
ARTE MARCHIGIANA

rivista di ricerca storico-artistica / journal of art-historical research

9/10

LUCIA PANETTI, Il Maestro di Collamato: una presenza nella bottega del Maestro di Staffolo e un'aggiunta al suo catalogo / BEATRICE MENGHINI, Nuovi studi sulla scultura marchigiana del Rinascimento: il Crocifisso di Santa Chiara a Camerino / FABIANA BONANNO, Il *san Sebastiano* di Ancarano di Norcia. Stile e tecnica per Lucantonio di Giovanni Barberetti / TAMARA DOMINICI, Cum tanti di excellentia chiar dotati: l'influenza fiamminga sul giovane Raffaello / RAOUL PACIARONI, Giulio Bevilacqua sconosciuto pittore eugubino del XVI secolo / ALESSIA CECI, Le immagini di alchimia nei libri di Francesco Maria II Della Rovere: un'indagine iconografica nello specchio delle arti figurative tra Cinquecento e Seicento / LUCA CALENNE, «Per istraforo di prospettiva». I “quadri-nei-quadri” dipinti da Gregorio Preti per la cattedrale di Fabriano / ANGELO ANTONELLI, Museo Piersanti: i disegni, cronistoria di una collezione.

ARTE

MARCHIGIANA

9/10 - 2021/22



EDIZIONI
CENTRO STUDI "G. MAZZINI"

indice

9

editoriale

11

LUCIA PANETTI

Il Maestro di Collamato: una presenza nella bottega del Maestro di Staffolo e un'aggiunta al suo catalogo

25

BEATRICE MENGHINI

Nuovi studi sulla scultura marchigiana del Rinascimento: il *Crocifisso* di Santa Chiara a Camerino

41

FABIANA BONANNO

Il *san Sebastiano* di Ancarano di Norcia. Stile e tecnica per Lucantonio di Giovanni Barberetti

61

TAMARA DOMINICI

Cum tanti di excellentia chiar dotati: l'influenza fiamminga sul giovane Raffaello

81

RAOUL PACIARONI

Giulio Bevilacqua sconosciuto pittore eugubino del XVI secolo

99

ALESSIA CECI

Le immagini di alchimia nei libri di Francesco Maria II Della Rovere: un'indagine iconografica nello specchio delle arti figurative tra Cinquecento e Seicento

121

LUCA CALENNE

«Per istraforo di prospettiva». I “quadri-nei-quadri” dipinti da Gregorio Preti per la cattedrale di Fabriano

147

ANGELO ANTONELLI

Museo Piersanti: i disegni, cronistoria di una collezione

Le immagini di alchimia nei libri di Francesco Maria II Della Rovere: un'indagine iconografica nello specchio delle arti figurative tra Cinquecento e Seicento

Alessia Ceci

“Guarda come il vasaio foggia veloce i suoi vasi,
gira col piede la ruota e mischia con l'acqua l'argilla.

In entrambe ripone la sua fiducia e la sua arte
consiste nel giusto rapporto delle due sostanze.
Se farai altrettanto imparerai che nessuna delle due dovrà sopraffare”.

(M. Maier, *Atalanta Fugiens*, Epigramma XV).

I trattati alchemici illustrati conservati nella raccolta libraria dell'ultimo duca di Urbino Francesco Maria II Della Rovere (1549-1631), contribuiscono a definire la sua poliedrica personalità e la sua cultura.

L'interesse del duca per l'alchimia è testimoniata dai volumi appartenenti alla *sottoscansia Dell'Alchimia e Minerali*¹ che fa parte a sua volta della *scansia 50* denominata *Artes Variæ* della *Libreria Nuova* di Casteldurante². La biblioteca fu fondata nel 1607 e contava più di 13.000 testi tra volumi a stampa e manoscritti³. Nell'articolazione del catalogo della *Libreria* compilato dai Padri Caracciolini, eredi del duca, che costituisce il *manoscritto alessandrino 50* – inventario che documenta la suddivisione del patrimonio in *70 scansie* - la sezione delle *Artes* potrebbe sembrare di minore rilievo, in realtà poco più di un secolo dopo con l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alambert questa categoria avrebbe occupato decine di volumi. Inoltrandoci dunque tra le *sottoscansie* delle *Artes* possiamo reperire informazioni su vari interessi del duca: dalla passione per i cavalli e il cavalcare, a quella per la caccia, per i giochi degli scacchi o per la scherma. Nelle *Artes* rientrano anche interessi gastronomici e culinari, per l'arte della danza, come anche per la scultura e la pittura, le gioie e le pietre preziose, i metalli, gli anelli, l'arte calligrafica, i *secreti*⁴. I libri, insieme alle opere d'arte della collezione roversca, costituiscono dunque mol-

teplici chiavi di lettura della personalità del duca e ci permettono di accedere - almeno in parte - alla vita e alla cultura della corte di Urbino⁵.

