

PARÁDEIGMA

Collana di iconografia e storia della critica d'arte



DIRETTORI SCIENTIFICI

CRISTINA GALASSI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA) E SONIA MAFFEI (UNIVERSITÀ DI PISA)

COMITATO SCIENTIFICO

LUCIA FAEDO (UNIVERSITÀ DI PISA)

GIOVANNI MARIA FARA (UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, VENEZIA)

DONATA LEVI (UNIVERSITÀ DI UDINE)

FRANCESCO FEDERICO MANCINI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA)

ILARIA MIARELLI MARIANI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

MACARENA MORALEJO ORTEGA (UNIVERSIDAD DE GRANADA)

RAFFAELLA MORSELLI (UNIVERSITÀ DI TERAMO)

ULRICH PFISTERER (LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT DI MONACO DI BAVIERA)

MASSIMILIANO ROSSI (UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

SALVATORE SETTIS (SCUOLA NORMALE SUPERIORE)

EVA STRUHAL (LAVAL UNIVERSITY, QUÉBEC)

ALESSANDRO TOMEI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

GENEVIEVE WARWICK (EDINBURGH COLLEGE OF ART

THE UNIVERSITY OF EDINBURGH)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

CHIARA CRUCIANI E ELENA PETRACCA

CRISTINA GALASSI
ERMINIA IRACE

LETTERATURA DIPINTA
E MERCANTI GENTILUOMINI

IL CASO DI PALAZZO SARACINI



AGORÀ & CO.

Laborem saepe Fortuna facilis sequitur

Pubblicazione realizzata grazie al Fondo di ricerca di Ateneo 2021,
Università degli Studi di Perugia, Linea WP 2.4.

©2025 AGORÀ & CO.

Sarzana-Lugano

E-mail: infoagoraco@gmail.com

www.agoraedizioni.it

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA PER TUTTI I PAESI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale e parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico

ISBN 979-12-82299-12-1

SOMMARIO

Cristina Galassi, Erminia Irace, Premessa	IX
Capitolo uno	
«Gentiluomini ricchi». La famiglia Saracini di Perugia tra XV e XVIII secolo	1
Capitolo due	
<i>Ut pictura poesis</i> . La (precoce) fortuna della <i>Gerusalemme Liberata</i> di Torquato Tasso e dell' <i>Iconologia</i> di Cesare Ripa nel ciclo figurato di Palazzo Saracini	63
Tavole	103

PREMESSA

Al terzo piano di Palazzo Manzoni, attualmente sede del Dipartimento di Lettere - Lingue, letterature e civiltà antiche e moderne dell'Università degli Studi di Perugia, vi è un'aula intitolata allo storico dell'arte Valentino Martinelli, già docente dell'Ateneo perugino. Proprio qui si conobbero, ormai molti anni fa, le autrici del presente volume, all'epoca entrambe studentesse universitarie. Mai avrebbero pensato che un giorno avrebbero scritto un libro insieme e, per di più, dedicato agli affreschi che tuttora decorano le pareti di quel locale nel quale si incontrarono alla fine degli anni Ottanta e dove, alla luce fioca delle lampade che illuminavano i banchi, prendevano meticolosamente gli appunti delle varie lezioni che si succedevano.

A lungo trascurato, purtroppo in parte ridipinto, sicuramente bisogno di una attenta operazione conservativa, il ciclo di affreschi dell' "aula Martinelli", in precedenza dedicata allo storico dell'arte Lionello Venturi, in quanto qui era conservata una parte della sua imponente biblioteca, è, tuttavia, un manufatto degno di nota perché rappresenta una precoce attestazione della fortuna figurativa sia della prima edizione illustrata della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso (1590) sia dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593, 1603). Come viene dimostrato nelle pagine di questo volume, il ciclo fu eseguito, assai probabilmente, intorno al 1604.

La precocità di questa datazione è elemento assai rilevante perché, insieme alla complessità dei rimandi, attesta non solo l'intelligente politica di autopromozione sociale voluta dalla famiglia committente, i Saracini,

che ricorre alla letteratura dipinta, in particolare con tematiche cavalleresche e storiche e con forti valenze simbolico-celebrative unite al patrimonio allegorico, per legittimare la propria casata, ma anche la supervisione e la fine regia di un letterato-inventore, che va identificato con lo stesso Cesare Ripa, presente in Umbria a quelle date, per confezionare un insieme così allineato ad interpretare i *desiderata* dei committenti, per esprimerne aspirazioni di ascesa sociale e di riconoscimento ufficiale del proprio status.

Che il palazzetto di una famiglia perugina certamente emergente nelle dinamiche sociali cittadine di inizio Seicento, e a date assai precoci, mostri di recepire tematiche così *à la page*, deve far molto riflettere sullo straordinario contesto intellettuale in cui maturarono certe scelte iconografico-letterarie.

Man mano che la ricerca progrediva, appariva sempre più chiaro che il “ciclo Saracini” aveva una rilevanza generale e non soltanto locale. Pertanto, appariva importante affiancare all’indagine storico-artistica anche la ricerca intorno al contesto storico, in particolare familiare, dal quale scaturì la committenza degli affreschi.

Il palazzo che conserva gli affreschi fu acquistato nei primissimi anni del XVII secolo dai fratelli Lucalberto e Ottavio Saracini, appartenenti a una famiglia di mercanti-banchieri specializzata nella compravendita delle spezie, i quali, con ogni probabilità, ordinarono l’esecuzione del ciclo affrescato in occasione delle proprie nozze.

Le vicende della famiglia Saracini (omonima, ma non parente della nobile stirpe senese) analizzate nel corso della ricerca si sono dimostrate, a loro volta, assai interessanti, giacché hanno consentito di approfondire, alla luce di un caso di studio specifico, le conoscenze disponibili intorno all’inserimento dei territori dello Stato pontificio nelle reti commerciali globali della prima età moderna. Nel contempo, sulla scorta dell’analisi condotta sulla documentazione di prima mano, la famiglia Saracini può a buon diritto essere considerata come un esempio dei percorsi di ascesa sociale che caratterizzarono l’Italia nella prima età moderna e che condussero questa stirpe di tradizione mercantile, nel passaggio tra le generazioni, a volersi trasformare in una casata di gentiluomini intenti a modellare il proprio stile di vita su quello degli aristocratici.

Purtroppo, nonostante gli sforzi profusi, i Saracini non riuscirono a raggiungere l’obiettivo finale della loro traiettoria di ascesa, che doveva consistere nell’inserimento a pieno titolo nel patriziato cittadino. Tuttavia, lungo questo percorso, essi lasciarono una traccia significativa che è arri-

PREMESSA

vata fino a noi. Il ciclo di affreschi di palazzo Saracini, con i suoi complessi e sofisticati contenuti storici e allegorici, conserva la memoria dei progetti, delle ambizioni, dei desideri di una famiglia di mercanti gentiluomini vissuta molti secoli fa, il cui ricordo, altrimenti, sarebbe andato totalmente perduto.

Le autrici hanno concepito ed elaborato insieme il testo, redigendo insieme la Premessa. Il capitolo uno è di Erminia Irace, il capitolo due è di Cristina Galassi.

CRISTINA GALASSI E ERMINIA IRACE

CAPITOLO UNO

«GENTILUOMINI RICCHI». LA FAMIGLIA SARACINI DI PERUGIA TRA XV E XVIII SECOLO

«Lasciò la pugna horribile nel core
De' Saracini, e de' Fedeli impresa
Un'alta meraviglia, et un'horrore,
Che per lunga stagione in lor non cessa»
Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, VI, 54

1. «GENS PERUSINA INIMICA SUIS»

Al centro del presente volume è un ciclo di affreschi che decora un ampio ambiente, in origine doveva trattarsi di una sala, di un palazzetto ubicato nel centro storico della città di Perugia (Fig. 1). Il ciclo fu eseguito, da un pittore al momento non identificabile con certezza, nei primi anni del XVII secolo, probabilmente nel 1604, come ipotizza in maniera convincente Cristina Galassi¹. In una delle scene è raffigurato uno stemma, l'emblema della famiglia che commissionò gli affreschi (Fig. 7). Come ricostruì con precisione Maria Laura Moroni nel 1985, si tratta della famiglia Saracini, la quale, lo specifico immediatamente, non aveva alcuna parentela con l'omonima nobile e celebre famiglia senese – sebbene, come vedremo, proprio nel XVII secolo i Saracini di Perugia utilizzarono a proprio vantaggio tale omonimia².

Quanto al palazzetto che ospita gli affreschi, intorno al 1960 esso fu soggetto a un radicale cambio di destinazione d'uso, giacché fu acquistato dall'Università degli Studi di Perugia, venne completamente ristrutturato e messo in collegamento con un altro edificio confinante, anch'esso una dimora familiare fino a quel momento, i cui ultimi proprietari, in ordine di

¹ Si veda il contributo di Galassi *infra* e cfr. Galassi 2022.

² Moroni 1985 e Moroni 1986.

CAPITOLO UNO

tempo, erano stati i conti Manzoni Ansidei³. Dall'unione tra quei due edifici prese forma l'attuale Palazzo Manzoni, che l'Ateneo deputò a sede della Facoltà di Lettere e Filosofia, in seguito trasformatasi in Dipartimento di Lettere. Dall'intervento dell'Università è scaturita una nuova stagione di vita per l'intero immobile; tuttavia, tale operazione ha di fatto condannato all'oblio la memoria del palazzetto Saracini e, con esso, fin lo stesso ricordo di questa famiglia, che si estinse nel tardo XVIII secolo, a quanto pare confluendo in un ramo dei Boncambi, antica famiglia del patriziato perugino⁴. Tuttavia, dei Saracini si è conservato fino ad oggi un lacerto significativo, rappresentato appunto dal ciclo affrescato comprensivo di stemma del casato, che ancora oggi è visibile alle pareti di uno dei locali del Dipartimento di Lettere (Figg. 2a-2e).

All'eclissi della memoria del palazzetto Saracini si aggiunge la perdita dell'archivio della famiglia, vale a dire sia le carte a carattere strettamente privato sia la documentazione riguardante l'attività mercantile in cui i Saracini si specializzarono – attività sulla quale ci soffermeremo più avanti. Si tratta di una perdita importante, giacché l'archivio avrebbe svolto un ruolo fondamentale nella ricostruzione delle vicende familiari, contribuendo anche a colmare i vuoti e i silenzi della documentazione pubblica perugina in merito a questa famiglia, la quale, come vedremo, ha lasciato poche e spesso labili tracce di sé.

I Saracini di Perugia rappresentano, a ben vedere, un oggetto di ricerca enigmatico, specie se li si rapporta alla principale attestazione delle loro vicende che è sopravvissuta fino al presente, ossia il sopracitato ciclo di affreschi, il quale è, invece – come dimostra Cristina Galassi –, testimonianza precoce e di grande rilievo della fortuna arrisa a un grande capolavoro, l'*Iconologia* di Cesare Ripa, l'opera dalla quale furono desunte le figure allegoriche che corredano gli affreschi del ciclo Saracini⁵.

³ Cenni generali in Chiacchella 2002. Alle vicende del palazzo Manzoni Ansidei è dedicato il progetto di ricerca, finanziato con fondi dell'Università degli Studi di Perugia, coordinato dalla prof.ssa Stefania Petrillo, i cui risultati saranno pubblicati nel 2026.

⁴ Nel 1765 il canonico Bernardo, discendente di Luzio e Lucalberto Saracini, nominò eredi dei beni di famiglia i nipoti Antonio e Ottavia Boncambi: Arrighi, *Famiglie perugine*, volume 7, Biblioteca Augusta del Comune di Perugia (d'ora in poi BAPg), ms. 1554, cc. 280r-284v. Si veda altresì: *Le quattro nazioni* 1797. Secondo Agostini, *Famiglie perugine*, Archivio del monastero di San Pietro di Perugia, tomo I, ms. CM 216, c. 127r, l'ultimo esponente dei Saracini decedette nel 1784.

⁵ Galassi *infra* e Galassi 2022.

La sorte conosciuta dai Saracini è simile a quella di assai numerose famiglie – a Perugia come in altre città – che furono ragguardevoli in antico regime e che poi, una volta estintesi, vennero dimenticate. Tuttavia, è difficile sfuggire all'impressione che tale destino suscita una volta che lo si accosti, per analogia, alle tante altre perdite e conseguenti rimozioni subite dalle testimonianze della storia di Perugia. Tanto per cominciare, nel capoluogo dell'Umbria, che in epoca tardomedievale e nel Rinascimento era stata una delle città più importanti d'Italia dal punto di vista politico e culturale, l'area in cui sorgevano gli edifici di residenza delle famiglie più importanti e potenti, a cominciare dalla famiglia Baglioni, fu oggetto della profonda riconfigurazione urbanistica e architettonica deliberata da papa Paolo III nel 1540, che decretò l'abbattimento degli edifici e dei luoghi sacri ivi esistenti e la costruzione al loro posto della Fortezza Paolina⁶. Nemmeno questa, però, si è conservata fino ad oggi, giacché fu in gran parte demolita all'indomani dell'Unità d'Italia per volontà delle autorità cittadine, che decisero di rimuovere il ricordo architettonico dell'epoca del dominio pontificio⁷.

A questi stravolgimenti intenzionali fanno riscontro altre clamorose perdite, come, per limitarci ad alcuni esempi, la radicale trasformazione subita nel corso dei secoli dalla chiesa di San Francesco al Prato, che in epoca comunale e rinascimentale fu il pantheon che ospitò le sepolture delle famiglie e dei personaggi illustri della città, quali Bartolo da Sassoferrato, Braccio da Montone e i Baglioni, sepolture che furono rimosse per via dei problemi statici conosciuti da questo luogo sacro e a motivo dei mutamenti conosciuti dai gusti artistici⁸. Una perdita drammatica fu rappresentata altresì dall'asportazione di moltissime opere d'arte dalle chiese e dai luoghi pubblici della città ordinata dai commissari al servizio di Napoleone, soltanto una piccola parte delle quali tornò nelle sedi originarie negli anni della Restaurazione⁹. Si potrebbe continuare l'elenco, ad esempio aggiungendo la perdita di gran parte delle lastre tombali, corredate di epigrafi e di stemmi, che decoravano i sepolcri collocati all'interno delle chiese della città. In altre città, come nel caso di Santa Maria Novella a Firenze, tali manufatti sono stati oggetto di musealizzazione e possono

⁶ Grohmann 1981(b), pp. 83-104; Chiacchella 1987; Camerieri, Palombaro 2002.

⁷ Grohmann 1981(b), pp. 122-123.

⁸ Borgnini 2011.

⁹ Galassi 2004.

CAPITOLO UNO

rappresentare una fonte di grande rilevanza per la ricostruzione delle biografie individuali e familiari.

Perdite e distruzioni hanno riguardato anche il patrimonio documentario. Non si è conservato l'archivio (o gli archivi, erano forse più d'uno) della famiglia Baglioni, che tra tardo Medioevo e Rinascimento fu la stirpe dei 'signori di fatto' della città¹⁰. In gran parte andata perduta è la documentazione delle corporazioni delle Arti e la contabilità prodotta dalle aziende mercantili tardomedievali e di antico regime. D'altro canto, compulsando gli archivi familiari di Perugia conservatisi e disponibili per la consultazione, ad esempio presso l'Archivio di Stato della città, appare evidente che una parte significativa della documentazione fu volutamente eliminata nel corso del tempo dalle stesse famiglie produttrici. Ad un certo punto della storia familiare alcune tipologie di documenti furono ritenute inutili oppure si vollero distruggere, in particolare, le attestazioni scritte della consuetudine che molte famiglie del patriziato cittadino avevano intrattenuto per secoli con la pratica mercantile, un ambito che si decise di rimuovere giacché venne ritenuto incompatibile con l'identità aristocratica di cui vollero ammantarsi le stirpi che formavano il ceto eminente municipale di antico regime¹¹. Tenendo presente quello che si verificò in altre realtà della penisola, uno dei tornanti decisivi nelle vicende degli archivi gentilizi fu rappresentato dal XVIII secolo, l'epoca in cui le famiglie dei ceti eminenti commissionarono il riordino dei loro archivi, la redazione di appositi inventari e di altri mezzi di corredo e procedettero ad effettuare mirate operazioni di scarto, in particolare riguardante la documentazione di natura contabile e la corrispondenza¹².

In un elenco di perdite che potrebbe continuare con altri esempi, particolarmente clamorosa appare la vendita, che venne effettuata nel 1853 da parte delle autorità municipali di Perugia di quasi duemila pezzi, tra documenti e coperte pergamene di registri risalenti al periodo compreso tra XIV e XV secolo¹³. Questa documentazione apparteneva alle serie di registri

¹⁰ Non casualmente, sui Baglioni seguivano a fare testo le ricerche condotte negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, come Black 1970.

¹¹ Sulla tematica degli archivi familiari, in specie quelli gentilizi, e delle loro vicende conservative cfr. *Archivi nobiliari* 2000.

¹² *Un momento fondamentale per gli archivi* 1997; *Le peculiarità degli archivi* 1996.

¹³ Si tratta della cosiddetta collezione Albertini, sulla quale vedasi Melchiorri 2025. La presentazione della collezione si è svolta il 30 giugno 2025 presso l'Archivio di Stato di Roma (Presentazione della Collezione Albertini di Fondazione Perugia: https://archivi.cultura.gov.it/archivio-notizie/notizia?tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&tx_news_

dei podestà, dei capitani del popolo, dei giudici e dei sindaci del Comune perugino e, in particolare, le numerosissime coperte pergamenacee riportavano miniature e disegni di grandissimo interesse e valore. Le autorità che governavano la città nell'epoca della Restaurazione ritennero privo di valore questo materiale, avendo esso esaurito la sua funzione amministrativa, e lo vendettero ad un antiquario che operava a Roma. La città perdette anche il ricordo dell'esistenza di questa vasta raccolta di testimonianze della sua storia; soltanto nel 2024, grazie all'intervento della Fondazione Perugia, la raccolta, nel frattempo finita all'asta, è stata acquistata e recuperata, essendo al momento oggetto di analisi e altresì di esposizione al pubblico¹⁴.

Dunque, che si tratti di distruzioni urbanistico-architettoniche oppure di scarti e di perdite della documentazione archivistica, che i fenomeni in questione siano stati provocati dalla volontà della città medesima o dall'intervento di autorità dello stato rimane il fatto che il caso di Perugia, sebbene presenti numerose somiglianze con le altre realtà italiane, manifesta caratteristiche di particolare, profonda problematicità, suscitando interrogativi riguardo alla costruzione e alle modalità di trasmissione dell'identità stessa della città. Lo studioso che si accinga a ricostruire episodi, epoche e protagonisti della storia di Perugia deve costantemente fare i conti con la dimensione della perdita del patrimonio culturale, che rende impervia ogni tipo di ricerca. Un grande storico dell'architettura, Bruno Zevi, intuì questa componente profonda delle vicende di Perugia e, riferendosi alla costruzione della Fortezza Paolina, utilizzò espressioni che riassumono in maniera eccellente quella che appare essere una caratteristica peculiare della città: Perugia «si alimenta di una [...] negazione [...] Sembra che la 'gens perusina inimica suis', specie nel Cinquecento, sia condannata a rituali suicidi, a decapitare settanta torri e abbattere palazzi, mura, chiese, volte, campanili e conventi [...] Perugia [...] ammette soste, non scenografici approdi. Il tempo vi travolge ogni spazio inerte e ogni volume statico, incanalandoli nel moto lento, accelerato o vorticoso di una narrazione continua»¹⁵.

La ricostruzione storica muove sempre dalla consapevolezza che le testimonianze che si sono conservate sono soltanto la punta dell'iceberg del pa-

pi%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Bnews%5D=2060&cHash=6a027e43c338e a6d1d2ba79f8de56f54).

¹⁴ Una selezione di pergamene miniate e disegnate è stata esposta in mostra: *Extra 2025*.

¹⁵ Zevi s.d., p. n.n.

trimonio documentario che fu prodotto nel passato, pertanto deve sempre confrontarsi con il sottile filo che lega la memoria e l'oblio¹⁶. Tuttavia, nel caso di Perugia, la dimensione della perdita, con la correlata difficoltà a ricostruire avvenimenti e personaggi che animarono secoli lontani, appare costituire una componente ineludibile e quantomai ingombrante della ricerca storica.

Nella dimensione della perdita rientra pienamente, come s'è detto, anche la vicenda della famiglia Saracini, della quale, oltre al ciclo affrescato in quello che fu il palazzetto della casata, si conservano esigue, ancorché significative, tracce documentarie. Accanto alle non moltissime attestazioni rinvenibili nella documentazione pubblica cittadina, quale quella prodotta dai notai e dalle istituzioni municipali, e ad alcune ricostruzioni genealogiche elaborate da eruditi locali, sono soprattutto tre i documenti che consentono di ricostruire le vicende conosciute dai Saracini in antico regime, ossia il periodo in cui maturò l'ascesa ma anche il declino e infine l'estinzione di questo gruppo familiare. Si tratta di tre dossier in cui fu ricostruita la genealogia della famiglia: quello che fu elaborato negli anni Quaranta del XVII secolo da Carlo Saracini per chiedere l'ammissione nel collegio romano degli avvocati concistoriali; il corposo incartamento riguardante la richiesta presentata nel 1740 da Lucalberto Saracini per l'ammissione al Collegio del Cambio di Perugia e il fascicolo in cui un anonimo revisore incaricato da questo Collegio analizzò con attenta minuzia e infine respinse la suddetta richiesta¹⁷. Tale bocciatura stroncò definitivamente i tentativi che la famiglia aveva esperito al fine di essere ascritta nel ceto patrizio di Perugia, un obiettivo, dunque, che i Saracini non riuscirono a raggiungere, infine estinguendosi, come s'è detto, pochi decenni più tardi. Se l'obiettivo non fu raggiunto, le tre compilazioni genealogiche sopramenzionate, debitamente analizzate, offrono informazioni fondamentali sulle varie generazioni della famiglia, sugli accordi matrimoniali, sulle attività economiche e sulla dimensione patrimoniale dei Saracini. Esse non sanano la perdita dell'archivio della famiglia, tuttavia permettono di accostarsi il più possibile alle sue vicende, consentendo di ricostruirne la storia e le peculiarità.

¹⁶ Cfr. Ricoeur 2003; Rossi 2013.

¹⁷ ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*; ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, int. 3; *Vera Istoria della Famiglia e giuste Eccezioni [sic] del Processo de Saracini*, BAPg, ms. 2043, cc. 122r-133r.

2. MEO «DEL SARACINO», SPEZIALE

La formalizzazione del cognome rappresentò una tappa decisiva nella costruzione dell'identità familiare dei Saracini, finalizzata a conferire un sentimento di comune appartenenza alla stirpe nonché una riconoscibilità pubblica ai membri del gruppo parentale, che in questa maniera resero evidente l'imitazione, da parte loro, delle consuetudini invalse presso le casate più importanti e prestigiose della città¹⁸. La standardizzazione del cognome comportò il superamento della tradizione locale, di ascendenza comunale e fortemente condizionata dalle consuetudini notarili, che tendeva a indicare i nominativi degli individui utilizzando il nome di battesimo accompagnato dal patronimico¹⁹. Una soluzione, ancora assai utilizzata nella documentazione municipale e notarile prodotta in Umbria nel tardo Medioevo ed anche nella prima età moderna, che si accompagnava non di rado all'indicazione di soprannomi, adoperati anche al fine di evitare confusioni tra persone dotate di nomi di battesimo e di patronimici molto simili quando non identici tra loro²⁰.

In riferimento alla Perugia tardomedievale risulta non di rado attestata la forma onomastica «Saracinus» o «Saracenus», che appare utilizzata come primo nome e, forse, almeno in alcuni casi, come soprannome di vari soggetti. Circa l'origine di questa forma onomastica, peraltro attestata anche in molte altre città, possiamo formulare ipotesi suggestive, dal colorito olivastro del viso dei soggetti che era conosciuti con questo soprannome o che, se di estrazione popolare e abitanti in campagna, spiccavano per le loro fattezze cotte dal sole oppure, ancora, per via di eventuali viaggi o rapporti commerciali intrattenuti con le terre d'oltremare. Per non parlare del fatto che i «Saracini», intesi come popolazioni arabo-orientali e più in generale non cristiane, erano menzionati spesso in celebri opere letterarie diffuse nel Medioevo, dal *Cantare di Florio e Biancofiore* fino al

¹⁸ Cfr. *L'Italia dei cognomi* 2012; Bizzocchi 2014.

¹⁹ Una situazione simile si riscontra, ad esempio, nel caso di Roma, in cui, per le famiglie nobili, il cognome subentrò sistematicamente al patronimico soltanto nel Quattrocento inoltrato: di Carpegna Falconieri 1994, pp. 628-629.

²⁰ In riferimento ai secoli XV e XVI, un esempio della consuetudine invalsa nella documentazione pubblica perugina ad utilizzare la forma onomastica nome di battesimo-patronimico è offerto dalle attestazioni inerenti la famiglia Arcipreti della Penna, la quale, appartenendo al patriziato, era invece assai orgogliosa della propria dizione cognominale: si veda Irace 2014, pp. 210-215.

*Guerrin Meschino*²¹. Riguardo a personaggi vissuti in Umbria, escluderei ulteriori ipotesi esplicative, quali la possibilità che un soggetto venisse soprannominato Saracino perché aveva trascorso un periodo prigioniero di popolazioni non cristiane, o addirittura che si trattasse di un personaggio di religione musulmana convertitosi al cristianesimo.

Facciamo alcuni esempi. Saraceno fu uno dei nominativi che a partire dal tardo XII secolo caratterizzò, ripetendosi attraverso le generazioni, la stirpe dei Montemelini, una delle casate più antiche e importanti di Perugia²². Ne deriva che il personaggio allibratosi nel 1339 nel catasto cittadino come *Stephanus quondam Rodulphii Aldrovandutii domini Saraceni* appartenne con ogni probabilità a questa potente famiglia²³. Altri casi, invece, sono di più difficile comprensione, soprattutto per via del ricorso alla lingua latina e alla consuetudine di indicare un personaggio mediante una serie di patronimici. *Lucas Mariocti Angeli Iacobi Saracini*, che si fece accatastare nel 1529, volle specificare che il suo trisavolo si chiamava Saracino, oppure che quest'ultimo era il soprannome con cui il trisavolo era conosciuto (ma poteva essere anche il bisavolo: Iacopo detto Saracino) o, infine, che, in pieno Cinquecento la denominazione «Saracini» si era saldamente trasformata nel cognome che identificava il ramo familiare a cui l'intestataro apparteneva²⁴? In ogni caso, la forma onomastica Saracino/Saracini/Saraceni rinviava all'idea di terre lontane, orientaleggianti ed esotiche, non appartenenti all'orbe cristiano. Un dettaglio che può sembrare insignificante ma che, come vedremo, la famiglia perugina dei Saracini utilizzò come uno dei propri elementi identitari.

La molteplicità di soggetti vissuti a Perugia in epoca tardomedievale e menzionati nella documentazione mediante l'indicazione del nome di battesimo seguita dalla parola Saracini rese difficile agli eruditi di antico regime la ricostruzione delle più antiche generazioni della famiglia di cui ci stiamo occupando. Il termine Saracini andava di volta in volta inteso come un patronimico oppure come il cognome accomunante i vari membri della famiglia? Nel XIX secolo, Enrico Agostini, che compilò *Famiglie perugine*, vasta compilazione genealogica che si conserva manoscritta presso l'Archivio del Monastero di San Pietro di Perugia, elencò tutte le attesta-

²¹ al Owaidi 2021, pp. 57-59.

²² Cfr. Tiberini 1999, pp. 77-80.

²³ ASPg, ASCPg, *Catasti*, I gruppo, reg. 5, c. 77v.

²⁴ Ivi, *Catasti*, II gruppo, reg. 1, c. 376r.

zioni documentarie che riuscì a trovare riguardanti i vari esponenti della famiglia Saracini e tracciò un sintetico albero genealogico della casata²⁵. Tuttavia, egli non riuscì a risolvere le problematiche poste da questo tipo di ricostruzione, in specie per quanto atteneva le generazioni più antiche – ipotizzò che la famiglia discendesse da un supposto capostipite chiamato *Saracenus*, sul quale però non sono stati rinvenuti riscontri.

Le informazioni riportate nell'opera di Agostini sono comunque assai utili e, accostate ad altri riscontri documentari, hanno reso possibile individuare come personaggio chiave della fase originaria della famiglia – vale a dire, un soggetto importante, anche se forse non fu il capostipite del gruppo – un tale *Meus Iacobi*, vissuto nei primi decenni del XV secolo e allibrato nel catasto di Perugia nel quartiere di Porta Eburnea, parrocchia Santa Maria di Oliveto²⁶. L'allibramento fu aperto a suo nome nel 1447 dal figlio, *Batistas Mey Saraceni*. Non è chiaro se la denominazione «Saraceni» vada interpretata come il soprannome di Meo («Meo detto Saraceno»), del di lui padre Iacopo, oppure se essa attesti l'avvio della formazione del cognome di famiglia, a prescindere da quale esponente della stessa venisse denominato «il saraceno».

Meo fu allibrato per 1.941 lire, una cifra considerevole – a titolo di confronto, nello stesso periodo, 1.474 lire rappresentavano la libra iniziale del catasto di Francesco, Gentiluomo e Giacomo degli Arcipreti, esponenti di una delle principali famiglie del ceto dirigente perugino dell'epoca²⁷. Meo risultava essere proprietario di due case (*domus*) ubicate nella parrocchia in cui era domiciliato e di una serie di appezzamenti di terreno siti in varie località del contado perugino, in particolare nel territorio di Corciano, dove possedeva anche un *palatium*, da intendersi come un complesso edilizio composto da una torre e da edifici annessi²⁸. Il catasto è caratterizzato da numerosi movimenti, relativi ai frequenti acquisti e vendite di terre conclusi dall'intestataro oppure, in sua vece, dal figlio *Batistas*. I due personaggi sembrano manifestare una concezione dinamica e intraprendente del possesso terriero. Infatti, quello acceso nel 1447 fu il terzo alli-

²⁵ Agostini, *Famiglie perugine*, Archivio del Monastero di San Pietro di Perugia, tomo I, ms. CM 216, cc. 127r-140v.

²⁶ ASPg, ASCPg, *Catasti*, I gruppo, reg. 32, cc. 482r-487v.

²⁷ Vaquero Piñeiro 2014, p. 256.

²⁸ ASPg, ASCPg, *Catasti*, I gruppo, reg. 32, cc. 482r-487v. Sulla tipologia di questo tipo di *palatia* nel contado di Perugia cfr. Vaquero Piñeiro, *Irace* 2017.

bramento, in ordine di tempo, intestato a Meo. Esso venne aperto riportando la menzione delle proprietà in precedenza attestate nel catasto che Meo aveva inaugurato nell'anno 1413, sempre nella stessa Porta Eburnea, parrocchia di Santa Maria di Oliveto²⁹. A sua volta, questo era stato acceso dopo che Meo si era fatto cassare da un altro catasto, condiviso con un altro intestatario, *Cola Blaxii alias dicto Gheçço*, personaggio sul quale non disponiamo di informazioni³⁰. Inoltre, esiste un altro documento che, assai probabilmente, dovrebbe riguardare Meo. Si tratta del rogito notarile redatto a Montepulciano in data 22 agosto 1419, in cui «Meo Saraceni spetiario perusino», abitante in Porta Eburnea, fu menzionato come affittuario, insieme a tal Benedetto Gualfredutii de Banca residente a Perugia in Porta San Pietro, di proprietà ubicate *in loco qui dicitur el Chauscio* [*sic per il Chiugi?*] *de Peroscia*³¹.

Oltre che attivo nell'ambito degli investimenti terrieri, Meo fu un operatore economico, impegnato anche nella vita pubblica di Perugia. Nel bimestre settembre-ottobre del 1416, sotto la denominazione di *Meus Saracini* – tornerò più avanti su questa forma onomastica – egli fece parte del collegio dei priori, in qualità di *aromatarius*, ossia priore per la corporazione degli speziali³². Il collegio priorale era la magistratura più importante del governo della città: esso era formato da dieci esponenti delle corporazioni cittadine scelti sulla base di una rigida procedura³³. Infatti, tre dei dieci priori dovevano essere iscritti alle corporazioni più importanti della città, quelle della Mercanzia (che esprimeva due priori, tra i quali figurava il capo d'ufficio, ossia il 'coordinatore' del collegio) e del Cambio (che esprimeva un priore), mentre gli altri sette erano estratti a rotazione dalle altre 42 corporazioni della città. Oltre sulla base dell'appartenenza corporativa, il collegio priorale era formato tenendo presente di volta in volta la suddivisione della città in cinque Porte, ognuna delle quali, poteva contare su due priori. Il mandato priorale durava due mesi (diventò trimestrale a partire dalla fine del XV secolo) e assicurava il continuo ricambio del personale di governo municipale.

²⁹ ASPg, ASCPg, *Catasti*, I gruppo, reg. 32, cc. 488r-489v.

³⁰ Ivi, c. 490rv.

³¹ ASPg, Convento di San Francesco al Prato di Perugia, *Diplomatico*, n. 0210, 22 agosto 1419. Il documento è incerto sulla parrocchia in cui Meo abita (San Niccolò o San Savino), mentre non menziona la parrocchia di Santa Maria di Oliveto.

³² ASPg, ASCPg, *Offici*, 6, c. 86v.

³³ Cfr. Irace 1995, pp. 15-17.

Tutto il complesso marchingegno era sorto all'inizio del XIV secolo come espressione della stagione popolare dell'autogoverno comunale, imperniata sull'organizzazione delle Arti³⁴. I dieci priori erano scelti tra gli iscritti alle corporazioni perché essi dovevano essere degli operatori economici, mentre, al contrario, le famiglie dell'aristocrazia magnatizia erano state formalmente estromesse dal governo della città e buona parte di esse fu ufficialmente bandita da Perugia nel 1333. Tuttavia, col procedere del tempo, l'egemonia 'popolare' sul governo cittadino aveva manifestato notevoli segni di crisi; infine, nel 1416, si verificò una svolta politica destinata a segnare le successive vicende della città. Nel luglio di quell'anno, il condottiero Braccio Fortebracci, dopo aver sconfitto le truppe del Comune, entrò in città con i suoi armati, molti dei quali esponenti delle famiglie nobili fino a quel momento estromesse dal governo, e venne proclamato signore di Perugia dalle istituzioni che rappresentavano la comunità³⁵. Contestualmente, il Consiglio generale formato dagli esponenti delle corporazioni delle Arti riammise *ad gradus, honores et dignitates* gli esuli colpiti da bando, disponendo che fossero loro restituiti i beni confiscati³⁶. Dal canto suo, Braccio si impegnò a governare nel rispetto degli statuti cittadini, stando attento a non apportare cambiamenti alla fisionomia istituzionale fino a quel momento vigente nella città.

In sostanza, si verificò una cesura istituzionale che, tuttavia, salvaguardava le istituzioni comunali, pur stravolgendole dall'interno. L'amministrazione cittadina, con al vertice il collegio priorale, seguì ad essere espressione delle corporazioni, ma a queste sempre più si iscrissero, oltre ai veri e propri esponenti dei ceti mercantili e artigiani, anche gli esponenti delle famiglie aristocratiche, intenzionati ad occupare le cariche di governo della città³⁷. Dopo la precoce scomparsa del Fortebracci e la successiva dedizione di Perugia a papa Martino V (1424), la tendenza all'inserimento dei nobili all'interno delle corporazioni aumentò e, in particolare, si concentrò nelle due corporazioni più potenti, la Mercanzia e il Cambio³⁸. Scorrendo le matricole di queste due istituzioni appare evidente come, accanto ai personaggi che si

³⁴ Maire Vigueur 1987, pp. 139-178. Più di recente, il significato della questione è stato ricostruito in Treggiari 2025.

³⁵ Cfr. Regni 1993.

³⁶ Falaschi 1997.

³⁷ Grohmann 1979-1980.

³⁸ Severini 2000, pp. XXII-XXXVI e Irace 2000, pp. CXIV-CXXXII. Sul contesto delle mutate relazioni tra Perugia e il papa a partire dal 1424: Carocci 2010, pp. 104-114.

iscrivevano in qualità di operatori economici, aumentò progressivamente il numero di iscritti che erano esponenti delle famiglie aristocratiche – non poche delle quali investivano i loro capitali anche nelle attività mercantili³⁹. Per meglio dire, la Mercanzia e il Cambio divennero le istituzioni fondamentali che contribuirono a strutturare il nuovo e unitario ceto di governo municipale, formato dalle famiglie di tradizione mercantile e dalle stirpi che avevano improntato il proprio stile di vita all'insegna dei comportamenti e dell'identità *more nobilium*, ma che potevano diversificare il loro portafoglio anche mediante investimenti nelle attività mercantili. In altri termini e ricapitolando, la Mercanzia e il Cambio, che a partire dall'epoca rinascimentale vennero denominati con il termine antichizzante di collegi e che esprimevano tre priori su dieci, compreso il capo d'ufficio della magistratura, divennero le istituzioni di riferimento del ceto patrizio di Perugia⁴⁰.

Queste complesse trasformazioni erano appena iniziate allorché *Meus Saracini* diventò priore per l'Arte degli speciali, iniziando il suo mandato poche settimane dopo l'ingresso di Braccio in città, nel fatidico 1416. Non sappiamo se tra questa svolta politica e l'inserimento di Meo nel collegio priorale esistette una correlazione, vale a dire se Meo era stato tra i sostenitori della conquista del potere da parte del Fortebracci. In ogni caso, per Meo non si trattò di un incarico pubblico occasionale. Ritroviamo, infatti, il nostro personaggio circa trent'anni più tardi, nel 1434, allorché ricoprì nuovamente la carica di priore per l'Arte degli speciali (sotto la denominazione di *Meus Iacobi Serracini*); inoltre, quattro anni dopo, nel 1438, *Meus Iacobi Saracini* fu conservatore della moneta⁴¹, un incarico particolarmente delicato perché si occupava della gestione finanziaria del Comune⁴².

Nelle non molte attestazioni documentarie che lo riguardano – purtroppo, la matricola dell'Arte degli speciali non si è conservata⁴³ – il nome

³⁹ Irace 2000, pp. CXXIII-CXXVIII.

⁴⁰ Cfr. Irace 1995, pp. 21-37. Sui patriziati cittadini nell'Italia di antico regime la bibliografia è molto ampia, mi limito a ricordare *Signori patrizi, cavalieri* 1992 e, per quanto riguarda lo Stato pontificio, Zenobi 1994.

⁴¹ ASPg, ASCPg, *Offici*, 7, c. 98v (priore nel 1434) e ivi, 8, c. 46v (conservatore della moneta nel 1438).

⁴² Tra le varie competenze di questa magistratura vi era il pagamento dei salari ai docenti dello *Studium* cittadino, tema su cui vedasi Zucchini 2008.

⁴³ Cfr. "Per buono stato della citade" 2001. Alcuni dei nominativi degli iscritti all'Arte furono trascritti nel 1786 in Mariotti, *Spoglio delle matricole de' Collegi delle Arti di Perugia*, BAPg, ms. 1230, cc. 83v-84r; tra di essi, però, non figura Meo Saracini.

di Meo non è mai preceduto da una qualche qualifica (alla corporazione degli speziali si iscrivevano anche persone laureate in medicina, alle quali, dunque, spettava il titolo di *magister*⁴⁴). Questo elemento corrobora l'impressione che egli fu uno dei numerosi esercenti l'arte della spezieria. Meo sembra essere stato un commerciante, non un medico; probabilmente gestiva una bottega, ma non sappiamo se questa fosse di sua proprietà.

A ben vedere, conosciamo poco di Meo, tranne due elementi, che però sono importanti. In primo luogo, egli esercitò l'attività che, anche in seguito, caratterizzò le generazioni successive della famiglia Saracini, vale a dire la pratica del commercio e della vendita delle spezie, che unì alla dimestichezza con la gestione finanziaria. All'epoca, il termine spezie si riferiva a una grande varietà di prodotti, eterogenei per valore e per provenienza – anche se in molta parte originari dell'Asia orientale – utilizzati in cucina, nella cosmetica, nel campo della produzione manifatturiera e altresì nell'ambito terapeutico⁴⁵.

