugli stinchi gli stessi schinieri, a forma di testa grottesca, che si scorgono anche sulle gambe di Pandora nel secondo pennacchio (Fig. 5). Questo ornamento — di origine classica — ricorre in numerosi particolari degli altri affreschi di Castello Bufalini.²⁶

²³ A. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Lipsia 1870, vol. XVII, p. 80, n. 92 (immagine rispecchiata), firmato e datato 1580, Uffizi n. 92 116. Un esemplare rimaneggiato della stessa stampa, con l'immagine normale diritta si trova nel Gabinetto Nazionale dei Disegni e Stampa di Roma, n. F. C. 30 062, col. 34 H1.

²⁴ Ch. Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, vol. I, Parigi 1854, p. 11, n. 117.

²⁵ A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest-Berlino 1956, vol. II, p. 211.

²⁶ Un tipico precedente classico è il Mars Ultor situato nell'atrio del Museo Capitolino di Roma. Questo motivo non è frequente nell'arte classica, mentre è più frequente nella pittura del Cinquecento e specialmente in quella del Gherardi.



10 Cristofano Gherardi, Putto. Castello Bufalini, San Giustino.

permetta di stabilire con certezza il passaggio da una fase stilistica all'altra. Non ci rimane pertanto che fissare il *terminus post quem* dell'esecuzione di ciascuno degli affreschi servendoci, come punto di partenza, delle date delle opere i cui particolari figurano copiati nei dipinti gherardiani (nella maggior parte dei casi si tratta di opere di Raffaello e, più di rado, di Michelangelo).

Nel caso degli affreschi della Sala di Prometeo, questo metodo ci serve ben poco poiché la data della loro fonte d'ispirazione (1517 ca. gli affreschi della Farnesina) è anteriore a quella del *terminus post quem* 1537/1538, già indicato dall'anno dell'arrivo di Cristofano a San Giustino.

L'affinità stilistica fra gli affreschi della sala di Prometeo e quelli che ornano la volta di una sala del secondo piano (con le „Storie dei Fatti dei Romani“), certamente databili dopo il 1541²⁷, nonché una certa somiglianza di alcuni particolari (gli accenni di paesaggio e la figura di Pandora nel terzo pennacchio) con quelli della Sala di Apollo della torre (probabilmente anteriori al 1540) ci indurrebbe a fissare la data degli affreschi subito dopo il ritorno del Gherardi da Bologna (aprile o maggio 1540).²⁸

Il significato iconografico dei putti nelle vele è legato anch'esso al tema principale degli affreschi. Tutti i putti reggono, infatti, arnesi che hanno attinenza con il fuoco: una torcia, un braciere, ecc.

Anche quest'idea iconografica si ispira alla Loggia di Psiche alla Farnesina in cui i putti nelle vele reggono gli attributi degli dei pagani raffigurati nei due grandi riquadri della volta. Uno dei putti della stanza di Prometeo (Fig. 10) rappresenta perfino una copia assai fedele del putto con il caduceo della Loggia di Psiche della Farnesina (Fig. 12).

La cronologia degli affreschi nella volta della Sala di Prometeo rimane ancora problematica come quella di tutte le altre opere del Doceno a San Giustino.

Come si è già detto, gli affreschi del Castello Bufalini furono tutti eseguiti nel periodo tra la fine del 1537 ed il Maggio del 1554. Non possediamo peraltro nessun documento capace di suggerire le date di esecuzione dei vari affreschi. E nemmeno è possibile stabilire con esattezza l'ordine cronologico della loro esecuzione se ci si basa soltanto su un esame stilistico comparato. Questo perché manca nelle opere del Gherardi una linea di sviluppo ben chiara, che

²⁷ La decorazione di questa sala, l'unica in cui il Vasari accenna pur genericamente all'iconografia, è attribuita da lui erroneamente al primo periodo del soggiorno di Cristofano a San Giustino (1537/1538 fino a settembre 1539) ma una copia di un particolare del Giudizio Universale di Michelangelo ne assicura il *terminus postquam* 1541.

²⁸ Dal settembre 1539 fino ad aprile 1540 Cristofano collaborò col Vasari nelle opere a San Michele in Bosco presso Bologna. Cfr. *Vasari-Milanesi*, VI, pp. 219 sgg.; VII, pp. 664-666 e il Ricordo del Vasari in: K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Monaco di Bav. 1923, vol. II, p. 856, n. 98.



11 Scuola di Raffaello, Putto con le armi di Minerva. Villa Farnesina, Roma.



12 Scuola di Raffaello, Putto con Caduceo. Villa Farnesina, Roma.

La stanza di Prometeo riveste notevole importanza anche perché legata con l'attività — fino ad oggi ignorata — del concittadino del Doceno, Cherubino Alberti. Il padre di Cherubino, Alberto (o Berto) Alberti, architetto, intagliatore e scultore, aveva eseguito alcuni lavori per Giulio Bufalini, il committente degli affreschi di Cristofano, cosicché il ragazzo dovette conoscere sin dall'infanzia il castello a San Giustino.²⁹