Sono 21 le opere della *sottoscansia* intitolata *Dell'Alchimia e Minerali* conservate presso il *Fondo Urbinate*⁶ della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma⁷ eccetto quattro volumi che - pur figurando all'interno del *ms 50* - risultano attualmente dispersi. Nell'ambito del progetto di ricerca di Ateneo della Sapienza Università di Roma, coordinato da Massimo Moretti⁸, i volumi di alchimia sono stati studiati attraverso un'indagine iconografico-iconologica delle 169 xilografie contenute al loro interno⁹. Il lavoro ha portato alla luce una sensibilità intellettuale del duca affine a quella di altre personalità sia del passato che contemporanee¹⁰ come quella di Francesco I de' Medici (1541-1587)¹¹, al quale si deve il celebre *Studiolo* con il ciclo figurativo alchemico e che possedeva in comune al duca Della Rovere¹² alcuni dei titoli presenti nella *Fonderia* medicea a Firenze¹³.

L'importanza dei testi rovereschi risiede nella grande quantità di informazioni pratiche e tecniche su forni, vasi, strumenti di laboratorio che è possibile osservare grazie all'uso delle illustrazioni in tutte le attrezzature, con maestri e artigiani a lavoro tra alambicchi, ma anche nella solitudine delle macchine spente, in un patrimonio di immagini alchemiche dal forte valore didattico e dalla particolare atmosfera "metafisica"¹⁴.

Il trattato *Voarchadumia contra alchimia* dell'alchimista veneziano Giovanni Agostino Panteo compare nella collezione durantina nell'edizione del 1530 e include al suo interno numerose figure dalla funzione descrittiva¹⁵. Le quindici xilografie - oltre al pregevole frontespizio istoriato stampato a quattro colori¹⁶ con i ritratti dell'autore stesso e dei padri dell'alchimia medievale come Tubalchain ed Ermete Trismegisto - mostrano bilance, fornaci, guanti e pinze, è presente la raffigurazione di ingranaggi e strumenti per la lavorazione dei metalli tra cui i "mantici" - ventagli per alimentare le fiamme - che compaiono anche all'interno del *De la pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio, conservato in *Libreria* nell'edizione del 1558¹⁷. La raffigurazione dei laminatoi per affinare e purificare l'oro e le illustrazioni che contengono la rappresentazione a stampa del processo di conio rendono l'opera del Panteo una testimonianza esemplare per gli esperimenti alchemici sui metalli. È curioso constatare inoltre come dal punto di vista formale le macchine siano celebrate per la purezza della loro funzione assoluta ed essendo prive di animazioni risultino loro stesse le uniche grandi protagoniste del luogo, evocando una certa atmosfera sospesa¹⁸. (fig. 1)

Il secondo testo degno di nota è il *Coeolum philosophorum* pubblicato nel 1530 e scritto da Philipp Ulstadt, medico tedesco, considerato uno dei primi testi utili alla documentazione del processo pratico di distillazione¹⁹. Il volume si apre con un'immagine a metà pagina sul frontespizio, che rappresenta la distillazione tramite l'effetto dei raggi solari (fig.2), prosegue poi con un'altra illustrazione - questa volta a piena pagina - che raffigura due 'adepti' intenti ad azionare un *athanor* o forno alchemico²⁰. (fig. 3)

L'immagine dell'*athanor* a torre compare anche nel *De Polychymia, libri quatuor* di Diodorus Euchyon ma in modo differente, in essa vengono infatti esplicitati con una sequenza numerica, tutti i passaggi della calcinazione della materia attraverso l'uso della tipica modalità a "crogiuolo"²¹. In questo contesto il libro prima citato di Ulstadt amplifica e approfondisce - con le sue 60 xilografie - l'immaginario tipico del laboratorio alchemico, fatto di alambicchi con o senza becco di sfiato (fig. 4), vasi di vetro dal collo lungo (fig. 5), anfore, ampole, fornaci con bagno e flaconi detti "Teste di Moro"²² (fig. 6) e forni per il processo a bagnomaria (*balneum marie*)²³.