Secondariamente, Meo consegnò un altro legato ai suoi discendenti: si trattava del soprannome, che sembra in incipiente trasformazione in forma cognominale. Il genitivo latino *Saracini/Serracini* poteva essere il nome o il soprannome con cui erano conosciuti il nonno oppure anche il padre di Meo. Non dovrebbe trattarsi di un soprannome dello stesso Meo, come sembra dimostrare l'attestazione risalente all'anno 1416, in cui egli viene denominato *Meus Saracini*. Tuttavia, si può tentare anche un'altra interpretazione. Poiché disponeva di un nome di battesimo assai diffuso (e utilizzato anche come abbreviazione di nomi più lunghi, quali Bartolomeo), Meo aveva bisogno di essere identificato in maniera inequivoca. E se questa specifica non fosse un patronimico, bensì indicasse il mestiere che rendeva Meo persona nota nella Perugia di inizio Quattrocento? In tal caso, *Meus Saracini* andrebbe tradotto come «Meo del Saracino», con o senza accompagnamento del patronimico. E il «Saracino» potrebbe alludere all'insegna che identificava la sua bottega, nella quale, come s'è detto, si vendevano i prodotti che per antonomasia venivano associati all'immagine dell'Oriente: le spezie.

Può sembrare un'ipotesi campata in aria, ma potrebbe non esserlo, se si tiene presente che a Perugia esistette, ad esempio, una «spezieria del Leone», sita in Porta San Pietro e della quale si conserva il registro dei debitori

⁴⁴ Come segnalato ivi, c. 84r. Cfr. Ciasca 1927.

⁴⁵ Astorri 1989, p. 33.

CAPITOLO UNO

e creditori dal 1610 al 1627, ed anche una spezieria «della Rosa», di cui non è nota l'ubicazione, ma che fu attiva intorno alla metà del XVII secolo⁴⁶. Allora, perché non ipotizzare che Meo fosse il titolare di una spezieria «del Saracino», che aveva forse per insegna una testa di moro e con la quale egli veniva identificato⁴⁷? Peraltro, a titolo di comparazione, una spezieria con questo nome è attestata a Firenze, nei pressi del Battistero, proprio nel XV secolo⁴⁸.

3. LUCALBERTO E OTTAVIO SARACINI, MERCANTI-BANCHIERI

Stando a quanto è stato possibile ricostruire, i discendenti di Meo si ripartirono in tre rami familiari, tutti identificati dalla denominazione «Saracini» o «Saraceni», che agli inizi del XVI secolo era ormai chiaramente diventata un cognome. Oltre che dalle compilazioni elaborate dagli eruditi di età moderna, la suddivisione in rami, che sembra aver avuto inizio con la generazione dei figli di Battista di Meo, emerge dall'analisi degli allibramenti a catasto⁴⁹. Il ramo che ci interessa particolarmente è quello cui appartenne Pietro di Lucalberto, trisnipote di Meo «del Saracino» dal quale abbiamo preso le mosse. Pietro era figlio naturale di suo padre, che lo legittimò in occasione della stesura del proprio testamento, nel luglio 1516⁵⁰. In questo documento, *Lucalbertus Petri Baptiste Saracini* dichiarò di abitare nella parrocchia di San Donato di Porta Sant'Angelo e chiese di essere seppellito nella chiesa di San Domenico, *in sepulcro suorum* – un'indicazione molto importante, che attesta la consapevolezza dei Saracini di costituire una

⁴⁶ ASPg, ASCPg, *Aziende di commercio*, rispettivamente regg. 41 e 40.

⁴⁷ In questo senso sembrerebbe potersi interpretare anche l'intestazione del catasto di uno dei discendenti di Meo, *Baldasar Batiste Mei Iacobi alias del Saracino*, allibrato nel 1494 nella parrocchia di San Savino di Porta Eburnea: ASPg, ASCPg, *Catasti*, I gruppo, reg. 32, c. 518v.

⁴⁸ Astorri 1989, p. 53.

⁴⁹ Cfr. gli alberi genealogici della famiglia redatti da Agostini, *Famiglie perugine*, Archivio del Monastero di San Pietro di Perugia, tomo I, ms. CM 216, cc. 127r e 129r nonché quelli compilati da Tassi, *De claritate Perusinorum*, BAPg, ms. 1449, c.n.n. posta di seguito a c. 320. Si veda altresì, ad esempio, il catasto di *Petrus et Baldasar Batiste Mei Seracini et Gaspar Iacobi Batiste*, ASPg, ASCPg, *Catasti*, II gruppo, reg. 21, cc. 207r-208r.

⁵⁰ ASPg, Notai di Perugia, Felice di Antonio, reg. 729, cc. 156v-157v (l'atto fu rogato il 21 luglio 1516).

stirpe⁵¹. In effetti, nel sepoltuario di San Domenico che fu redatto nel tardo Cinquecento viene menzionata la tomba di famiglia dei Saracini, ubicata nella cappella di Santa Caterina, «in sotto il canpanile a destra de lo altare», ed è riportato un disegno raffigurante lo stemma della casata, vale a dire uno scudo nella cui parte superiore figura una testa (probabilmente di moro) attortigliata del campo, mentre la parte inferiore è attraversata da tre bande oblique⁵². Tornerò più avanti sullo stemma della famiglia.

Il testamento di *Lucalbertus Petri* prosegue specificando le somme di denaro che avrebbero dovuto essere versate a una servitrice (*famula*) e alla sorella Candia, dopodiché il testatore istituisce proprio erede universale il figlio naturale Pietro, aggiungendo che quest'ultimo era stato legittimato con un atto notarile stipulato lo stesso giorno del testamento e ad opera dello stesso notaio. Purtroppo, non è stato possibile reperire tale atto, che fu ostinatamente cercato, senza successo, anche dagli eruditi di età moderna che si proposero di ricostruire la genealogia della famiglia Saracini⁵³.

All'epoca del testamento paterno, Pietro doveva essere minorenni, giacché Lucalberto nominò due tutori e curatori degli interessi del figlio, uno dei quali era Gaspare di Iacopo Saracini detto il Mancino, esponente di un altro ramo della famiglia⁵⁴. Secondo le testimonianze erudite, costui fu un uomo d'arme, che militò al servizio di Malatesta e di Ridolfo Baglioni⁵⁵. Nel corso dei decenni successivi, Pietro dovette giocare un ruolo di rilievo nell'ampliamento degli interessi economici familiari. Infatti, il 12 dicembre 1556 egli concluse un accordo con tal Matteo di Aluigi di Matteo da Perugia per istituire una società *ad artem spetiariæ*, della durata di tre anni, nella città di Chiusi⁵⁶. Nell'attività, che proseguiva quella che a tutti gli effetti rappresentava una tradizione di famiglia nella compravendita delle spezie, «Pietro di Lucalberto Saraceni», così declinò il suo nominativo, figurò esclusivamente come investitore (il capitale ammontò a 100

⁵¹ Ivi, c. 156v.

⁵² D. Baglioni, *Registro della chiesa e della sacrestia di San Domenico di Perugia*, BAPg, ms. 1232, c. 57v. Ivi, c. 45v si menziona il pilo "nuovo" fatto costruire da Gaspare Saracini, un altro membro della famiglia.

⁵³ Ad esempio l'anonimo estensore di *Vera Istoria della Famiglia*, c. 123rv.

⁵⁴ ASPg, Notai di Perugia, Felice di Antonio, reg. 729, c. 157r.

⁵⁵ Cfr. Tassi, *De claritate Perusinorum*, BAPg, ms. 1449, c. 321v. Sull'informazione ha attirato l'attenzione Moroni 1985, p. 40.

⁵⁶ ASPg, Notai di Perugia, Giovan Cristoforo Petrogalli, reg. 1282, cc. 1670r-1672v.

scudi d'oro in oro), mentre ad impegnarsi come effettivo esercente fu il suo socio.

Pietro si sposò con Francesca di Federico Catrani⁵⁷, che portò in dote 800 fiorini⁵⁸. Si trattava di un'alleanza matrimoniale significativa; essa legava i Saraceni a una famiglia di spicco del ceto mercantile perugino, che a sua volta costituiva un ramo di una casata molto articolata, cui apparteneva anche la più nota stirpe degli Ansidei nobili di Catrano⁵⁹. Dall'unione nacquero Lucalberto e Ottavio, i cui anni di nascita, ricostruibili con approssimazione, dovrebbero collocarsi intorno al 1559-1560 circa⁶⁰. Secondo le indagini di Moroni e di Galassi⁶¹, questi due fratelli furono i committenti del ciclo affrescato, ispirato alla *Gerusalemme liberata* di Tasso e all'*Iconologia* di Cesare Ripa, che decorò la sala del palazzetto, ubicato in Porta Sant'Angelo, parrocchia San Martino del Verzaro. Si trattava, come vedremo a breve, della dimora che essi acquistarono e in cui si trasferirono ad abitare con le loro famiglie. È su Lucalberto e Ottavio, dunque, che occorre appuntare la nostra attenzione.

Lungo il primo trentennio del XVII secolo, una serie di attività economiche esercitate dai due fratelli sono attestate in una pluralità di documenti notarili, che non sono in grado di surrogare la purtroppo perduta documentazione di natura contabile, ma aiutano a farsi un'idea della molteplicità delle operazioni che videro protagonisti Lucalberto e Ottavio.

⁵⁷ Cfr. l'albero genealogico riportato in ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*, c.n.n.

⁵⁸ Circa l'entità della dote si veda ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, c. n.n.

⁵⁹ Cfr. *Carte che ridono* 1987, p. 132 n. 127. Nel catasto di Federico Catrani, allibrato insieme ai fratelli Antonio e Bernardino, è disegnato il marchio dell'azienda commerciale di famiglia: ASPg, ASCPg, *Catasti*, II gruppo, reg. 7, c. 212r. Tuttavia, pur di non ammettere la rilevanza di questo matrimonio, gli eruditi di antico regime affermarono che Francesca Catrani era omonima ma non parente dei nobili di Catrano: *Vera Istoria della Famiglia*, cc. 125v-126.

⁶⁰ ASDPg, parrocchia di San Martino, *Stati delle anime*, reg. 15, c.n.n. (nel 1613 Ottavio dichiarò di avere 54 anni) e ivi, parrocchia di San Martino, *Libro dei morti*, reg. 152, c.n.n. (Lucalberto morì l'1 dicembre 1632 all'età di 72 anni). Cfr. Moroni 1985, p. 50. Facendo i calcoli sulla base di queste informazioni, il primogenito dei due risulterebbe essere Ottavio. Tuttavia, l'ordine con cui i due fratelli sono menzionati nei documenti vede sempre Lucalberto citato al primo posto. Diverse, invece, le date riportate dall'Agostini, secondo il quale Lucalberto nacque nel 1560 e Ottavio nel 1564: Agostini, *Famiglie perugine*, Archivio del Monastero di San Pietro di Perugia, tomo I, ms. CM 216, c. 133r.

⁶¹ Moroni 1985; Galassi 2022.

Innanzitutto, è grazie a un documento notarile che riusciamo a ricostruire la localizzazione della bottega in cui svolgevano la propria attività i due fratelli Saracini. Nell'inventario dei beni compresi nell'eredità del nobile Orazio Crispolti, deceduto nel 1608, è menzionata una «Bottega» dotata di due porte ed ubicata a piano terra («posta sotto») della «Casa degli heredi del Signor Giovan Maria della Corgna in Piazza Grande, la quale da un lato confina con le scale della suddetta Casa de' Signori della Corgna, dall'altro con la Bottega che hora tien in affitto maestro Alessandro orefece [...] et altri lati. Nella quale Bottega hora essercitano l'Arte della Drogheria messer Ottavio et Lucalberto Saraceni»⁶². La proprietà della bottega era condivisa tra vari titolari: Orazio Crispolti, che ne possedeva una quarta parte, le monache clarisse del monastero di Monteluca, che possedevano un altro quarto, e infine monsignor arciprete della Corgna, che ne possedeva la metà⁶³. La bottega aveva una posizione centralissima; stando alle indicazioni fornite dal documento, in particolare alla luce della localizzazione della casa della nobile famiglia della Corgna, essa era sita nell'attuale Corso Vannucci, probabilmente dirimpetto al portale d'ingresso a Palazzo dei Priori, in un'area che fu sventrata all'inizio del XX secolo per costruire via Cesare Fani⁶⁴.

Dei due fratelli Saracini, quello più spesso attestato nella documentazione fu Lucalberto, che, tuttavia, agiva anche a nome di Ottavio. Qualificato come «Magnifico Domino» e definito «mercatore perusino»⁶⁵, Lucalberto appare coinvolto in numerosi movimenti di denaro contante che dimostrano come egli e il fratello non si limitassero a vendere droghe e spezie, ma fossero dei veri e propri mercanti-banchieri, ossia appartenessero a una delle più caratteristiche e diffuse tipologie di operatori economici dell'Italia del tempo⁶⁶.

Inoltre, la documentazione reperita rinvia all'esistenza di un fitto reticolo di relazioni economiche allacciate dai fratelli Saracini con le famiglie del

⁶² ASPg, Notai di Perugia, Marcello Petrogalli, reg. 1931, c. 161v.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Un palazzo decorato con l'emblema della famiglia della Corgna sorgeva in quest'area fino al XVII secolo, come indicato in Gigliarelli 2016, p. 256. Sulle ristrutturazioni primonovecentesche del centro storico di Perugia vedasi *L'architettura della Perugia* 2013.

⁶⁵ ASPg, Notai di Perugia, Francesco Torelli, reg. 2078, c. 124r (21 aprile 1612).

⁶⁶ Cfr. Ago 1998, pp. 50-57; Guidi Bruscoli 2007; Goldthwaite 2013, in particolare pp. 561-605. Un rilevante esempio fiorentino ambientato nel XVI secolo è stato ricostruito da Botti 2024.

ceto eminente perugino. Nel 1611 Lucalberto, in qualità di «depositario» di Marco Antonio e Alessandro Eugeni, ricevette 500 scudi, più ulteriori 52 scudi di interessi, da un parente di costoro, il cavaliere di Malta Fabrizio Eugeni⁶⁷. L'anno successivo, il medesimo Lucalberto è menzionato come «depositario» di Bonifacio di Orazio Crispolti (ossia il discendente ed erede del nobile proprietario per un quarto della bottega dei Saracini), a nome del quale versò 239 scudi alla badessa delle monache di Montelucente; la somma rappresentava la dote di Maria Antonia Crispolti, entrata come professa nel monastero⁶⁸.

Più consistenti sono le notizie riguardo ai rapporti intercorsi con un'altra famiglia del patriziato di Perugia, quella dei Monaldi, anch'essa in quel momento rappresentata da una schiera di fratelli. Al 1625 risale una serie di operazioni concluse presso le «botteghe [...] delli Saracini mercanti in Piazza» da Benedetto Monaldi e dai suoi fratelli⁶⁹. In questo caso, accanto ai rogiti notarili, disponiamo anche di un'altra fonte, ricca di informazioni: il libro di famiglia, la cui stesura fu avviata da Mario Monaldi nel 1582 e in seguito proseguita dai discendenti fino alla metà del XVII secolo. Il testo, che è stato edito pochi anni fa, fornisce una serie di dettagli circa le operazioni economiche che coinvolsero i Saracini⁷⁰.

All'epoca, i Monaldi erano impegnati nelle tappe di una fortunata ascesa sociale, che, sotto il patronato del cardinale Antonio Barberini, li avrebbe condotti in pochi anni a conquistare il cappello cardinalizio per il loro esponente Benedetto Monaldi e infine a centrare l'obiettivo del conferimento del titolo marchionale⁷¹. Nell'ambito di tale strategia, la famiglia decise che due dei propri membri, Cesare e Glotto Monaldi, si dedicassero a un'attività compatibile con lo status nobiliare, cioè la carriera militare, combattendo al servizio della corona spagnola nella guerra di Fiandra⁷². Tale decisione comportò uno sforzo per il bilancio familiare, soprattutto in termini di spese per l'abbigliamento e per i viaggi dei due militari⁷³. Per conseguenza, ed anche per ripianare i prestiti contratti con alcuni credi-

⁶⁷ ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, cc. n.n., estratto in forma di copia autentica redatto nel 1740.

⁶⁸ ASPg, Notai di Perugia, Francesco Torelli, reg. 2078, cc. 123r-125r.

⁶⁹ Le citazioni in Monaldi 2012, p. 146.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Irace 1995, pp. 124-125 e 187-188; Mazzerioli, Menganna 2009; Chiacchella 2012.

⁷² Ivi, pp. 39-40.

⁷³ Ivi, p. 39.

tori, i Monaldi si videro obbligati a vendere un podere e depositarono il ricavato (1.325 scudi) presso la bottega dei Saracini, al fine di potersene servire per le occorrenze di famiglia⁷⁴. Più in generale, i Saracini gestirono una pluralità di movimenti di entrata e di uscita riguardante il patrimonio Monaldi e derivante da censi consegnativi, da società d'ufficio e dalle operazioni creditizie contratte da questa famiglia⁷⁵.

Oltre che per soggetti privati, Lucalberto e Ottavio Saracini esercitarono l'attività di depositari per conto di istituzioni, come ad esempio la Compagnia di San Martino, un'istituzione cittadina preposta all'assistenza di malati e di poveri, la quale amministrava anche un ospedale. Ad esempio, nel maggio 1625 la Compagnia versò ai fratelli Saracini 800 scudi a titolo di deposito⁷⁶; inoltre, in qualità di depositari, essi amministrarono le rendite che la Compagnia ricavava da ragguardevoli lasciti testamentari, come l'eredità di Girolama Cenni, pervenuta all'istituzione nel 1618 e consistente, tra le altre cose, in una serie di appezzamenti di terreno⁷⁷.

3. UN «NEGOTIO GROSSISSIMO DI DROGHERIA»

A questo punto torniamo a soffermarci sulla principale attività cui i fratelli Saracini si dedicarono. Riguardo al commercio delle spezie, le informazioni disponibili provengono dai dossier documentari commissionati dalla famiglia nel corso del XVII e del XVIII secolo per attestare il possesso dello status aristocratico, quali le prove di nobiltà elaborate per chiedere l'accesso al collegio romano degli avvocati concistoriali e al Collegio del Cambio di Perugia⁷⁸. La specifica finalità che guidò la raccolta di questo tipo di

⁷⁴ Ivi, pp. 39-40; ASPg, Notai di Perugia, Carlo Alberti, reg. 3133, cc. 148v-151r.

⁷⁵ Chiacchella 2012, pp. 39 e 146-147. Si veda anche ASPg, Notai di Perugia, Bernabeo Santucci, reg. 2588, c. 292rv. Cfr. altresì Chiacchella 2010. Sui censi consegnativi: Vaquero Piñeiro 2007.

⁷⁶ ASPg, Notai di Perugia, Bernabeo Santucci, reg. 2588, c. 272rv. Sulla Compagnia: *Le istituzioni pubbliche* 1990, pp. 328-330.

⁷⁷ ASPg, Sodalizio di San Martino, Classe II (Eredità), reg. 28, *Della Eredità di Madonna Girolama Cenni, passim*, che a più riprese menziona l'operato dei fratelli Saracini quali depositari della Compagnia di San Martino, erede universale di Girolama.

⁷⁸ ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*; ivi, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, interno 3; *Vera Istoria della Famiglia*, cc. 122r-133r. Cfr. Adorni 2003; Macchi 2017. Per quanto

documentazione può aver influito sulle informazioni che vennero messe per iscritto, le quali tutte mirarono a celebrare gli esponenti della stirpe, amplificando la rilevanza degli aspetti che rinviano al godimento della condizione *more nobilium* e mettendo tra parentesi o addirittura passando sotto silenzio gli elementi che contraddicevano l'immagine nobiliare che, con il procedere del tempo, la famiglia aveva deciso di attagliare su di sé⁷⁹. Tuttavia, nonostante le caratteristiche di questo tipo di fonti, si tratta pur sempre di documentazione di rilievo e, nel caso specifico che ci interessa, essa ha trasmesso memoria di minuti dettagli inerenti il mestiere in cui la famiglia si era specializzata, dettagli i quali, altrimenti, sarebbero per noi completamente perduti.

Un elemento che contraddistingue il genere delle prove di nobiltà è l'escussione di testimoni, i quali erano chiamati a riferire sotto giuramento quello che conoscevano e che avevano visto in merito allo stile di vita e alla reputazione sociale della famiglia che aveva chiesto di dimostrare la nobiltà della propria condizione. Nel 1617 ben quindici testimoni, tutti personaggi noti nell'ambiente perugino dell'epoca, molti dei quali esponenti di importanti stirpi aristocratiche della città, affermarono che il «negozio di drogheria» gestito da Lucalberto e Ottavio Saracini consisteva in «diverse merchanzie e botteghe» e «ascendeva a 100 mila scudi in circa di capitale»⁸⁰. Attraverso una rete di corrispondenti di cui disponevano in varie città, i due fratelli «facevano grosse compre di mercanzie nelli porti di Venezia, Genova, Livorno et anche nella città di Fiorenza, e quelle medesime si rivendevano all'ingrosso, tanto in Perugia quanto fuori in molte altre città e luoghi»⁸¹.

Quarant'anni più tardi, nel 1657, l'importo complessivo del capitale e l'enumerazione delle piazze commerciali che facevano parte della rete in cui i Saracini erano inseriti furono menzionati in un'altra significativa de-

riguarda l'ammissione nei Collegi nobili di Perugia, quale il Collegio del Cambio, cfr. Irace 1995, pp. 27-39.

⁷⁹ Sulle peculiari caratteristiche e sull'utilità di fonti quali le prove di nobiltà per gli ordini cavallereschi cfr. D'Avenia 2009; Spagnoletti 2009 e bibliografia ivi citata.

⁸⁰ ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, c. n.n. Si tratta della copia di una deposizione datata 30 dicembre 1617, che fu rogata dal notaio Ludovico Ferretti e sottoscritta dai seguenti: Bali Sforza Oddi, Bernardino della Penna, Ubaldo Coli, dottor Diamante Montemelini, Giulio Cesare Colombi, Giovan Vincenzo Ansidei, Pietro Paolo Podiani, Francesco Villani, Francesco Crispolti, Fabio Arrigucci, Pompeo Graziani, conte Giovan Battista Baldeschi, Carlo Ridolfini, conte Francesco degli Oddi, Tiberio Meniconi.

⁸¹ *Ibidem*.

posizione giurata, che venne resa dai «ministri», cioè dai collaboratori che avevano concretamente «maneggiato il negozio» di cui Lucalberto e Ottavio erano titolari⁸². Sei collaboratori affermarono che

questo negozio [...] nel quale dalli sig. Ottavio e Lucalberto Saracini gentilhuomini perugini si è tenuta impiegata la somma di centomila scudi in circa [...] consisteva in far grosse compre di droghe in Venezia Genova Livorno Fiorenza et Ancona et rivendersi quelle medesime tanto in Perugia quanto in altre città e luoghi dello Stato Ecclesiastico, provvedendosene anche li mercanti di Roma e nello Stato del granduca e nel Regno di Napoli⁸³.

La deposizione proseguiva dettagliando altre informazioni preziose. Il «negozio» trafficava in

cere zucchari pepi canelle et altre spezierie e tutte l'altre droghe [...] senza che vi si tenessero o vendessero cose composte o in altra forma lavorate che in quella medesima nella quale si compravano, né esserci state paste di Genova⁸⁴, marzapani canditi o altre sorte di cose dolci da confetti in poi che si compravano all'ingrosso e molte some per volta in Fuligno dove si fabricavano, e nel medesimo modo si vendevano in Perugia et altre città e luoghi⁸⁵.

Nel dossier che fu presentato da Carlo Saracini negli anni Quaranta del XVII secolo per l'ammissione al collegio degli avvocati concistoriali fu nuovamente menzionata la cifra di centomila scudi di capitale complessivo; inoltre, i testimoni chiamati a deporre riportarono ulteriori particolari relativi al «negotio [...] grossissimo di drogheria» della famiglia Saracini⁸⁶. Esso disponeva di un bacino di vendita che, oltre a Perugia, comprendeva

⁸² Ivi, copia di deposizione datata 16 dicembre 1657, firmata da Giacomo Ugolini, Giacomo Muccetti, Scipione Cenci, Sebastiano della Palla, Cinzio Berardi, Diego Lucciari, estensore il notaio Ludovico Ferretti. Sulle figure dei collaboratori di bottega cfr. Ago 1998, pp. 43-45.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ La pasta di Genova era la cotognata: cfr. di Schino 2016, p. 37; cfr. altresì Bettoni 2010, p. 108.

⁸⁵ ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, c. n.n.

⁸⁶ ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*, cc. n.n. Su Carlo Saracini e la sua prova di nobiltà cfr. Irace 2023.

CAPITOLO UNO

Foligno [...] Orvieto [...] Cortona et [...] altre città cioè [Lucalberto Saracini] faceva comperare da suoi compagni in Livorno, in Venetia vascelle di droghe e quelle faceva da suoi ministri rivendere in Perugia et in altre città predette nel medesimo modo e forma che le comperavano cioè senza alterarle all'ingrosso e parimenti ho visto le dette droghe tenersi in bottega, magazeni e case et in ciascuna d'esse [vi erano] persone che vi teneva il detto S. Lucalberto in compagnia del signor suo fratello, quali huomini per loro amministravano et ivi vendevano⁸⁷.

Tutte le deposizioni sottolinearono con meticolosità gli aspetti che rendevano l'attività del «negozio» Saracini compatibile con lo status di eminenti rappresentanti della società locale che i due fratelli e la loro famiglia intendevano attestare. Dunque, i testimoni asserirono che Lucalberto, Ottavio ed anche i loro figli non «s'ingerivano nelle compre e vendite», ma si dedicavano esclusivamente a sovrintendere all'attività e a gestire la contabilità («rivedere le ragioni, scritture e libri di esso negozio»)⁸⁸. Alla stessa finalità serviva precisare che i Saracini non vendevano «cose composte o in altro modo lavorate». Questo elemento serviva a dimostrare che i due fratelli erano grandi mercanti all'ingrosso e non piccoli commercianti al minuto. I testimoni, insomma, calcarono l'accento su quegli aspetti la cui pratica, secondo i trattatisti coevi, nella maggior parte delle città italiane non soltanto non derogava dallo status aristocratico che i Saracini intendevano dimostrare di possedere, ma altresì facevano apparire lo status della famiglia come molto vicino alla condizione nobiliare⁸⁹. In altri termini, secondo i testimoni, i Saracini erano certamente dei gentiluomini, la cui reputazione sociale, nel microcosmo cittadino, non era poi così distante da quella di cui godevano gli esponenti del patriziato.

Questa immagine non va presa alla lettera. Forse Lucalberto e Ottavio non si limitarono esclusivamente a sovrintendere alle attività e a redigere la contabilità, bensì sbrigarono in prima persona, almeno ogni tanto, gli affari che si svolgevano nella loro bottega. Parimenti, forse i famosi centomila scudi di capitale, ossia l'entità complessiva del «negozio» più volte menzionata nei documenti, poté essere una cifra volutamente amplificata, al fine di ribadire l'immagine di grandi mercanti che si intendeva attribuire ai due fratelli. Tuttavia, pur tenendo doverosamente presenti tali elementi,

⁸⁷ Ivi, cc. n.n.

⁸⁸ ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, c. n.n.

⁸⁹ Donati 1988, pp. 93-290.

le informazioni desumibili dalla documentazione che abbiamo illustrato permettono di delineare un quadro circostanziato e plausibile delle attività commerciali svolte dai fratelli Saracini.

Lucalberto e Ottavio poterono contare sulla credibilità e sulle competenze che provenivano loro dall'impegno svolto dalle precedenti generazioni della famiglia nell'ambito del commercio di spezie e droghe – le nostre fonti tendono a non fare distinzioni tra le due tipologie di merci, una tendenza che, invece, si impose nel prosieguo del tempo, allorché tra le 'droghe' furono compresi prodotti coloniali energizzanti quali il caffè e la cioccolata⁹⁰. Il loro «negozio» risulta inserito, in qualità di snodo intermedio, nella grande rete intercontinentale del commercio delle spezie, che si era strutturata in epoca medievale e si era in seguito globalizzata nella prima età moderna, ampliandosi fino a includere gli scambi con le aree extraeuropee colonizzate dagli spagnoli, dai portoghesi e, in seguito, dall'Olanda, dall'Inghilterra e dalla Francia⁹¹.

I Saracini, dunque, andavano a far acquisti all'ingrosso a Venezia, che seguiva ad essere collegata ai mercati asiatici, nonostante la concorrenza rappresentata dai mercanti portoghesi, e presso la quale, pertanto, era possibile reperire non soltanto le tradizionali spezie, originarie delle Indie orientali, ma anche le cere lavorate e lo zucchero⁹². D'altro canto, nel contesto della crescente globalizzazione degli scambi commerciali, a partire dalla fine del XVI secolo le spezie cominciarono a giungere sulle piazze italiane anche dal Nord Europa, tramite i traffici gestiti dagli olandesi⁹³.

In questo scenario, un interessante rilievo assunsero per i Saracini le relazioni con l'area marchigiana, ove, proprio a partire dalla fine del Cinquecento, si iniziarono ad avvertire le conseguenze della crescente internazionalizzazione commerciale del porto di Ancona⁹⁴. Infatti, nel 1594 papa Clemente VIII aveva emanato un'importante bolla, che concedeva libertà di commercio in Ancona a tutti gli operatori economici, inclusi gli ebrei e i levantini, esentando dal pagamento dei dazi le merci che fossero giunte in questo porto senza compiere scali intermedi⁹⁵. In questa maniera, sui

⁹⁰ Schivelbusch 1999, p. 21.

⁹¹ In un'ampia bibliografia, cfr. Trivellato 2009. Più in generale: *Commercial Networks* 2014; Fusaro 2021.

⁹² Ciriaco 2021. Sull'epoca successiva: Sofia 2025.

⁹³ North 2019, pp. 17-18.

⁹⁴ Cfr. Moroni 2024.

⁹⁵ Moroni 2011, pp. 147-150; Ligorio 2019.

mercati italiani si incrementò la mole di arrivi di alcune delle spezie più pregiate e perciò ricercate che percorrevano le rotte balcaniche controllate dagli Ottomani, quali il pepe, la cannella, i chiodi di garofano, nonché prodotti come l'indaco, utilizzato anche dai pittori⁹⁶.

Nel contempo, i Saracini intrattenevano rapporti con gli scali di Livorno e di Genova. Il primo dei due, grazie alle costituzioni emanate dal granduca Ferdinando I de' Medici tra 1591 e 1593, si era sviluppato come uno dei principali approdi del Mediterraneo, connesso altresì con le colonie americane, attraverso i porti iberici di Siviglia e di Lisbona, anche grazie al network dei mercanti sefarditi⁹⁷. A titolo di esempio, tra 1609 e 1610, biennio in cui la bottega Saracini era in piena attività, a Livorno approdarono 2.454 imbarcazioni cariche di merci⁹⁸, molte delle quali trasportavano le tanto agognate spezie, innanzitutto il pepe, che era la più richiesta, e poi i chiodi di garofano, la cannella, lo zenzero e lo zucchero, anch'esso all'epoca considerato una spezia. I mercanti genovesi, dal canto loro, nel corso del Cinquecento si affiancarono e poi subentrarono ai fiorentini sulla piazza di Lisbona, e, dopo il 1580, anno in cui il monarca spagnolo Filippo II diventò re di Portogallo, si inserirono da protagonisti nella rotta transoceanica che importava a Lisbona lo zucchero prodotto nelle Americhe, cioè la merce che rappresentava uno dei più grandi affari dell'economia globale della prima età moderna⁹⁹. Non a caso, nella enumerazione dei prodotti di cui i Saracini facevano commercio, tra le varie spezie consacrate da una lunga tradizione, la novità, il prodotto 'moderno' per eccellenza, era costituito proprio dallo zucchero¹⁰⁰.

Insomma il «negozio» Saracini disponeva di molteplici ramificazioni e, per estrinsecarsi, abbisognava di «bottega, magazen e case» ubicati a Perugia nonché di luoghi di immagazzinamento siti nelle piazze commerciali in cui avveniva il rifornimento delle merci¹⁰¹. Per via delle relazioni allacciate con Venezia, con le Marche¹⁰², con Genova, con le città toscane e altresì con

⁹⁶ Ivi, p. 268.

⁹⁷ Trivellato 2016.

⁹⁸ Braudel, Romano 1951, p. 53.

⁹⁹ Calcagno 2019, pp. 523-528.

¹⁰⁰ Higman 2000; Curry-Machado, Stubbs 2024.

¹⁰¹ La citazione in ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*, c.n.n.

¹⁰² I Saracini ebbero rapporti commerciali anche con Recanati, come attestano documenti conservati in Archivio di Stato di Macerata, Archivio mandamentale di Recanati, Libri delle esibite, *Esibite di apoche e polizze*, b. 3382, che comprende documentazione ri-

le località dell'Umbria, con Roma e con il Regno napoletano, i commerci gestiti dai Saracini esemplificavano ottimamente il ruolo che Perugia ricopriva fin dal Medioevo come crocevia dei traffici che collegavano l'Italia settentrionale con la meridionale e il versante adriatico della penisola con quello tirrenico¹⁰³. Come dimostra il caso che stiamo esaminando, agli inizi del XVII secolo tale ruolo non era entrato in crisi, anzi, al contrario, Perugia aveva tratto vantaggio dal fatto di essere ubicata al centro di un'area attraversata dalle numerose reti commerciali che collegavano tra loro i porti di Ancona, Livorno e Civitavecchia. Proprio attività quali quelle del «negozio» Saracini avevano assicurato l'inserimento della piazza perugina all'interno delle reti commerciali della prima età moderna, grazie alle quali la dimensione globale dei traffici era stata connessa all'ambito locale¹⁰⁴.

In sostanza, per via dell'articolazione dei commerci intercontinentali, gli anni a cavallo tra XVI e XVII secolo rappresentarono una congiuntura particolarmente favorevole per le compravendite delle spezie e delle droghe. Tenendo presente questo scenario, non fu un caso, dunque, che Lucalberto e Ottavio ebbero la possibilità e l'abilità di accreditarsi come gli esponenti di una famiglia ragguardevole e ben inserita nella società perugina. Soltanto con il prosieguo del tempo, tra XVII e XVIII secolo, l'ormai massiccio afflusso delle spezie sui mercati europei provocò la diminuzione dei loro prezzi, la quale, a sua volta, innescò il declino della considerazione sociale di queste merci, che vennero gradatamente sostituite da altri aromi e ingredienti nelle consuetudini culinarie e nella farmacopea¹⁰⁵. Ma nel frattempo, come vedremo, i discendenti di Lucalberto e Ottavio avevano preso le distanze dal «negozio» di famiglia.

4. ALLA CONQUISTA DELLA DISTINZIONE SOCIALE: IL PALAZZETTO, LO STEMMA, L'INVENZIONE DI UNA GENEALOGIA

Parallelamente alle attività di mercanti-banchieri, al fine di diversificare il portafoglio degli investimenti patrimoniali e di consolidare il loro profi-

guardante Ottavio e Lucalberto Saraceni (Perugia), 1631-1634. Cfr. *Archivio notarile Mandamentale di Recanati. Inventario*, p. 50.

¹⁰³ Per il Medioevo cfr. Grohmann 1978; Grohmann 1981(a), pp. 643-648.

¹⁰⁴ Su questo ruolo di Perugia in età moderna cfr. Vaquero Piñeiro 2010.

¹⁰⁵ Dursteler 2020, pp. 97-109; Gentilcore 2015, p. 140.

lo di personaggi ragguardevoli nel microcosmo della provincia pontificia, Lucalberto e Ottavio si impegnarono nell'acquisizione di un patrimonio costituito da immobili in città e da proprietà fondiarie.

Tra 1600 e 1602 Lucalberto acquistò nella Porta di Sant'Angelo, parrocchia di San Martino del Verzaro, una casa, alcune stanze e una rimessa per animali. Egli – che, come sempre, agì anche a nome del fratello –, dichiarò di essere domiciliato nel quartiere di Porta Sole¹⁰⁶; probabilmente, aveva abitato fino ad allora nella parrocchia di San Fiorenzo, dove, infatti, esisteva un sepolcro di famiglia¹⁰⁷.

L'acquisto degli immobili in San Martino del Verzaro fu condotto a termine in varie tappe. Innanzitutto, nell'agosto 1600, Lucalberto comprò due blocchi immobiliari da Alberto di Gentile Randoli, esponente di una delle stirpi mercantili più importanti della Perugia rinascimentale¹⁰⁸ – il quale dichiarò di agire con il consenso di Ludovico Cenci, dottore *in utroque*, e di suo fratello Lorenzo Cenci¹⁰⁹. Gli immobili consistevano in una «domus dicta La casa nuova» e in due stanze della vecchia casa posseduta dal venditore (*duas stantias domus veteris ipsius domini Alberti*) – tali ambienti confinavano con «La casa nuova»¹¹⁰. In seguito, nel 1602, dal medesimo Randoli fu acquistata la rimessa, forse adibita a scuderia, che confinava, tra le altre cose, con il *claustrum versus domum domini Honophrii de Gregoriis*¹¹¹. È facile riconoscere in questo riferimento il piccolo chiostro ancor oggi esistente a piano terra dell'edificio sede del Dipartimento di Lettere dell'Università di Perugia; quanto a Onofrio Gregori, tornerò più avanti

¹⁰⁶ ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, reg. 1864, c. 695v.

¹⁰⁷ Cfr. ASPg, ASCPg, *Registri parrocchiali*, reg. 304, *Libro dei morti della parrocchia di San Fiorenzo*, c. 74v.

¹⁰⁸ Essendo inclusa nell'elenco, stilato nel 1494, delle casate deputate a ricoprire la carica di capitano del contado del Comune di Perugia, la famiglia Randoli era iscritta nel patriziato cittadino. Cfr. Irace 1995, p. 18.

¹⁰⁹ ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, reg. 1864, cc. 694v-698v (12 agosto 1600). Lorenzo Cenci, avendo un'età inferiore ai 25 anni, era equiparato ai minorenni secondo la normativa statutaria perugina, pertanto dovette munirsi di specifica autorizzazione a compiere la vendita rilasciata dal giudice del Comune competente in materia di tutele. Cfr. Giliani 1635, pp. 196-198.

¹¹⁰ ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, reg. 1864, cc. 694v-698v.

¹¹¹ ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, reg. 1866, cc. 7v-8r (10 gennaio 1602). Si veda anche *ivi*, reg. 1864, cc. 29r-30r (rogito riguardante l'intercaselle esistente tra la casa Saracini e la casa confinante di proprietà di Alberto Randoli).

sulla sua figura. Il prezzo complessivo stabilito consistette in 1300 scudi per la casa e le due stanze e in 38 scudi per la rimessa¹¹².

Nel frattempo, il 20 novembre 1601, i suddetti fratelli Cenci, unitamente ad Adriana figlia di Cristiano Minuzi dei Vannoli, vedova di Piermaria Bracceschi, vendettero a Lucalberto Saracini (che agì anche a nome del fratello Ottavio) per 25 fiorini «due stantie d'una casa commune dei detti venditori le quali due stantie sono ad un piano delle quali una è penta con andito overo Andaviene et l'altre stantie sopra dette due sino al tetto et il cielo»¹¹³. Tali ambienti erano ubicati vicino (*iuxta*) alla casa che i Saracini avevano già comprato, nonché alle *stantias* di Alberto Randoli e al residuo della proprietà posseduta dai fratelli Cenci e dalla vedova Bracceschi¹¹⁴.