Alberto conosceva la famiglia Gherardi e menzionò nel suo diario la morte del fratello del Doceno, Borgognone, come anche quella di Cristofano. Egli stesso scolpì la testa del pittore nella parte superiore del monumento funebre che si trova tuttora nella chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro.³⁰ Cherubino aveva quindi più di un'occasione per visitare il Castello e studiare gli affreschi del Gherardi. Non solo gli affreschi della camera di Prometeo ma anche quelli delle stanze di Apollo e di Giove, della stanza con le „Storie dei Fatti dei Romani“ e di un piccolo corridoio („Il Ratto di Ganimede“) suscitavano l'interesse dell'Alberti. Ne fanno testimonianza oltre all'incisione del Prometeo, le numerose copie dei particolari di questi affreschi raggruppati con altri disegni nei tre codici dell'ex collezione Magherini Graziani, che si trovano ora nel Gabinetto Disegni e Stampa degli Uffizi (n. 93 695, 93 696, 93 697).³¹

²⁹ Nel 19.12.1564 Alberto Alberti nota nel suo diario un pagamento da parte di Giulio Bufalini per *aver misurato la contea*; nel 27.3.1577 egli nota un pagamento per lavori eseguiti dal figlio Alessandro. Nel 4.9.1567 egli riceve dal Monsignore Vescovo Bufalini una somma *per avergli fatto le cornici e 4 quadretti piccoli* (si tratta di Ventura, fratello di Giulio Bufalini). Cfr. *Giustiniano Degli Azzi*, *Inventario degli archivi di S. Sepolcro, Rocca S. Casciano 1914*, pp. 133, 134, 137.

³⁰ Cfr. *Degli Azzi*, op. cit., p. 129; *Vasari-Milanesi*, VI, p. 244.

³¹ Oltre alle copie che si trovano fra i disegni dei tre codici, sono forse da attribuire all'Alberti e non al Gherardi, i disegni del foglio n. 93 727 degli Uffizi. Il foglio contiene oltre alle copie di motivi decorativi della Sala di Giove, anche due particolari decorativi del piccolo corridoio situato nel secondo piano; il che suffragherebbe la nostra ipotesi che si tratta di copia e non di appunti e schizzi preparatori. Il foglio è stato pubblicato da *Paola Barocchi*, *Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia*, Firenze 1964, pp. 55 sgg., fig. 37, 39.

Fra questi disegni ce n'è anche uno del Prometeo (Fig. 9; Uffizi, n. 93 695/20) già pubblicato dal Magherini Graziani e da lui attribuito al Gherardi.³² Non è da escludere, infine che Cherubino e suo fratello Giovanni si siano ispirati agli affreschi del Doceno ancor prima di aver visto gli affreschi della Farnesina e che la loro opera — i putti della volta della chiesa inferiore di San Rocco a Sansepolcro — risenta ancora delle impressioni suscitate dalle loro visite al Castello Bufalini.³³

³² *G. Magherini Graziani*, op. cit., Tav. XVI.

³³ Per quanto riguarda l'attività artistica della famiglia Alberti e del Cherubino in particolare, cfr. *Maria Vittoria Brugnoli*, Palazzo Ruggieri, Roma 1961, pp. 11 sgg. e le note bibliografiche nn. 1, 14, 15, 18.

ZUSAMMENFASSUNG

Vasaris ausführliche Biographie des Cristofano Gherardi (1508-1556), unsere einzige literarische Quelle über dessen Leben und Werke, gibt nur wenige und dazu ungenaue Informationen über sein bedeutendstes authentisches Werk: die Fresken, die Gherardi während seiner langen Verbannungszeit in sieben Räumen des Castello Bufalini in San Giustino bei Sansepolcro gemalt hat. Nur einige der Fresken — und auch diese nur unzulänglich — sind bisher untersucht und publiziert worden. Der Prometheuszyklus, der hier zum erstenmal veröffentlicht wird, ist in früheren Publikationen niemals erwähnt worden.

Er ist das seltene Beispiel eines vollständig dem Prometheusmythos gewidmeten Zyklus, der ausserdem zwei Szenen der Pandorasage enthält. Ikonographisch scheinen die Darstellungen aus denselben Quellen zu stammen, die auch den beiden etwa zwanzig Jahre früher entstandenen Cassonebildern des Piero di Cosimo in Strassburg und München zugrunde liegen (Hesiod, Fulgentius, Boccaccio); doch ist in San Giustino die Auswahl der fünf Episoden eine andere.

Künstlerisch gehört dieser Zyklus zu den am besten gelungenen Dekorationen des Castello Bufalini. Stilistisch ist er, besonders mit seinen kühnen Untersichtexperimenten, recht fortgeschritten, wengleich einige Details von den Psychefresken der Farnesina entlehnt sind; Gherardi konnte diese Fresken schon von Stichen her kennen, bevor er nach Rom reiste.

Der Prometheuszyklus inspirierte seinerseits wohl den jungen Cherubino Alberti, der viele Details von den Deckenfresken des Castello Bufalini sorgfältig kopiert und uns einen schönen Stich des Prometheus (1580) sowie eine Vorzeichnung hierzu hinterlassen hat.

Provenienza delle fotografie:

Autore: Fig. 1, 4, 5, 6, 7, 10. — Reali: Fig. 2, 3. — Oscar Savio, Roma: Fig. 8. — Alinari: Fig. 11, 12. Da Magherini Graziani Tav. XVI: Fig. 9.