Il volume ha codificato il procedimento per la preparazione e l'uso dei distillati per quasi un secolo, grazie alla copiosa presenza di spiegazioni chiare e concise come quella che identifica i *registra*, tabelle forate metalliche per regolare l'intensità delle fiamme²⁴. Il rapporto così stretto tra testo ed immagine e lo scopo didascalico è il tratto comune dei testi illustrati posseduti dal duca

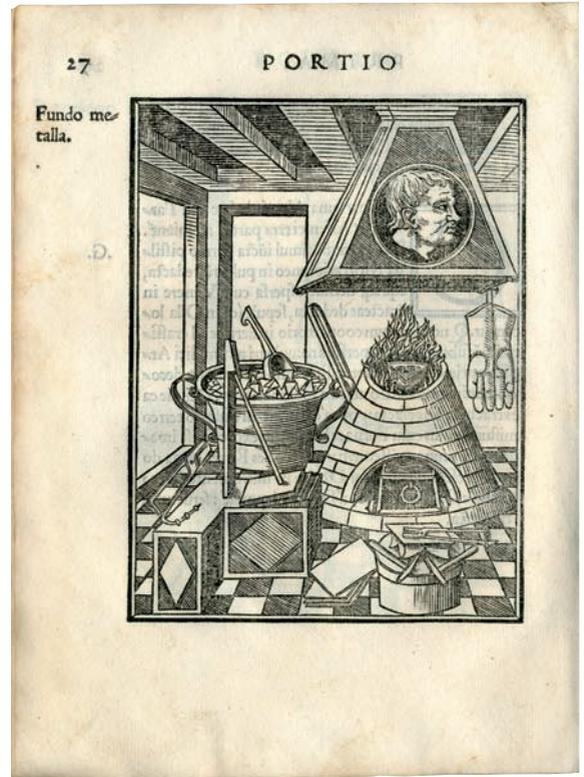


fig. 1 Giovanni Agostino Panteo, *Forno per fusione*, in *Voarchadumia contra alchimia* 1530, xilografia, Venezia @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

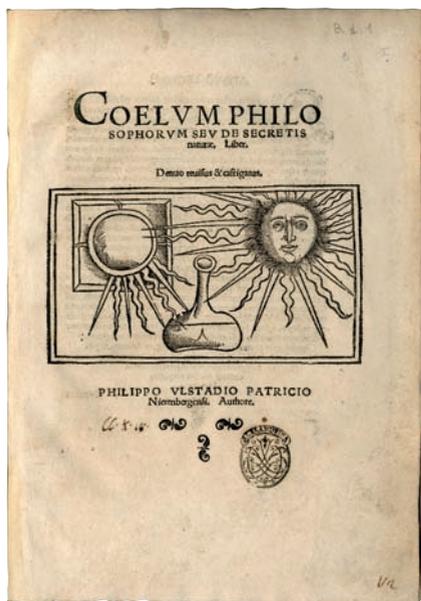


fig. 2 Philipp Ulstadt, *Distillazione solare con vaso di vetro*, in *Coelum philosophorum*, s.d., xilografia, Strasbourg @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.



fig. 3 Philipp Ulstadt, *Stufa alchemica con due Athanor e due adepti*, in *Coelum philosophorum*, s.d., xilografia, Strasbourg @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

e il volume di Ulstadt ne è un ottimo esempio. Escludendo infatti il *De re militari* di Roberto Valturio risalente al 1472, l'edizione dell'opera omonima di Vegezio realizzata ad Erfurt nel 1512 e *l'Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna del 1499, dove le immagini sono inserite su fogli distinti da quelli scritti, le prime matrici tipografiche complesse - che integravano testo e immagine - risalgono proprio agli inizi del XVI secolo, periodo al quale appartiene il *Coelum Philosophorum* di Ulstadt²⁵.

Il libro più ricco di illustrazioni è però il *De la pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio stampato per la prima volta a Venezia nel 1540 ma presente nella collezione ducale nell'edizione del 1558. Si constata nel testo la presenza di 84 xilografie: la sua pubblicazione è considerata un momento importante del cammino che ha portato alla nascita della chimica moderna. Nel *De la pirotechnia*,

per la prima volta, venivano codificate in una trattazione organica tutte le tecniche relative all'arte mineraria: dalla metallurgia, all'impiego dei metalli nell'ingegneria militare e civile, alla lavorazione del vetro e dei «fuochi materiali», l'impiego militare e civile della polvere da sparo, le tecniche di distillazione alchemica, la preparazione degli acidi – in una teoria della materia unitaria ricca di corrispondenze²⁶. Nel tentativo di definire con precisione il dominio delle arti del fuoco, Biringuccio demarca i contorni di una nuova disciplina per la cui identificazione egli usa il termine *Pirotechnia* inteso nel suo significato di “fuoco artefice”²⁷ - letteralmente il *pûr technikón*²⁸ - che presiede i processi di generazione delle sostanze, sulla scia di un'idea largamente diffusa tra gli artisti rinascimentali riconducibile alla *Theologia platonica* di Marsilio Ficino²⁹.