Appare chiaro come, un pezzo dopo l'altro, Lucalberto e Ottavio stavano acquistando un complesso immobiliare sito nella parrocchia di San Martino del Verzaro, il quale, una volta riunito sotto la loro proprietà, diventò il palazzetto Saracini in cui i due fratelli si trasferirono ad abitare e dove i loro discendenti vissero fino all'estinzione della famiglia, nel tardo XVIII secolo, come s'è detto (Fig. 2). Particolarmente suggestive sono le menzioni della stanza dipinta e del corridoio – «Andaviene», termine che risulta attestato anche in altre fonti perugine¹¹⁵. Tuttavia, non è possibile affermare nulla di certo sulla loro identificazione, giacché i Saracini, dopo l'acquisto, poterono ristrutturare i vari ambienti del palazzetto, per non parlare dei cambiamenti conosciuti da quest'ultimo nel prosieguo dei secoli. Ciononostante, concediamoci brevemente di fantasticare sulla possibilità che la stanza dipinta sia proprio quella che ospita il ciclo affrescato ispirato alla *Gerusalemme liberata* e all'*Iconologia* di Ripa e che tale ciclo venisse commissionato dalla famiglia Saracini nella forma di «alto fregio

¹¹² Il pagamento avvenne a rate, come d'abitudine, e una quota di esso fu versata direttamente, per conto di Randoli, al cardinale Benedetto Giustiniani, abate commendatario dell'abbazia di San Giovanni dell'Eremo presso Piegara (Perugia), quale pagamento di un censo. Le ricevute delle varie *tranches* del pagamento sono in ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, reg. 1864, c. 786rv, ivi, reg. 1865, c. 278v-279v e ivi, reg. 1866, cc. 6v-7r e c. 30v.

¹¹³ Ivi, reg. 1865, 375v-376v; la citazione alla c. 376r. Ulteriori dettagli ivi, reg. 1866, cc. 29r-30r, 62rv e ivi, reg. 1866, c. 182v.

¹¹⁴ Ivi, reg. 1865, c. 376r.

¹¹⁵ *Memorie di Perugia* 1887, p. 150 («vi era un andaviene largo piedi dieci petto-reggiato atto a difesa»).

decorativo che si svolge sulle quattro pareti, subito al di sotto del soffitto»¹¹⁶ proprio perché tutto il restante spazio parietale era già rivestito dalle decorazioni fatte realizzare dai precedenti proprietari della «stantia [...] penta».

Il secondo versante della strategia immobiliare portata avanti da Lucalberto e Ottavio riguardò l'acquisizione di possedimenti terrieri, un ambito al quale si erano dedicate anche le precedenti generazioni della famiglia. Tali proprietà erano ubicate in varie località del territorio di Perugia e vennero elencate nel catasto che i due fratelli aprirono a proprio nome. Esso manca di datazione espressa, ma venne redatto tra il 1603 e il 1606, allorché il Comune deliberò il rifacimento dei catasti, come si ricava dalle caratteristiche stilistiche della miniatura che decora l'intestazione¹¹⁷. In ogni caso, gli intestatari dichiararono di avere stabilito la propria residenza nella Porta di Sant'Angelo, parrocchia di San Martino del Verzaro, dunque avevano completato l'acquisto del complesso immobiliare ubicato in questa parrocchia, che avevano presumibilmente anche ristrutturato¹¹⁸. Il catasto fu acceso con la valutazione di oltre mille lire e conobbe negli anni successivi vari interventi ad opera di Lucalberto, che agì anche a nome del fratello facendo annotare una serie di acquisti di terre, in specie nella zona di Castelviato (Corciano) – una zona in cui la famiglia possedeva appezzamenti fin dai tempi di Meo «del Saracino». In seguito, a partire dagli anni Trenta del XVII secolo, dopo la scomparsa di Lucalberto, a chiedere di effettuare le registrazioni riguardanti le compravendite furono i discendenti dei due fratelli.

La peculiarità più significativa di questo catasto è l'intestazione. Essa contiene tre elementi fondamentali che Lucalberto, Ottavio e, dopo di loro, i rispettivi figli intesero mettere in evidenza poiché, riuniti insieme, testimoniavano la solidità della posizione sociale raggiunta dalla stirpe sulla scena cittadina. L'allibramento, infatti, fu intestato a *Lucas Albertus et Octavius Petri Luce Alberti Petri Baptistae de Saracenis*¹¹⁹. Gli elementi erano, dunque, il cognome, ormai compiutamente formato (*de Saracenis*), la menzione – nella forma di una vera e propria genealogia, ancorché sinteti-

¹¹⁶ Moroni 1985, p. 36.

¹¹⁷ ASPg, ASCPg, *Catasti*, III gruppo, reg. 27, cc. 22r-28r. Cfr. Mancini 1987, p. 69. Sulla cronologia di redazione del terzo gruppo di catasti perugini: Chiacchella 1995, pp. 194-196.

¹¹⁸ Sulla rilevanza di tale allibramento ai fini della datazione del ciclo affrescato vedasi, *infra*, le osservazioni di Cristina Galassi.

¹¹⁹ ASPg, ASCPg, *Catasti*, III gruppo, reg. 27, c. 22r.

ca – degli esponenti delle quattro generazioni familiari da cui gli intestatari discendevano, ripercorsi a ritroso (dal nome del padre fino a quello del trisavolo) e, infine, lo stemma miniato, che venne incorniciato all'interno di una elegante cornice decorativa (Fig. 3). Si trattava di uno stemma 'parlante' formato da uno scudo bipartito nella cui parte superiore era raffigurata una testa di moro di profilo attortigliata del campo e corredata da una vezzosa gorgiera di gusto barocco, mentre la parte inferiore era attraversata da tre bande oblique di colore rosso¹²⁰. Tale emblema riprendeva gli elementi araldici raffigurati nel sepolcro dei Saracini ubicato nella chiesa di San Domenico, che abbiamo citato in precedenza, ma nel caso del catasto la rappresentazione dello stemma era contornata da ornamentazioni colorate di gusto barocco. Un altro stemma sostanzialmente identico e coevo fu realizzato nell'intestazione dell'allibramento di un altro ramo della famiglia, che faceva capo ai fratelli Gentile, Baldassarre, Iacopo e Simonetto di Gaspare di Giovan Iacopo di Gaspare *de Saracenis*, i quali, dichiararono di dimorare in Porta Sole, parrocchia di S. Severo del Monte¹²¹.

Come ha osservato Cristina Galassi, lo stemma 'parlante' dei Saracini è perfettamente sovrapponibile a quello che decora il ciclo affrescato sito nel palazzetto di San Martino del Verzaro, il che costituisce un prezioso indizio per la datazione dei suddetti affreschi¹²². Più in generale, lo stemma e la genealogia riportati nel catasto rappresentano elementi significativi del processo di costruzione dell'identità sociale, operazione alla quale Luca Alberto e Ottavio si dedicarono nel passaggio tra XVI e XVII secolo. In antico regime, infatti, le intestazioni catastali furono percepite e utilizzate come una sorta di matricola delle casate illustri¹²³. Le famiglie facevano a gara nel commissionare intestazioni particolarmente elaborate e decorate. In questo contesto, l'allibramento di Luca Alberto e Ottavio Saracini intendeva orgogliosamente attestare lo status che i due fratelli ritenevano di possedere e che erano convinti potesse essere equiparato al rango sociale delle più importanti stirpi aristocratiche cittadine.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Ivi, registro 48, cc. 117r-127r. I quattro fratelli, anch'essi discendenti da Meo del Saracino, si allibrarono insieme alla loro madre Francesca di Carlo di Vincenzo Baldeschi. Uno stemma analogo (ma non identico) decorò il catasto di *Egidius et Carcerius Iohannis Petripauli de Sarcenis [sic]*, allibrati in Porta San Pietro, parrocchia di S. Maria del Popolo: ivi, III gruppo, reg. 70, cc. 64r-65r.

¹²² Galassi 2022, pp. 208-209.

¹²³ Cfr. *Carte che ridono* 1987, pp. 137-232.

Non sappiamo se la testa di moro raffigurata nello stemma ‘parlante’ fu ispirata in qualche modo all’ipotetico «saracino» che forse, ma non ne siamo certi, rappresentava l’insegna della bottega di famiglia. Di sicuro, a partire dai primi anni del XVII secolo, i Saracini di Perugia cominciarono ad utilizzare una genealogia ‘inventata’ che li affermava discendenti della ben più importante famiglia Saracini di Siena.

Tale affermazione fu utilizzata più volte dai Saracini di Perugia nella documentazione elaborata per attestare il possesso dello status aristocratico. In particolare, una delle più antiche attestazioni del suo utilizzo è contenuta nella deposizione (che abbiamo analizzato nelle pagine precedenti) fornita nel 1617 da quindici testimoni che conoscevano i fratelli Saracini. Costoro, tra le altre cose, affermarono che a Perugia Lucalberto, Ottavio e i loro figli «si trattavano e erano trattati comunemente e pubblicamente come nobili» e che la loro stirpe, per quanto «abbiamo inteso pubblicamente discende dalla famiglia Saracini di Siena»¹²⁴. L’antenato comune alle due stirpi sarebbe stato *dominus Tobaldus Saracenus*, originario di Siena, che ricoprì la carica di podestà di Perugia nell’anno 1224, un personaggio evocato al fine di nobilitare e antichizzare le origini della famiglia perugina¹²⁵. A ben vedere, anche l’arme familiare dei Saracini senesi era decorata con una testa di moro raffigurata di profilo¹²⁶; in età moderna, rappresentazioni di questo emblema circolarono anche nella forma di incisioni a stampa¹²⁷. Inoltre, l’archivio municipale di Perugia conservava il ricordo di un altro esponente della nobile famiglia senese, cioè *Petrus de Saracenis*, che ricoprì la carica di capitano del popolo del Comune perugino nel primo semestre dell’anno 1350¹²⁸. Chissà se la forma cognominale con cui costui fu appellato nella documentazione perugina servì da suggestione per Lucalberto e Ottavio, che nel proprio catasto vollero aggiungere la particella *de* al loro cognome, facendosi denominare *de Saracenis*, proprio come il trecentesco *Petrus*.

Agli inizi del Seicento, dunque, risale una pluralità di testimonianze che attestano la volontà di Lucalberto e Ottavio di comportarsi e di essere per-

¹²⁴ ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, c. n.n.

¹²⁵ Su *Tobaldus Saracenus* cfr. Giorgetti 1993, p. 70. La rivendicazione di questo personaggio come capostipite dei Saracini di Perugia è menzionata anche in Ciatti 1638, p. 301.

¹²⁶ Si veda *I libri dei leoni* 1996, pp. 408 e 413.

¹²⁷ Si veda ad esempio lo stemma dei Saracini senesi riprodotto sul frontespizio della raccolta di incisioni di Capitelli 1632.

¹²⁸ Cfr. Giorgetti 1993, p. 624.

cepiti come gentiluomini¹²⁹. A fronte di tale strategia, colpisce, per converso, lo scarso numero di incarichi politico-amministrativi svolti dai due fratelli, sostanzialmente circoscritti alla carica di membro del collegio priorale come rappresentante dell'Arte della Lana che fu esercitata due volte da Ottavio, nel 1610 e nel 1616¹³⁰. Il priorato, come s'è detto, era la principale magistratura del reggimento municipale, tuttavia l'Arte della Lana a Perugia era considerata una corporazione di secondaria importanza e ad essa non si iscrivevano gli esponenti del ceto eminente della città. Pertanto, quegli incarichi ricoperti da Ottavio, oltre ad essere pochi, non attestavano l'effettivo inserimento della famiglia nel ceto patrizio cittadino.

Molto più importante dal punto di vista sociale fu, viceversa, l'alleanza matrimoniale stipulata da Lucalberto e Ottavio con le sorelle Atanasia e Clarice figlie di Ludovico Pontani, esponenti di una famiglia nota per il fatto di discendere da un celebre giurista vissuto nella prima metà del XVI secolo, Guglielmo Pontani¹³¹. Il contratto nuziale fu stilato ufficialmente con rogito notarile del 21 gennaio 1604, ma i dettagli erano contenuti nell'accordo privato che le due famiglie avevano sottoscritto pochi mesi prima, il 25 ottobre 1603¹³². Al momento del contratto, Lucalberto aveva 44 anni circa, mentre Ottavio ne aveva poco più o poco meno; quanto alle sorelle Pontani, sappiamo soltanto che Clarice aveva 22 anni¹³³. La dote consisteva in tremila scudi di giuli – cioè 1.500 scudi per ciascuno dei fratelli Saracini, come era minuziosamente specificato nell'accordo. Ludovico Pontani, padre delle due ragazze, si impegnò a versare una prima *tranche*, equivalente a 1.800 scudi e consistente in un podere ubicato a Castel del Piano in vocabolo Torre di Malanotte, all'atto della stipula del matrimonio *per verba de presenti [et] anuli immissionem*¹³⁴, mentre gli ulteriori 1.200 scudi sarebbero stati pagati entro il tempo di sette anni.

¹²⁹ Sulla rilevanza della categoria del gentiluomo in antico regime cfr. Domenichelli 2002; Quondam 2010.

¹³⁰ Moroni 1985, p. 40.

¹³¹ Sul quale si veda Giuliani 2013.

¹³² ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, reg. 1867, cc. 14v-17r (l'accordo privato è inserito all'interno del rogito, alla c. 15rv).

¹³³ Il calcolo delle età è stato compiuto sulla base delle informazioni contenute in ASDPg, Parrocchia S. Martino del Verzaro, *Libro dei morti*, reg. 155, cc. 2v e 16r.

¹³⁴ Ivi, c. 16r. Sulla rilevanza della formula *per verba de praesenti* anche nel periodo post-tridentino cfr. Lombardi 2001, pp. 109-117; Orlando 2023, pp. 52-76.

Il duplice matrimonio fu concluso poco più di un anno dopo l'acquisto da parte dei fratelli Saracini del complesso immobiliare a San Martino del Verzaro, che costituì la dimora in cui le due coppie di sposi collocarono la propria residenza. I due avvenimenti furono collegati da una coincidenza non soltanto cronologica; infatti, il sensale dell'accordo matrimoniale, ossia colui che trattò il «parentado» tra i Saracini e Ludovico Pontani fu Onofrio Gregori, che abbiamo già menzionato come vicino di casa di Lucalberto e Ottavio¹³⁵.

Onofrio apparteneva a una delle principali famiglie mercantili di Perugia. Secondo lo storico cinquecentesco Pompeo Pellini, la famiglia Gregori, specializzata nei «traffichi di mercantia» e proprietaria di un «banco», era stata la protagonista dello sviluppo della produzione della seta a Perugia, «che vi sono hora infiniti artefici et botteghe che ne lavorano», ed aveva allacciato relazioni commerciali con altri grandi mercanti italiani, compresi i Medici di Firenze¹³⁶. Parallelamente all'impegno nella professione di famiglia, Onofrio si era dedicato a ricoprire una lunga serie di pubblici uffici cittadini, costruendosi una reputazione di personalità dotata di autorevolezza e competenza¹³⁷. Non fu un caso, dunque, che proprio lui fosse incaricato di trattare le clausole del duplice matrimonio che legava i Saracini e i Pontani. In particolare, la consapevolezza del successo professionale e dello status raggiunto dai Gregori trovava esplicita evidenziazione nel palazzetto di famiglia nella parrocchia di San Martino del Verzaro, l'edificio in cui abitava anche Onofrio. Le cornici delle finestre delle facciate dell'edificio recavano iscrizioni celebrative della *domus de Gregoriis*, mentre sulla facciata principale era probabilmente collocato uno stemma della famiglia (Fig. 4). Tra Onofrio e i fratelli Saracini forse esistettero relazioni anche di tipo professionale, e non soltanto correlate alla vicinanza delle loro abitazioni. Come che sia, si può ipotizzare che il palazzetto Gregori rappresentasse un elemento di paragone per i Saracini, i quali, una volta acquisito il loro complesso immobiliare, dovettero pensare a come poterlo decorare.

Un altro modello di allestimento domestico e, più in generale, di identità sociale era quello con cui avevano dimestichezza Atanasia e Clarice, le spose dei fratelli Saracini. Esse avevano familiarità con il palazzo di fa-

¹³⁵ La citazione in ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, reg. 1867, c. 15r.

¹³⁶ Pellini 1664, pp. 653-654; il passo è commentato in Molà 2007, p. 653.

¹³⁷ Sulla famiglia Gregori si rinvia a Irace, Vaquero Piñeiro, in corso di stampa.

miglia dei Pontani, sito nel quartiere di Porta San Pietro, che era stato ristrutturato nel 1535 per volontà del loro avo Guglielmo¹³⁸. Questi aveva insegnato diritto civile e canonico nell'Università perugina, venendo altresì impiegato per importanti missioni diplomatiche da parte delle autorità municipali, essendo inviato anche presso i papi Clemente VII e Paolo III. Inoltre, Pontani aveva goduto di particolari benefici elargitigli da papa Farnese, tra i quali l'esenzione da imposte e gabelle, per ricompensare la sua fedeltà al tempo della Guerra del sale del 1540, allorché Perugia si era ribellata all'autorità pontificia¹³⁹.

Per mezzo della sua valentia nella pratica giuridica Guglielmo Pontani era diventato un uomo illustre della città. Era questa rivendicazione dell'appartenenza a una professione nobile, quella del diritto, che Guglielmo aveva voluto rendere evidente nella ristrutturazione del palazzo di famiglia. Palazzo Pontani era stato decorato «con ritratti e simboli allusivi agli studi legali», come scrisse nel XVIII secolo l'erudito Annibale Mariotti – uno degli ultimi che riuscì a vedere l'edificio, il quale fu demolito negli anni della Restaurazione¹⁴⁰.

Il cuore del palazzo era costituito da una *sala picta* denominata *Iustitiae Sacellum*, in cui Guglielmo svolgeva le sue lezioni universitarie¹⁴¹. La sala era ornata con una complessa decorazione pittorica in cui raffigurazioni allegoriche erano alternate a una serie di ritratti di uomini illustri. Questi ultimi effigiavano da un lato alcuni dei grandi maestri del diritto che avevano insegnato nello *Studium* di Perugia – Bartolo da Sassoferrato, Baldo degli Ubaldi, Pietro e Angelo Baldeschi, Giovanni Montesperelli e Pierfilippo della Corgna – e dall'altro lato rappresentavano tre personaggi accomunati dal cognome Pontano, cioè i giuristi Ludovico e Paolo Pontano e l'umanista Gioviano Pontano. Costoro, in verità, erano omonimi ma non parenti di Guglielmo, ma nella raffigurazione venivano evocati in qualità di antenati del giurista perugino¹⁴². Infine, al centro della volta della sala campeggiava la raffigurazione di Astrea, la dea della giustizia, «colla spada e bilancia, assisa»¹⁴³. Attingendo a piene mani al linguaggio delle «genea-

¹³⁸ Mancini 2014, pp. 720-724; Teza 2014.

¹³⁹ Ivi, p. 162.

¹⁴⁰ La citazione di Mariotti è ivi, p. 156.

¹⁴¹ Ivi, p. 153.

¹⁴² Ivi, pp. 153-157.

¹⁴³ Tra virgolette la citazione del settecentesco Annibale Mariotti, ivi, p. 158.

logie incredibili», Pontani volle autorappresentarsi come punto d'arrivo di una stirpe di esperti di diritto e di letterati, che costituivano una teoria di antenati di elezione convocati a rappresentare l'orgogliosa alternativa alla genealogia di sangue nobile, che a Guglielmo difettava¹⁴⁴.

Pontani non ebbe discendenti diretti; il suo patrimonio fu ereditato dai nipoti, figli di fratelli, e soltanto in pieno Seicento il palazzo fu donato alla Compagnia di San Martino – il cui depositario, per molti anni, era stato Ottavio Saracini¹⁴⁵. Atanasia e Clarice, rispettivamente mogli di Lucalberto e Ottavio Saracini, ebbero senz'altro consuetudine con palazzo Pontani e probabilmente poterono dilungarsi nel raccontare ai loro sposi quanto fosse importante arricchire la propria abitazione con elementi che narravano la rilevanza della genealogia familiare, anche quando si trattava di una discendenza soltanto immaginaria.

5. NOBILITARE I «SARACINI»: IL CICLO AFFRESCATO NEL PALAZZETTO IN SAN MARTINO AL VERZARO

Ricapitolando, nel 1604, all'acme di un andamento estremamente positivo dei loro interessi economici e patrimoniali, dopo aver comprato e ristrutturato un palazzetto, Lucalberto e Ottavio Saracini si sposarono con le sorelle Atanasia e Clarice Pontani. Era frequente che un matrimonio rappresentasse l'occasione per la committenza di rappresentazioni artistiche. Tra XVI e XVII secolo, del resto, l'immensa fortuna arrisa all'*Orlando Furioso* e alla *Gerusalemme liberata* aveva condotto alla realizzazione di cicli figurativi nei quali gli eroi dei due poemi erano stati utilizzati per celebrare la genealogia delle famiglie committenti¹⁴⁶. Ne siano prova autorevolissima gli apparati effimeri realizzati a Firenze nel 1589 in occasione delle nozze tra il granduca Ferdinando I e Cristina di Lorena, che esaltarono la figura di Goffredo di Buglione, dal quale i Lorena asserivano di discendere, annettendolo di fatto, per via di parentela, alla genealogia dei Medici¹⁴⁷. Il contesto caratterizzato dalla contrapposizione nell'area del Mediterraneo

¹⁴⁴ Cfr. Bizzocchi 1995; Treggiari 2014.

¹⁴⁵ Cfr. Teza 2014, p. 156 n. 32.

¹⁴⁶ Cfr. Caneparo 2019; Rossi, Gioffredi Superbi 2004; Fumagalli, Rossi, Spinelli 2001. Più specifico sulla fortuna figurativa del capolavoro tassiano: Careri 2010.

¹⁴⁷ Rossi 2001.

tra potenze cattoliche ed espansionismo ottomano e barbaresco costituì lo scenario ideale in cui trovò nuovo slancio immaginario la figura del Buglione, il comandante crociato che aveva conquistato Gerusalemme, le cui gesta furono celebrate nel poema tassiano.

L'ambiente intellettuale di Perugia disponeva di relazioni dirette con Tasso, il quale aveva stretto legami di amicizia col poeta perugino Filippo Alberti – a cui aveva chiesto pareri in merito alla correzione della *Gerusalemme liberata*¹⁴⁸. Per di più, Tasso era stato ascritto al più importante sodalizio locale, l'Accademia degli Insensati, nelle cui riunioni le opere tassiane erano oggetto di lezioni e di discussioni¹⁴⁹. Tra XVI e XVII secolo, sotto la presidenza del nobile ed erudito Cesare Crispolti, l'Accademia conobbe un'intensa stagione di impegno culturale, svolgendo un importante ruolo di collegamento tra le cerchie cittadine e la cultura romana nell'epoca successiva all'incorporazione definitiva di Perugia nello Stato della Chiesa¹⁵⁰. Gli Insensati, d'altro canto, avevano strette relazioni con Cesare Ripa, il quale a Perugia era nato e in città aveva mantenuto amicizie e frequentazioni, ancorché fin da giovane si fosse trasferito a Roma, dove era entrato al servizio del cardinale Anton Maria Salviati¹⁵¹. Cosicché non stupisce di trovare nell'*Iconologia* un elogio «in Perugia mia patria» della «Accademia de gl'Insensati, illustre già molt'anni, la quale rende meraviglia non pure a se stessa, ma all'Italia e a tutto il mondo, per le nobili parti de gl'ingegni che essa nodrisce, i quali tutti insieme lei rendono nobile, come ella poi ciascuno separatamente rende famoso»¹⁵².

Uno degli amici che Ripa annoverava tra gli Insensati era, ad esempio, l'erudito sacerdote Fulvio Mariottelli, che firmò due voci nell'*Iconologia*, quelle dedicate a *Prattica* e a *Theoria*¹⁵³. Nell'agosto del 1604, proprio l'anno in cui fu concluso il matrimonio tra i fratelli Saracini e le sorelle Pontani, Ripa soggiornò nelle campagne intorno a Perugia, ospite di Mariottelli,

¹⁴⁸ Asor Rosa 1960.

¹⁴⁹ Cfr. Sacchini 2016, in particolare pp. 150-155.

¹⁵⁰ Cfr. *Raccolta delle cose segnalate* 2001; Teza 2013.

¹⁵¹ Le informazioni biografiche disponibili su Ripa sono riepilogate in Biferali 2016.

¹⁵² Ripa 1613, parte II, p. 157. L'elogio del sodalizio perugino è presente fin dalla prima edizione del testo di Ripa, nel 1593, ma fu accresciuto in ampiezza nell'edizione senese del 1613 (cfr. Sacchini 2016, pp. 11-12). In generale, sull'opera di Ripa cfr. Maffei 2012.

¹⁵³ Stefani 1990, p. 309. Sulla figura di Mariottelli: Serrai 1996; Panzanelli Fratoni 2009, in specie pp. 174-181.

il quale ne diede notizia via lettera al bibliofilo Prospero Podiani, comune amico di entrambi e anch'egli consulente nell'elaborazione dell'*Iconologia*:

Molto Ill.e Sig.r mio P.ne oss.

[...] havendo io molto gran desiderio, et bisogno di aboccarmi a parlare con Lei, però mi farà somma gratia V.S. a farmi intendere quando sia per trovarsi a Compignano, accioché io sia certo di poterla trovare et parlarle senza arrivare a Perugia, insieme col Cavalier Cesare Ripa, autore del libro delle Immagini, et s.re à V.S. quanto me, trovandosi esso a passare i caldi dell'estate meco qui in Castiglion Fosco¹⁵⁴.

Come abbiamo visto in precedenza, i fratelli Saracini erano ben inseriti nelle reti di relazione del ceto eminente di Perugia. Essi «praticavano con l'altra nobiltà e si trattavano e erano trattati comunemente e pubblicamente come nobili», come attestarono numerosi testimoni¹⁵⁵. E infatti, tra questi ultimi, figuravano esponenti di famiglie di primo piano del patriziato municipale, come i Baldeschi, e altresì esponenti dei Crispolti e dei Podiani, ossia parenti, rispettivamente, di Cesare Crispolti e Prospero Podiani¹⁵⁶. Stanti questi legami, i Saracini dovevano verosimilmente accedere con facilità all'ambiente degli Accademici Insensati, che era composto da esponenti del patriziato cittadino, da altri personaggi ragguardevoli, come ad esempio alcuni dei governatori pontifici di Perugia, e infine da letterati ed eruditi i quali disponevano delle conoscenze e delle abilità ideative utili ad elaborare con il linguaggio delle immagini il sapere genealogico-nobiliare che caratterizzava la società europea della prima età moderna¹⁵⁷.

L'immagine aristocratica che Lucalberto e Ottavio, probabilmente con la convinta collaborazione delle proprie mogli, deliberarono di allestire per sé e i propri discendenti venne formandosi attraverso la giustapposizione di una serie di tasselli – l'affermazione della discendenza dai Saracini di Siena, la rivendicazione dell'antichità della stirpe, l'utilizzazione dello stemma 'parlante', la committenza del ciclo di affreschi – probabilmente elaborati con la consulenza e comunque con la collaborazione di eruditi

¹⁵⁴ La lettera è pubblicata e commentata ivi, pp. 200-201. La missiva era stata in precedenza edita ed analizzata in Stefani 1990, p. 311.

¹⁵⁵ ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, c. n.n.

¹⁵⁶ Tra i testimoni che deposero nel 1617 figurarono, tra gli altri, Pietro Paolo Podiani, Francesco Crispolti e il conte Gio.Batta Baldeschi: ivi, c.n.n.

¹⁵⁷ Cfr. Sacchini 2016, pp. 32-73.

che gravitavano, o erano membri a pieno titolo, della cerchia degli Insensati. Non è detto che si sia trattato di un unico consulente, può darsi che i vari tasselli della costruzione rappresentino gli esiti di differenti suggestioni formulate da più persone. Oppure da un sodalizio formato da vari eruditi, come era accaduto negli ultimi anni del Cinquecento, allorché Podiani e Mariottelli avevano indicato i soggetti da effigiare in una lunetta di una delle sale del Palazzo dei Priori, che si intendeva adibire a sede della biblioteca cittadina – la futura Biblioteca Augusta, istituita con la collezione libraria del medesimo Podiani. In quell’occasione, i due sodali trassero ispirazione dall’*Iconologia* di Ripa per dettare la scena da rappresentare, che raffigurava il monte Parnaso con Apollo, Minerva e le Muse¹⁵⁸. All’epoca, del libro di Ripa era stata pubblicata soltanto la prima edizione, ma essi la dovettero conoscere, stanti i rapporti di amicizia e collaborazione che legavano Mariottelli a Ripa.

In ogni caso, della complessiva autorappresentazione familiare che fu elaborata per conto dei fratelli Saracini, il ciclo affrescato nel palazzetto in San Martino del Verzaro costituì, in un certo senso, il culmine simbolico, nonché, senza dubbio, la realizzazione più sofisticata e ambiziosa¹⁵⁹. Esso raffigurava scene tratte da un’opera letteraria di gran moda, il poema di Tasso, che erano alternate ad allegorie che rinviavano alle virtù, desunte dall’*Iconologia* di Ripa. Giocando con le immagini e con le parole, i contenuti del ciclo, tra gli altri riferimenti, alludevano al cognome della famiglia committente. Esso era evocato innanzitutto nello stemma ‘parlante’ dei Saracini che decorava una delle scene rappresentate – quella raffigurante *Armidida nel campo cristiano*, che «si trovava di fronte all’ingresso della sala ed era quella per prima immediatamente visibile a coloro che entravano»¹⁶⁰. Inoltre, l’allusione al cognome traspariva con evidenza proprio nella scelta di raffigurare la *Gerusalemme liberata*, poema nel quale i nemici dei cristiani sono denominati «saracini». Ai più rilevanti di costoro, si pensi ad esempio a Clorinda e ad Argante, Tasso aveva attribuito elementi caratteriali, quali la grandezza d’animo, capaci di suscitare il coinvolgimento emotivo dello spettatore¹⁶¹. Ancorché nemici della fede cristiana e avversari sconfitti, i «saracini» di Tasso campeggiavano nell’opera con l’aura degli

¹⁵⁸ Panzanelli Fratoni 2009, pp. 195-206, ripresa e commentata in Sacchini 2016, p. 42.

¹⁵⁹ Si veda Galassi, *infra* e Galassi 2022.

¹⁶⁰ Ivi, p. 202.

¹⁶¹ Favaro 2016-2017; Godard 1990.

eroi a tutto tondo. Non doveva apparire disdicevole, pertanto, raffigurarli come eponimi della famiglia committente degli affreschi perugini.

Alla luce del discorso finora condotto, si ricava l'impressione che Lucalberto e Ottavio Saracini fossero soddisfatti dell'identità sociale di «gentiluomini ricchi» che si erano saputi costruire, caratterizzata a un tempo dalla pratica mercantile e da comportamenti modellati su quelli dell'aristocrazia¹⁶². Questo tipo di condizione sociale non rappresentava un'anomalia nella Perugia del XVII secolo. Come affermarono i testimoni interrogati nelle prove di nobiltà dei Saracini, in città esistevano anche altre «famiglie nobili» che avevano «esercitato e fatte esercitare negoziazioni, mercature et anche botteghe, e con proprio nome e sotto nome d'altri [...] senz'alcuno pregiudizio della Nobiltà loro, di posterì loro e delle loro famiglie»¹⁶³. In altri termini, in uno scenario generale caratterizzato dal processo di nobilitazione della società europea, in contesti municipali caratterizzati dalla lunga durata delle tradizioni comunali, almeno una parte dell'opinione pubblica ammetteva ancora la possibilità di conciliare la pratica della mercatura e l'identità aristocratica¹⁶⁴.

A prima vista, il particolare status dei «gentiluomini ricchi» – più propriamente, si tratterebbe di 'mercanti gentiluomini' – sembrava poter trovare fondamento di legittimazione in alcuni autorevolissimi pareri formulati dai trattatisti dell'idea di nobiltà, come il celebre giurista francese André Tiraqueau, secondo il quale la nobiltà, essendo «una cosa tanto incerta, ambigua e [...] pochissimo determinata», andava definita sulla base della *consuetudo loci*, che consentiva di stabilire con precisione «i nobili e gli ignobili, in modo che uno che è nobile in un luogo per la consuetudine ivi osservata, altrove è reputato ignobile. Ne deriva che è presunto ed è nobile chi è reputato tale dal popolo e dalla comune opinione degli uomini»¹⁶⁵. Tuttavia, Tiraqueau proseguiva escludendo la mercatura dalle occupazioni degne di una persona nobile, affermando a chiare lettere: «Tu tieni fermo

¹⁶² Tra virgolette l'espressione utilizzata nella testimonianza resa da Gio.Batta Colombi, Marco Antonio Ondedei e Adriano Coromani (Roma, 29 dicembre 1657), in ASPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, cc. n.n.

¹⁶³ *Ibidem*. A sostegno di tali affermazioni veniva menzionato anche il *Breve della Santità di N.S. papa Paolo V* 1620.

¹⁶⁴ Su questo aspetto cfr. quanto afferma, ancorché in riferimento al tardo XVI secolo, Fasano Guarini 2001, p. 18.

¹⁶⁵ Utilizzo la traduzione in italiano del passo di Tiraqueau 1559 pubblicata in Donati 1988, p. 143 n. 78. Cfr. Donati 1995 e Donati 2006.

costantemente nel giudizio che la mercatura deroga alla nobiltà [...] Infatti non ogni arte non riprovata è onesta, come si vede in tutte le arti sordide, che per quanto siano necessarie e perciò non riprovate, non per questo convengono ai nobili: che anzi se si esercitano in esse, saranno reputati vili e abietti»¹⁶⁶. Pochissime erano le eccezioni di questa regola generale; tra esse, figuravano le città di Genova e di Venezia, presso le quali «anche i nobili esercitano la mercatura senza vituperio e danno della nobiltà»¹⁶⁷.

Un'opinione non poi tanto dissimile da quella del giurista francese l'aveva espressa Torquato Tasso, ossia, paradossalmente, uno degli autori che fu utilizzato per costruire l'immagine aristocratica della famiglia Saracini. Nei suoi *Dialoghi*, infatti, Tasso aveva celebrato Napoli, Ferrara e Milano, considerandole città «più accomodate a la abitazione de' nobili e a lo splendore della vita cavalesca»¹⁶⁸, mentre, viceversa, aveva criticato Firenze proprio perché era «madre di [...] mercanti», una città che pullulava di sarti, pizzicaroli, setaioli, tessitori, abituati «sin dalla fanciullezza a' conti minuti e all'esquisite ragioni mercantili», ambiti quanto mai lontani, a suo parere, dalle occupazioni che dovevano caratterizzare gli aristocratici¹⁶⁹.

In altri termini, la pressione uniformante esercitata dal contesto culturale cittadino e generale era fortissima. La famiglia Saracini era chiamata a scegliere tra la conservazione della propria tradizione mercantile, che tuttavia avrebbe significato accantonare le autorappresentazioni nobilitanti, e il tentativo di portare a compimento il processo di ascesa sociale, conquistando lo status aristocratico. A Perugia questa seconda opzione significava provare ad accedere, tramite cooptazione, nel Collegio della Mercanzia o in quello del Cambio, le due istituzioni riservate ai membri del patriziato cittadino. In alternativa, si poteva provare ad ottenere un titolo nobiliare da una autorità sovrana, come ricompensa per acquisiti meriti di servizio e dietro pagamento di una somma pecuniaria¹⁷⁰. Che ci si rivolgesse ai collegi nobili oppure a direttamente a un sovrano, diventava imprescindibile costruirsi uno specifico curriculum.

¹⁶⁶ Il passo è riportato in Donati 1988, p. 143 n. 78.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Tasso 1958, II, p. 48. Sulla concezione tassiana della nobiltà alla luce di questo dialogo vedasi Favaro 2021, pp. 221-277.

¹⁶⁹ Tasso, 1958, III, pp. 206 e 211. Si veda il passo commentato in Plaisance 2004, pp. 380-381. E cfr. Donati 1988, pp. 166-174.

¹⁷⁰ Cfr. la casistica riportata in Irace 1995, *passim*.

CAPITOLO UNO

6. I DISCENDENTI DI LUCALBERTO E LA MANCATA NOBILITAZIONE DELLA FAMIGLIA

Nel 1621 il palazzetto Saracini in San Martino del Verzaro era abitato da venti persone¹⁷¹. Oltre che con i servitori, Lucalberto, Ottavio e le loro mogli condividevano la residenza con otto dei propri figli e con due nipoti, Sancio e Giovan Paolo – non è chiaro quale parentela di preciso legasse costoro agli altri membri della famiglia. Il patriarca del gruppo parentale, Lucalberto, morì nel 1632 all'età di 72 anni e venne sepolto nella tomba di famiglia sita nella chiesa di San Fiorenzo in Porta Sole (la stessa inumazione in seguito scelta per il fratello, scomparso nel 1649)¹⁷².

A quel punto, i suoi eredi compirono delle scelte importanti. In primo luogo, probabilmente divisero il loro patrimonio privato da quello di Ottavio e dei suoi discendenti¹⁷³. Poi, nel marzo 1633, con un accordo che fu formalizzato l'anno successivo per mezzo di un rogito notarile, istituirono una compagnia commerciale. L'accordo fu concluso tra Atanasia, vedova di Lucalberto, assieme ai figli Girolamo, Luzio, Carlo e Ludovico da una parte, e i due parenti Sancio e Giovan Paolo Saracini dall'altra parte¹⁷⁴.

Il coinvolgimento di più esponenti, anche femminili, di una stessa famiglia in una compagnia commerciale era consuetudine assai diffusa all'epoca¹⁷⁵. Nella fattispecie, la compagnia dei Saracini, istituita per tre anni, rinnovabili, era finalizzata a gestire il «negotio [...] della Drogaria di Perugia» e a commerciare nelle «fiere»¹⁷⁶. Il «capitale e corpo di detta Compagnia» ammontava a 76.485 scudi e 27 baiocchi di «robba e masseritie», che pro-

¹⁷¹ ASDPg, Parrocchia di San Martino, *Stati delle anime*, reg. 15, alla data dell'11 aprile 1621 («Famiglia delli Signori Saracini»).

¹⁷² ASPg, ASCPg, Registri parrocchiali, reg. 304, *Libro dei morti della parrocchia di San Fiorenzo*, c. 74v (Lucalberto) e 109r (Ottavio).

¹⁷³ Me lo fa pensare il catasto acceso per conto proprio da *Atanasia Pontana de Saracenis* e da Girolamo, Luzio, Carlo e Ludovico suoi figli, in un anno non precisabile (ma siccome la madre è menzionata per prima, forse i figli erano ancora minorenni): ASPg, ASCPg, *Catasti*, III gruppo, reg. 27, cc. 33r-35r.

¹⁷⁴ ASPg, Notai di Perugia, Baldassarre Bonacquisti, reg. 3176, cc. 309v-321v. Il rogito fu stilato il 29 maggio 1634. Luzio, Carlo e Ludovico avevano un'età inferiore ai 25 anni, per cui fu necessaria l'autorizzazione del giudice del Comune. Inerenti l'istituzione della compagnia sono anche i documenti ivi, cc. 321v-324r. Di Sancio Saracini si è rintracciato l'allibramento catastale: ASPg, ASCPg, *Catasti*, III gruppo, reg. 22, cc. 276v-278r, acceso nel 1638.

¹⁷⁵ Ago 1998, p. 43.

¹⁷⁶ ASPg, Notai di Perugia, Baldassarre Bonacquisti, reg. 3176, c. 311r.

venivano dall'eredità di Lucalberto, cui si univano 27.622 scudi e 94 baiocchi – fatti confluire nella società sia dai figli di Lucalberto sia da Sancio e Giovan Paolo – consistenti in un lungo elenco di debitori dai quali dovevano riscuotere somme di denaro¹⁷⁷. Queste ultime erano minuziosamente indicate sulla base dei registri di contabilità del «negotio» Saracini, registri che avrebbero rappresentato una fonte preziosissima per lo storico, se non fossero andati perduti col prosieguo del tempo. In definitiva, il capitale consisteva in un totale generale di oltre centomila scudi, che è la medesima cifra che venne menzionata dai vari testimoni adottati nelle prove di nobiltà elaborate tra XVII e XVIII secolo su richiesta dei discendenti Saracini, ramo di Lucalberto, per attestare lo status socio-economico della famiglia.

Il documento istitutivo della compagnia proseguiva dettagliando i creditori che attendevano di essere rimborsati; tra costoro, figuravano operatori economici di Venezia, Firenze, Arezzo, Sansepolcro, Orvieto e Roma¹⁷⁸. A parte, in un altro elenco, erano specificate le fiere a cui la compagnia si impegnavano a partecipare: si trattava delle fiere di Foligno, Spoleto, Cortona, Orvieto (tanto in occasione della festa di San Brizio quanto del Corpus Domini) Farfa (fiere di marzo e di settembre), Viterbo e Recanati¹⁷⁹. Accanto al commercio di droghe e spezie, la compagnia era autorizzata altresì a «dare a credenza [...] qual si voglia somma di moneta»¹⁸⁰. Gli utili ricavati dal complesso delle attività sarebbero stati divisi a metà tra gli eredi di Lucalberto da un lato e Sancio e Giovan Paolo dall'altro lato. In ultimo, il documento menzionava alcuni particolari assai significativi dal punto di vista simbolico. Formalmente, la nuova compagnia fu intestata a Sancio, a Giovan Paolo e a uno soltanto dei figli maschi di Lucalberto, ossia Luzio, il quale all'epoca aveva venti anni¹⁸¹. Egli non era «obligato di assistere in bottega di Perugia o per le fiere», ancorché fosse libero di farlo¹⁸²; viceversa, almeno uno degli altri due parenti Saracini doveva assicurare la sua presenza nel negozio di Perugia «di giorno e di notte»¹⁸³. Ultimo elemento, i tre titolari erano autorizzati a «commettere le robbe in diversi luoghi e farle venire per mare o per terra per servizio del negozio», facendole contrasse-

¹⁷⁷ Ivi, cc. 311v e 313v.

¹⁷⁸ Ivi, c. 313r.

¹⁷⁹ Ivi, c. 316v. Sulla rilevanza delle fiere anche in età moderna cfr. *Fiere e mercati* 2001.

¹⁸⁰ ASPg, Notai di Perugia, Baldassarre Bonacquisti, reg. 3176, c. 311r.

¹⁸¹ Ivi, c. 309v.

¹⁸² Ivi, c. 314v.

¹⁸³ Ivi, c. 316v.

gnare con l'insegna della compagnia, il disegno della quale fu riprodotto sul margine di una delle carte del documento che conteneva l'accordo¹⁸⁴ (Fig. 5). Il disegno riportava le iniziali dei nomi dei tre contraenti l'accordo (L, S, G, ossia Luzio, Sancio e Giovan Paolo), sormontate da una S, iniziale del cognome Saracini.

Proviamo a commentare questo documento. All'inizio degli anni Trenta del XVII secolo, l'attività mercantile e bancaria svolta dalla famiglia Saracini nonché il suo reticolo di relazioni commerciali e geografiche non aveva subito alterazioni rispetto alla situazione di inizio secolo. Il ramo di Lucalberto appariva dotato di solidità patrimoniale; si trattava di un elemento importante, perché in Italia proprio gli anni Trenta rappresentarono un momento di svolta nell'andamento economico. Dopo la fine della cosiddetta 'estate di san Martino' dell'economia, si esaurì in quel decennio la tendenza espansiva che aveva caratterizzato la lunga epoca rinascimentale¹⁸⁵. La pestilenza culminata nel 1630 inaugurò una fase di ripiegamento, di cui risentirono specialmente alcuni territori, come quelli del Centro Italia¹⁸⁶. In questo scenario, i Saracini forse ritennero opportuno diversificare i propri investimenti, mantenendo in vita il «negozio» di famiglia, pur riconfigurato nella forma della società fondata nel 1633. Dividendosi i compiti, in un vero e proprio 'gioco di squadra'¹⁸⁷, alcuni membri del gruppo si concentrarono nella gestione della compagnia commerciale, mentre gli altri figli di Lucalberto abbandonarono la pratica della mercatura e si dedicarono a coltivare professioni e interessi considerati degni degli esponenti della nobiltà.

Il figlio primogenito di Lucalberto era Girolamo. Egli si laureò nello Studio di Pisa nel 1629 ed entrò a far parte come «scudiere» delle *famiglie* del cardinale Carlo e Giovan Carlo de' Medici¹⁸⁸. Inoltre, ancorché secondo una testimonianza di epoca successiva, fu ascritto nell'Accademia degli Insensati, così perpetuando il legame della sua famiglia con questo sodalizio cittadino¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Ivi, c. 314r.

¹⁸⁵ Cipolla 1980, pp. 256-257.

¹⁸⁶ Malanima 1998; Alfani 2010, pp. 259-268

¹⁸⁷ Cfr. Ago 1992, pp. 256-264.

¹⁸⁸ Tassi, c. 348rv.

¹⁸⁹ Il nome di Girolamo è menzionato nell'elenco degli Accademici Insensati pubblicato da Vincioli 1720, p. 160.

Dal canto loro, altri due figli di Lucalberto, ossia il già menzionato Luzio e Ludovico, appaiono impegnati in maniera significativa nell'ambito degli investimenti patrimoniali e dell'amministrazione finanziaria. Il successo più importante fu riscosso da Ludovico. Nel 1648, dopo la devoluzione del marchesato di Castiglion del Lago e del Chiugi alla Camera Apostolica, egli riuscì a diventare il primo degli affittuari dei beni del Chiugi, che costituiva il principale reddito fondiario del territorio perugino¹⁹⁰. Il contratto aveva la durata di nove anni e prevedeva il pagamento di un canone annuo di 10.562 scudi. Luzio, invece, venne iscritto nel 1629 tra i membri dell'Arte della Lana¹⁹¹ e negli anni successivi ricoprì alcuni incarichi pubblici locali (fu maestro di strada nel 1654, sindacatore degli ufficiali del monte dei poveri, caporione nel 1665)¹⁹². Egli sposò Girolama Cantagallina, di antica e ragguardevole famiglia perugina: i loro figli proseguirono il ramo dei discendenti di Lucalberto.

Parallelamente a questi loro impegni, Luzio e Ludovico si dedicarono all'esercizio militare – questa sì, più di ogni altra, un'attività confacente alla nobiltà¹⁹³. Ludovico militò negli eserciti pontifici, conquistando il grado di capitano di cavalleggeri – nel 1643, il cardinal nipote Francesco Barberini gli rilasciò delle lettere patenti che attestavano il grado militare ricoperto¹⁹⁴. Pochi anni più tardi, nel 1647, Luzio comandò duecento fanti su incarico del granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici¹⁹⁵.

Le speranze familiari si concentrarono, però, soprattutto su Carlo, il quarto dei fratelli. Dopo la laurea in diritto a Perugia, nel 1636¹⁹⁶, e dopo aver insegnato un paio d'anni nello Studio cittadino, Carlo si trasferì a Roma, dove praticò l'avvocatura¹⁹⁷. Il momento decisivo per compiere un salto di qualità sembrò presentarsi nel 1645. Dopo il lungo pontificato di

¹⁹⁰ Chiacchella 1974, pp. 13-23, in particolare p. 20; Petrucci 2005, pp. 50-51.

¹⁹¹ BAPg, Copia settecentesca degli statuti e della matricola dell'Arte della Lana di Perugia, ms. 3104, c. 97r.

¹⁹² Cfr. ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, cc. n.n.

¹⁹³ Cfr. Brunelli 2003.

¹⁹⁴ ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*, c. numerata 227.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Il verbale di laurea di Carlo è conservato in Archivio Storico dell'Università degli Studi di Perugia, reg. XXII.C, c. 180r: cfr. Scalvanti 1898, pp. 87-88.

¹⁹⁷ Tassi, *De claritate Perusinorum*, BAPg, ms. 1449, c. 351rv. Ho analizzato la vicenda di Carlo in Irace 2023.

papa Barberini, da pochi mesi era stato elevato al soglio un nuovo papa, Innocenzo X Pamphili – la cui famiglia, tra l'altro, era di origine umbra. Per la sua elezione, era stato fondamentale l'appoggio fornito da Giovan Carlo de' Medici, il quale, infatti, fu subito ricompensato con la porpora cardinalizia¹⁹⁸. In questo clima, nell'ambito del quale tutti i fratelli Saracini, operanti tra Firenze e Roma, dovettero muoversi di concerto per agevolare l'ascesa di Carlo, si dischiuse la possibilità per quest'ultimo di entrare a far parte del collegio degli avvocati concistoriali. Tra le varie incombenze di cui dovevano occuparsi, costoro avevano giurisdizione sull'Università romana (uno di essi aveva la qualifica di rettore); inoltre, per diritto, ricevevano la cittadinanza di Roma con i relativi privilegi. L'incarico di avvocato concistoriale, dunque, godeva di ottima reputazione sociale e poteva costituire il primo gradino di una successiva carriera curiale¹⁹⁹.

La nomina all'incarico era deliberata dal papa, ma il candidato doveva presentare al collegio in cui chiedeva di essere ammesso un dossier in cui, attraverso una puntuale ricostruzione genealogica, si dimostrava la sua discendenza «honestis et nobilibus parentibus»²⁰⁰. Nella sua ambiguità, questa definizione si prestava a includere una varietà di posizioni sociali, giacché non veniva richiesta in maniera esplicita la dimostrazione di un'antichità familiare molto risalente nel tempo, come, viceversa, imponevano i regolamenti per accedere agli Ordini cavallereschi. Tuttavia, Carlo Saracini e le persone che dovettero aiutarlo nella preparazione del dossier non potevano rischiare di veder sfumare la nomina a causa di carenze nei requisiti richiesti.

Di conseguenza, fu allestita una compilazione in cui informazioni attendibili riguardanti la famiglia Saracini furono giustapposte a elementi inventati, finalizzati a rafforzare l'immagine aristocratica della famiglia del candidato²⁰¹. Le informazioni riguardanti le attività mercantili dei Saracini non vennero taciute, tuttavia si cercò, per quanto possibile, di sfumare la partecipazione svolta in prima persona dai membri della stirpe nel «negozio» delle spezie. Naturalmente fu passata sotto silenzio la nascita illegit-

¹⁹⁸ Villani 2009.

¹⁹⁹ Macchi 2017. Sul contesto cfr. Ago 1990, pp. 36-52; Borello 2021.

²⁰⁰ Adorni 2003, p. 245.

²⁰¹ Tassi, *De claritate Perusinorum*, BAPg, ms. 1449, cc. 347r-354r; ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*, c.n.n. Cfr. Irace 1995, pp. 174-175.

tima di Pietro Saracini, nonno di Carlo, mentre, poiché nessun membro della famiglia era stato iscritto ai due collegi nobili di Perugia, per attestare lo status aristocratico goduto dal candidato fu necessario escogitare una soluzione alternativa. E a questo punto entrò in scena il genere delle «genealogie incredibili»²⁰².

Nel dossier per l'avvocatura concistoriale i Saracini di Perugia furono fatti derivare dalla nobile famiglia Saracini di Siena²⁰³. L'albero genealogico che venne all'uopo composto desunse dalla genealogia dei Saracini senesi una serie di personaggi vissuti in epoca medievale, ricostruiti partitamente attraverso le generazioni a partire dal mitico fondatore della casata, un tal Boleto vissuto nel XII secolo²⁰⁴. Dopodiché, senza tanti complimenti, all'altezza delle generazioni vissute tra XV e XVI secolo, fu innestata la stirpe perugina, presentata come ramo derivato dal tronco dei Saracini senesi. Il testo in forma discorsiva, che illustrava una siffatta discendenza, contribuiva alla costruzione della falsificazione genealogica, celebrando l'antichità e gli uomini illustri vantati dai Saracini (di Siena) al fine di corroborare la nobiltà dei Saracini (di Perugia), i quali, pertanto, venivano dichiarati come appartenenti al ceto patrizio della città umbra.

Un'operazione di questo tipo, in cui veniva utilizzata la memoria genealogica di un'altra famiglia, non poteva compiersi senza la collaborazione di quest'ultima. Una collaborazione tanto più fondamentale in quanto non venne prodotto alcun documento che attestasse in maniera fededegna la parentela che legava le due stirpi. L'assenso esplicito dei Saracini senesi era, dunque, un elemento dirimente. Tale collaborazione provenne dal «capitano» e dal «commendatore» Saracini di Siena – quest'ultimo, indicato come esponente dell'ordine di Malta, va probabilmente identificato con Pier Maria, titolare della commenda di padronato di Sant'Apollinare di Montebello²⁰⁵. Essi furono consultati da Girolamo Saracini (perugino), il

²⁰² Sulle quali si veda Bizzocchi 1995.

²⁰³ Tassi, *De claritate Perusinorum*, BAPg, ms. 1449, c. 347r; ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*, c.n.n.

²⁰⁴ Il nome Boleto è menzionato come antenato della famiglia Saracini di Siena nell'albero genealogico composto in età moderna riprodotto in *Collezione Chigi Saracini* 2005, p. 37. Sulla famiglia cfr. *I libri dei leoni* 1996, pp. 523-524.

²⁰⁵ ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*, c.n.n.; cfr. Ugurgieri Azzolini 1649, p. 293. Sullo status sociale dei titolari delle commende melitensi cfr. D'Avenia 2003.

fratello di Carlo impegnato al servizio dei cardinali de' Medici, il quale mostrò loro l'albero genealogico della propria stirpe, che, messo a confronto con quello posseduto dai due cavalieri senesi, risultò coincidere riguardo alle più antiche generazioni della famiglia. I senesi riconobbero, pertanto, la parentela esistente indubitabilmente tra le due casate, entrambe derivanti «dal medesimo ceppo», e affermarono che, qualora essi fossero rimasti privi di discendenti diretti, «avrebbero lasciato le loro sostanze» ai parenti perugini²⁰⁶.

In ultimo, al fine di ulteriormente corroborare sulla base di un'autorevole pezza d'appoggio la dimostrazione delle attività aristocratiche praticate dagli antenati del candidato, al dossier fu allegata una lettera del re Władysław IV Wasa, datata 12 febbraio 1645, che elogiava il perugino Carlo Saracini e la sua famiglia per i servizi che essa aveva prestato al regno di Polonia²⁰⁷. La missiva, fu scritto nella compilazione, intendeva alludere a Ranieri Saracini – personaggio che, in realtà, era appartenuto non ai Saracini di Perugia, bensì forse a quelli di Siena –, il quale aveva militato nelle truppe polacche nel XV secolo²⁰⁸. Il riferimento a questo uomo d'armi era una specifica aggiunta nel testo dagli estensori della compilazione genealogica, ma la lettera che elogiava Carlo Saracini era autentica; d'altronde, era impensabile pensare di falsificare *in toto* la missiva di un sovrano regnante. Questi indirizzò la missiva al cardinale Camillo Francesco Maria Pamphili, nipote di papa Innocenzo X. Tale dettaglio consente di comprendere i contorni dell'operazione. I Pamphili avevano legami stretti con il regno polacco, di cui erano stati comprotettori²⁰⁹, legami che si rafforzarono nel 1646, allorché il pontefice nominò cardinale Jan Kazimierz, il fratello di re Władysław. In questo contesto di relazioni va collocata l'affermazione di un personaggio che fu molto probabilmente il mediatore tra la corte polacca e quella romana riguardo alla lettera riguardante i Saracini. Si tratta del perugino Paolo Doni, che era entrato al servizio dei sovrani di Polonia, diventandone ben presto l'uomo di fiducia presso la Curia pontificia; la

²⁰⁶ ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*, c.n.n.

²⁰⁷ Tassi, *De claritate Perusinorum*, BAPg, ms. 1449, c. 354r.

²⁰⁸ Menzionato *ivi*, c. 347v.

²⁰⁹ Poncet 2000.

Polonia, infatti, non disponeva di ambasciatori stabili presso la Sede apostolica²¹⁰.

Lungi dall'essere un mero accumulo di invenzioni stravaganti, l'operazione genealogica fu il risultato di una complessa rete di relazioni che si articolò attorno al *patronage* della famiglia del papa regnante. Questa rete includeva i Saracini senesi, che, si può ipotizzare, prestarono la loro collaborazione forse dietro pagamento di una somma di denaro. All'interno di tale rete, grazie al 'gioco di squadra' compiuto dai fratelli e dagli amici concittadini, riuscì a insinuarsi Carlo Saracini di Perugia, che, grazie all'intervento dei suoi protettori nella corte romana, sperò di essere cooptato tra gli avvocati concistoriali.

Tuttavia, per motivi al momento ignoti, nel 1645 il tentativo di Carlo non andò a buon fine. Egli dovette aspettare a lungo, ben dodici anni, finché, finalmente, l'occasione si presentò di nuovo e, questa volta, fu quella giusta. Nel 1657 un altro papa, Alessandro VII Chigi – originario di Siena e legato da stretta amicizia con Pier Maria Saracini²¹¹ – effettuò la nomina ad avvocato concistoriale di Carlo Saracini, che prese il posto nel collegio di Giovan Maria Vermiglioli, un altro perugino nel frattempo defunto²¹². Il nuovo dossier per l'ammissione fatto preparare da Carlo incluse le informazioni illustrate nella compilazione redatta dodici anni prima, compresi i dettagli riguardanti i presunti parenti Saracini di Siena. Tuttavia, per fugare ogni possibile perplessità e ottenere la piena approvazione dai membri del collegio degli avvocati concistoriali, nella nuova compilazione furono incluse le testimonianze di personaggi autorevolissimi, che dichiararono di conoscere bene la nobiltà del candidato e della sua famiglia. Fu prodotta una sfilza di dodici testimoni, in cui spiccavano i nomi del cardinale Giovanni Battista Pallotta – che in gioventù aveva studiato a Perugia – del cardinale Prospero Caffarelli, già vicelegato dell'Umbria, di monsignor Giuseppe Gaetani, governatore in carica di Perugia e del sopramenzionato canonico perugino Paolo Doni, che nel frattempo aveva fatto carriera, diventando residente ordinario del re di Polonia a Roma²¹³.

²¹⁰ Boccolini 2020.

²¹¹ Borg 1967, p. 17.

²¹² Cartari 1656, p. CCLXXIX.

²¹³ ASPg, Consulta araldica di Perugia, Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*, c.n.n.

CAPITOLO UNO

La carica, e il rango, di avvocato concistoriale conquistati da Carlo avrebbero potuto rappresentare una tappa importante nel percorso di affermazione sociale dei Saracini, soprattutto potendo costituire l'avvio di una relazione professionale con gli ambienti romani. Tuttavia, le speranze in tal senso nutrite da Carlo e dai suoi familiari non si realizzarono, interrompendosi bruscamente. Nell'arco di pochi anni, tra 1654 e 1665, morirono tre dei quattro fratelli Saracini, compreso lo stesso Carlo²¹⁴. Vennero così a mancare i coloro che avrebbero dovuto rappresentare i protagonisti del processo di ascesa della famiglia. L'unico sopravvissuto di quella generazione di fratelli fu Luzio, il quale evidentemente non poté o non riuscì a portare avanti le aspettative sociali della stirpe. Nel frattempo, infatti, nel 1670 il ceto patrizio di Perugia aveva serrato definitivamente i propri ranghi, ammettendo tra le proprie fila soltanto coloro che appartenevano a famiglie già ascritte nei collegi cittadini della Mercanzia e del Cambio, dei quali i Saracini non facevano parte, oppure che erano in grado di attestare almeno duecento anni di antichità familiare secondo la procedura utilizzata dall'ordine cavalleresco di Malta²¹⁵. Peraltro, nel periodo che seguì la conclusione della guerra di Castro, le periferie dello Stato della Chiesa risentirono profondamente di una congiuntura economica negativa²¹⁶. Lo scenario si era fatto fosco e la famiglia non riuscì a completare l'intrapreso percorso di affermazione sociale.

Simbolo di questa stagione di ripiegamento della stirpe furono, ancora una volta, dei manufatti artistici. Tra i tardi anni Sessanta e i primi Settanta del secolo Luzio Saracini cercò di vendere al Comune di Perugia una raccolta di sessanta ritratti di uomini illustri perugini che era conservata nella dimora romana della famiglia, vale a dire nella residenza in cui era vissuto Carlo, l'avvocato concistoriale²¹⁷. La trattativa non andò in porto, perché mancò un accordo economico tra le parti, e non sappiamo di preciso quali fossero i sessanta soggetti raffigurati. Tuttavia, possiamo presumere che, come spesso avveniva nelle dimore degli uomini di legge, almeno alcuni dei ritratti della collezione Saracini rappresentassero i maestri del sapere giuridico, nella fattispecie coloro che avevano insegnato nell'Università di

²¹⁴ ASDPg, Registri parrocchiali, parrocchia di San Martino, *Libro dei morti*, reg. 152, cc. 38v-45v.

²¹⁵ Irace 1995, pp. 32-38.

²¹⁶ Chiacchella 2004, pp. 98-204.

²¹⁷ Cfr. Irace 2009, pp. 134-135.

Perugia, a partire dai medievali Bartolo da Sassoferrato e Baldo degli Ubaldi. Ignoriamo se la raccolta comprendesse i ritratti degli uomini illustri che Carlo Saracini aveva forse ereditato, per via materna, da Guglielmo Pontani e se tra questi uomini famosi fosse stato incluso lo stesso Guglielmo. In ogni caso, come già nel caso di Pontani, la collezione di ritratti ambiva a vicariare una genealogia di personaggi illustri che la famiglia Saracini si rendeva conto di non possedere. Parimenti, ha un po' il sapore della rinuncia, oltre che del dono liberale, il gesto che Luzio Saracini compì nel 1665 assieme a uno dei membri del patriziato perugino, il capitano Ascanio Palucci²¹⁸. Essi cedettero le scenografie del teatro che era solito allestirsi nei locali di Palazzo dei Priori (scenografie che evidentemente erano di loro proprietà) all'Accademia degli Insensati, il sodalizio del quale avevano fatto parte, tra gli altri, anche esponenti della famiglia Saracini.

In conclusione, facciamo un salto in avanti di settantacinque anni. Gli ultimi due dossier documentari che forniscono corpose informazioni sulle vicende dei Saracini furono redatti tra 1740 e 1741, epoca in cui prese avvio il pontificato di Benedetto XIV Lambertini, la cui elezione parve dischiudere una stagione di rinnovamento nella Chiesa e nello Stato pontificio²¹⁹. Forse confidando in questo spirito riformatore, nel 1740 Lucalberto Saracini – discendente in linea retta dell'omonimo mercante-banchiere che con il fratello Ottavio aveva commissionato gli affreschi nel palazzetto di famiglia – presentò domanda per l'ammissione nel Nobile Collegio del Cambio di Perugia, una delle roccaforti del patriziato municipale²²⁰. Lucalberto si era ben informato, anche avvalendosi di consulenti esperti di diritto. Egli sapeva che nella prima metà del XVIII secolo la Congregazione romana della Sacra Consulta si era pronunciata in più occasioni a favore dell'allentamento delle rigide regole di ammissione ai patriziati cittadini dello Stato pontificio²²¹.

Lucalberto sperò di poter utilizzare a proprio vantaggio tale clima che sembrava di apertura, cosicché allegò alla richiesta di ammissione al Cambio una compilazione genealogica che ricostruiva duecento anni di vicen-

²¹⁸ La notizia è riportata in Bonazzi 1960, p. 355, che a sua volta la desume dal settecentesco Annibale Mariotti.

²¹⁹ In una densa bibliografia, cfr., in ultimo, Tabacchi 2023, pp. 111-157. Sull'evoluzione conosciuta dalle identità aristocratiche cfr., per il caso italiano, Cont 2017.

²²⁰ Il dossier è riportato in ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, cc. n.n.

²²¹ Cfr. Zenobi 1994, pp. 130-31 e 160-61.

de del ramo familiare cui egli apparteneva, come prescritto dal collegio. Era oramai molto tempo che i membri della famiglia praticavano uno stile di vita *more nobilium*; era dunque possibile sperare che la richiesta venisse accolta. E invece, il conte Vittorio Alfani, giurato del Cambio e incaricato da questo Collegio di esaminare la documentazione presentata da Lucalberto, formulò una valutazione durissima²²². Pezzo a pezzo, decostruì le affermazioni contenute nella compilazione genealogica, demolendo la validità delle prove documentarie addotte. Sulla base di questa valutazione, il collegio rigettò la domanda di ammissione di Lucalberto, il quale, per tutta risposta, presentò appello alla Sacra Consulta, ma non riuscì a ottenere parere favorevole.

In questa maniera, il Cambio dimostrava apertamente di voler mantenere il controllo sulle ammissioni all'istituzione – e, di conseguenza, sulla definizione dell'appartenenza al patriziato di Perugia –, scongiurando il pericolo che quest'ultimo venisse aggirato dai candidati sulla base delle formulazioni delle Congregazioni romane. Da questo punto di vista, Lucalberto Saracini diventò una sorta di vittima sacrificale nell'ambito di un conflitto tra le istituzioni cittadine, sempre più chiuse, e quelle dello Stato. Tuttavia, la bocciatura della sua richiesta finiva per imprimere un marchio su tutte le complessive vicende dei Saracini, una stirpe che, nonostante il trascorrere del tempo e l'abbandono della pratica mercantile, seguitava ad essere identificata con quella che era stata la sua epoca di maggior splendore, cioè la stagione dei seicenteschi fratelli Lucalberto e Ottavio, i mercanti-banchieri forti dei loro centomila scudi di capitale. In definitiva, il parere del Collegio del Cambio rappresentò un giudizio negativo non soltanto riguardo alla famiglia Saracini, bensì, più in generale, intorno alle esperienze e alle identità costruite a contatto con l'universo della mercatura. Che Perugia avesse avuto dei grandi mercanti bisognava dimentircarselo; su queste esperienze occorreva stendere il velo dell'oblio.

²²² Si veda Archivio del Nobile Collegio del Cambio di Perugia, *Adunanze*, n. 18, cc. 109v-111v e cc. sciolte conservate in calce al registro. La valutazione è riportata in *Vera Istoria della Famiglia* e nel *Parere del Collegio del Cambio* riportato in ASPg, ASCPg, *Posizioni di cause*, b. 68, n. 3, cc. n.n.

FONTI MANOSCRITTE

Archivio del Monastero di San Pietro di Perugia

- E. Agostini, *Famiglie perugine*, tomo I, ms. CM 216

Archivio del Nobile Collegio del Cambio di Perugia

- *Adunanze*, n. 18

Archivio di Stato di Macerata

- Archivio mandamentale di Recanati, Libri delle esibite, *Esibite di apoche e polizze*, b. 3382

Archivio di Stato di Perugia (ASPg),

- Archivio Storico del Comune di Perugia (ASCPg)
- *Aziende di commercio*, regg. 40-41
- *Catasti*, I gruppo, reg. 32
- *Catasti*, II gruppo, regg. 7 e 21
- *Catasti*, III gruppo, regg. 22, 27, 48, 70
- *Posizioni di cause*, b. 68, int. 3
- *Registri parrocchiali*, reg. 304, *Libro dei morti della parrocchia di San Fiorenzo*
- Consulta araldica di Perugia
- Fondo gentilizio Famiglie perugine, I serie, b. 31, *Saraceni, Romana Admissionis in Collegium*
- Convento di San Francesco al Prato di Perugia
- *Diplomatico*, n. 0210, 22 agosto 1419
- Notai di Perugia
- Agabito Nerucci, regg. 1864-1867
- Baldassarre Bonacquisti, reg. 3176
- Bernabeo Santucci, reg. 2588
- Carlo Alberti, reg. 3133
- Felice di Antonio, reg. 729
- Francesco Torelli, reg. 2078
- Giovan Cristoforo Petrogalli, reg. 1282
- Marcello Petrogalli, reg. 1931
- Sodalizio di San Martino
- Classe II (Eredità), reg. 28, *Della Eredità di Madonna Girollama Cenni*

Archivio Storico dell'Università degli Studi di Perugia

- reg. XXII.C

Archivio Storico Diocesano di Perugia (ASDPg)

- Parrocchia di San Martino, *Libro dei morti*, regg. 152, 155
- Parrocchia di San Martino, *Stati delle anime*, reg. 15

CAPITOLO UNO

Biblioteca Augusta del Comune di Perugia (BAPg)

- A. Arrighi, *Famiglie perugine*, volume 7, ms. 1554
- D. Baglioni, *Registro della chiesa e della sacrestia di San Domenico di Perugia*, ms. 1232
- Copia settecentesca degli statuti e della matricola dell'Arte della Lana di Perugia, ms. 3104
- A. Mariotti, *Spoglio delle matricole de' Collegi delle Arti di Perugia*, ms. 1230
- S. Tassi, *De claritate Perusinorum*, ms. 1449
- *Vera Istoria della Famiglia e giuste Eccezzioni [sic] del Processo de Saracini*, ms. 2043, cc. 122r-133r.

BIBLIOGRAFIA

- G. Adorni, *Per il Settimo Centenario: i nuovi statuti del Collegio degli avvocati concistoriali e dell'Università di Roma (9 settembre 1597-14 aprile 1605?)*, «Rivista internazionale di diritto comune», XIV, 2003, pp. 227-254.
- R. Ago, *Carriere e clientele nella Roma barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- R. Ago, *Giochi di squadra: uomini e donne nelle famiglie nobili del XVII secolo*, in *Signori patrizi, cavalieri in Italia centro-meridionale nell'età moderna*, a cura di M.A. Visceglia, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 256-264.
- R. Ago, *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 1998.
- G. Alfani, *Il Grand Tour dei Cavalieri dell'Apocalisse. L'Italia del "lungo Cinquecento" (1494-1629)*, Venezia, Marsilio, 2010.
- R. al Owaidi, *La letteratura cavalleresca e il mondo arabo: il caso di Andrea da Barberino. Regesto e studio critico*, Firenze, Firenze University Press, 2021.
- Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, a cura di L. Casella, R. Navarrini, Udine, Forum, 2000.
- Archivio notarile Mandamentale di Recanati. Inventario*, a cura di G. Gatella (https://archiviodistatomacerata.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/06/ANRecanati_1360-1939_wm.pdf).
- A. Asor Rosa, *Alberti Filippo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, *ad vocem*.
- A. Astorri, *Appunti sull'esercizio dello Speciale a Firenze nel Quattrocento*, «Archivio storico italiano», 147, 1989, 1, pp. 31-62.
- B. Bettoni, *I beni dell'agiatezza. Stili di vita nelle famiglie bresciane dell'età moderna*, Milano, Franco Angeli, 2010.
- F. Biferali, *Ripa Cesare*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 87, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, *ad vocem*.
- R. Bizzocchi, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- R. Bizzocchi, *I cognomi degli italiani. Una storia lunga 1000 anni*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- C.F. Black, *The Baglioni as Tyrants of Perugia, 1488-1540*, «The English Historical Review», LXXXV (1970), pp. 245-281.
- A. Boccolini, *Un "agente diplomatico" a Roma per la Rzeczpospolita: l'abate Paolo Doni al servizio di Jan II Kazimierz Waza in Gli agenti presso la Santa Sede delle comunità e degli stati stranieri*, vol. I, *Secoli XV-XVIII*, a cura di M. Sanfilippo e P. Tusor, Viterbo, Sette Città, 2020, pp. 227-251.
- L. Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, ristampa a cura di G. Innamorati, vol. II, Città di Castello, Unione Arti Grafiche, 1960.
- B. Borello, *L'apprentissage de Rome à la Renaissance. Officiers à l'ombre de la Curie (XV^e-XVII^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2021.
- V. Borg, *Fabio Chigi Apostolic Delegate in Malta (1634-1639). An Edition of his Official Correspondance*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967.
- V. Borgnini, *La chiesa di San Francesco al Prato in Perugia: vicende costruttive e conservati-*

CAPITOLO UNO

- ve dell'edificio e delle sue opere d'arte*, «Bollettino per i beni culturali dell'Umbria», 4, 2011, n. 7, Quaderno 3.
- A. Botti, *Denaro cultura bellezza. I Botti mercanti-banchieri nell'Europa del Rinascimento*, Firenze, Firenze University Press, 2024.
- F. Braudel, R. Romano, *Navires et marchandises à l'entrée du Port de Livourne (1547-1611)*, Paris, Sevpen, 1951.
- Breve della Santità di N.S. papa Paolo V nel quale si dispone, che nella città di Perugia l'esercizio delle arti della seta e della lana non pregiudichi alla nobiltà*, Perugia, presso Marco Naccarini, 1620.
- G. Brunelli, *Soldati del papa. Politica militare e nobiltà nello Stato della Chiesa (1560-1644)*, Roma, Carocci, 2003.
- P. Calcagno, *Attraverso la porta di Lisbona: i generi coloniali volano del commercio luso-ge-novese tra XVII e XVIII secolo*, in *Reti marittime come fattori dell'integrazione europea*, a cura di G. Nigro, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 519-532.
- P. Camerieri, F. Palombaro, *Progetto e realizzazione della Rocca Paolina di Perugia. Una macchina architettonica di Antonio da Sangallo il Giovane*, prefazione di F.P. Fiore, Perugia, Edizioni Era Nuova, 2002.
- F. Caneparo, *The Literary Canon and the Visual Arts: From the Three Crowns to Ariosto and Tasso*, in *Building the Canon through the Classics. Imitation and Variation in Renaissance Italy (1350-1580)*, ed. by E. Morra, Leiden-Boston, Brill, 2019, pp. 158-186.
- B. Capitelli, *I carri delle sei contrade, che comparuero splendidamente in teatro*, s.n.t. (ma Siena), 1632.
- G. Careri, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010.
- C. Carocci, *Vassalli del papa. Potere pontificio, aristocrazie e città nello Stato della Chiesa (XII-XV sec.)*, Roma, Viella, 2010.
- C. Cartari, *Advocatorum Sacri Consistorii Syllabum*, Alma in Vrbe, Zenobius Masottus typis cameralibus imprimebat, 1656.
- Carte che ridono. Immagini di vita politica, sociale ed economica nei documenti miniati e decorati dell'Archivio di Stato di Perugia, secoli XIII-XVIII*, Perugia, Editoriale Umbra, 1987.
- R. Chiacchella, *Economia e amministrazione a Perugia nel Seicento*, Reggio Calabria, Editori Meridionali Riuniti, 1974.
- R. Chiacchella, *Per una reinterpretazione della "guerra del sale" e della costruzione della Rocca Paolina in Perugia*, «Archivio storico italiano», 145, 1987, pp. 3-60
- R. Chiacchella, *I catasti dell'età moderna a Perugia*, in "In primis una petia terre". *La documentazione catastale dello Stato Pontificio*, Atti del Convegno di Studi (Perugia, 30 settembre-2 ottobre 1993), «Archivi per la storia», VIII, 1995, pp. 193-215.
- R. Chiacchella, *Le vicende delle biblioteche Ansidei e Manzoni*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 249-263.
- R. Chiacchella, *Regionalismo e fedeltà locali. L'Umbria tra Cinque e Settecento*, Firenze, Nerbini, 2004.
- R. Chiacchella, *Mercanti e banchieri a Perugia tra Sei e Settecento. Note su una ricerca in corso*, «Proposte e ricerche», 65, 2010, pp. 52-55.
- R. Chiacchella, *Una famiglia e la sua memoria*, in M. Monaldi, *Il tempo avaro ogni cosa fra-*

- cassa, a cura di R. Staccini, introduzione di R. Chiacchella, «Mediterranea. Ricerche storiche. Quaderni», 20, 2012, pp. 5-53.
- R. Ciasca, *L'arte dei medici e speciali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze, Olschki, 1927.
- F. Ciatti, *Delle memorie annali et istoriche delle cose di Perugia*, vol. II, Perugia, appresso Angelo Bartoli, 1638.
- C.M. Cipolla, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Bologna, il Mulino, 1980.
- S. Ciriaco, *Venezia e la globalizzazione (secoli XVII-XVIII)*, «Mediterranea. Ricerche storiche», 52, 2021, pp. 273-306.
- Collezione Chigi Saracini nel palazzo di Siena. Inventario generale*, a cura di M. Fileti Mazza e G. Gaeta Bertelà, vol. 1, Siena, Palazzo Chigi Saracini, 2005.
- Commercial Networks and European Cities, 1400-1800*, ed. by A. Caracausi, C. Jeggle, London-New York, Routledge, 2014.
- A. Cont, *Giovin signori. Gli apprendisti del gran mondo nel Settecento italiano*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 2017.
- J. Curry-Machado, J. Stubbs, *Introduction. Researching Commodity History*, in *The Oxford Handbook of Commodity History*, ed. by J. Curry-Machado, J. Stubbs, W.G. Clarence-Smith, J. Vos, Oxford, Oxford University Press, 2024, pp. 9-18.
- F. D'Avenia, *Le commende gerosolimitane in Sicilia: patrimoni ecclesiastici, gestione aristocratica*, in *La Sicilia dei cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530-1826)*, a cura di L. Buono, G. Pace Gravina, Roma, Fondazione Donna Maria Marullo di Condojanni, 2003, pp. 35-86.
- F. D'Avenia, *Nobiltà allo specchio. Ordine di Malta e mobilità sociale nella Sicilia moderna*, «Mediterranea. Ricerche storiche. Quaderni», 8, 2009.
- T. di Carpegna Falconieri, *Le trasformazioni onomastiche e antroponomiche dei ceti dominanti a Roma nei secoli X-XII*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen-Age», 106, 1994, 2, pp. 595-640.
- J. di Schino, *Arte dolciaria barocca. I segreti del credenziere di Alessandro VII. Intorno a un manoscritto inedito*, Roma, Gangemi, 2016.
- M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002.
- E. Dursteler, *Spice and Taste in the Culinary World of the Early Modern Mediterranean*, in *Silk Roads. From Local Realities to Global Narratives*, ed. by J.D. Lerner, Y. Shi, Oxford & Philadelphia, Oxbow Books, 2020, pp. 97-109.
- C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- C. Donati, *The Italian Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in *The European Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, vol. I, *Western Europe*, ed. by H.M. Scott, London - New York, Longman, 1995, pp. 237-268.
- C. Donati, *Le nobiltà italiane tra Medioevo ed età moderna*, in *L'Italia alla fine del Medioevo. I caratteri originali nel quadro europeo*, a cura di F. Salvestrini, vol. I, Firenze, Firenze University Press, 2006, pp. 75-94.
- Extra. Segni antichi visioni contemporanee*, a cura di M. Tonelli, catalogo della mostra (Perugia, palazzo Baldeschi, 17 giugno 2025-6 gennaio 2026), Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 2025.
- P.L. Falaschi, *Fortebracci Andrea (detto Braccio da Montone)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 49, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, *ad vocem*.

CAPITOLO UNO

- F. Fantini D'Onofrio, *Le peculiarità degli archivi nobiliari: il caso Serego Alighieri*, in *Importanza degli archivi privati per lo studio delle discipline storiche*, a cura di P. Longo, Piazzola sul Brenta, Fondazione G. E. Ghirardi, 1996, pp. 51-56.
- E. Fasano Guarini, *Il principe, la corte, le città*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, a cura di E. Fumagalli, R. Rossi, M. Spinelli, Livorno, Sillabe, 2001, pp. 15-18.
- M. Favaro, *Le virtù del tiranno e le passioni dell'eroe. "Il forno overo della nobiltà" e la trattatistica sulla virtù eroica*, «Studi tassiani», 64-65, 2016-2017, pp. 9-27.
- M. Favaro, *Le virtù del nobile. Precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, Città di Castello, I libri di Emil, 2021.
- Fiere e mercati nella integrazione delle economie europee secc. XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, Istituto internazionale di storia economica Francesco Datini, Atti della trentaduesima Settimana di studi, 8-12 maggio 2000, Firenze, Le Monnier, 2001.
- M. Fusaro, *Reti commerciali e traffici globali in età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2021.
- C. Galassi, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della scuola umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Perugia, Volumnia, 2004.
- C. Galassi, *L'Iconologia di Cesare Ripa e la Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso: un unicum figurativo in Palazzo Saracini a Perugia*, «Fontes. Rivista di Iconografia e Storia della Critica d'Arte», n. s. 3, 2022, *Il cantiere dell'Iconologia: evoluzioni, contesti, fortuna*, pp. 197-234.
- D. Gentilcore, *Food and Health in Early Modern Europe: Diet, Medicine and Society, 1450-1800*, London, Bloomsbury, 2015.
- R. Gliarelli, *Perugia antica e Perugia moderna*, ristampa anastatica, Perugia, Tozzuolo editore, 2016.
- B. Giliani, *Compendium iuris municipalis Civitatis Perusiae*, Perusiae, apud Angelum Bartolum, 1635.
- V. Giorgetti, *Podestà, capitani del popolo e loro ufficiali a Perugia (1195-1500)*, Spoleto, Cissam, 1993.
- A. Giuliani, *Pontano (Pontani), Guglielmo*, in *Dizionario biografico dei giuristi italiani (XII-XX secolo)*, diretto da in I. Birocchi, E. Cortese, A. Mattone, M.L. Miletta, vol. 2, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 1615.
- A. Godard, *Le camp païen et ses héros dans la «Jérusalem Délivrée»*, in *Quêtes d'une identité collective chez les italiens de la Renaissance*, éd. par M. Marietti, M. Gagneux, J.-L. Fournel, F. Glenisson, A. Godard, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 309-429.
- R.A. Goldthwaite, *L'economia della Firenze rinascimentale*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- A. Grohmann, *Aperture e inclinazioni verso l'esterno: le direttrici di transito e di commercio*, in *Orientamenti di una regione attraverso i secoli*, Perugia, Università di Perugia, 1978, pp. 55-95.
- A. Grohmann, *Ricchezza e potere a Perugia dall'avvento di Braccio alla guerra del sale (1416-1540)*, in *Forme e tecniche del potere nella città (secoli XIV-XVII)*, «Università degli Studi di Perugia. Annali della Facoltà di scienze politiche», 16, 1979-80, pp. 127-146.
- A. Grohmann, *Città e territorio tra Medioevo ed Età moderna (Perugia, secc. XIII-XVI)*, vol. 2, *Il territorio*, Perugia, Volumnia, 1981(a).