Per il filosofo esisteva infatti una similitudine tra l'artefice umano e quello divino, in quanto entrambi agivano a partire da un disegno comune, sebbene con strumenti operativi diversi: l'artista agiva dall'esterno, provocando soltanto modificazioni superficiali, mentre la natura dall'interno, attraverso modificazioni essenziali³⁰.

Nel *De la pirotechnia* uno dei principali canali di conoscenza consiste infatti nel tentativo di riproduzione dei processi della natura e in questo senso il nesso con le ricerche degli alchimisti - anch'essi famosi per i loro esperimenti basati sull'imitazione dei fenomeni naturali - è evidente³¹. Attraverso l'arte del fuoco venivano messe in evidenza le caratteristiche chimiche delle sostanze e così si

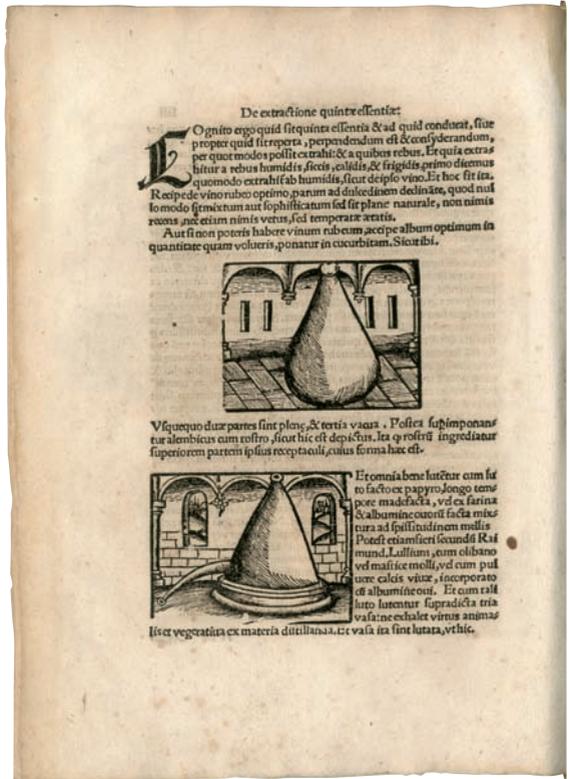


fig. 4 Capitello per distillazione con becco di sfiato in Philipp Ulstadt, *Coelum philosophorum*, s.d., xilografia, Strasbourg @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

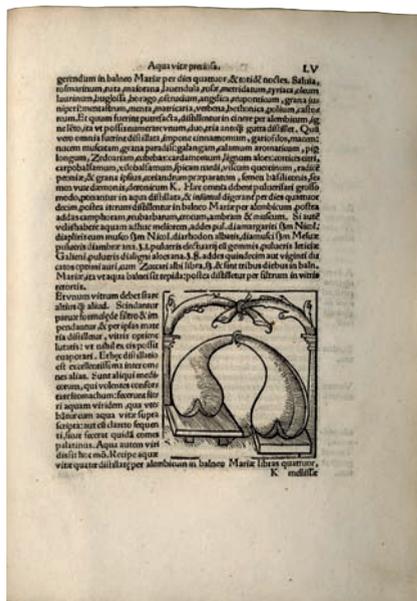


fig. 5 Vasi di vetro dal collo lungo ripiegati in Philipp Ulstadt, *Coelum philosophorum*, s.d., xilografia, Strasbourg @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