- A. Grohmann, *Perugia*, Roma-Bari, Laterza, 1981(b).
- F. Guidi Bruscoli, *Le tecniche bancarie*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, sotto la direzione di G.L. Fontana, L. Molà, IV, *Commercio e cultura mercantile*, a cura di F. Franceschi, R.A. Goldthwaite, R.C. Mueller, Treviso, Angelo Colla Editore, 2007, pp. 543-566.
- B.W. Higman, *The sugar revolution*, «*Economic History Review*», LIII, 2000, 2, pp. 213-236.
- I libri dei leoni. La nobiltà di Siena in età medicea, 1557-1737*, a cura di M. Ascheri, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1996.
- E. Insabato, *Un momento fondamentale per gli archivi di famiglia: il Settecento*, in *Il futuro della memoria*, Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone (Capri, 9-13 settembre 1991), vol. I, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1997, pp. 289-310.
- E. Irace, *La nobiltà bifronte. Identità e coscienza aristocratica a Perugia tra XVI e XVII secolo*, Milano, Unicopli, 1995.
- E. Irace, *La Mercanzia e i suoi iscritti. Note sulle matricole dell'Arte tra medioevo ed età moderna*, in *Statuti e matricole del Collegio della Mercanzia di Perugia*, a cura di C. Cardinali, A. Maiarelli, S. Merli, I, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 2000, pp. LXVII-CXXIII.
- E. Irace, *Per una rilettura della Perugia seicentesca. Le Aedes Barberinae e la storia della città*, in *Erudizione e antiquaria a Perugia e a Roma nel Seicento. A proposito delle Aedes Barberinae di Girolamo Tezi*, Atti del Seminario (Perugia, 31 ottobre 2008), «*Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*», 106, 2009, pp. 121-141.
- E. Irace, «*Con la spada in mano*». *Gli Arcipreti della Penna nella memorialistica perugina (secoli XIV-XVI)*, in *Gli Arcipreti della Penna. Una famiglia nella storia di Perugia*, a cura di E. Irace, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 2014, pp. 193-219.
- E. Irace, «*Questo succede a chi troppo presume*». *La mancata nobilitazione della famiglia Saracini di Perugia in Genealogie credibili. Scritti di storia in onore di Roberto Bizzocchi*, a cura di A. Addobbati, M. Giuli, Pisa, Edizioni ETS, 2023, pp. 177-190.
- E. Irace, M. Vaquero Piñeiro, *Dai palazzi al palazzo. Dinamiche insediative e familiari in età moderna: i Gregori e i Saracini*, in corso di stampa.
- L'architettura della Perugia postunitaria*, a cura di P. Belardi, S. Bori, Perugia, Fabrizio Fabbrì Editore, 2013.
- L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in late Renaissance Florence*, ed. by M. Rossi, F. Goffredi Superbi, Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001), Florence, Olschki, 2004.
- L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, a cura di E. Fumagalli, R. Rossi, M. Spinelli, Livorno, Sillabe, 2001.
- L'Italia dei cognomi. L'antroponimia italiana nel quadro mediterraneo*, a cura di A. Addobbati, R. Bizzocchi, G. Salinero, Pisa, Pisa University Press, 2012.
- Le istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza in Umbria. Profili storici e censimento degli archivi*, a cura di M. Squadroni, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i Beni archivistici, 1990.
- Le quattro nazioni. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Perugia nel Teatro Civico del Verzaro nel carnevale dell'anno 1797. Dedicato agli nobilissimi sposi signor conte Bernardino Boncambi Saracini e Lavinia degli Oddi*, Perugia, Costantini, 1797.

CAPITOLO UNO

- B. Ligorio, *Un ponte tra ottomani e cristiani. Il network degli ebrei di Ragusa tra Balcani e Adriatico (1585-1635)*, in *Reti marittime come fattori dell'integrazione europea*, a cura di G. Nigro, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 255-280.
- D. Lombardi, *Matrimoni di antico regime*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- M. Macchi, *Tra ambizione e carriera. La professione di advocatus nello Stato della Chiesa tra XVI e XVIII secolo*, in «Criminocorpus», 2017 (<http://journals.openedition.org/criminocorpus/3419>).
- S. Maffei, *Introduzione* a C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, pp. VII-CXV.
- J.C. Maire Vigueur, *Comuni e signorie in Umbria, Marche e Lazio*, Torino, Utet, 1987.
- P. Malanima, *La fine del primato. Crisi e riconversione nell'Italia del Seicento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- F. F. Mancini, *Miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento*, Perugia, Electa Editori Umbri Associati, 1987.
- F. F. Mancini, «*Habebat oculos veluti fixos et speculationi diu intentos*». Contributo allo studio dell'iconografia bartoliana, in *Bartolo da Sassoferrato nel VII centenario della nascita. Diritto, politica, società*, Atti del L convegno storico internazionale del Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo (Todi-Perugia, 13-16 ottobre 2013), Spoleto, Cisam, 2014, p. 707-724.
- L. Mazzerioli, C. Menganna, *I marchesi Monaldi signori del castello di Migliano. 1380-1937*, Marsciano, Comune di Marsciano, 2009.
- G. Melchiorri, *La collezione Albertini torna a Perugia 172 anni dopo*, «Il giornale dell'arte», 1 luglio 2025 (<https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/La-collezione-Albertini-torna-a-Perugia-anni-dopo>).
- Memorie di Perugia dall'anno 1353 al 1376*, in *Cronache della città di Perugia*, a cura di A. Fabretti, I, Torino, Pei Tipi privati dell'Editore, 1887, pp. 147-156.
- L. Molà, *Il mercante innovatore*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, sotto la direzione di G.L. Fontana, L. Molà, IV, *Commercio e cultura mercantile*, a cura di F. Franceschi, R.A. Goldthwaite, R.C. Mueller, Treviso, Angelo Colla Editore, 2007, pp. 623-654.
- M. Monaldi, *Il tempo avaro ogni cosa fracassa*, a cura di R. Staccini, introduzione di R. Chiacchella, «Mediterranea. Ricerche storiche. Quaderni», 20, 2012.
- M. Moroni, *L'impero di San Biagio. Ragusa e i commerci balcanici dopo la conquista turca (1521-1620)*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- M. Moroni, *Ancona. Porto e commerci in età moderna*, Ancona, Affinità elettive Edizioni, 2024.
- M.L. Moroni, *L'Iconologia di Cesare Ripa in due cicli pittorici umbri*, «Esercizi», 8, 1985, pp. 33-48.
- M.L. Moroni, *Aggiunte al ciclo allegorico dei Saracini a Perugia*, «Esercizi», 9, 1986, pp. 54-59.
- M. North, *Mari connessi*, in *Reti marittime come fattori dell'integrazione europea*, a cura di G. Nigro, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 5-25.
- E. Orlando, *Matrimoni medievali. Sposarsi in Italia nei secoli XIII-XVI*, Roma, Viella, 2023.
- M.A. Panzanelli Fratoni, *Notizie sulla formazione culturale di Girolamo Tezi. Ragionando dei libri che egli ebbe in prestito da Prospero Podiani e delle origini della Biblioteca Augusta di Perugia*, in *Erudizione e antiquaria tra Perugia e Roma nel Seicento. A proposito*

- delle *Aedes Barberinae di Girolamo Tezi*, Atti del Seminario (Perugia, 31 ottobre 2008), «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», 106, 2009, pp. 171-242.
- P. Pellini, *Historia di Perugia*, vol. II, Venezia, Gio. Giacomo Hertz, 1664.
- “*Per buono stato della citade*”. *Le matricole delle Arti di Perugia*, a cura di M. Roncetti, Perugia, Volumnia, 2001.
- E. Petrucci, *La terza parte del fruttato. Amministrazione camerale e ceti locali nel Chiugi perugino (1647-1825)*, Città della Pieve, TP Edizioni, 2005.
- M. Plaisance, *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.
- O. Poncet, *Innocenzo X*, in *Enciclopedia dei papi*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, *ad vocem*.
- A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- Raccolta delle cose segnalate di Cesare Crispolti. La più antica guida di Perugia (1597)*, a cura di L. Teza, Firenze, Olschki, 2001.
- C. Regni, *Il conte di Montone e Perugia: una signoria annunciata*, in *Braccio da Montone e i Fortebracci*, Atti del convegno internazionale di studi (Montone, 23-25 marzo 1990), Narni, Centro di Studi storici di Narni, 1993, pp. 129-146.
- P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.
- C. Ripa, *Iconologia*, Siena, appresso gli heredi di Matteo Florimi, 1613.
- M. Rossi, *Emuli di Goffredo: epica granducale e propaganda figurativa*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, a cura di E. Fumagalli, R. Rossi, M. Spinelli, Livorno, Sillabe, 2001, pp. 32-42.
- P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- L. Sacchini, *Identità, lettere e virtù: le lezioni accademiche degli Insensati di Perugia (1561-1608)*, Bologna, I libri di Emil, 2016.
- O. Scalvanti, *Inventario-regesto dell'Archivio universitario di Perugia*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1898.
- W. Schivelbusch, *Storia dei generi voluttuari. Spezie, caffè, cioccolato, tabacco, alcol e altre droghe*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- A. Serrai, *Il perugino Fulvio Mariottelli primo teorizzatore della biblioteca pubblica*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», XCIII, 1996, pp. 5-27.
- G. Severini, «*Nobile Collegio della Mercanzia*»: *storia perugina di un ossimoro giuridico*, in *Statuti e matricole del Collegio della Mercanzia di Perugia*, a cura di C. Cardinali, A. Maiarelli, S. Merli, I, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 2000, pp. XV-LXV.
- Signori patrizi, cavalieri in Italia centro-meridionale nell'età moderna*, a cura di M.A. Visceglia, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- P. N. Sofia, *Perle, schiavi, zucchero. Venezia, l'Atlantico e la proto-globalizzazione del XVIII secolo*, Roma, Viella, 2025.
- A. Spagnoletti, *Le prove di nobiltà dei cavalieri gerosolimitani: una fonte per la storia dell'Italia moderna*, in *Cavalieri di San Giovanni in Liguria e nell'Italia settentrionale*, a cura di J. Costa Restagno, Genova-Albenga, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 2009, p. 677-691.

CAPITOLO UNO

- C. Stefani, *Cesare Ripa: new biographical evidence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 53, 1990, pp. 307-312.
- S. Tabacchi, *Lo Stato della Chiesa*, Bologna, Il Mulino, 2023.
- T. Tasso, *Il Forno ovvero de la Nobiltà*, in T. Tasso, *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. Raimondi, II, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 1-113.
- T. Tasso, *Il Gonzaga ovvero Del piacere onesto*, in T. Tasso, *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. Raimondi, III, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 169-296.
- L. Teza, *Caravaggio e il frutto della virtù. Il «Mondafrutto» e l'accademia degli Insensati*, Milano, Electa, 2013.
- L. Teza, *Glorie dinastiche e perugine nel Iustitiae Sacellum di Guglielmo Pontano*, «Annali di storia delle Università Italiane», 18, 2014, pp. 151-166.
- S. Tiberini, *Le signorie rurali nell'Umbria settentrionale. Perugia e Gubbio, secc. XI-XIII*, Roma, Ministero dei Beni culturali, Ufficio Centrale per i Beni archivistici, 1999.
- A. Tiraqueau, *Commentarii de nobilitate et de iure primigeniorum*, Lugduni, apud Gulielmum Rouillium, 1559.
- F. Treggiari, *Doctoratus est dignitas: la lezione di Bartolo*, «Annali di storia delle Università Italiane», 18, 2014, pp. 33-43.
- F. Treggiari, *Leggendo lo statuto della Mercanzia di Perugia del 1323*, in *Settecento anni dallo Statuto della Mercanzia*, a cura di G. Severini, F. Treggiari, Perugia, Morlacchi Editore, 2025, pp. 39-64.
- F. Trivellato, *I commerci europei transoceanici e la prima, incerta globalizzazione dei mercati*, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, diretta da A. Barbero, sezione V, *L'Età moderna (secoli XVI-XVIII)*, a cura di R. Bizzocchi, X, *Ambiente, popolazione, società*, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 243-274.
- F. Trivellato, *Il commercio interculturale. La diaspora sefardita, Livorno e i traffici globali in età moderna*, Roma, Viella, 2016.
- I. Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi o vero Relazione delli Huomini e Donne Illustri di Siena e suo Stato, parte seconda*, In Pistoia, nella stamperia di Pier Antonio Fortunati, 1649.
- M. Vaquero Piñeiro, *I censi consegnativi. La vendita delle rendite in Italia nella prima età moderna*, «Rivista di storia dell'agricoltura», XLVII, 2007, pp. 57-94.
- M. Vaquero Piñeiro, *Mercanti e manifatture a Perugia nel XVIII secolo*, «Proposte e ricerche», 65, 2010, pp. 75-92.
- M. Vaquero Piñeiro, *Percorsi patrimoniali: dagli Arcipreti ai della Penna*, in *Gli Arcipreti della Penna. Una famiglia nella storia di Perugia*, a cura di E. Irace, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 2014, pp. 247-289.
- M. Vaquero Piñeiro, E. Irace, *Gli Antinori a Solfignano: da palazzetto a dimora nobiliare (secoli XIV-XVIII)*, in *Il castello di Solfignano. La natura del bel paesaggio*, a cura di P. Belardi, S. Merli, M. Vaquero Piñeiro, Perugia, ABA Press, 2017, pp. 115-147.
- S. Villani, *Medici Giovan Carlo de'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 73, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, *ad vocem*.
- G. Vincioli, *Rime di Francesco Coppetta ed altri poeti perugini*, vol. I, Perugia, per l'Eredi del Ciani e Francesco Desideri, 1720.
- B.G. Zenobi, *«Le ben regolate città». Modelli politici nel governo della periferia pontificia in età moderna*, Roma, Bulzoni, 1994.

«GENTILUOMINI RICCHI»

- B. Zevi, *Viatico urbatettonico*, in *Messaggi perugini*, a cura di B. Zevi, Perugia, Industrie Butoni-Perugina, s.d. (ma anni 1970), pp. n.n.
- S. Zucchini, *Università e dottori nell'economia del comune di Perugia. I registri dei Conservatori della moneta (secoli XIV-XV)*, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 2008.

CAPITOLO DUE

UT PICTURA POESIS. LA (PRECOCE) FORTUNA DELLA GERUSALEMME LIBERATA DI TORQUATO TASSO E DELL'ICONOLOGIA DI CESARE RIPA NEL CICLO FIGURATO DI PALAZZO SARACINI

Il bel libro di Federica Caneparo, *Di molte figure adornato. L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento* (2015)¹, ha ricostruito la fortuna figurativa dei cicli affrescati ispirati al capolavoro dell'Ariosto: letto, memorizzato da un pubblico vasto e variegato, il testo ha influenzato in modo determinante le arti figurative, come attestano edizioni illustrate, dipinti, sculture, maioliche, oggetti d'arte applicata e cicli affrescati. Prendendo le mosse dalle terre estensi, luogo di nascita e di iniziale diffusione del poema, l'autrice percorre la penisola analizzando affreschi noti e meno noti, in particolare nell'arco alpino, dove la persistenza della cultura internazionale di matrice gotico cortese favorisce l'adesione convinta alle nuove storie cavalleresche.

I diversi cicli pittorici, spesso ispirati alle xilografie delle edizioni di maggiore successo, presentano una qualità artistica discontinua, dimostrando, tuttavia, la popolarità delle storie ariostesche scelte non solo dalle raffinate corti di Parma, Mantova o Firenze, ma anche dalla piccola nobiltà di campagna. Trasformando ben presto il *Furioso* in un classico, alcuni lettori, divenuti committenti, scelgono di fare rappresentare storie ariostesche nelle proprie dimore in anni precoci. Federica Caneparo ha messo in luce, inoltre, come le avventure di Ruggiero, Bradamante, Angelica, Orlando o Astolfo non solo evocano il mondo fantastico dell'Ariosto, garantendo all'osservatore un momento di diletto e di evasione, ma vengano spesso

¹ Caneparo 2015.

reinterpretate alla luce di esigenze personalizzate così che ogni personaggio viene chiamato, di volta in volta, ad incarnare i valori dei committenti, le loro aspirazioni sociali, il loro bisogno di affermazione dinastica e politica.

La stessa cosa avverrà, di lì a poco, con la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Il quinto capitolo del libro della Caneparo, intitolato *Il tramonto del Cinquecento e l'alba della Gerusalemme Liberata*, si sofferma, infatti, sulla fine del Cinquecento, caratterizzata da un nuovo gusto artistico di cui è protagonista l'opera di Tasso, il cui successo crescente raggiungerà l'apice nel Seicento andando a scalfire la supremazia in campo artistico e letterario del *Furioso*, la cui fortuna, di conseguenza, andrà progressivamente diminuendo a vantaggio del poema tassiano.

In età di Controriforma, nessuno scrittore riuscì a superare il classicismo rinascimentale come Torquato Tasso con la *Gerusalemme Liberata*. Il poema epico, pubblicato nel 1580, narrava le gesta di Goffredo di Buglione e del suo esercito pronto a liberare la Città Santa durante la prima crociata: il racconto dell'eterna lotta tra cristiani e pagani, di nuovo attuale in anni di Controriforma e a seguito della battaglia di Lepanto, veniva trasposto sul solco della tradizione epico cavalleresca.

*Canto l'armi pietose e il capitano
che il gran sepolcro liberò di Cristo
molto operò con il senno e con la mano
molto soffrì nel glorioso acquisto (I, 1-4).*

In questo intreccio tra mondo cristiano e mondo pagano, tra racconto epico e racconto religioso, emergono in posizione chiastica i personaggi principali e le loro gesta: Goffredo, Tancredi, Erminia, Clorinda, Armida: così come accadeva nel quasi contemporaneo poema cavalleresco dell'Ariosto, «le donne, i cavalier, l'arme, gli amori» ci guidano attraverso la complessità narrativa dell'opera.

Riccardo Scrivano nel saggio *Ermeneutica tassiana e pittura*, pubblicato nel 1995², nel mentre sottolinea la forza, l'intensità della visività della poesia tassiana che una tradizione antica comprovata anche dalla fortuna figurativa dava, anzi sottintendeva per certa, riporta l'opinione difforme

² Scrivano 1995, pp. 633-648.

di un grande critico dell'arte italiana come André Chastel che ha invece messo in dubbio tale forza.

“La poesia del Tasso, così ricca di sfumature affettive, non comporta - o lo fa poco - elementi visivi precisi”. “Il tutto - prosegue Chastel - rimane di un generico che a volte potrebbe risultare sconcertante se non rispondesse a situazioni «archetipiche» in cui l'uditore, il lettore, lo spettatore forniscono spontaneamente la materia sensibile. Il genio del Tasso sta forse proprio nel fatto di costringervi, grazie al concatenarsi delle relazioni semplici portate al loro punto limite, all'acme dell'emozione”³. Scrivano ha scritto che quelle di Chastel sono “parole dense e avventurate perché, mentre negano, subito anche confermano e proprio su quel terreno dell'immaginario collettivo cui ho già rinviato. Certo è che le immagini trasmesse attraverso gli occhi di chi veramente guarda, i crociati che si trovano dinanzi a Gerusalemme, Erminia che palpita per la lontana figura di Tancredi, questi estatico all'apparire di Clorinda, Carlo e Ubaldo storditi d'ammirazione per le porte e poi pel giardino del palazzo di Armida, a sua volta frugata nei varchi delle vesti dagli sguardi avidi dei cavalieri, per non dire dei colori che occupano all'improvviso una scena, la bionda capigliatura di Clorinda, le fiamme degli incendi che illuminano la notte, il buio che circonda le fughe tra l'ombrese piante, i notturni e al contrario l'esplosione della luce del sole, sono tutti elementi che il lettore spettatore vede anch'egli. E di fatto è difficile pensare in termini altri che la visività alla particolareggiata, insistita spettacolarità che il Tasso accuratamente prepara”⁴.

Alla fortuna figurativa del poema contribuì in modo decisivo la pubblicazione della prima edizione illustrata della *Gerusalemme Liberata* che fu stampata a Genova nel 1590 da Girolamo Bartoli con le note di Scipione Gentili e Giulio Guastavini (Fig. 6): il volume, corredato da venti incisioni, una per ciascun canto, realizzate in parte da Agostino Carracci e in parte da Giacomo Franco e tratte da disegni di Bernardo Castello, contribuì enormemente alla fortuna iconografica del poema presso artisti e committenti. La composizione dell'intera serie spetta all'artista genovese Bernardo Castello. Sono attualmente noti diciotto disegni conservati a Palermo nel Gabinetto dei Disegni e Stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. Le stampe riproducono in controparte, ma con estrema fedeltà, le composizioni del Castello. Giacomo Franco ha realizzato e firmato un-

³ Chastel 1985, p. 202.

⁴ Scrivano 1995, p. 633.

dici stampe della serie: due sole sono le stampe siglate dal Carracci ma la critica attribuisce all'artista bolognese le rimanenti sette stampe ed anche il frontespizio con il ritratto di Tasso⁵ (Fig. 6). Ogni disegno del Castello riproduce un canto del poema ma mancano gli schizzi relativi ai canti II, VIII, IX, XX. A causa della dispersione di questi fogli, la lettura delle illustrazioni può essere completata attraverso l'esame delle relative incisioni di Agostino Carracci e dell'allievo Giacomo Franco. La conoscenza diretta tra Tasso e Castello⁶ - il poeta vide i disegni nel 1584, prima di lasciare definitivamente la corte di Ferrara - è comprovata da una lettera che il letterato, padre Antonio Grillo, indirizzò al poeta nel maggio del 1584, nella quale, alla luce del principio estetico dell'*ut pictura poesis*, presenta il Castello "pittor di stima e mio amico [...] portandole in tributo alcuni disegni de la sua Gerusalemme, quali pensa di fare intagliare in rame, se da Vostra Signoria saranno approvati; acciocché esca il suo poema perfetto non solamente di anima e di corpo per quanto tocca a l'allegoria et a la favola, ma di figure parimente: onde mentre si leggono le parole e gli atti si veggia insieme e chi parla e chi opera; e che la penna di Vostra Signoria sia così spirito del pennello di messer Bernardo, come la sua pittura sarà corpo de la vostra poesia; e l'uno viva per l'altro, e l'altro per l'uno, et ambedue eternamente"⁷.

E' lo stesso Castello che, licenziando l'opera con una prefazione datata 25 aprile 1590, narra la genesi del volume e la sua percezione dell'opera di Tasso come di un grande classico, oltre alla ripresa del principio estetico dell'*ut pictura poesis*: "Tosto che fu con tanto applauso di tutta Italia mandata in luce la *Gierusalemme Liberata* del Sig. Torquato Tasso, mi posi ancor io con avidità grandissima a leggerla, sentendone quel diletto, che da lettion poetica mai provassi a miei giorni maggiore; e certamente che dove la conditione mia l'acconsentisse, non havrebbe questo poema ad invidiar gli honori di Alessandro, all'opere di Homero; ma da che a me non è dato ornarlo d'oro, e di gemme, si mi proposi almeno dargli quei fregi, che dalla

⁵ Sull'argomento Bondi 2013, pp. 66-71. E' utile ricordare che le illustrazioni dell'edizione del 1590 furono reincise per l'edizione di Londra, Tonson e Watts, del 1724.

⁶ Oltre che alle illustrazioni, Castello attese anche ad altre realizzazioni pittoriche che toccavano temi desunti direttamente dalla *Gerusalemme Liberata* o che ne derivano liberamente in numerosi affreschi genovesi. Vedi Malignaggi 2006, p. 26, nota 10.

⁷ La lettera, indirizzata da Brescia a Tasso nel maggio 1584, è pubblicata in Grillo 1612, p. 90.

professione mia del disegno, venir potessero, facendosi le figure, che per ciascun canto rappresentassero quello, che in essi è contenuto”⁸.

Diana Malignaggi ha sostenuto nel 2006 che la conoscenza tra poeta e disegnatore abbia “impresso una particolare qualità poetica al disegno progettuale per la realizzazione della serie di illustrazioni del poema” e che i “disegni del Castello hanno incentivato la modifica del genere dell’illustrazione nel tardo Cinquecento, perché hanno trasformato la qualità dei modi narrativi, che fino ad allora avevano distinto i più noti illustratori di soggetti letterari”, determinando “la trasformazione rinascimentale del genere dell’illustrazione, poiché fondata sul ruolo del disegno come veicolo complementare al pensiero creativo”⁹.

Successivamente si devono a Giuseppe Pavoni le edizioni genovesi del 1604, del 1615 e del 1617, quest’ultima con illustrazioni a bulino firmate da Camillo Cungio, con una fortuna iconografica testimoniata dalle frequenti re-incisioni¹⁰.

Una precoce attestazione della fortuna figurativa della prima edizione illustrata pubblicata a Genova si registra in un ciclo di affreschi (Figg. 2a-2e), purtroppo in larga parte ridipinto nel 1965¹¹, che si trova in Palazzo Manzoni a Perugia, sede del Dipartimento di Lettere, Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne dell’Università degli Studi di Perugia (Fig. 4).

Il ciclo, che vede l’alternarsi di alcuni riquadri, dodici per l’esattezza, tratti dalla *Liberata*, a quattordici figure allegoriche ispirate all’*Iconologia* di Cesare Ripa, apparteneva ad una residenza più antica poi inglobata nell’attuale edificio¹² (Fig. 2). L’argomento è stato pubblicato in due distin-

⁸ Si tratta della lettera, che è una dichiarazione di intenti, che Castello scrive a Francesco de Ferrari e pubblica ad apertura della edizione Bartoli della *Gerusalemme Liberata*. Tasso 1590, p. 3 (c. 2r).

⁹ Malignaggi 2006, p. 19.

¹⁰ Si possono ricordare almeno le seguenti edizioni successive: Roma, Ruffinelli, 1607; Roma, Hercole, 1674; Venezia, Zuccato, 1713; Lucca, Marescandoli, 1729.

¹¹ Una targa sulla travatura ricorda il restauro avvenuto al tempo del rettorato di Giuseppe Ermini: REST. A.D. MCMLXV.

¹² La famiglia Aureli tra il 1681 e il 1703, acquistò case, orti e spazi ubicati nella zona del Verزارo, conferendo all’area un nuovo assetto, assai simile a quello attuale. Negli stessi anni il prelado Gregorio Aureli procedette all’accorpamento degli edifici già esistenti, uno dei quali è riconducibile a un’abitazione quattrocentesca, un altro, più significativo e di proporzioni maggiori, al cinquecentesco Palazzo Saracini, al quale appartengono le decorazioni cui facciamo riferimento.

ti contribuiti nel 1985 e nel 1986¹³ da Maria Laura Moroni che ha correttamente centrato buona parte delle figurazioni, indicando anche il possibile committente dell'intero fregio in un personaggio della famiglia Saracini, proprietaria del palazzetto e residente nella parrocchia di San Martino al Verzaro.

La famiglia è stata individuata attraverso uno stemma con, all'interno di uno scudo bipartito, una testa di moro sopra e tre bande rosse oblique sotto alternate a fasce bianche, che compare nella scena con *Armida nel campo cristiano* (Fig. 7)¹⁴. Questa scena si trovava di fronte all'ingresso della sala ed era quella immediatamente visibile a coloro che entravano.

In questo contributo cercherò di mettere in luce la particolarità, meglio l'unicità del ciclo perugino e la sua precocità nella ricezione sia della prima edizione della *Gerusalemme Liberata* illustrata che dell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Ricordo le date perché sono importanti: 1590 per la prima edizione illustrata della *Gerusalemme Liberata* e 1593 e 1603 per le prime due edizioni del manuale di Ripa, la *princeps* senza immagini, in ossequio ad una tradizione cinquecentesca che puntava sul potere descrittivo delle parole, e la seconda, invece, illustrata, dell'*Iconologia* del 1603, che viene utilizzata per alcune voci e che costituisce, *ad evidentiam*, insieme ad altri elementi, un prezioso *post quem* per la datazione delle pitture, che vengono a rappresentare, quindi, il primo caso attestato di utilizzazione sia della *Gerusalemme* illustrata che della prima edizione illustrata dell'*Iconologia*. In questo contributo cercherò di chiarire come il testo guida che determina anche la selezione delle allegorie ripiane, siano proprio le vicende della *Gerusalemme Liberata*, abilmente adottate e interpretate dalla famiglia committente, che apparteneva a quella "nobiltà bifronte" su cui ha scritto pagine fondamentali Erminia Irace¹⁵, per esprimerne aspirazioni di ascesa sociale, bisogno di affermazione e di riconoscimento ufficiale, che in realtà, come vedremo, non giunse mai.

¹³ Moroni 1985, pp. 33-48; Moroni 1986, pp. 54-59. Ma sul ciclo per una nuova e più articolata lettura Galassi 2022, pp. 197-234.

¹⁴ Per i crediti fotografici relativi al ciclo di Palazzo Saracini (© Sandro Bellu e Mario D'Arrigo - Perugia). Le fotografie sono state realizzate con i fondi della ricerca di base 2019 - Dipartimento di Lettere, Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Perugia.

¹⁵ Irace 1995. Sui Saracini *ivi*, pp. 173-175 e Chiacchella 2010, pp. 53-54, che riprende le considerazioni di Irace. Per un quadro complessivo sulla famiglia, la sua ascesa sociale, i singoli personaggi, si veda Irace in questo volume.

Che il palazzetto di una famiglia perugina certamente emergente nelle dinamiche sociali cittadine di inizio Seicento e a date molto precoci, mostri di recepire tematiche della letteratura dipinta e à la page, deve far molto riflettere sullo straordinario contesto intellettuale in cui maturarono certe scelte iconografico-letterarie. Del resto le ricerche di Massimiliano Rossi hanno chiarito il substrato storico ideologico nel quale la *Gerusalemme Liberata* si diffuse, per esempio, nella Firenze di fine Cinquecento, ancorandosi a quell'epopea gerosolimitana cara ai Medici, in virtù del loro tradizionale interesse per la liberazione dei luoghi santi dall'infedele e della loro presenza politica e militare nello scacchiere mediterraneo, tematiche che poi furono adottate non solo nell'ambiente cortigiano ad esso contiguo ma anche presso l'aristocrazia cittadina¹⁶. Nadia Bastogi ha scritto giustamente come “le incisioni del 1590 si siano poste immediatamente quale prototipo e modello per tutte le successive serie di illustrazioni a stampa del poema, sia che ne riprendessero l'iconografia, magari stilizzando e semplificando le scene, sia che ne acquisissero, come le tre serie del Tempesta, i dati iconografici e formali come punti di riferimento da variare e superare”¹⁷.

Come ha evidenziato Elisa Martini nel 2103, l'edizione Bartoli del 1590 riprende “uno dei modelli più alti della produzione della Serenissima, ossia quello della realizzazione Valgrisi dell'*Orlando Furioso* del 1556, vero capolavoro dell'editoria illustrata. Genova e Venezia, Tasso e Ariosto: una duplice *querelle* che irradia un gusto e un'appartenenza socioculturale ben codificabili sulla scelta iconografica di Bernardo Castello. L'artista genovese, infatti, a differenza della prospettiva monotematica del suo predecessore Domenico Mona, decide di far sua la veduta dall'alto valgrisiana, la quale consente di raffigurare più fatti su piani prospettici diversi (Fig. 8). Sulla tavola vengono, quindi, rappresentati, riunendoli su vari livelli, differenti episodi che, benché narrativamente collegati, si trovano distanti tra loro nell'articolazione delle stanze del canto a cui si riferiscono. Il Castello, in tal modo, realizza il suo intento primario espresso nella lettera dedicatoria: quello di rendere per immagini l'opera del suo autore in ogni sua singola vicenda”¹⁸. “L'emulazione dell'impostazione valgrisiano-ariostesca non è

¹⁶ Rossi 1997, pp. 299-339.

¹⁷ Bastogi 2001 p. 120.

¹⁸ Martini 2013, p. 215. Martini analizza anche la fortuna delle tre edizioni illustrate di Castello nella pittura genovese della fine del XVI secolo, che non solo decreta un vivo inte-

però l'unico elemento a rendere questa edizione un tassello fondamentale della storia iconografica tassiana. Bernardo Castello, infatti, – scrive ancora Elisa Martini – pur nel rispetto dell'intero canto, pone in rilievo – mediante il primo piano – alcune tematiche, che risulteranno essere vincenti nella fortuna illustrata del Tasso nei secoli successivi. Basti vedere, a tal proposito, la realizzazione del canto VII, dove emerge l'episodio bucolico di *Erminia tra i pastori*. Il mondo epico con le sue battaglie rimane sullo sfondo della vicenda arcadica della principessa d'Antiochia. Ella veste sì ancora le armi di Clorinda, ma è già predisposta a essere ammessa nella nuova dimensione bucolica. Gli altri due temi, che risulteranno prioritari nella fortuna tassiana, saranno quelli di *Rinaldo e Armida nel giardino delle delizie* e di *Clorinda e Tancredi* nel momento della morte della donna, elementi sottolineati proprio da Castello e sempre in una dimensione arcadica¹⁹.

Una puntuale ripresa della prima edizione genovese, nel combinato di elementi epici ed elementi arcadici, si riscontra anche nel ciclo perugino dove, come già in Bernardo Castello e poi nelle incisioni da esso derivate, viene scelto un episodio significativo della *Liberata* per il primo piano e vengono, invece, inseriti sullo sfondo uno o due episodi secondari che completano la trama narrativa porgendo in questo modo una sintesi visiva del contenuto dei versi del Tasso. Nella traduzione da incisione ad affresco gli ampi fondali in cui Castello ambienta le storie e che sono colti da un punto di vista rialzato, consentono sia di squadernare accampamenti, montagne, la città di Gerusalemme vista dall'esterno ma anche dall'interno, sia gli elementi naturali ma con un effetto di maggior rarefazione spaziale e con minore affastellamento di scene e figure. La selezione icono-

resse verso una determinata opera e tematica, ma che raddoppia anche la sua frequenza se il nostro sguardo passa ad analizzare l'attività pittorica del Castello e degli altri artisti della sua cerchia in quegli stessi anni: sette palazzi, tre edizioni e una sola opera. Sull'argomento vedi anche Saiu Deidda 2001, pp. 121-136.

¹⁹ Martini 2013, p. 215. Castello nell'edizione Pavoni del 1604 tralascia il modello valgrisiano per approdare a una realizzazione monotematica come quella operata nel 1580 da Domenico Mona: un solo episodio diventa emblema rappresentativo di tutto il canto. Sull'argomento, ivi, p. 218. La selezione di un singolo avvenimento porta quindi a un'operazione critica sul testo da parte dell'artista: Castello privilegia alcuni aspetti invece che altri, inducendo, quindi, ad una determinata lettura del poema. Scorrendo le immagini, si può, infatti, notare come il pittore cominci a mettere in risalto, in questa edizione, sia la rappresentazione dei personaggi – più che dei fatti – che quella dell'ambiente bucolico-pastorale, già presente nel 1590 ma ora ribadito con maggiore forza tanto da monopolizzare l'aspetto iconografico.

grafica degli episodi di Castello, spiegata da Nadia Bastogi in relazione al supporto di intellettuali e poeti come Gabriello Chiabrera²⁰, viene ripresa puntualmente nel ciclo perugino: così come in Bernardo Castello e poi nelle incisioni di Agostino Carracci e Giacomo Franco, un folto gruppo di illustrazioni, esalta il ruolo di Goffredo di Buglione, raffigurato, emblematicamente, come un imperatore romano coronato di lauro e vestito all'antica, seduto su un trono incorniciato dalle cortine della tenda regale e circondato dai generali del suo seguito mentre si rivolge ai suoi interlocutori con gesti pausasti e solenni.

Il primo episodio raffigurato sulla parete a destra dell'ingresso, da dove ha inizio il racconto, è tratto dal II canto e, invece di ispirarsi al più drammatico e coinvolgente episodio di Olindo e Sofronia, scelto nell'edizione illustrata del 1617, privilegia l'*Ambasciata di Alete e Argante a Goffredo* (Fig. 9), mostrando l'esercito di Goffredo acuartierato in una piana fuori Gerusalemme, dove arrivano i due araldi di Gerusalemme per offrire l'alleanza al re d'Egitto, rifiutata però da Goffredo con la conseguente dichiarazione di guerra. Purtroppo il disegno di Bernardo Castello è andato perduto ma possediamo l'incisione di Giacomo Franco che dettaglia e rende riconoscibile le figure che sono un commento puntuale del testo tassiano²¹ (Fig. 9a). L'episodio, che in Franco punta a mostrare il carattere morale del Buglione, la sua saldezza di propositi di ispirazione divina, viene ripreso anche a Perugia persino nei dettagli che rendono ben riconoscibili i due messaggeri e la figura di re Goffredo, probabilmente con intenti celebrativi della figura dei committenti. La scena è preceduta da una figura allegorica che l'iscrizione palesa come *Ira* (Fig. 9). Il termine *ira/irato* compare, del resto, dieci volte nel secondo canto della *Liberata*. La figura, come già nell'edizione *princeps* di Ripa²², è una donna giovane di carnagione rossa, "oscura" che terrà nella destra una spada "ignuda" e sarà vestita di rosso²³.

²⁰ Bastogi 2001, p. 121.

²¹ Alete, che "la destra si pose al seno, e chinò il capo, e piegò a terra i lumi" e "la figura dell'altro" "il Circasso Argante, uom che straniero sen venne alla regal corte d'Egitto" "che ripone nella spada sua legge, e sua ragione" si presentano davanti a Re Goffredo e "chieser questi udienza, ed al cospetto del famoso Goffredo ammessi entrarono: e in umil seggio, e in un vestire schietto fra' suoi duci sedendo il ritrovarò" (II, LVI, 481; LIX, 465-472; LX, 473-476).

²² Ripa 1593, p. 146.

²³ Ripa-Maffei 2012, pp. 297-298, voce 211.1 (Ripa 1603, pp. 243-245): "giovane si dipinge l'Ira, perciocché (come narra Aristotele nel secondo libro della *Rhetorica*) i giovani

La scena successiva è preceduta dalla personificazione della *Fortuna buona* che, come in Ripa già in *princeps*²⁴, che la trae dalla medaglia di Antonino Geta²⁵, raffigura una “donna a sedere che si appoggia con il braccio destro sopra una ruota, in cambio del globo celeste, e con la sinistra mano tiene un cornucopia”²⁶, per mostrare la sua incostanza (Fig. 10).

Segue un episodio tratto dal III canto della *Liberata* che propone il *Primo scontro tra cristiani e musulmani sotto le mura di Gerusalemme* (Fig. 10), dove avviene il primo duello tra Tancredi, principe crociato, e Clorinda, senza che si sappia che lei è una donna che imbraccia le armi. La scena è derivata dall’incisione di Giacomo Franco (Fig. 10a), tratta, a sua volta, dal disegno di Bernardo Castello (Fig. 10b). La successiva figura allegorica è la *Fraude*, che si presenta come in Ripa già in *princeps*²⁷, con due facce, una di giovane bella, l’altra di vecchia brutta, nuda fino alle mammelle mentre nella destra regge una maschera, perché “Fraude fa apparire le cose altrimenti da quel che sono per compire i suoi desiderii”²⁸, nella sinistra una canna da cui pende un pesce tenuto da un putto che si affaccia alla sua sinistra (Fig. 11)²⁹. Qui il pittore unisce due voci presenti nel testo di Ripa. Del resto anche nel frontespizio della prima edizione illustrata, il più cu-

sono iracondi, e pronti ad adirarsi, et atti ad eseguire l’impeto de l’iracondia, e da essa sono vinti il più delle volte”. Mentre, come spiega Ripa, “la spada ignuda significa che l’ira subito porge la mano al ferro, e si fa strada alla vendetta”.

²⁴ Ripa 1593, p. 94.

²⁵ Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei 2012, p. 696, nota 6, ha sottolineato come questo sia uno dei rari casi in cui Ripa precisa e integra il testo di Du Choul 1559, p. 168 (“fu similmente figurata dall’antichi a sedere in terra col cornucopia et un braccio appoggiato sopra una ruota per mostrare la sua incostanza”), che raffigura la moneta d’argento di Antonino Geta, utilizzando l’immagine incisa nel volume francese.

²⁶ Ripa-Maffei 2012, p. 208, voce 133.4 (Ripa 1603, p. 170).

²⁷ Ripa 1593, p. 98.

²⁸ Ripa-Maffei 2012, p. 213, voce 136.2 (Ripa 1603, pp. 173-175, dove la voce è illustrata). “Fraude - scrive Ripa - è vizio che vuole interferire mancamento del debito officio del bene, et abbondanza d’invenzioni nel male, fingendo sempre il bene, e s’esseguisce col pensiero, con le parole, e con l’opere sotto diversi ingannevoli colori di bontà, e ciò si dimostra con le due faccie”.

²⁹ Ripa-Maffei 2012, p. 214, voce 136.3 (Ripa 1603, p. 175): “Donna che tenga in mano una canna con l’amo, col quale abbia preso un pesce, et altri pesci si vedano in un vaso già morti perciocché Fraude o inganno altro non è che fingere di fare una cosa buona e fuori dell’opinione altrui farne una cattiva, come fa il pescatore, che porgendo mangiare a’ pesci gli prende et ammazza”. L’associazione che Ripa propone tra *Fraude* e l’arte della pesca avvicina l’allegoria alla voce *Corte*.

rato della serie, curiosamente le allegorie di *Gloria*, a sinistra, e di *Fama*, a destra, non rispecchiano con la fedeltà che ci si aspetterebbe le iconografie descritte nel manuale, dimostrando che la contaminazione e la reinterpretazione delle allegorie era una prassi diffusa, stigmatizzata dallo stesso Ripa che avrebbe voluto che le sue direttive fossero prese alla lettera, come si comprende dall'*errata corrige* delle incisioni che aggiunge in fondo all'edizione del 1603 per evidenziare allontanamenti dal suo testo³⁰. *Fraude*, che contamina, in una sola immagine, due voci distinte per la stessa personificazione, introduce alla scena successiva che è tratta dal IV canto del poema e propone *Armida inviata dal mago Idraote nel campo cristiano* e che finge di chiedere soccorso al Buglione. Anche in questo caso, come nel disegno di Bernardo Castello, ad Armida viene tolta ogni licenziosità e la maga viene raffigurata difronte a un Goffredo saldamente e moralmente inamovibile³¹ (Fig. 7).

E' questo il riquadro nel quale compare lo stemma parlante della famiglia committente, non a caso raffigurato in uno scudo sorretto da uno dei personaggi del seguito di Goffredo Buglione, dalla parte del quale si collocano i Saracini, nonostante il cognome familiare serbi ricordo, non tanto di un'origine non ortodossa della famiglia, ma forse di un appellativo attribuito al colore olivastro della pelle³².

La famiglia Saracini cerca dunque un' identificazione nell'esempio di moralità e risolutezza offerto in particolare da Goffredo: un membro della famiglia, Ottavio, fu priore della corporazione della Lana negli anni 1610 e 1616. Come ramo familiare i Saracini erano detentori di una drogheria *in foro maiores* con un giro d'affari di 100.000 scudi, mercanti di "robe" con gli Armani, soci di compagnie d'ufficio con i Monaldi e gli Amerighi, concessionari di censi alle Sapienze studentesche ma, nonostante la ricchezza e la solidità economica raggiunta, "tentano invano la scalata aristocratica" cittadina pur acquisendo stile di vita e parentele necessarie al salto qualitativo (sia matri-

³⁰ Vedi Maffei 2022, pp. 5-29 e Ripa 1603, p. [525]: «Errori commessi nell'intaglio»; sul tema Maffei, *Introduzione*, in Ripa-Maffei 2012, p. XII, nota 28.

³¹ Armida nell'affresco peruginò è raffigurata in piedi: si tratta di una leggera variante rispetto a disegno e incisione che presentano la maga inginocchiata davanti al re (Fig. 7ab). La parola *frode* compare tre volte nel testo di Tasso per connotare le arti seduttive e proditorie di Armida.

³² L'osservazione e il suggerimento mi giungono dalla collega storica Erminia Irace. Per letture più approfondite del cognome della famiglia e sulla sua origine, rinvio al saggio di Irace in questo volume.

moni con vecchia che nuova nobiltà)³³, rimanendo nell'eterna condizione di mercanti/banchieri che non saranno mai cooptati, per esempio, nei Collegi di Cambio e Mercanzia. Con buone probabilità, la commissione del ciclo di affreschi rientra in una logica di promozione della famiglia che, a partire da questi anni, inizia ad esibire un proprio stemma ben riconoscibile, che compare anche nel catasto che appartiene al terzo gruppo dei catasti, quindi con una cronologia attorno al 1603-1606³⁴, riferito ai due fratelli Lucalberto e Ottavio (Fig. 3)³⁵. Il catasto realizzato tra il 1603 e il 1606 è il primo nel quale compare il cognome della famiglia ricavato dall'appellativo di un antenato e non dal patronimico e in più associato allo stemma familiare: ciò conferma che è in quegli anni che la famiglia inizia ad esibire, per la prima volta, un cognome e uno stemma, assimilandosi alle famiglie nobili. La perfetta sovrapposibilità tra i due stemmi, quello presentato nel catasto (Fig. 3) e quello proposto nell'affresco (Fig. 7), fornisce, del resto, un prezioso *post quem* per la datazione degli affreschi.

Il riferimento figurativo alla *Gerusalemme Liberata* illustrata del 1590 e alle prime due edizioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593 e 1603), insieme alla datazione che si ricava dall'utilizzo del blasone familiare, mi spingono a datare a questi anni l'esecuzione del ciclo di affreschi, commissionati forse in coincidenza, oppure in vista delle nozze dei due fratelli Lucalberto e Ottavio, nel 1604, con due nobildonne della famiglia Pontani come dirò a breve.

La diffusione di motivi cavallereschi e feudali, che si registra anche nella cultura toscana a cavallo tra i due secoli, va letta, come ha spiegato Elena Fasano Guarini per quanto riguarda Firenze - ma il discorso potrebbe essere esteso anche a Perugia -, nell'ottica di una società da un lato ancora cittadina e mercantile ma dall'altro desiderosa di omologazione con quell'internazionale nobiliare che era venuta imponendo i suoi modelli all'Europa. Una società le cui élites ormai composite erano pronte a riconoscere all'esercizio delle armi, fosse esso vagheggiato o reale, un im-

³³ Sull'argomento Irace 1995, pp. 173-175 e Chiacchella 2010, pp. 53-54 ma soprattutto Irace in questo volume.

³⁴ Per la datazione delle miniature dei catasti Mancini 1987, p. 69.

³⁵ Catasto di Lucalberto e Ottavio Saracini, Perugia, Archivio di Stato, Catasti III gruppo, 1603-1606, c. 22r. Un ramo collaterale della famiglia, quello dei cugini, esibisce, negli stessi anni, uno stemma leggermente diverso, sempre con la testa di moro in alto ma con le bande oblique rosse e verdi in basso.

portante canale di ascesa e, ai suoi livelli più alti, di nobilitazione³⁶ e che ricorre alla letteratura dipinta, in particolare con tematiche cavalleresche e storiche e con forti valenze simbolico-celebrative unendole al patrimonio allegorico, per autopromuoversi e legittimare la propria dinastia, in molti casi più recente di quanto le origini familiari non attestassero. Richiamarsi al passato, specialmente a quello glorioso della Prima Crociata: questo l'obiettivo per rendere saldo il proprio potere e per legittimarlo.

Al pari delle corti, le famiglie oligarchiche a Perugia come a Genova³⁷, in un periodo di grande cambiamento politico ed economico, rivendicano – ciascuna per se stessa – l'eroica conquista del Sacro Sepolcro per motivi diversi e lo fanno attraverso le immagini desunte dalla *Gerusalemme*: se a livello editoriale le immagini, specialmente nell'edizione del 1604, prediligono l'ambientazione pastorale, sia per motivi legati alla censura inquisitoriale e alla legge di mercato, nelle dimore il tema guerresco-eroico è predominante, a testimonianza della sua valenza politica e sociale.

Negli affreschi la *Gerusalemme* viene dunque rielaborata in chiave promozionale: è un'operazione di rimessa a fuoco del testo, dove la storia di Goffredo di Buglione viene traslata sulle figure dei personaggi delle varie casate, e nella fattispecie, della casa Saracini che vantano ascendenze militari sulle quali forse basare l'ottenimento di un cavalierato e il riconoscimento di un titolo nobiliare mediante cooptazione nei collegi cittadini più importanti: della famiglia, sappiamo, in particolare, che nel 1547 un Gaspare Saracini, che muore in quell'anno e viene sepolto nella chiesa di San Domenico, aveva militato con sommo valore sotto Malatesta e Rodolfo Baglioni³⁸.

La successiva figura allegorica è quella di *Audacia*, già presente in *princeps*³⁹: una donna vestita di rosso e di verde come nel manuale ripiano, con la fronte torbida. I colori e la fronte torbida sono derivati a Ripa da Aristotele e significano audacia (Figg. 12-13). La figura viene rappresentata in atto di gettare a terra una gran colonna di marmo, sopra alla quale si posa

³⁶ Fasano Guarini 2001, p. 18, sottolinea come a Firenze la nobiltà locale debba difendersi dagli attacchi degli Oltremontani e rivendicare contro di loro la compatibilità della condizione nobiliare con la mercatura.

³⁷ Martini 2013, p. 224.

³⁸ Moroni 1985, pp. 39-40. Moroni, *ivi*, p. 40, riporta che la famiglia, in date successive, attorno al 1640, ricostruì il proprio albero genealogico che venne registrato da Tassi sec. XVII, cc. 320r-328r.

³⁹ Ripa 1593, p. 24.

un edificio, che simboleggia, come spiega Ripa, il vizio di coloro, soprattutto giovani che, presumendo delle loro forze e poco considerando le difficoltà di alcune grandi azioni, tentano di mandare a terra una ben fondata colonna⁴⁰. La figura propone un ardito *trompe-l'oeil*, in quanto la colonna che viene atterrata è quella su cui poggia la travatura della sala, forse a riferirsi all'audacia che mette a rischio le fondamenta delle costruzioni e delle stirpi, ed è ovviamente ispirata, a livello figurativo, dalle scene con Sansone nell'atto di abbattere una colonna e distruggere il tempio dei Filistei.

La quarta scena è tratta dal VI canto della *Liberata* e raffigura *Argante e Tancredi che si preparano al duello* (Fig. 13): il disegno di Bernardo Castello (Fig. 13a) e l'incisione in controparte di Agostino Carracci (Fig. 13b), da cui si ispira il riquadro perugino, sono ripresi con molta fedeltà.

Segue *Amore*, un fanciullo bendato e alato che tiene l'arco nella sinistra e la freccia nella destra, con faretra a fianco (Fig. 14). La descrizione è ripresa da un brano di Seneca giunto a Ripa attraverso il manuale mitografico di Vincenzo Cartari nell'edizione del 1571 e già in *princeps*⁴¹, a connotare l'*Amore* e non l'*Amore di virtù* come indicato da Moroni⁴². L'allegoria si chiarisce meglio in rapporto all'episodio della *Liberata* che trova spazio nella scena che segue. Il quinto riquadro fa riferimento, infatti, al VII canto del poema e isola un dettaglio di quel canto: *Erminia tra i pastori* (Fig. 14). Nell'affresco si evidenzia una messa a fuoco di questo episodio rispetto al disegno di Bernardo Castello (Fig. 14a) e all'incisione in controparte di Agostino Carracci da cui è tratto (Fig. 14b), che invece inseriscono l'episodio bucolico-elegiaco, uno dei più noti del poema e di cui il disegno e l'incisione costituiscono la prima versione figurativa a noi nota, in una

⁴⁰ Ripa-Maffei 2012, p. 52, voce 32 (Ripa 1603, p. 35): "l'audacia è contraria alla timidità, et è vizio di coloro che poco considerano la difficoltà d'alcune grandi azioni, e troppo delle loro forze presumendosi, s'avvisano di recarle agevolmente a fine. Però è figurata per una giovane che tenti con le sue forze di mandare a terra una ben fondata colonna".

⁴¹ Ripa 1593, p. 13.

⁴² Moroni 1985, p. 46, nota 34. Ripa-Maffei 2012, pp. 35-36, voce 17.1 (Ripa 1603, pp. 19-20): "l'errore de' ciechi e miseri mortali per coprire il suo stolto e van desio finge che amor sia Dio", "ch'abbia a gl'omeri l'ali, le mani armate d'arco e di saette", "porti le fiamme, che per l'universo va poi spargendo si, che del suo ardore resta acceso ogni core". Cartari, come ben indica Maffei, è una delle fonti negate e mai dichiarate da Ripa nell'*Iconologia*, neppure con un richiamo corsivo o un'allusione riconoscibile, ovviamente per ragioni commerciali, in quanto il mitografo è il più diretto concorrente di un'opera come l'*Iconologia*; cfr. Maffei 2012, p. LXXV. Ripa attinge all'edizione in volgare di Cartari 1571, pp. 497-498 e non alla traduzione di Dolce 1560, p. 270.

cornice più ampia che descrive, sullo sfondo, anche il combattimento tra Tancredi e Rambaldo, che viene eliminato nell'affresco perugino. Nell'incisione - scrive Nadia Bastogi - "le cadenze e gli stilemi formali del pittore, che muove le figure e i panneggi con ritmi danzanti, ben si adattano alla leggiadra Erminia, mentre il pastore ha una solennità austera da filosofo antico che suggerisce l'interpretazione morale dell'episodio. Suggestiva è l'ambientazione naturale con i particolari della vita pastorale, anche se l'evidenza data agli episodi di battaglia del fondo inserisce elementi distraenti frantumando la concentrata atmosfera di idillio bucolico che avrà invece grande rilievo nelle successive interpretazioni di questo tema, come quella che lo stesso Castello affrescò verso la fine degli anni novanta nel palazzo Centurione del Monastero a Sampierdarena"⁴³. L'accentuazione dell'aspetto moraleggiante della scena senza connotazioni erotiche o licenziose e, allo stesso tempo, il fatto che in questo riquadro si privilegi la parte femminile del canto con una evidente intonazione elegiaco-sentimentale e un *focus* puntato su Erminia, introdotta e spiegata, del resto, dalla figura di *Amore*, potrebbero anche essere messi in relazione con le vicende biografiche dei committenti: in particolare dei fratelli Ottavio e Lucalberto che si sposeranno, entrambi nel 1604, con due sorelle appartenenti alla famiglia dei Pontani. Il primo sposerà Clarice il secondo Atanasia⁴⁴, nobildonne perugine che forse trovano nella figura di Erminia un *transfert*, pur con le dovute differenze, per la loro immedesimazione (nobili loro, ricchi *parvenus* i loro sposi e in cerca di una nobilitazione e di un riscatto del *pedigree* familiare che li relegava ad un'origine di "saracini").

La principessa Erminia (qui forse c'è un riferimento all'origine nobiliare delle due Pontani), infatti, dopo aver assistito al duello fra Tancredi e Argante dalle mura di Gerusalemme, segretamente e infelicitamente innamorata del guerriero cristiano, esce dalla città con indosso l'armatura di Clorinda, nel tentativo di recarsi al campo crociato per curare il suo amato, ma viene avvistata dalle sentinelle e messa in fuga, mentre Tancredi la insegue credendo che si tratti della donna da lui amata. Dopo una fuga precipitosa che ricorda in parte quella di Angelica in apertura del *Furioso*, Erminia capita in un villaggio abitato da pastori che vivono lontani dalla guerra in uno spazio idilliaco, dove chiede e ottiene di essere ospitata per qualche tempo nella speranza, vana, di dimenticare il suo amore infelice. La per-

⁴³ Bastogi 2001, p. 122.

⁴⁴ Moroni 1985, p. 47, note 48-49.

manenza di Erminia tra i pastori non nasconde però le sue origini nobili, che traspaiono, inevitabilmente, anche sotto i rozzi panni che la fanciulla indossa mentre porta le bestie al pascolo e munge le capre⁴⁵. Erminia finisce per innamorarsi del cortese conquistatore, tanto che la prigionia le è ben più diletta della libertà che alla fine le viene donata. Voglio ricordare, riguardo all'allegoria di *Amore* ripresa dal manuale di Ripa a commentare l'episodio contiguo della *Liberata*, che nel VI canto un vero combattimento tra Onore e Amore si scatena dentro Erminia: da una lato non avrebbe timore di avventurarsi fuori dal palazzo, avendo già visto guerre e stragi e Amore le fornisce tutta la forza necessaria all'impresa; dall'altra, però, il dovere di conservare la sua virtù, preservata perfino durante la prigionia e il pericolo della fama di impudica, le impediscono di realizzare i suoi propositi. Ma la speranza nell'amore di Tancredi quale ricompensa delle sue cure, il vagheggiamento della realizzazione dei suoi sogni, prevalgono infine e le fanno indossare le armi di Clorinda⁴⁶.

Ritornando al ciclo peruginò, nell'altro lato abbiamo la personificazione della *Fede* (Fig. 15): la figura corrisponde a tre descrizioni di Ripa già in *princeps* (*Fede religiosa overo Theologia, Fede religiosa e Fede*)⁴⁷: una donna vestita di bianco che ha come attributi il libro, la croce e il calice che viene attentamente guardato dalla figura. La *Fede* sembra reggere sulla testa la travatura della stanza, forse alludendo al fatto che è la virtù della fede che sostiene la residenza della famiglia e, più latamente, potrebbe essere un'allusione ai valori cristiani che sostengono le fondamenta del loro palazzo

⁴⁵ Erminia era figlia del re Cassano di Antiochia, aveva perso il padre e la patria quando la sua città viene conquistata dai Crociati, diventando preda, insieme a molte altre donne, del vincitore di suo padre, il principe Tancredi, che tuttavia la onora e la protegge.

⁴⁶ VI, 69-78.

⁴⁷ Ripa 1593, pp. 80-81. Le voci diventano *Fede christiana* (due voci,) e *Fede Cattolica* nell'edizione del 1603. Gli attributi della croce e del calice sono ispirati da un'iconografia molto diffusa, si veda, per esempio, la tavola dipinta da Piero del Pollaiuolo nel 1470 per la Sala del Tribunale del Palazzo della Corporazione dei mercanti a Firenze. L'iconografia ritorna anche nell'affresco dipinto da Giorgio Vasari a Santa Maria di Monteoliveto a Napoli e anche nella Sala dei Cento Giorni del Palazzo della Cancelleria a Roma. Ripa-Maffei 2012, pp. 184-185, voci 125.2, 125.3; p. 187, voce 125.5 (Ripa 1603, pp. 149, 150-151, dove la figura è illustrata). Vedi anche Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei 2012, p. 689, nota 2. La descrizione 125. 2 parla esplicitamente di "donna in piedi sopra una base, vestita di bianco, nella sinistra averà una croce, e nella destra un calice" mentre la descrizione successiva (125. 3) allude esplicitamente alla croce e al libro aperto. Il vestito bianco e il libro sono anche attributi della *Fede Cattolica* (125.5).

e di conseguenza la stirpe. La scena che segue, la sesta, corrisponde ad un brano dell' XI canto, con la *Processione dei cristiani al Monte Oliveto* organizzata da Goffredo su consiglio di Piero l'eremita (Fig. 15). Anche in questo caso possiamo seguire fedelmente il modello grafico di Bernardo Castello (Fig. 15a) e l'incisione corrispondente di Giacomo Franco (Fig. 15b).

La figura allegorica che viene di seguito è la *Religione* (Fig. 16) che corrisponde alla figura descritta da Ripa, già in *princeps*, come “donna di maestà e di gravità” che ha “da una banda un fanciullo con le tavole di Mosè” e “dall'altra banda sarà un altro fanciullo, che sostiene il libro de' Vangeli (qui la figura ha un putto, da un lato, e regge da sola le tavole della legge nella sinistra) insieme alle chiavi della Potestà ecclesiastica (a sinistra e non a destra) e alla verga del sacerdote Aron⁴⁸. Tuttavia la figura unisce anche gli attributi della *Religione vera cristiana*, personificazione che compare per la prima volta nell'edizione del 1603, mancando nella *princeps*, e deriva dal teologo protestante Théodore de Bèze, successore di Calvino a Ginevra: si tratta di una donna di bell'aspetto circondata di splendenti raggi e con le ali alle spalle⁴⁹.

Segue la *Vigilantia*: tra le due figure di *Religione* e *Vigilantia* manca il racconto del poema tassiano per la presenza di una finestra al posto dello spazio riservato al riquadro. Ai lati della finestra troviamo però, negli sguinci, due figure, interpretabili come *Unione* e *Pace*. L'*Unione* (Fig. 17), la cui voce manca in Ripa, presenta tuttavia degli attributi che la avvicinano alla *Concordia*: anche in questo caso la voce di nostro interesse specifico compare, per la prima volta, nell'edizione del 1603 mentre non è inclusa nella *princeps*: la figura di Palazzo Manzoni, che presenta nella mano de-

⁴⁸ Ripa 1593, p. 237. La figura compare anche nell'edizione del 1603; Ripa-Maffei 2012, pp. 510-511, voce 327.5 (Ripa 1603, p. 432): “tiene nella sinistra mano la verga del Sacerdote Aron, e nella destra le chiavi della Potestà Ecclesiastica, per aprire e serrare il cielo a gli uomini conforme a' loro meriti”. La fonte è il volume delle *Pitture* di Anton Francesco Doni; cfr. Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei 2012, p. 805, nota 16.

⁴⁹ Ripa-Maffei 2012, pp. 507-508, voce 327.2 (Ripa 1603, pp. 429-430): “donna di bello aspetto, circondata intorno di splendenti raggi, averà il petto bianco e scoperto, et alle spalle l'ali”. Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei 2012, p. 804, voce 327, nota 2, ha chiarito come la fonte della voce siano le *Icones* di Théodore de Bèze (1580), mettendo in luce anche l'interesse di questa singolare operazione nella quale Cesare Ripa interpreta, in chiave controriformistica, uno dei rari simboli della propaganda calvinista. Precedentemente Maffei 2010, pp. 151-157.

stra un mazzo di spighe, fonde insieme, come in Cesare Ripa⁵⁰, l'allegoria della *Fides*, descritta in alcune monete da Antonio Agostini, con alcune considerazioni espresse dal letterato sulla *Concordia*: “Fides [...] et in altre [medaglie] di Domiziano c'è una donna in piedi che tiene due spighe in una mano et nell'altra un piatto di frutti ovvero di uccelletti vivi, ovvero di cuori”. “Concordia [...]. La concordia starebbe bene con il piatto de' cuori poiché 'l nome mostra conformità di cuori”⁵¹. L'allegoria nello sguincio opposto, che si presenta molto sciupata e con estese ridipinture, è la *Pace*, che tiene nella sinistra un ramo d'ulivo⁵² (Fig. 18).

Anche la figura della *Vigilantia* (Fig. 19) si compone di più descrizioni tratte da Ripa e già presenti nella *princeps*⁵³: la figura, ispirata alla analogica personificazione ripiana, tiene una verga nella sinistra, una lucerna accesa nella destra, anche se manca il libro e ha a fianco la gru che sostiene un sasso col piede, di cui parla Ripa e che viene abbracciata da un putto che regge un dardo⁵⁴. Il polso destro della figura è avvolto dalle spire di un serpente

⁵⁰ Ripa-Maffei 2012, p. 107, voce 58.2 (Ripa 1603, p. 80): “una donna in piedi, che tiene due spighe di grano in una mano, e con l'altra una tazza piena d'uccelletti vivi, ovvero di cuori. La tazza piena di uccelletti, ovvero di cuori, significa conformità di più persone, per le quali ne segue l'abbondanza, significata per le spighe del grano”. Vedi anche Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei 2012, p. 658, nota 2.

⁵¹ Agostini 1592, pp. 22-23.

⁵² Di difficile interpretazione è invece l'attributo retto dalla figura nella mano destra: forse un'asta? Se così fosse, la voce corrisponderebbe a quella descritta da Ripa come *Pace nella medaglia di Filippo*, voce che gli deriva, fedelmente, da Sebastiano Erizzo 1571, p. 731. Ripa-Maffei 2012, p. 448, voce 273.7 (Ripa 1603, p. 377): “donna che nella destra mano tiene un ramo d'olivo, e con la sinistra un'asta. Per questa figura si dipinge la pace acquistata per propria virtù e valore, e ciò denota l'asta che tiene in mano”. La voce compare già in Ripa 1593, p. 193.

⁵³ Ivi, p. 286.

⁵⁴ Ripa-Maffei 2012, pp. 590-591, voce 399.1 (Ripa 1603, pp. 502-503, dove la figura è illustrata): “donna con un libro nella destra mano, e nell'altra con una verga et una lucerna accesa; in terra vi sarà una Grue, che sostenga un sasso col piede”. Quanto alla figura della gru, Ripa spiega chiaramente il significato dell'animale: “e le Grue insegnano che si deve star vigilante in guardia di sé medesimo e della propria vita, perché, come si racconta da molti, quando vanno insieme per riposarsi sicuramente, si aiutano in questo modo, che tenendo una di esse un sasso col piede raccolto, l'altre sin che il sasso non cade sono sicure di esser custodite per la vigilanza delle compagne, e cadendo, che non avviene se non nel dormire di dette guardie, che al rumore si destano e se ne fuggono via”. Invece “la Lucerna dimostra che la vigilanza propriamente s'intende in quel tempo che è più conveniente al riposo et al sonno, però si dimandavano da gli Antichi Vigilie alcune ore della notte, nelle

attributo della *Vigilanza per difendersi et oppugnare altri*⁵⁵: il dardo, attributo di questa specifica personificazione della *Vigilanza*, è invece tenuto dal putto che abbraccia la gru⁵⁶. L'episodio successivo, il riquadro settimo, è tratto dal XII canto della *Liberata* e focalizza in primo piano la *Morte di Clorinda* tra le braccia di Tancredi (Fig. 19): anch'esso è una diretta derivazione dal disegno di Bernardo Castello (Fig. 19a) e dall'incisione di Agostino Carracci (Fig. 19b), che vengono riproposti nei minimi dettagli del racconto, persino nelle armi deposte in primo piano. La scena ha un'intonazione patetica che fa riferimento al tema della conversione della donna e forse più in generale al tema del cambiamento di fede. In realtà tutto il XII canto viene descritto e riassunto nella scena⁵⁷.

Segue l'allegoria dell'*Infortunio* (Fig. 20): come già nella *princeps*⁵⁸ e poi nell'edizione del 1603, si tratta di una figura maschile con una veste di taneto scura e dipinta di rovine di case⁵⁹, che giunge fino alle ginocchia e lascia scoperti i piedi e che tiene un corvo nella sinistra⁶⁰. Invece nella

quali i soldati erano obbligati a star vigilanti per sicurezza dell'essercito, e tutta la notte si spartiva in quattro vigilie, come dice Cesare nel primo de' suoi *Commentarii*". La lucerna compare come attributo della *Vigilanza* anche a Palazzo Ruggieri a Roma in un ciclo dipinto dai fratelli Alberti e dal Pomarancio.

⁵⁵ Ripa-Maffei 2012, p. 592, voce 399.4 (Ripa 1603, p. 504): "donna che nella destra tiene un serpe, e con la sinistra un dardo". La voce è già presente in Ripa 1593, p. 287.

⁵⁶ La presenza del serpente e del dardo conferiscono all'iconografia una connotazione militare che ricorda la voce di *Concordia militare*; cfr. Ripa-Maffei 2012, p. 108, voce 58.9 (Ripa 1603, p. 81).

⁵⁷ In particolare il riquadro racconta i diversi momenti della narrazione: Clorinda e Argante che si recano fuori dalla città per incendiare la torre d'assedio dei crociati, ben visibile sullo sfondo a sinistra, benché Arsete tenti di dissuadere Clorinda, rivelandole le sue origini cristiane e cercando di far breccia per una possibile conversione, ma senza successo. La torre viene quindi bruciata ma Clorinda rimane chiusa fuori dalle mura, senza potervi rientrare. In seguito deve ingaggiare un combattimento contro Tancredi, riprendendo il precedente duello. Non viene riconosciuta e viene ferita a morte e, proprio prima di spirare, chiede a Tancredi di essere battezzata.

⁵⁸ Ripa 1593, p. 133.

⁵⁹ Se ne vede, forse, una maceria in grembo alla figura.

⁶⁰ Ripa-Maffei 2012, pp. 279-280, voce 191 (Ripa 1603, p. 228): "uomo con una vesta di Taneto scuro, e dipinta di rovine di case, le giunga sino al ginocchio, con le braccia, le gambe, et i piedi nudi, senza cosa alcuna in capo; nella destra tenga un Cornucopia rivolto verso la terra, che sia voto, e nella sinistra un Corvo. L'*Infortunio*, come si raccoglie d'Aristotele, è un evento contrario al bene, che l'uomo per conseguire s'adopra, e però si dipinge la veste sparsa di rovine con le braccia ignude. Il Cornucopia rivolto, et i piedi scalzi, dimo-

destra, contrariamente a quanto scrive Moroni⁶¹, e diversamente da Ripa, la figura non tiene una cornucopia rovesciata ma stringe un pellicano ed è affiancata da un putto. Anche in questo caso potrebbe esserci la contaminazione con un'altra allegoria di Ripa, in particolare con quella del *Pentimento de' peccati* già presente in *princeps*⁶², che è rappresentata come un uomo vestito di nero foderato di tanè, con il capo chino, che avrà un pellicano accanto⁶³.

Come ha dimostrato Sonia Maffei, nelle allegorie dell'*Iconologia*, i colori parlano un linguaggio simbolico coerente, conferendo alle sfumature cromatiche significati specifici stimolati dalla sensibilità per l'immagine e il dettaglio che anima l'araldica e l'emblematica. Di conseguenza, "quando Ripa precisa il colore delle vesti non dà solo un'indicazione cromatica rivolta ai pittori, ma costruisce un sistema coerente di significati che non esclude poeti e predicatori, artigiani della parola più che del pennello", con la conseguenza che, anche se le allegorie giungono in taluni casi già preconfezionate, "il sistema dei significati cromatici proposto dal manuale risulta assai omogeneo"⁶⁴. Anche nelle figure allegoriche che commentano gli episodi della *Gerusalemme Liberata* nel ciclo Saracini, ispirate alle alle-

strano la privazione del bene e d'ogni contento, et il corvo, non per esser uccello di mal augurio, ma per esser celebrato per tale da' Poeti, ci può servire per segno dell'infortunio, si come spesse volte un tristo avvenimento è presaggio di qualche maggior male soprastante". Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei 2012, p. 727, voce 191, fa notare come l'allegoria, per gli attributi della cornucopia rovesciata e del corvo, in parte coincida con *Adversitas*, presente nella descrizione per l'entrata del principe Alberto e di Isabella d'Austria ad Anversa.

⁶¹ Moroni 1985, pp. 46, 47, note 31 e 36, ritiene che l'allegoria dell'*Infortunio* avesse come secondo attributo, come in Ripa, la cornucopia e che l'uccello che la figura stringe con la destra sia il frutto del fraintendimento del restauratore.

⁶² Ripa 1593, p. 202.

⁶³ Il pellicano uccide i figli e poi si pente e pertanto non è un simbolo di carità ma di rimorso e, come ha chiarito Sonia Maffei, rimanda al libro delle *Imprese reali* di Girolamo Ruscelli 1584, p. 300. Ripa-Maffei 2012, p. 464, voce 286.2 (Ripa 1603, pp. 390-391): "uomo vestito di nero, foderato di tanè, starà in ginocchioni, percuotendosi con la destra mano il petto, col capo alquanto chino, con gl'occhi rivolti al cielo, piangendo dirottamente, averà un Pellicano a canto" che, "dice S. Girolamo", "dopo aver col becco uccisi i suoi figliuoli, sta tre giorni nel nido continuamente piangendo, il che è vero effetto del pentimento, come disse il Ruscelli nell'impresa del Cardinale d'Augusta a simil proposito". Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei 2012, p. 783, nota 3. Il riferimento agli attributi specifici dell'allegoria del *Pentimento* potrebbe alludere al pentimento di Tancredi che ha ucciso erroneamente Clorinda per un infortunio o al pentimento di Clorinda che si converte.

⁶⁴ Maffei 2012, p. LIII.

gorie ripiane dell'*Iconologia*, il verde rappresenta il colore della speranza ma anche della fertilità; il cangiante indica la volubilità di pensiero e si trova associato ad allegorie che esprimono instabilità o intenzioni ingannevoli; l'oro significa bontà ma anche nobiltà, perfezione, purezza, incorruttibilità e ricchezza, mentre il colore ruggine è associato costantemente nell'*Iconologia* ad allegorie negative in virtù delle sue facoltà corrosive e distruttive e il tanè scuro, colore castano scuro tendente al rosso, veste in Ripa allegorie infernali e voci oscure e dolorose⁶⁵, confermando il codice cromatico simbolico del manuale.

La narrazione è interrotta dalla finestra che, tuttavia, presenta due figure negli sguinci: *Industria* che, come già nella prima edizione di Ripa, è “una donna giovane et ignuda, con l’elmo in capo, et avendo intorno al braccio sinistro rivolto un manto bianco”⁶⁶ (Fig. 21), “nella mano destra terrà una spada ignuda, dimostrandosi ardita e pronta a combattere”⁶⁷ e *Sollecitudine*, allegoria già presente in *princeps* e ripresa nell’edizione del 1603, dove viene anche illustrata, e raffigura una donna alata con un orologio in mano, cioè una clessidra⁶⁸ (Fig. 22).

L’allegoria successiva, che introduce l’ottava scena, è quella della *Pietà* (Fig. 23): si tratta di una figura femminile che, come già in *princeps* e poi

⁶⁵ Ivi, pp. LIV-LV.

⁶⁶ In effetti si intravede del bianco nella figura molto sciputa: il bianco è “la speranza fondata nella candidezza de’ costumi e della dritta intenzione”; Ripa 1593, p. 130 e Ripa-Maffei 2012, p. 277, voce 188.1 (Ripa 1603, p. 226): “tien l’elmo in capo, perciocché la principale parte sua è l’ingegno e la prudenza, che la tiene fortificata; sta con la spada ignuda prontamente per combattere, perché industria è star desto, sapersi difendere con vantaggio ne’ duelli della Fortuna”.

⁶⁷ Ripa 1593, p. 130 e Ripa-Maffei 2012, p. 277, voce 188.1 (Ripa 1603, p. 226). Trovo calzante al contesto che stiamo ricostruendo, legato alla famiglia dei committenti, la considerazione di Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei, p. 726, voce 188, nota 1, che fa notare, riprendendo da Savarese 1990, p. 156, come in questa voce si rifletta la concezione di una civiltà di gentiluomini di “cappa e spada”, fondata sull’onore.

⁶⁸ Ripa-Maffei 2012, p. 543, voce 360.4 (Ripa 1603, p. 460, dove la figura è illustrata): “Donna con un Orologio in mano. L’Orologio si pone per il tempo, il quale è tanto veloce che propriamente l’andar suo si puol dire volo, et ammonisce noi altri, che nelle nostre azioni siamo presti e solleciti, per non esser, tardando, oppressi da lui e presi nelle insidie, che tutta via ci ordisce”. La voce, già presente in Ripa 1593, pp. 259-260, si presenta come una semplificazione della voce precedente, descritta e raffigurata nella xilografia con gallo, sole e ali (*Sollecitudine*, 360. 3).

nell'edizione del 1603⁶⁹, Ripa connota come una giovane di carnagione bianca, di bell'aspetto, con il naso aquilino, che avrà le ali sulle spalle, una veste rossa e una fiamma in cima al capo. Diversamente però dalla descrizione corrispondente nel dizionario ripiano, l'allegoria non appoggia la mano sinistra sul cuore ma offre un seno al fanciullo che la affianca. Questa figura rivela quindi una contaminazione con la personificazione della *Carità*, che indossa anch'essa una veste rossa, ha una fiamma sul capo e offre un seno ad un fanciullo che invece manca nella caratterizzazione della *Pietà*⁷⁰.

La *Pietà* introduce l'ottava scena che illustra il XIV canto del poema tassiano con *Carlo e Ubaldo che apprendono dal mago di Ascalona che Rinaldo è con Armida alle isole Fortunate* (Fig. 24). L'affresco semplifica il disegno di Bernardo Castello (Fig. 24a) e l'incisione di Giacomo Franco (Fig. 24b) eliminando la descrizione della città e l'accampamento sullo sfondo.

⁶⁹ Ripa-Maffei 2012, p. 475, voce 298.1 (Ripa 1603, pp. 401-402, dove la figura è illustrata): "giovane, di carnagione bianca, di bello aspetto, con gl'occhi grassi e con il naso aquilino, averà l' ali alle spalle, sarà vestita di rosso, con una fiamma in cima del capo; si tenga la man sinistra sopra il cuore, e con la destra versi un Cornucopia pieno di diverse cose utili alla vita umana". Il vestito rosso indica che "è compagna della carità", mentre ha le ali "perché vola a Dio, alla patria, e dalla patria a' parenti, e da' parenti a noi stessi, continuamente". La fiamma che gli arde sul capo "significa la mente accendersi all'amor di Dio, all'essercizio della pietà, che naturalmente aspira alle cose celesti". La voce è già presente in Ripa 1593, p. 212. Una possibile fonte figurativa dell'allegoria è la figura della *Pietas religionis* che versa i soldi in un bacile, dipinta da Giovanni Guerra nel Salone Sistino della Biblioteca Vaticana a Roma intorno al 1588.

⁷⁰ L'allegoria della *Carità* compare anche nella Sala Clementina in Vaticano su invenzione di Cesare Ripa e anche in quel caso è attorniata da fanciulli; cfr. Mandowsky 1939, p. 302 e Witcombe 1992, p. 281. Ripa-Maffei 2012, pp. 89-90, voce 48.2 (Ripa 1603, pp. 64-65, dove la figura è illustrata): "donna vestita di rosso, che in cima del capo abbia una fiamma di fuoco ardente, terrà nel braccio sinistro un fanciullo, al quale dia il latte, et due altri gli staranno scherzando a' piedi; uno d'essi terrà alla detta figura abbaracciata la destra mano". La voce è già presente in Ripa 1593, pp. 41-42. Allatta putti anche la *Carità* dipinta da Giorgio Vasari in Palazzo Sforza Almeni a Firenze o l'allegoria dipinta da Giovanni Guerra nel Salone Sistino della Biblioteca Vaticana. Il grosso frutto che la figura ha in grembo potrebbe essere una zucca. La zucca è attributo della *Felicità breve* (Ripa-Maffei 2012, pp. 191-192, voce 127. 3) e della *Speranza fallace* (Ripa-Maffei 2012, pp. 554-555, voce 368. 8), in quanto cresce rapidamente ma poi rapidamente casca a terra e si secca, forse in riferimento all'episodio raffigurato nel riquadro che segue e ispirato dal gesto pietoso e caritatevole dei due paladini e alla felicità breve di Rinaldo destinata a sparire rapidamente.

La successiva allegoria è quella del *Piacere* che serve ad introdurre la nona scena (Fig. 25): come in Ripa, già in *princeps*⁷¹, si tratta di un giovane di circa sedici anni, di bell'aspetto e ridente, vestito di verde, che tiene nella destra un mazzo di fiori⁷² e, nella sinistra, un filo verde con molti ami ad esso legati⁷³. Il letterato perugino caratterizza in maniera gioiosa la figura del *Piacere*, cui unisce la consapevolezza degli inganni amorosi, raffigurati dagli ami⁷⁴.

L'episodio descritto nel IX riquadro corrisponde alle strofi del quindicesimo canto della *Liberata* (XV, 58-66), nelle quali si descrivono le *Tentazioni a cui sono sottoposti Carlo e Ubaldo* (Fig. 25), rappresentate dalle due belle nuotatrici in un giardino di piacere e non corrisponde al disegno di Bernardo Castello e all'incisione corrispondente di Giacomo Franco che privilegia, invece, il momento del canto nel quale i due paladini, imbarcati su una navicella guidata dalla Fortuna, approdano nell'isola di Armida. L'episodio forse viene scelto per sottolineare la grande capacità di resistenza morale dei due paladini e la loro rinuncia ai piaceri carnali rispetto alla scena successiva, che viene anticipata e introdotta dalla personificazione della *Lascivia* (Fig. 26): come già in *princeps*⁷⁵, la figura è una giovane donna riccamente vestita che, con la mano sinistra, regge uno specchio nel quale si specchia attentamente e, con la destra, regge il vasetto dei trucchi per farsi bella⁷⁶, specchio che è oggetto identificativo anche del racconto

⁷¹ Ripa 1593, p. 207.

⁷² In realtà il manuale di Ripa parla della mano sinistra.

⁷³ Purtroppo la figura è interessata da un'estesa ridipintura che non rende completamente leggibile il filo con gli ami. Tuttavia sembrerebbe di intravedere un rocchetto di filo da cui pendono gli ami.

⁷⁴ Ripa-Maffei 2012, p. 471, voce 296.1 (Ripa 1603, p. 398): "un Giovane di sedici anni in circa, di bello aspetto e ridente, con una ghirlanda di rose in capo, vestito di verde e molto ornato, con un iride che da una spalla all'altra gli circonda il capo; con la mano destra tenga un filo verde con molti ami ad esso legati, e nella sinistra un mazzo di fiori". Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei, 2012, p. 787, nota 1, fa notare che ami legati con filo di seta verde connotano anche le personificazioni della *Corte* (ivi, pp. 122-124, voce 78) e dell'*Inganno* (ivi, p. 281, voce 192.4) (Ripa 1603, pp. 93-95, 229-230). Molto simile è la figura del *Piacere* nell'*Adone* di Giovan Battista Marino (VIII, 27-28): la figura viene descritta con i capelli ornati di rose e mirto, ami e lacci, con l'iride intorno al capo, e con accanto corazza, scudo ed elmo (Colombo 1967, p. 30).

⁷⁵ Ripa 1593, p. 147.

⁷⁶ Ripa-Maffei 2012, p. 345, voce 214.1 (Ripa 1603, p. 289): "donna giovane riccamente vestita, terrà uno specchio con la sinistra mano, nel quale con attenzione si specchi, con la

tassiano, dove va a connotare la devirilizzazione di Rinaldo, che guarda la sua immagine riflessa totalmente dimentico di sé e dei suoi doveri di crociato, ormai totalmente in balia dell'amore per la maga Armida. L'episodio che illustra la *Lascivia*, è infatti il decimo ed è tratto dal XVI canto del poema: è uno tra i più celebri della *Liberata* e rappresenta *Rinaldo nel giardino incantato di Armida* (Fig. 26) mentre viene spiato da Carlo e Ubaldo che cercano il momento giusto per intervenire e riportare l'eroe cristiano, ormai completamente effeminato, ai suoi doveri di valente crociato. Il dipinto riprende anche il dettaglio del disegno di Bernardo Castello (Fig. 26a) e dell'incisione di Agostino Carracci (Fig. 26b) con Rinaldo in atto di specchiarsi. Il disegno, l'incisione e l'affresco perugino illustrano uno dei momenti amorosi più noti del poema e con maggior fortuna e di cui costituiscono le prime attestazioni figurative. In questo caso il racconto dei due amanti occupa l'intera scena senza indulgere su episodi secondari: l'ambientazione naturale si fa più avvolgente e sottolinea l'intensità emotiva nel rapporto tra i due protagonisti colti nel momento della massima compenetrazione amorosa espressa in maniera magistrale dai versi di Tasso.

La scena viene caricata in realtà, *ex contrario*, di valenze morali ed è esclusa una palese licenziosità: l'influenza dell'incisione si rintraccia negli anni novanta sia in un disegno di Andrea Boscoli con lo stesso soggetto, che in un dipinto di Annibale Carracci. Se è indubbio, infatti, che la *Gerusalemme liberata* nel narrare della prima crociata, della lotte tra pagani e cristiani, del suo capo Goffredo di Buglione e degli altri eroi resi immortali dalle *chansons de geste* e dalla letteratura medievale, intendeva riprendere quelle tematiche per infiammare gli animi dei cristiani verso una nuova crociata, riproponendo quei modelli eroici all'attenzione della società tardocinquecentesca, fortemente segnata dalla paura per il mondo turcomusulmano almeno fino alla Battaglia di Lepanto, sollevando quindi un tema di scottante attualità nelle forme della tradizione epico-cavalleresca, è invece dal racconto di vicende apparentemente secondarie, quale l'amore di Rinaldo e Armida, che emerge il punto di vista non dei vincitori ma dei perdenti, in altre parole, come scrive Giovanni Careri, "la sorte tragica del-

destra stia in atto di farsi bello il viso". Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei, 2012, pp. 741-742, nota 1, evidenzia come la figura richiami la *Vanità* illustrata nelle *Sorti* di Francesco Marcolini 1540, tav. XIII, che connota la figura con lo specchio ma senza i passeri e l'ermellino che Ripa aggiunge alla descrizione dell'allegoria. Nel caso dell'affresco perugino del ciclo Saracini c'è quindi una sovrapposizione ancora maggiore con la descrizione della *Vanità* di Marcolini.

le vittime (cristiane e musulmane) della violenza della storia, della guerra e dell'amore"⁷⁷. Tasso scrive il suo poema nel momento in cui i cristiani dovevano ritrovare la propria compattezza, combattendo per difendere la propria fede sia dalle minacce esterne, rappresentate dai Turchi sia da quelle interne, vale a dire le spinte disgregatrici generatesi dalla riforma luterana; è il momento in cui sull'eredità rinascimentale viene innestandosi "lo spirito nuovo e inquieto di un'età percossa dall'urto violento della Riforma e intimamente desiderosa di una sincera *renovatio* morale"⁷⁸. Nell'opera s'intrecciano una serie di vicende e nel dualismo Bene-Male, le grandi storie d'amore del poema, spesso tragiche o peccaminose, sviluppano il tema di un altro amore, sensuale e terreno, contrapposto ma complementare a quello eroico.

Particolarmente significativi, a riguardo, i canti dal quattordicesimo al sedicesimo, che illustrano la progressiva trasformazione di Armida da nemica in amante, nei quali si delinea con grande nitidezza anche il ruolo, per nulla ancillare, svolto in questo racconto dal paesaggio, come si evidenzia anche nei dipinti di Ludovico (1593) e Annibale Carracci (1601), entrambi nel Museo e Real Bosco di Capodimonte (Figg. 27-28)⁷⁹.

⁷⁷ Careri 2010, p. 15.

⁷⁸ Caretti 1977, p. 105.

⁷⁹ Sull'argomento vedi Galassi 2020, pp. 423-430. Si deve ad Annibale Carracci una delle prime raffigurazioni pittoriche del giardino di delizie che fa da cornice agli amori di Rinaldo e Armida nel sedicesimo canto, come si vede nel dipinto, databile al 1601, conservato nel Museo e Real Bosco di Capodimonte. I Carracci condividono la primogenitura della resa grafica e pittorica del poema tassiano, con le incisioni di Agostino per l'edizione illustrata del 1590, e i dipinti di Ludovico, sempre a Capodimonte, del 1593, e di Annibale. La tela di Annibale fu realizzata per il cardinale Odoardo Farnese ed era destinata agli ambienti di una *dépendance* del celebre palazzo, fatta costruire da Odoardo sulla riva del Tevere in Via Giulia, come luogo di svago e di ritiro privato. Annibale, in particolare, oltre al *Rinaldo e Armida*, realizzò, per la stessa stanza, anche una *Venere dormiente con amorini* (oggi Chantilly, Musée Condé). Proprio nella lunga e celebre *ekphrasis* dedicata da Giovanni Battista Agucchi alla *Venere* di Chantilly, probabilmente scritta nel 1602, giuntaci in quanto riportata da Malvasia (1678, ed. 1841, I, p. 360), viene menzionata anche la tela con *Rinaldo e Armida*. Agucchi, infatti, esordisce affermando di essersi recato presso la residenza dei Farnese «per vedervi un quadro della favola del Tasso, divinamente in pittura rappresentato dal S. Annibale Carracci». Nel momento raffigurato nel dipinto i due amanti sono intenti a mirare "in vari oggetti un solo oggetto:/ Ella del vetro a sé fa specchio: ed egli/ gli occhi di lei sereni a sé fa spegli" (Tasso, XVI, 20), mentre Carlo e Ubaldo "che tra i cespugli eran celati" e che si scoprono a lui "pomposamente armati" (Tasso, XVI, 27), cioè indossando l'armatura per mostrare a Rinaldo come deve presentarsi un vero cavaliere, li spiano in una

La figura allegorica successiva è la *Virtù heroica* (Fig. 29), che serve a introdurre il racconto dell'undicesimo riquadro: la figura corrisponde all'immagine di Ripa descritta già in *princeps*⁸⁰ e ripresa poi nell'edizione del 1603 alla voce *Virtù eroica*, "come depinta da gl' antichi, e come si vede nella Medaglia di Gordiano Imperatore": cioè "Ercole nudo, appoggiato sopra la sua Clava, con una pelle di Leone aviluppata intorno al braccio, come si vede in due bellissime statue nel Palazzo dell'Illustrissimo Sig. Cardinale Odoardo Farnese, vero motore delle virtù"⁸¹. Come in altri casi, tuttavia, la personificazione fa riferimento anche ad un'altra descrizione di Ripa per la medesima allegoria non presente nella *princeps*, in particolare quando descrive la statua di Ercole che si trova in Campidoglio, vestita delle spoglie del leone con la clava, che con la mano sinistra tiene tre pomi d'oro portati dagli Orti Esperidi, che stanno a significare le tre virtù eroiche attribuite ad Ercole (la moderazione dell'ira, la temperanza

scena in cui il voyeurismo si colora di elementi moralistici: i due paladini attendono infatti il momento più propizio per presentarsi a Rinaldo e richiamarlo ai suoi doveri di crociato. Rinaldo viene colto in una posa di totale abbandono, dimentico dei suoi doveri di crociato; la spada giace a terra abbandonata. Armida copre con i suoi capelli biondi quelli di Rinaldo, espediente con il quale viene sottolineata la devirilizzazione dell'eroe prodotta dall'incantesimo d'amore, accentuata anche dall'utilizzo di colori volutamente invertiti, per rendere più evidente lo scambio dei ruoli tra le due figure: il rosa per la tunica di Rinaldo, il blu per il drappo di Armida. L'impianto del dipinto è classico e Rinaldo sembra quasi una divinità fluviale; in generale la scena mostra affinità con le iconografie rinascimentali sugli amori di Venere. Classica è anche l'architettura sullo sfondo, riccamente istoriata da rilievi, che richiama le descrizioni del palazzo di Armida. Il giardino è descritto nella sua lussureggiante bellezza, ravvivato, come nel poema, dai "fior vari e varie piante" e "erbe diverse", dall'uva "in fiori acerba" e quella "già di nettare grave", popolato da "vezzosi augelli infra le verdi fronde" e dal pappagallo "che le piume ha sparte di color vari" e che invita a coglier "la rosa in sul mattino adorno" (Tasso, XVI, 9, 11, 12, 13, 15). Una natura che Annibale Carracci ha reso, come nel poema, partecipe del sentimento vissuto dai due amanti: sembra infatti che "tutta la frondosa ampia famiglia" "formi e spiri dolcissimi d'amor sensi e sospiri" Tasso, XVI, 16). Sui dipinti vedi anche Careri 2010, pp. 152, 156.

⁸⁰ Ripa 1593, p. 290 (*Virtù heroica*), dove tuttavia la descrizione è più sintetica.

⁸¹ Ripa-Maffei 2012, pp. 595-596, voce 404.1 (Ripa 1603, pp. 506-507). La voce contiene un riferimento a due famose statue antiche della collezione Farnese, l'*Ercole Farnese* e l'*Ercole Latino* che ornavano simmetricamente il cortile di Palazzo Farnese in Campo dei Fiori a Roma. La voce è tratta da Du Choul 1559, p. 33. L'allegoria è precocemente illustrata, oltre che nel ciclo Saracini, anche in un ciclo affrescato di Palazzo Boncompagni a Isola del Liri. Il legame di Ripa con la famiglia Farnese, in particolare con il cardinale Odoardo, motiva la citazione delle due celebri sculture.

dell'avarizia, il generoso sprezzamento delle delizie e dei piaceri). La *Virtù eroica* è quando, dice Ripa, la ragione “ha sottoposti gli affetti sensitivi”⁸². Nel fregio Saracini Ercole sostiene un solo pomo, forse da mettere in riferimento, in generale, con quest'ultima capacità bene espressa dall'episodio raffigurato nel riquadro successivo tratto dal XVIII canto della *Liberata*: la virtù eroica di Rinaldo prevale sui sensi e *Rinaldo, accompagnato dai due paladini, viene accolto e perdonato da Goffredo* (Fig. 29) e dalla sua magnanimità. Anche in questo caso la *Virtù heroica*, come recita l'iscrizione, nella quale evidentemente, si rispecchiano i committenti, sostiene la travatura dell'edificio e, metaforicamente, la loro stirpe. Anche in questo caso l'affresco è una chiara ripresa del disegno di Bernardo Castello (Fig. 29a) per il tramite dell'incisione di Giacomo Franco (Fig. 29b).

L'ultima allegoria ripiana è quella che spiega la scena conclusiva, la dodicesima, ispirata al XX canto della *Liberata*. Si tratta della *Vittoria* (Fig. 30), una donna giovane, con le ali, vestita di bianco con la clamidetta gialla, che regge nella destra una corona d'alloro mentre nella sinistra regge una palma⁸³, attributo anche della *Vittoria de gl'antichi*⁸⁴, a cui un putto offre tre pomi granati. Anche in questo caso la figura fonde insieme due descrizioni di Ripa per la personificazione della *Vittoria*: il pomo granato compare infatti quale attributo della *Vittoria* sempre descritta da Ripa. Il significato di questo frutto è bene spiegato dal letterato: “perché due cose

⁸² Ripa-Maffei 2012, p. 597, voce 404.4 (Ripa 1603, p. 507). Maffei, *Commento*, in Ripa-Maffei 2012, p. 843, nota 7, fa notare come la fonte della voce, assente nell'edizione del 1593, sia Sebastiano Erizzo 1571, p. 634.

⁸³ Ripa-Maffei 2012, pp. 606-607, voce 406.4 (Ripa 1603, p. 516): “donna di faccia verginile, e voli per l'aria, con la destra mano tenga una ghirlanda di lauro, ovvero di olivo, e nella sinistra una palma, con l'Aquila sotto a' piedi, la quale tiene nelle zampe un ramo pur di palma, et il vestimento si farà di color bianco, con la clamidetta gialla”. Ripa spiega nella voce che “il lauro, l'olivo, e la palma, furono da gl'antichi usate per segno di onore, il quale volevano dimostrare doversi a coloro che avessero riportato vittoria de' nemici in beneficio della Patria”, mentre la figura “si fa in atto di volare, perché tanto è cara la vittoria, quanto significa più manifestamente valore eminente e dominatore”. La figura è già in Ripa 1593, p. 295. La fonte di questa allegoria è sempre la fonte negata di Cartari 1571, p. 404, da cui Ripa attinge letteralmente il brano per la raffigurazione della *Vittoria* in volo con i suoi attributi a cui Ripa unisce l'aquila descritta da Cartari qualche riga più sotto. Quindi la *Vittoria* del ciclo Saracini è più vicina alla fonte di Cartari. Di questa iconografia parla anche Erizzo 1571, p. 358.

⁸⁴ Ripa-Maffei 2012, pp. 607-608, voce 406.9. La descrizione è presa da Du Choul 1559, p. 147.

sono necessarie per conseguir la vittoria, cioè la forza e la concordia” e “l’ingegni uniti nel pomo granato, il quale è ristretto con l’unione de’ suoi granelli, cioè gli uomini di valore restringono in una sola opinione tutti i pensieri di molti ingegni”⁸⁵.

L’episodio dell’ultimo riquadro (Fig. 30), di cui manca il disegno di Bernardo Castello, si può confrontare, ancora una volta, con l’incisione di Agostino Carracci, che propone *Goffredo di Buglione vincitore* che, dopo aver ucciso Emireno, si volge ad Altamoro che si arrende porgendogli la spada (Fig. 30a).

Se appaiono evidenti i messaggi autocelebrativi che il ciclo intende proporre, va, da ultimo, chiarito il contesto entro il quale maturò l’elaborazione di un programma così complesso e sofisticato e che rappresenta una precocissima e raffinata ripresa sia della *Gerusalemme Liberata* illustrata che dell’*Iconologia* di Cesare Ripa, con particolare riferimento all’edizione del 1603, cioè di due testi chiave della letteratura dipinta e dell’*ut pictura poesis*.

Non conosciamo molto della vita di Cesare Ripa. Cesare Orlandi, nella prefazione all’edizione perugina dell’*Iconologia* del 1764, sottolineava la scarsità di informazioni biografiche sul letterato anche nelle fonti seicentesche⁸⁶. Nonostante la grandissima fama e l’enorme diffusione dell’*Iconologia*, Ripa rimane, infatti, un personaggio dai contorni biografici sfuggenti, al punto che è stata messa in dubbio persino l’autenticità del suo nome⁸⁷.

⁸⁵ Ripa-Maffei 2012, p. 606, voce 406.2 (Ripa 1603, p. 516): “donna vestita d’oro; nella destra mano tiene un pomo granato, e nella sinistra un elmo, così la descrive Eliodoro”. La figura è già in Ripa 1593, p. 296. Anche in questo caso la voce fa riferimento ad una famosa statua antica, la *Vittoria Apta* (senza ali), collocata, stando a Pausania (*Periegesi*, I, 22, 4) nell’ala destra dei Propilei dell’acropoli di Atene. La statua di culto, in legno, era raffigurata con elmo e melograno. Anche in questo caso Ripa accede alla descrizione della statua non attraverso le fonti antiche ma attraverso la solita fonte negata di Cartari 1571, p. 404.

⁸⁶ Orlandi, *Memorie del Cavaliere Cesare Ripa*, in Ripa-Orlandi, 1764, p. XV.

⁸⁷ Un manoscritto del XVII secolo dedicato agli accademici Intronati di Siena, redatto da Uberto Benvoglianti, suggeriva di considerare il nome Cesare Ripa come pseudonimo di Giovanni Campani. La questione, avanzata e discussa da Mandowsky 1939, pp. 283-285, è stata definitivamente risolta solo dopo il ritrovamento da parte di Stefani 1990, pp. 311-312, Appendix III, degli Stati d’anime della parrocchia di Santa Maria del Popolo, che attestano la presenza del letterato a Roma tra il 1611 e il 1620, confermando la veridicità del suo nome. Sappiamo che Cesare Ripa nacque a Perugia intorno al 1555 e che morì a Roma in condizioni di estrema povertà nel 1622.

Non sappiamo molto sulla sua formazione, eccetto il suo rapporto con alcune accademie letterarie come quelle dei Filomati e Intronati di Siena, che erano dedite allo studio dell'antiquaria e dei classici greci e latini, e quella degli Insensati di Perugia, con cui continuò ad avere rapporti anche dopo la sua partenza dalla città natale. Erna Mandowsky, già nel 1939, ha scritto sui contatti di Ripa con alcuni accademici Insensati perugini, in particolare con Fulvio Mariottelli, Filippo Alberti e Cesare Caporali⁸⁸ e, successivamente, sugli stessi rapporti, si è espressa anche Sonia Maffei (2012). Mandowsky ha addirittura ipotizzato una partecipazione di Ripa all'Accademia degli Insensati che tuttavia non è ad oggi comprovata⁸⁹. La descrizione dell'allegoria della *Poesia* ha offerto inoltre l'opportunità a Ripa di mostrare il significato delle Accademie per la letteratura del suo tempo e di soffermarsi con particolare accento sull'Accademia degli Insensati, dalla quale sarebbero usciti alcuni illustri e celebri poeti: "Del che mi saranno testimonio certo in Perugia, mia patria, l'Accademia de gl'Insensati, illustre già molt'anni, la quale rende meraviglia non pure a se stessa, ma all'Italia et a tutto il Mondo, per le nobili parti de gl'ingegni che essa

⁸⁸ Mandowsky 1939, pp. 293-294. Lo stretto rapporto di Ripa con questi personaggi si può dedurre da una serie di elementi: Ripa manda all'editore Tozzi, per farle includere nella nuova edizione dell'*Iconologia*, fra le altre figurazioni, anche due allegorie di Fulvio Mariottelli *Theoria e Prattica*, che poi furono incluse nell'edizione del 1618 (Ripa 1618, pp. 632-634; 613-614). Inoltre Ripa accenna, nella descrizione della voce *Disegno*, sempre nell'edizione del 1618, con parole elogiative, allo scritto di Fulvio Mariottelli intitolato *L'Estasi*, opera che egli deve aver visto ancora manoscritta e che sarebbe stata stampata solo pochi giorni dopo: "Molte più cose si potrebbero dire, ma per tener la solita brevità questo basti, e chi vorrà vederne più, potrà leggere il libro intitolato l'Estasi del Sig. Fulvio Mariottelli, che sarà di giorno in giorno alle stampe, opera veramente di grandissima considerazione" (Ripa 1618, p. 143). Inoltre Ripa utilizza una quartina dell'Insensato Filippo Alberti, noto come *Lo Stracco*, per la descrizione della voce *Crepuscolo della Mattina* (Ripa-Maffei 2012, p. 126, voce 80a), mentre, fra le molte descrizioni a lui note dell'allegoria della *Corte*, sceglie i carmi dell'Insensato Giulio Cesare Caporali, chiamato *Lo Stemperato*, che definisce « uomo di bellissimo ingegno, di lettere, e di valore», carmi composti quando il poeta era entrato al servizio di Ferdinando de' Medici e nei quali fa trasparire particolari autobiografici del periodo vissuto presso la corte del cardinale Fulvio della Cornia, delineato come un signore ingeneroso e tirannico. Qui viene citata la seconda poesia del dittico, incentrata sull'allegoria della *Corte* (Ripa-Maffei 2012, pp. 123, voce 78; 667, nota 4). La stima che Ripa nutre per gli Insensati va quindi al di là di una considerazione occasionale dei singoli membri.

⁸⁹ Ripa-Maffei 2012, p. 791, nota 4.

nodrisce, i quali tutti insieme lei rendono nobile, come ella poi ciascuno separatamente rende famoso”⁹⁰.

Una lettera del 1604 di Fulvio Mariottelli annuncia al bibliofilo perugino Prospero Podiani una sua prossima visita insieme a Ripa. Questa informazione è molto interessante in quanto documenta un rapporto ancora vivo, da parte di Cesare Ripa, con la città d’origine, negli anni che interessano la realizzazione del ciclo Saracini⁹¹. Ripa, come è noto, si era recato a Roma molto giovane per lavorare alla corte del cardinale Antonio Maria Salviati, dove venne assunto come trinciante⁹², cioè come addetto a tagliare le vivande durante i banchetti, un ruolo che implicava anche un compito più latamente culturale, vale a dire intrattenere la raffinata cerchia degli ospiti di cui si circondava il cardinale.

La corte del cardinale Salviati (Fig. 31), che proprio dal 1592, durante il primo anno del pontificato di Clemente VIII Aldobrandini (Fig. 32) era divenuto consigliere personale del papa e arbitro indiscusso della politica romana, era frequentata da letterati ed eruditi. Tramite il suo *patron* Ripa potè stringere rapporti e relazioni con intellettuali e antiquari come Zaratino Castellini, Fulvio Mariottelli, Pier Leone Casella, Marzio Milesi, Por-

⁹⁰ Ripa-Maffei 2012, p. 481, voce 301.1.

⁹¹ La lettera, datata 20 agosto 1604, è pubblicata da Stefani 1990, p. 311, Appendix II e ripubblicata da Panzanelli Fratoni 2009, pp. 201-202: “Molto Ill.e Sig.r mio P.ne oss. Per la gran confidenza che io tengo nell’amorevolezza di V.S. mi son molto rallegrato nell’intendere il suo ritorno da Roma, havendo io molto gran desiderio, et bisogno di aboccarci a parlare con Lei, però mi farà somma gratia V.S. a farmi intendere quando sia per trovarsi a Compignano, accioché io sia certo di poterla trovare et parlarle senza arrivare a Perugia, insieme col Cavalier Cesare Ripa, autore del libro delle Imagini, et s.re à V.S. quanto me, trovandosi esso a passare i caldi dell’estate meco qui in Castiglion Fosco, et quando VS non fosse per venire à Compignano mi risolverò stendermi sino a Perugia, quando sia certo trovarla. Et intanto per fine le bacio le mani, insieme con d. s.r Cavaliere pregandole da Dio l’adempimento d’ogni suo desiderio. Di Cast. Fosco li XX di Agosto 1604. D.V.S. m.to Ill.re ser.re aff.mo Fulvio Mariottelli”. Per i rapporti tra Mariottelli, Podiani e Ripa, Stefani 1990, pp. 309- 311. Compignano è un borgo della campagna sud ovest di Perugia, sulle rive del Nestore, un affluente del Tevere, ad una distanza dal capoluogo di circa 20 km, e di soli 10 km dal luogo da cui gli scriveva Mariottelli; Castiglion Fosco è un paese che sorge sulla direttrice che da Perugia conduce a Città della Pieve, della cui parrocchia Fulvio Mariottelli aveva la cura. Da quelle zone, e in particolare dal piccolo castello di Poggio Aquilone, i Podiani avevano la loro origine (e il nome) e a Compignano Prospero Podiani conservava alcuni appezzamenti di terreno e presumibilmente un’abitazione, come testimonia anche questa lettera.

⁹² Stefani 1990a, pp. 257-266.

firio Feliciani e con esponenti dell'Accademia degli Insensati a sua volta intrecciata con quella di San Luca.

Ed è durante gli anni vissuti presso il Salviati che, usufruendo delle colte amicizie e della ricca biblioteca del cardinale, Ripa poté comporre l'*Iconologia*, che fu pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593 (Fig. 33). Questa edizione godette, fin da subito, della potente protezione papale giacché, appena uscita, Ripa richiede, attraverso la mediazione del cardinale Cinzio Aldobrandini (Fig. 34), che la sua opera ottenga una specie di *copyright*, “accioché per diece anni prossimi, niuno possa, senza sua licenza, stampare né far stampar, né vender il detto suo libro, né in Roma né in luoco alcuno dello stato Ecclesiastico che cosi sua Beatitudine ne ha fatto gratia all'Il-lustrissimo Signor Cinthio Aldobrandini”⁹³. Il grande successo dell'opera convinse Ripa ad ampliarla e pubblicare una seconda edizione nel 1603, questa volta con la novità di un apparato illustrativo xilografico, edizione dedicata, dopo la morte del cardinale Antonio Maria Salviati, avvenuta il 28 aprile 1602, al suo erede, il Marchese Lorenzo Salviati. Nel frontespizio dell'edizione del 1603 lo scrittore poté fregiarsi del titolo di “Cavaliere de' Santi Mauritio et Lazaro”, titolo conferitogli da Papa Clemente VIII, il 30 marzo 1598⁹⁴ (Fig. 35). Un velato o criptato riferimento agli Aldobrandini potrebbe leggersi, del resto, nel frontespizio dell'edizione del 1603, dove due putti alati reggono un'insegna, una barra merlata, che oltre a caratterizzare lo stemma di Lorenzo Salviati, dedicatario dell'opera, il cui stemma compare sul retro del frontespizio, come ha chiarito Sonia Maffei⁹⁵ (Fig. 36), è anche impresa della stemma del cardinale Cinzio Aldobrandini e

⁹³ Witcombe 1992, pp. 281-282, Appendice I a. Per l'ottenimento della licenza ivi, p. 282, Appendice I b.

⁹⁴ Ivi, p. 282, Appendice II b. Witcombe ha pubblicato il documento. Concessione cavalierato, 1598, Archivio Segreto del Vaticano, Sec. Brev. 269, fol. 1r-v, 3r; indice 758, fol. 244r. “Dilecto filio Cesari Ripa Civi Perusino Clemens Papa VIII. Dilecte fili salutem etc. Sincerae fidei et devotionis affectus quo Nos et Apostolicam Sedem prosequeris, ac religionis zelus quo te praeditum esse accepimus, Nos indicunt ut ea, que tibi domosque tuae honori esse posunt, libenter tibi concedamus. Cum itaque tu ob melioris vitae frugem habitum per dilectos filios Milites Militiae Sanctorum Mauritii et Lazzari gestari solitum suspicere, ac professionem per eosdem Milites emitti consuetam regulares expresse emittere ac in eadem Militia una cum illius magistro, seu administratore, et fratribus Militibus sub regulari habitu virtutum Domino famulari desideres [...] Datum Romae apud S. Petrum etc., die XXX Martii MDXCVIII. Anno septimo etc.”

⁹⁵ Maffei 2022, p. 6.

di papa Clemente VIII Aldobrandini⁹⁶ (Fig. 37). I putti compaiono a sinistra e a destra di un busto di Ripa che indossa la “Croce della Religione di S. Lazaro”⁹⁷ (Fig. 35). Sappiamo, inoltre, che la richiesta per far diventare Ripa cavaliere, era stata presentata, sempre da Cinzio Aldobrandini, cardinale di San Giorgio, il 28 marzo, grazie all’intervento di Gregorio Petrocchini, cardinale di Montelparo⁹⁸ (Fig. 38), con il quale Ripa aveva avuto rapporti particolarmente stretti, tanto da poterlo definire “mio Signore” alla voce *Religione* nell’edizione dell’*Iconologia* del 1603⁹⁹. Come è stato messo in rilievo da Christopher Witcombe nel 1992, il titolo di cavaliere gli fu conferito grazie al contributo del letterato perugino all’invenzione della decorazione della Sala Clementina in Vaticano, dipinta da Cherubino e

⁹⁶ Entrambi presentano dei putti che reggono una insegna molto simile, una banda doppio merlata, dipinti dai fratelli Giovanni e Cherubino Alberti nella Sala Clementina in Vaticano.

⁹⁷ Witcombe 1992, p. 279, nota 13.

⁹⁸ Ivi, p. 282, Appendice II a. Richiesta di cavalierato, 1598, Archivio Segreto Vaticano, Sec. Brev. 269, fol. 2r, verso di un foglio senza numero opposto al fol. 3r. [fol. 2r]: “Beatissimo Padre,

Cesare Ripa perugino, inventore delle figure che si sono dipinte nella sala nuova di Palazzo di ordine di Vostra Santità, le espone che, havendo fatto qualche studio in questa facultà, et speso qualche anno in cavar dall’antichità molti disegni et figure, et compostone ance uno assai bon volume, et per ciò desideroso di acquistar per sé et a Casa sua qualche grado di honore, supplica la Santità Vostra si degni concedergli per gratia una Croce della Religione di S. Lazaro, che, essendo egli persona ben nata et meritevole, non havrà la Santità Vostra da pentirsi di haverlo honorato di questa dignità, la quale riceverà dalla sua molta benignità a singularissima gratia, Serenissimus Dominus Noster annuit. C. Cardinalis Sancti Georgij”. [verso di un foglio senza numero opposto al fol. 3r]: “Per Cesare Ripa perugino, inventore delle figure fatte nella sala nova di Palazzo, per le quale ha fatto molto studio et fatiche, desideroso d’alcuno titolo di honore, essendo egli persona ben nata et meritevole, il Cardinale Mont’Elparo supplica Vostra Santità a farli gratia dell’habito di S. Lazzaro. Cardinalis Sancti Georgij dicit Sanctitate Vostra annuisce. Die 28 Martii 1598. Alla Santità di Nostro Signore, al signore Cardinale S. Giorgio raccomandato dall’Illustrissimo Mont’Elboro, per Cesare Ripa perugino».

⁹⁹ Ripa 1603, p. 431 (Ripa-Maffei 2012, p. 510): “Onde, vedendo io tante rare qualità in questo nobilissimo animale [l’elefante], non poco piacere e sodisfazione ho preso, considerando che tal figura è propria insegna dell’Illustrissimo Cardinal Montelparo, mio Signore, per vedere che singolarmente convengono in S. S. Illustrissima le sudette qualità di Religione, Prudenza, Giustizia, e Mansuetudine, che con rarissimo essemplio risplendono nella Persona d’esso Sig Cardinale, in modo che non pure l’hanno reso degno del grado del Cardinalato, ma lo fanno anco dignissimo di maggior onore et esaltazione, come viene per i suoi gran meriti da tutto il mondo desiderato” (Fig. 38a).

Giovanni Alberti. Infatti nella richiesta di cavalierato, la prima motivazione che viene presentata a sostenere la richiesta, in ben due passaggi, è che “Cesare Ripa perugino”, è stato “inventor delle figure che si sono dipinte nella sala nuova di Palazzo di ordine di Vostra Santità”¹⁰⁰. L’aspetto che deve far maggiormente riflettere sulla genesi e le relazioni che ruotano intorno alla pubblicazione dell’*Iconologia* è, a mio avviso, proprio il rapporto con gli Aldobrandini: è papa Clemente VIII, grazie alla richiesta del nipote Cinzio Aldobrandini, che concede il cavalierato a Ripa¹⁰¹.

Non solo: il protettore di Ripa, il cardinale Antonio Maria Salviati, era il consigliere più fidato del papa che, come abbiamo visto, concede una licenza di *copyright* all’*Iconologia*.

Il tramite con gli Aldobrandini può fornire una motivazione, a mio avviso dirimente, del perché a Perugia vi sia una ricezione così precoce della *Gerusalemme Liberata*, nella prima versione illustrata a Genova del poema di Tasso, in rapporto alle allegorie dell’*Iconologia* di Ripa, con particolare riferimento all’edizione del 1603, come rivela la presenza, nel ciclo Saracini, di alcune personificazioni che rimandano all’edizione illustrata del manuale di Ripa e non alla *princeps* dove mancano le descrizioni corrispondenti¹⁰². Cinzio Aldobrandini, dedicatario di alcuni sonetti del vice principe dell’Accademia degli Insensati, Leandro Boverini, aveva studiato a Perugia nel 1573 e, oltre a essere governatore di Spoleto dal 1595 al 1607, negli anni che ci interessano per la realizzazione del ciclo Saracini, è noto per essere stato il protettore di Torquato Tasso e il dedicatario della *Gerusalemme conquistata*, pubblicata a Roma nel 1593 (Fig. 39).

L’abitazione dell’Aldobrandini fu, come è noto, il centro di un’Accademia che si occupava di questioni letterarie e politiche e fu rifugio di letterati e artisti. A partire dal 1592 vi trovò ospitalità il Tasso. Il cardinale si occupò personalmente della pubblicazione della *Gerusalemme conquistata*, assoldando Angelo Ingegneri, perché copiasse i manoscritti del poeta e si addossò le spese dell’edizione, lasciando che il Tasso ne godesse gli utili.

¹⁰⁰Witcombe 1992, p. 282, Appendice II a. Per il documento, vedi nota 98. Tre figure allegoriche della Sala Clementina corrispondono ad altrettante allegorie del ciclo di Palazzo Saracini (*Fede, Religione* e, in parte, *Carità*, gli attributi della quale sono condivisi dalla figura della *Pietà*).

¹⁰¹ Forse ad una concessione simile aspiravano i membri della famiglia Saracini, cioè essere ascritti ad un ordine cavalleresco.

¹⁰² In particolare si tratta delle voci di *Virtù heroica, Religione vera cristiana* e *Concordia*, come si può ricavare dal presente saggio.

Tasso gli espresse la propria gratitudine dedicandogli il poema e, alcuni anni dopo, il *Dialogo delle Imprese* e scrivendo una canzone in suo onore, in occasione della sua elevazione alla porpora (Fig. 40). Aldobrandini fu altresì il promotore del progetto di incoronazione in Campidoglio di Tasso, progetto che non poté attuare per la morte del suo protetto. Tasso designò l'Aldobrandini suo erede: e questi si occupò con grande costanza di raccogliere i manoscritti del poeta in vista di una pubblicazione completa delle sue opere, a cui però non fece mai porre mano da alcuno¹⁰³.

Lo stesso Tasso, del resto, era accademico degli *Insensati*¹⁰⁴ ed era in corrispondenza epistolare con alcuni *Insensati* come Filippo Alberti, Grazioso Graziosi, Filippo Massimo Degli Innocenti. Due diverse edizioni della *Gerusalemme Liberata*, “*Gerusalemme del Tasso picciola e grande figurata*”, risultano in possesso dell’*Insensato* bibliofilo Prospero Podiani e da lui prestate, il 7 maggio 1596, a Girolamo Tezi¹⁰⁵. L’*Iconologia* di Ripa non rientrava fra le opere richieste da Tezi e non compare tra quelle della biblioteca di Perugia del Podiani, per lo meno fino al 1617¹⁰⁶. L’opera tuttavia era conosciuta a Fulvio Mariottelli, che nell’*Iconologia* firmò ben due voci, quelle dedicate a *Prattica* e a *Theoria* nell’edizione padovana di Tozzi (1618)¹⁰⁷ e doveva essere nota anche a Podiani, se Mariottelli gli scriveva nel 1604, cercando di favorire un loro incontro con Ripa¹⁰⁸, che quindi veniva a Perugia ed aveva contatti diretti con la città in anni coincidenti la realizzazione degli affreschi del Palazzetto Saracini.

Per chiudere il cerchio delle relazioni con gli Aldobrandini, voglio accennare al fatto che in quegli anni, dal 1600 al 1606, era legato apostolico di Perugia il ferrarese Bonifazio Bevilacqua Aldobrandini, a cui Clemente VIII aveva concesso l’utilizzo del proprio cognome. Nel 1604 viene nominato cardinale protettore di Perugia e diventa cittadino onorario oltre che protettore e principe dell’Accademia degli *Insensati*. Ricordo ancora che il cardinale Bevilacqua, che era entrato nella confraternita della Buona Mor-

¹⁰³ Fasano Guarini 1960.

¹⁰⁴ Sull’Accademia degli *Insensati* Sacchini 2013. Sulla biblioteca di Prospero Podiani, a partire dal 1580 a disposizione degli altri soci dell’Accademia, *ivi*, p. 92. Sulle accademie letterarie Irace 1990, pp. 155-178.

¹⁰⁵ Panzanelli Fratoni 2009 p. 209. Successivamente, nel 1619, *ivi*, p. 238, Podiani presta a Tezi una “*Gerusalemme del sig.r Torquato Tasso, Leone, in sestodecimo*”.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 200.

¹⁰⁷ Mandowsky 1939, pp. 293-294; Ripa-Maffei 2012, p. 791, nota 4. Cfr. nota 88.

¹⁰⁸ Cfr. nota 91.

te nel 1601, commissionò l'imponente portale dell'Oratorio (1604) e viene ricordato nell'iscrizione soprastante: le armi che vi compaiono sono quelle di papa Clemente VIII, del cardinale Bevilacqua e del vice legato Alessandro Maggi, con il grifone di Perugia sotto l'iscrizione (Fig. 41). Forse i Saracini speravano che il cardinale potesse favorirli nel raggiungere il titolo, ambitissimo, di cavalieri di qualche ordine. Voglio ricordare, infine, che il cardinale Bevilacqua Aldobrandini, nel 1605 di ritorno a Roma, fece erigere, tra 1606 e 1608, un sepolcro in Sant' Onofrio dedicato a Torquato Tasso (il papa era morto nel 1605) (Fig. 42). Non pare tuttavia che vi fossero stati suoi precedenti rapporti col poeta: il suo nome non figura comunque nella corrispondenza del Tasso¹⁰⁹ e questo conferma che "erediti" Tasso dagli Aldobrandini.

Ci sono buone probabilità che sia stato Cesare Ripa in persona, che aveva elaborato il programma iconografico della Sala Clementina in Vaticano e che viene definito "inventor delle figure che si sono dipinte nella sala nuova di Palazzo di ordine di Vostra Santità"¹¹⁰ nella richiesta di cavalierato presentata, in un'affermazione posta enfaticamente all'inizio del documento e che viene proposta come la motivazione più stringente per l'ottenimento del titolo, tanto atteso, di cavaliere, a stilare il complesso programma iconografico di Palazzo Saracini e che quindi sia stato, anche a Perugia, "l'inventore" di questo raffinato libretto figurato che, potrebbe rappresentare, a questo punto, la prima utilizzazione a noi nota dell'edizione dell'*Iconologia* del 1603¹¹¹. Certo è che il ciclo, per tematiche e datazione da collocare attorno al 1604, si qualifica come un *unicum* e non solo per la cronologia ma anche per i contenuti, per la sottile rispondenza tra allegorie ripiane e scene tassiane e per il contesto culturale in cui fu, con buone probabilità, elaborato, come ho cercato brevemente di ricostruire¹¹².

Resta da dire qualcosa relativamente all'autore del fregio Saracini. Diversamente da quanto si può riscontrare in altri cicli perugini che si collocano tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, qui non

¹⁰⁹ Su Bevilacqua, De Caro 1967.

¹¹⁰ Cfr. nota 98.

¹¹¹ Oppure Ripa stesso in collaborazione con gli Insensati Fulvio Mariottelli e Prospero Podiani.

¹¹² Ho un profondo debito di gratitudine verso alcuni colleghi e amici con i quali mi sono più volte confrontata in questi anni: in particolare Erminia Itrace, con la quale ho condiviso idee e riflessioni e dalla quale ho ricevuto preziosi e importanti suggerimenti, Sonia Maffei, Lauro Magnani e Massimiliano Rossi.

si riscontrano tracce della corrente figurativa più in voga a quel tempo a Perugia, di quella corrente cioè che, traendo ispirazione dalle opere di Federico Barocci e dei suoi più diretti seguaci umbro-marchigiani, investe, in modo assolutamente estensivo, il panorama artistico della città. Certo, lo stato di conservazione dei nostri murali, largamente “aggiustati” dal pennello di un restauratore fin troppo generoso, non facilita l’individuazione della mano, ad oggi sconosciuta, dell’autore del ciclo. Tuttavia le parti rimaste indenni da rifacimenti e ridipinture rivelano una qualità tutt’altro che disprezzabile. Intanto c’è da osservare che l’adeguamento ai modelli incisori delle storie tassiane registra, nella traduzione in pittura, una buona autonomia interpretativa. Quasi mai si trova, infatti, una totale sovrapposibilità rispetto alle incisioni di Agostino Carracci e di Giacomo Franco. L’autore spesso si diverte a creare scarti e variazioni che sono indice di originalità pur nel dettato imposto dalla committenza.

Ancor più originale è l’artista quando, accanto alle storie della *Gerusalemme Liberata*, pone, a commento delle stesse, una figura allegorica. Anche qui occorre fare la tara nei confronti dei rifacimenti pittorici che in taluni casi si spingono fino a coprire l’intera figura. Ma quando, come nel caso della personificazione di *Amore* (Fig. 14), la superficie è pervenuta intatta, si coglie un livello di qualità che sembra davvero notevole.

Sarei orientata a cogliere delle affinità con la produzione di Cesare Nebbia il quale, dopo aver lungamente lavorato ad Orvieto, sua città d’origine, e a Roma, sotto i pontificati di Gregorio XIII Boncompagni, Sisto V Peretti e Clemente VIII Aldobrandini, si reca a Pavia nel 1603-1604 dove, su istanza del cardinale Federico Borromeo, esegue alcuni affreschi nell’omonimo Collegio. Si trattiene in Lombardia fino al 1605, per poi tornare ad Orvieto dove opera fino alla morte avvenuta nel 1622. È difficile dire se sia stato lui stesso o, più probabilmente, un suo diretto collaboratore, a lavorare nel ciclo Saracini. Ma su questo aspetto torneremo in altra occasione. Intanto prendiamo atto della forte somiglianza che si riscontra, sul piano dello stile, tra il modo disinvolto e spiritoso di concepire l’episodio tassiano di *Erminia tra i pastori* nel ciclo perugino (Fig. 14) e quello, altrettanto vivace e movimentato, della *Cattura di Cristo* nella cappella Borghese a Trinità dei Monti a Roma, databile, con certezza, tra il 1589 e il 1590 (Fig. 43).

BIBLIOGRAFIA

- A. Agostini, *Discorsi del S. Don Antonio Agostini sopra le medaglie et altre anticaglie divisi in XI dialoghi, tradotti dalla lingua spagnola nell'italiana con l'aggiunta di molti ritratti di belle e rare medaglie all'illustrissimo et reverendissimo Signor Card. Caetano camerlengo di S. Chiesa*, Roma, presso A. e G. Donangeli, 1592.
- N. Bastogi, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 21 giugno-20 ottobre 2001), a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Livorno, Sillabe, 2001, pp. 120-122, scheda n. 10.
- F. Bondi, *Bernardo Castello illustratore della Gerusalemme Liberata: due schede*, in *Donne, cavalieri, incanti, follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando Furioso*, catalogo della mostra (Pisa, Centro espositivo San Michele degli Scalzi, 15 dicembre 2012-15 febbraio 2013), a cura di L. Bolzoni, C. A. Girotto, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 66-71.
- F. Caneparo, *Di molte figure adornato. L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015.
- G. Careri, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010.
- V. Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi nelle quali si contengono gl'idoli, riti, cerimonie, et altre cose appartenenti alla religione de gli antichi, raccolte dal sig. Vincenzo Cartari, con la loro espositione, et con bellissime et accomodate figure nuovamente stampate*, Venezia, G. Ziletti e compagni, 1571.
- L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1977.
- A. Chastel, *Gli artisti di Tasso*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, 6 settembre-15 novembre 1985), a cura di A. Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 195-205.
- R. Chiacchella, *Mercanti e banchieri a Perugia tra Sei e Settecento. Note su una ricerca in corso*, in "Proposte e ricerche", 34, 2010, pp. 52-55.
- C. Colombo, *Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1967, pp. 25-30.
- G. De Caro, *Bevilacqua Bonifazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967, online: <http://www.treccani.it/biografie/>.
- L. Dolce, *Le tragedie di Seneca tradotte da Lodovico Dolce*, Venezia, G. B. e M. Sessa, 1560.
- G. Du Choul, *Discorso della religione antica de Romani...*, Lione, G. Rouille, 1559.
- S. Erizzo, *Discorso sopra le medaglie degli antichi. Con la dichiarazione delle monete consolari e delle medaglie de gli Imperadori romani, istoria di quei tempi. Di nuovo in questa terza edizione ristampato*, Venezia, G. Varisco e compagni, 1571.
- E. Fasano Guarini, *Aldobrandini Cinzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, online: <http://www.treccani.it/biografie/>.
- E. Fasano Guarini, *Il principe, la corte, le città*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 21 giugno-20 ottobre 2001), a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Livorno, Sillabe, 2001, pp. 15-18.

CAPITOLO DUE

- C. Galassi, *Luoghi, paesaggi e giardini nel racconto di Rinaldo e Armida tra letteratura e arti figurative*, in *Viridarium Novum. Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C. D. Fonseca, I. Di Liddo, Roma, De Luca, 2020, pp. 423-430.
- C. Galassi, *L'Iconologia di Cesare Ripa e la Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso: un unicum figurativo in Palazzo Saracini a Perugia*, in "Fontes. Rivista di Iconografia e Storia della critica d'arte", nuova serie, 3 (*Il cantiere dell'Iconologia: evoluzioni, contesti, fortuna*), 2002, pp. 197-234.
- A. Grillo, *Lettere del reverendissimo padre don Angelo Grillo, abate di San Benedetto di Mantova, et presidente generale della Congregazione Cassinese, nuovamente raccolte dal signor Pietro Pietracci*, Venezia, Bernardo Giunti, Giovan Battista Ciotti et Compagni, 1612.
- E. Irace, *Le Accademie letterarie tra Cinquecento e Seicento*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", 87, 1990, pp. 155-178.
- E. Irace, *La nobiltà bifronte. Identità e coscienza aristocratica a Perugia tra XVI e XVII secolo*, Milano, Unicopli, 1995.
- S. Maffei, *Le fonti negate dell'Iconologia. I contributi di Vincenzo Caratari, Domenico Delfino, Giovanni Battista Rinaldi, Eusthadius Macrembolites e un sorprendente apporto di Théodore de Bèze*, in *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, Atti del convegno di studi (Università degli Studi di Bergamo, 9-10 settembre 2009), a cura di S. Maffei, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2010, pp. 131-161.
- S. Maffei, *Commento*, in C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, pp. 617-850.
- S. Maffei, *Introduzione*, in C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, pp. VII-CXV.
- S. Maffei, *Bella e Infedele: l'allegoria nei frontespizi dell'Iconologia tra celebrazione e tradimento*, in "Fontes. Rivista di Iconografia e Storia della critica d'arte", nuova serie, 3 (*Il cantiere dell'Iconologia: evoluzioni, contesti, fortuna*), 2002, pp. 5-29.
- D. Malignaggi, *I disegni di Bernardo Castello per la Gerusalemme Liberata*, in "Storia dell'Arte", N. S. 15= 115, 2006, pp. 17-36.
- C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, con aggiunte, correzioni e note del medesimo autore di G. Zanotti, I, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841.
- F. F. Mancini, *Miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento*, Perugia, Electa Editori Umbri Associati, 1987.
- E. Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, in "La Bibliofilia", 41, 1939, pp. 7-27; 111-124; 204-235; 279-327.
- E. Martini, *Il Tasso istoriato. La Gerusalemme tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo*, in *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di D. Carracciolo, M. Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 213-231.
- M. L. Moroni, *L'Iconologia di Cesare Ripa in due cicli pittorici umbri*, in "Esercizi Arte Musica Spettacolo", 8, 1985, pp. 33-48.
- M. L. Moroni, *Aggiunte al ciclo allegorico dei Saracini in Perugia*, in "Esercizi Arte Musica Spettacolo", 9, 1986, pp. 54-59.
- C. Orlandi, *Memorie del Cavalier Cesare Ripa, in Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi Patrizio di Città della Pieve Accademico Augusto*, I, Perugia, Costantini, 1764, pp. XV-XXV.

- A. Panzanelli Fratoni, *Notizie sulla formazione culturale di Girolamo Tezi. Ragionando dei libri che egli ebbe in prestito da Prospero Podiani e delle origini della Biblioteca Augusta di Perugia*, in *Erudizione e antiquaria tra Perugia e Roma nel Seicento. A proposito delle Aedes Barberinae di Girolamo Tezi*, Atti del seminario (Perugia, 31 Ottobre 2008), in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 106, 2009, 2, pp. 171-242.
- C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, et Scultori per rappresentare le virtù, vitii, affetti, et passioni humane*, Roma, Per gli heredi di Gio. Gigliotti 1593.
- C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione, trovate, et dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere de Santi Maurizio, et Lazaro. Di nuovo rivista, et dal medesimo ampliata di 400 et più imagini, et di figure di intaglio adornata. Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, et altri, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, et passioni humane*, Roma, Appresso Lepido Facii, 1603.
- C. Ripa, *Nova iconologia di Cesare Ripa Perugino, Cauallier de SS. Maurizio, & Lazzaro. Nella quale si descrivono diverse Imagini di Virtù, vitii, affetti, passioni humane, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, provincie d'Italia, fiumi, tutte le parti del mondo, ed altre infinite materie. Opera utile ad oratori, predicatori, poeti, pittori, scultori, disegnatori, e ad ogni studioso. Per inventar concetti, emblemi, ed imprese, per divisare qualsivoglia apparato nuttiale, funerale, trionfale. Per rappresentar poemi drammatici, e per figurare co' suoi propii simboli ciò, che puo cadere in pensiero humano. Ampliata ultimamente dallo stesso autore di trecento imagini, e arricchita di molti discorsi pieni di varia eruditione; con nuovi intagli, & con molti indici copiosi*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, Nella stampa del Pasquati, 1618.
- C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012.
- M. Rossi, *Fortuna figurativa dell'epica tassiana a Firenze e Venezia fra Cinque e Seicento: motivazioni encomiastiche, criteri di illustrazione e un intervento di Bernardo Castello recuperato*, in *Torquato Tasso quattro secoli dopo*, Atti del convegno (Sorrento, 17-19 novembre 1994), a cura di D. Della Terza, Sorrento, Città di Sorrento, 1997, pp. 299-339.
- G. Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venezia, Francesco de Francheschi, 1584.
- L. Sacchini, *Verso le virtù celesti. La letterata conversazione dell'Accademia degli Insensati di Perugia (1561-1608)*, Durham theses, Durham University 2013.
- A. Saiu Deidda, *Bernardo Castello per le edizioni illustrate della Gerusalemme Liberata fra XVI e XVII secolo*, in *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, a cura di E. Sala Di Felice, L. Sanna, R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 121-136.
- G. Savarese, *Iconologia Parininana. Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini*, Roma, Bulzoni, 1990.
- R. Scrivano, *Ermeneutica tassiana e pittura*, in «Rivista di letteratura italiana», maggio-dicembre 1995, 24, 2/3, pp. 633-648.
- C. Stefani, *Cesare Ripa: New Biographical Evidence*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 53, 1990, pp. 307-312.
- C. Stefani, *Cesare Ripa "trinciante": un letterato alla corte del Cardinal Salviati*, in *Sapere e/è potere. Discipline, dispute professioni nell'Università Medievale e Moderna. Il caso bolo-*

CAPITOLO DUE

- gnese a confronto*, Atti del IV convegno (Bologna, 13-15 aprile 1989), II, *Verso un nuovo sistema del sapere*, a cura di A. Cristiani, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1990a, pp. 257-266.
- S. Tassi, *De claritate perusinorum*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 1449, secolo XVII.
- T. Tasso, *La Gierusalemme liberata di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, Genova, Bartoli, 1590.
- C.L.C.E. Witcombe, *Cesare Ripa and the Sala Clementina*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LV, 1992, pp. 277-282.

TAVOLE*

* Crediti fotografici: Per la fig. 2, © Erminia Irace; per le figg. 3-5, concessione del Ministero della Cultura, n. prot. 0001712-P del 07.08.2025. Per tutte le foto relative agli affreschi del palazzetto Saracini © Sandro Bellu e Mario D'Arrigo - Perugia. Le fotografie sono state realizzate con i fondi della ricerca di base 2019 - Dipartimento di Lettere, Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Perugia. Ulteriori foto sono tratte da vari siti museali, rispettando la normativa vigente per il corretto utilizzo delle immagini.

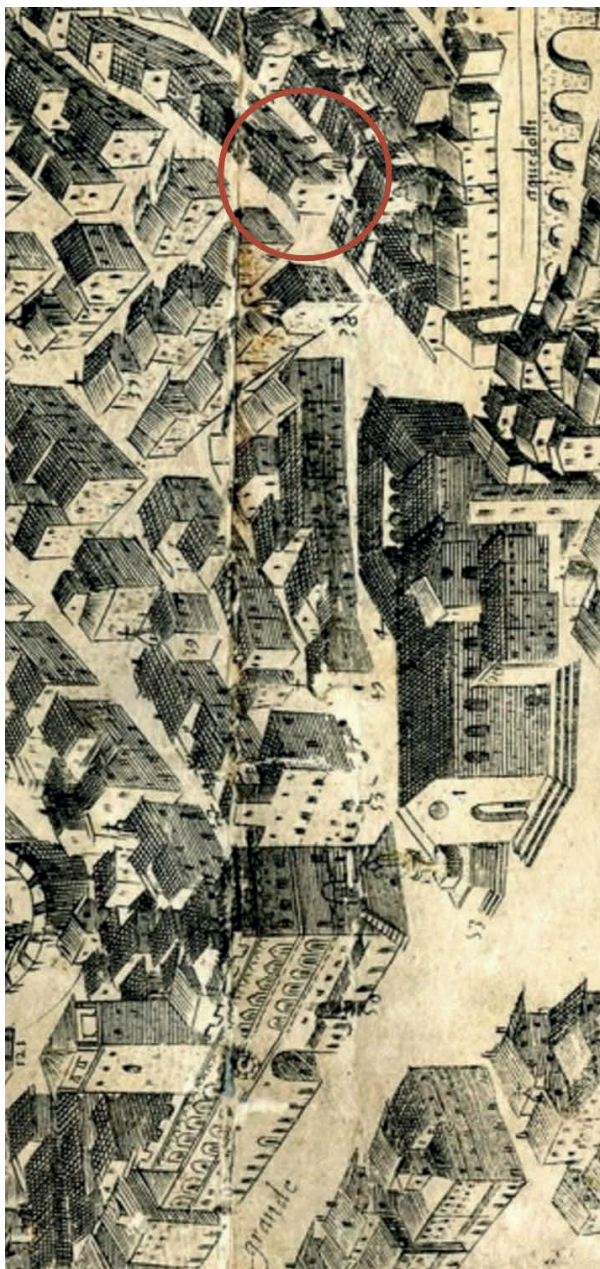


Fig. 1. - LIVIO EUSEBI, *Pianta della città di Perugia*, Particolare dell'isolato in cui era ubicato il palazzetto Saracini, 1602, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ST Pg A 39.



Fig. 2. - Il palazzetto Saracini in via del Verzaro, Perugia.

TAVOLE



a



b

Figg. 2a-e. - Affreschi del palazzetto Saracini, vedute d'insieme, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).

TAVOLE



c



d



e



Fig. 3. - Intestazione del catasto di Lucalberto e Ottavio Saracini, Perugia, Archivio di Stato, Archivio Storico del Comune di Perugia, *Catasti*, III gruppo, reg. 27, c. 22r.



Fig. 4. - Palazzo Manzoni Ansidei. A destra del portone d'ingresso, si vede la facciata di palazzo Gregori, incorporato in palazzo Manzoni Ansidei, Fotografia del 1960 circa, Perugia, Archivio di Stato, Fondo Ottorino Gurrieri, fasc. 64, foto n.n.



Fig. 5. - Insegna della compagnia commerciale di Luzio, Sancio e Giovan Paolo Saracini, 1633-1634, Perugia, Archivio di Stato, Notai di Perugia, Baldassarre Bonacquisti, prot. 3176, c. 314r.



Fig. 6. - T. Tasso, *La Gierusalemme liberata di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, Genova, Bartoli, 1590, frontespizio.



Fig. 7. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Armida nel campo cristiano*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 7a. - BERNARDO CASTELLO, *Armida nel campo cristiano*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. 5237.



Fig. 7b. - GIACOMO FRANCO, *Armida nel campo cristiano*, in T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto IV.



Fig. 8. - IGNOTO INCISORE DEL XVI SECOLO, in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, Canto XI.

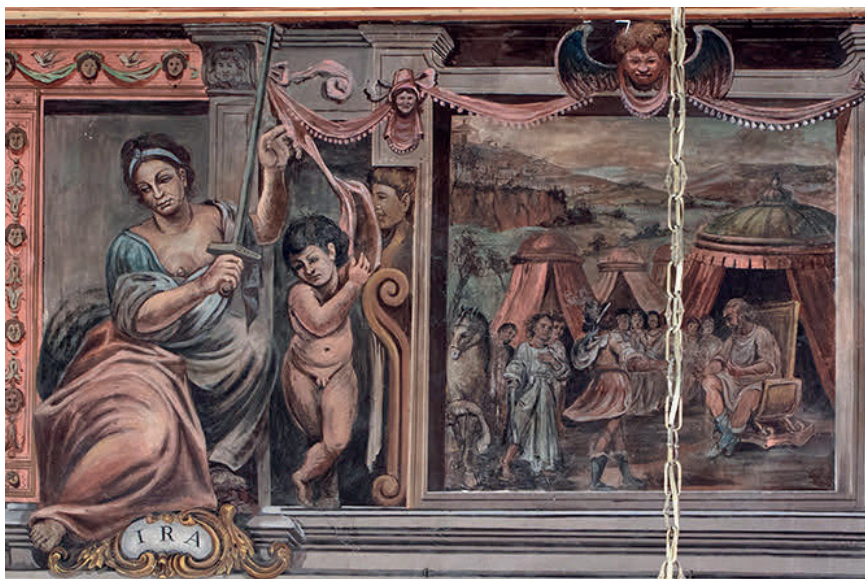


Fig. 9. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Ira*; *Ambasciata di Alete e Argante a Goffredo*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 9a. - GIACOMO FRANCO, *Ambasciata di Alete e Argante a Goffredo*, in T. Tasso, *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto II.

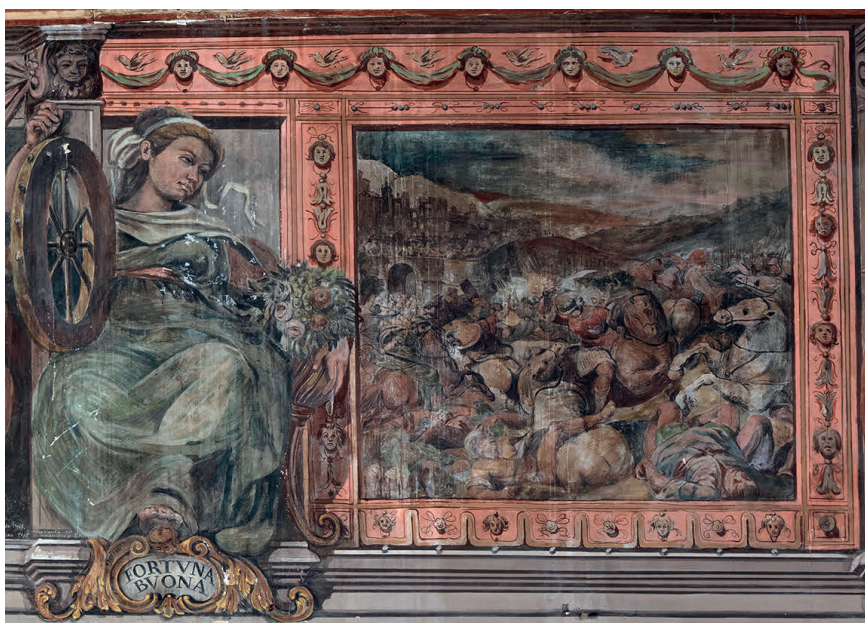


Fig. 10. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Fortuna buona*; *Primo scontro tra cristiani e musulmani sotto le mura di Gerusalemme*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 10a. - GIACOMO FRANCO, *Primo scontro tra cristiani e musulmani sotto le mura di Gerusalemme*, in T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto III.



Fig. 10b. - BERNARDO CASTELLO, *Primo scontro tra cristiani e musulmani sotto le mura di Gerusalemme*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. 5237.



Fig. 11. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Fraude*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 12. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Armida nel campo cristiano; Audacia; Argante e Tancredi si preparano al duello; Amore*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 13. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Audacia; Argante e Tancredi si preparano al duello*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 13a. - BERNARDO CASTELLO, *Argante e Tancredi si preparano al duello*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. 5237.



Fig. 13b. - AGOSTINO CARRACCI, *Argante e Tancredi si preparano al duello*, in T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto VI.



Fig. 14. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Amore; Erminia tra i pastori*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 14a. - BERNARDO CASTELLO, *Erminia tra i pastori*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. 5237.



Fig. 14b. - AGOSTINO CARRACCI, *Erminia tra i pastori*, in T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto VII.



Fig. 15. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Fede; Processione dei cristiani al Monte Oliveto*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 15a. - BERNARDO CASTELLO, *Processione dei cristiani al Monte Oliveto*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. 5237.



Fig. 15b. - GIACOMO FRANCO, *Processione dei cristiani al Monte Oliveto*, in T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto XI.



Fig. 16. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Religione*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 17. - (a sinistra) PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Unione*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 18. - (a destra) PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Pace*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).

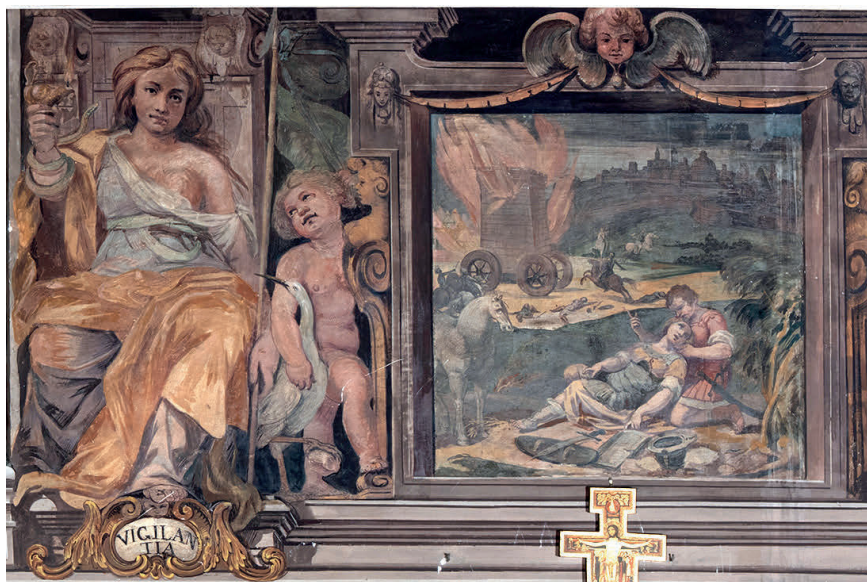


Fig. 19. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Vigilantia; Morte di Clorinda*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 19a. - BERNARDO CASTELLO, *Morte di Clorinda*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. 5237.



Fig. 19b. - AGOSTINO CARRACCI, *Morte di Clorinda*, in T. Tasso, *La Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto XII.



Fig. 20. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Infortunio*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 21. - (a sinistra) PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Industria*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).

Fig. 22. - (a destra) PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Sollecitudine*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 23. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Pietà*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 24. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Carlo e Ubaldo dal mago di Ascalona*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 24a. - BERNARDO CASTELLO, *Carlo e Ubaldo dal mago di Ascalona*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. 5237.



Fig. 24b. - GIACOMO FRANCO, *Carlo e Ubaldo dal mago di Ascalona*, in T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto XIV.



Fig. 25. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Piacere; Tentazioni di Carlo e Ubaldo*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 26. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Lascivia; Rinaldo nel giardino incantato di Armida*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 26a. - BERNARDO CASTELLO, *Rinaldo nel giardino incantato di Armida*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. 5237.



Fig. 26b. - AGOSTINO CARRACCI, *Rinaldo nel giardino incantato di Armida*, in T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto XVI.



Fig. 27. - LUDOVICO CARRACCI, *Rinaldo e Armida*, 1593, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.



Fig. 28. - ANNIBALE CARRACCI, *Rinaldo e Armida*, 1601, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.



Fig. 29. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Virtù heroica*; *Rinaldo viene accolto e perdonato da Goffredo*, Perugia, Palazzo Manzoni, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 29a. - BERNARDO CASTELLO, *Rinaldo viene accolto e perdonato da Goffredo*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. 5237.



Fig. 29b. - GIACOMO FRANCO, *Rinaldo viene accolto e perdonato da Goffredo*, in T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto XVIII.

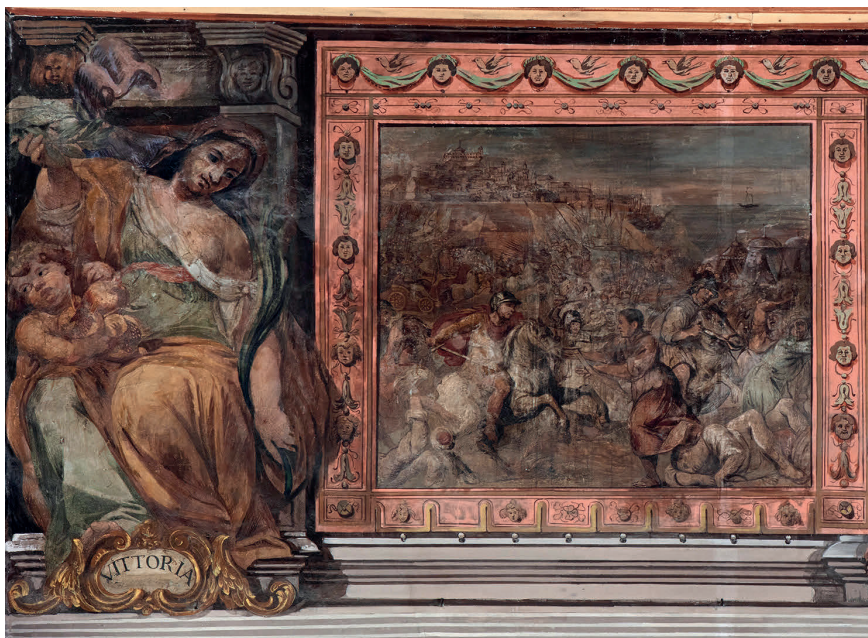


Fig. 30. - PITTORE DEGLI INIZI DEL XVII SECOLO, *Vittoria; Goffredo di Buglione vincitore*, Perugia, Palazzo Manzonì, Aula Martinelli (ex palazzetto Saracini).



Fig. 30a. - AGOSTINO CARRACCI, *Goffredo di Buglione vincitore*, in T. Tasso, *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castello; e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Bartoli, 1590, canto XX.



Fig. 31. - IGNOTO DEL XVI SECOLO, *Ritratto del cardinale Antonio Maria Salviati*, Roma, Galleria Borghese, depositi.



Fig. 32. - GIUSEPPE CESARI, DETTO IL CAVALIER D'ARPINO, *Ritratto di Clemente VIII Aldobrandini*, 1598 circa, Senigallia, Museo Diocesano.



Fig. 33. - CESARE RIPA, *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, et Scultori per rappresentare le virtù, viti, affetti, et passioni humane*, Roma, Per gli heredi di Gio. Gigliotti 1593, frontespizio.



Fig. 34. - AGOSTINO CARRACCI (da), *Ritratto di Cinzio Aldobrandini*, Amsterdam, Rijksmuseum.

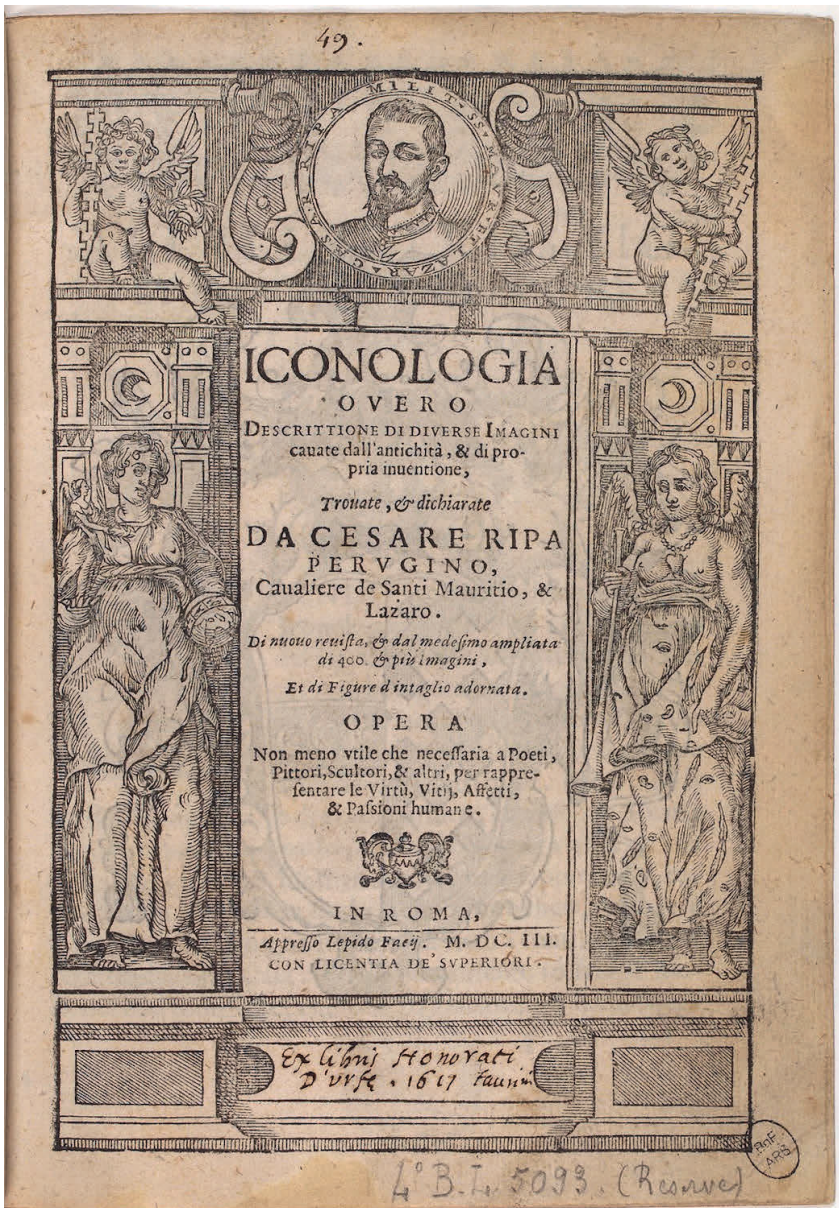


Fig. 35. - CESARE RIPA, *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione, trovate, et dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere de Santi Maurizio, et Lazaro. Di nuovo revista, et dal medesimo ampliata di 400 et più imagini, et di figure di intaglio adornata. Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, et altri, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane, Roma, Appresso Lepido Facii, 1603, frontespizio.*



Fig. 36. - CESARE RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione, trovate, et dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere de Santi Maurizio, et Lazaro. Di nuovo rivista, et dal medesimo ampliata di 400 et più imagini, et di figure di intaglio adornata. Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, et altri, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, et passioni humane*, Roma, Appresso Lepido Facii, 1603, stemma di Lorenzo Salviati, dedicatario dell'edizione del 1603.



Fig. 37. - GIOVANNI E CHERUBINO ALBERTI, *Allegoria della Clemenza*, Roma, Palazzo Apostolico, Sala Clementina, su invenzione di Cesare Ripa, arme degli Aldobrandini.



Fig. 38. - IGNOTO, *Ritratto del cardinale Gregorio Petrocchini*, Montelparo, chiesa di San Gregorio Magno, sacrestia.



Fig. 38a. - *Stemma del cardinale Gregorio Petrocchini*, Montelparo, chiesa di San Gregorio Magno, sopra il portale della facciata.

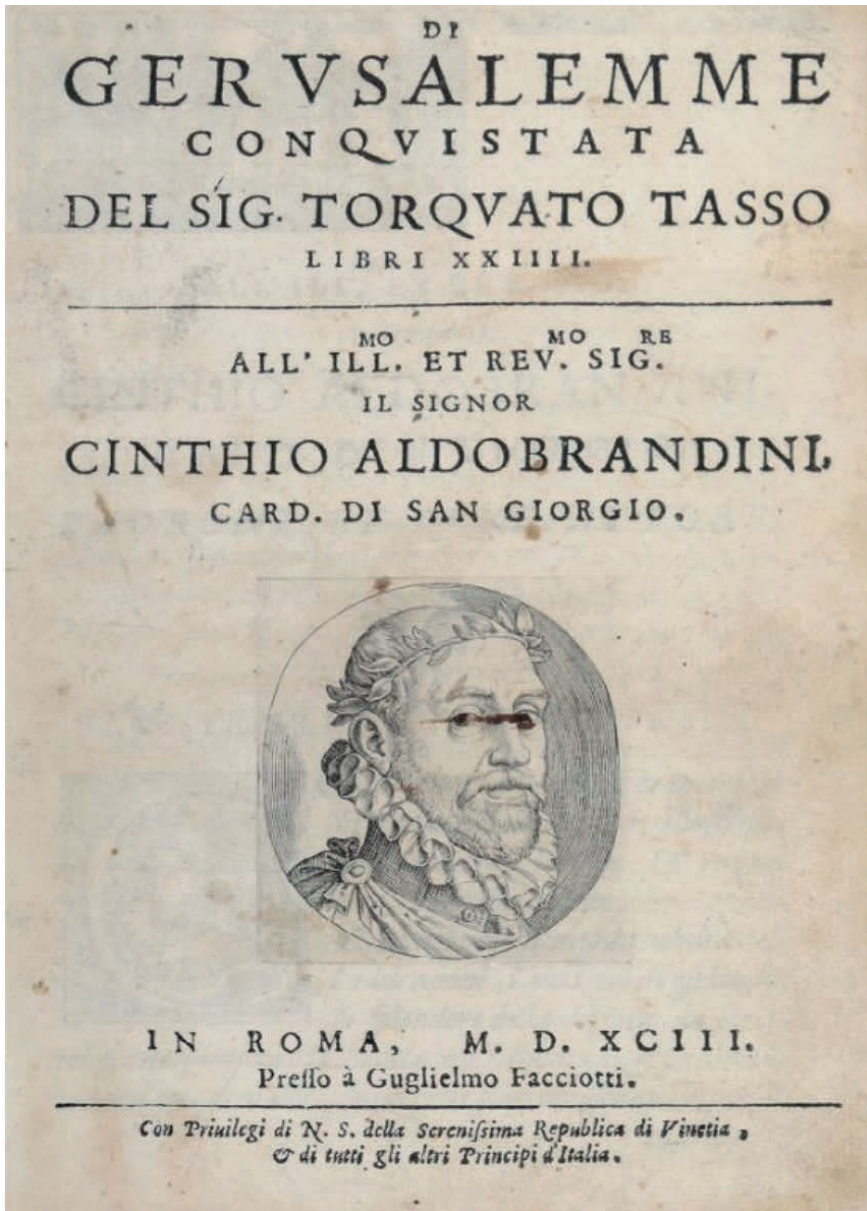


Fig. 39. - TORQUATO TASSO, *Di Gerusalemme conquistata del Sig. Torquato Tasso libri XXIIII all' Ill. Mo et Rev. mo Sig. re il Signor Cinthio Aldobrandini card. di San Giorgio*, Roma, presso a Guglielmo Facciotti, 1593, frontespizio.



Fig. 40. - LUIGI BUSI, *Torquato Tasso e il Cardinale Cinzio Aldobrandini nel convento di Sant'Onofrio a Roma*, 1863-64, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 41. - Portale dell'Oratorio della Buona Morte con le armi di papa Clemente VIII Aldobrandini, del cardinale Bonifazio Bevilacqua Aldobrandini e del vice legato Alessandro Maggi con il grifone di Perugia, Perugia.

TAVOLE



Fig. 42. - Tomba di Torquato Tasso, Roma, chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo.



Fig. 43. - CESARE NEBBIA, *Cattura di Cristo*, Roma, chiesa di Trinità dei Monti, cappella Borghese.

Questo volume è stato composto con i caratteri Minion
disegnati da Robert Slimbach nel 1990 per Adobe Systems
e stampato presso la Tipografia Rotomail Italia S.p.A., Vignate (MI)
nel mese di dicembre del 2025

Progettazione tipografica, composizione e impaginazione
a cura di *Agorà Edizioni*, La Spezia (Italia)