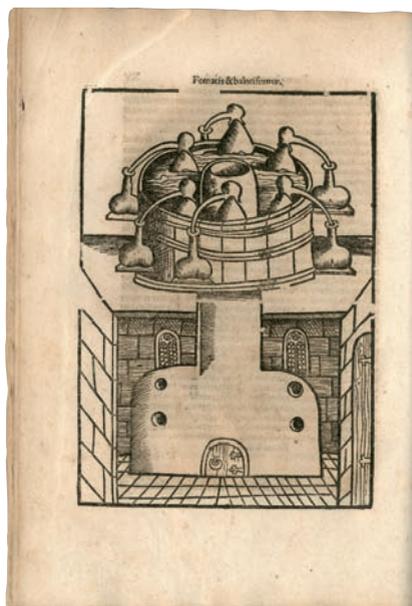


fig. 6 Fornace con bagno e flaconi detti "Testa di Moro" in Philipp Ulstadt, *Coelum philosophorum*, s.d., xilografia, Strasbourg @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

permetteva all'artefice di tentarne la riproduzione: il vetro sarebbe stato perfezionato dagli alchimisti cercando di produrre artificialmente le pietre preziose³², la polvere da sparo sarebbe stata scoperta cercando di imitare il tuono³³ e l'ottone sarebbe il risultato di un tentativo mancato di creare l'oro per procedimento alchemico³⁴. La scoperta di queste sostanze era la conferma che i processi di generazione naturali potevano essere compresi e la loro riproduzione dipendeva dalla messa a punto di una tecnologia adeguata³⁵.

Nel passaggio dall' «arte dei fuochi» all' «ingegneria del fuoco», nel tentativo di sviluppare l'insieme di queste discipline sopra un fondamento teorico comune, il *De la pyrotechnia* può essere visto come un atto fondativo.

Biringuccio è il primo ingegnere ad affacciarsi in un campo della tecnica fino a quel momento appannaggio degli alchimisti, i quali - se si escludono i qua-

derni di ricette tramandati nelle botteghe artigiane - erano anche stati gli unici ad aver prodotto una letteratura di riferimento su questi argomenti. Il *De la pirotechnia* è frutto da un lato di un atteggiamento di rifiuto - in quanto le pretese tecnologiche alchemiche erano considerate fallimentari³⁶ - e dall'altro di stima verso quegli alchimisti "Filosofi operanti" che - nel perseguimento dell'utopica trasmutazione dei metalli vili in oro - avevano messo a punto processi e sostanze artificiali - come il vetro, le leghe metalliche e la polvere da sparo - di fondamentale importanza per lo sviluppo dell'artigianato o delle tecniche civili e militari³⁷. Il fitto dialogo tra il testo e le immagini non lascia molti dubbi sul fatto che l'opera sia stata concepita fin dall'inizio con un linguaggio che vedeva nelle illustrazioni e nelle spiegazioni due aspetti complementari del medesimo discorso. Se guardiamo le convenzioni grafiche adottate in molte immagini emergono i debiti verso la tradizione senese del Taccola e di Francesco di Giorgio Martini, del quale Biringuccio aveva avuto una conoscenza di prima mano³⁸. Per quanto riguarda i rapporti con Francesco di Giorgio Biringuccio sicuramente conosceva il suo *Trattato di Architettura*, come è dimostrato dalle immagini della *Pirotechnia* per le quali si può parlare di mutazione diretta: la scala campanaria³⁹ e i sistemi per "biligare" le campane⁴⁰, alcuni dispositivi per la messa in funzione dei mantici⁴¹, il sistema di fortezze e strutture architettoniche in miniatura per le fornaci (fig. 7) - per le quali l'autore cita esplicitamente il suo nome⁴². Prima della metà del XVI secolo il nome di Biringuccio compare inoltre ne *Li tre libri dell'arte del vasaio* (1548)⁴³ del durantino Cipriano Piccolpasso (1524-1579), come il riferimento



fig. 7 *Tipologie di fornace a torre e tabelle forate dette Registra*, Vannoccio Biringuccio, *De la pirotechnia*, 1558, xilografia, Venezia @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

più autorevole sulle tecniche di fonderia⁴⁴. Sulla scia del trattato sull'arte dei fuochi tra il XVI secolo e il primo decennio del secolo successivo, vedranno la luce in Italia altri compendi sulle tecniche artigianali come *l'Arte vetraria* di Antonio Neri nei quali, oltre ad una descrizione dettagliata dei processi operativi, gli autori si faranno promotori di un'idea di conoscenza tecnica pubblica e condivisa.

Entro tale panorama *Li tre libri dell'arte del vasaio* del Piccolpasso, di cui il duca pare non possedesse esemplari, è strettamente legato al testo del Biringuccio - citato dall'autore stesso come autorità e "maestro degli artisti"⁴⁵ - soprattutto per le evidenti affinità nell'uso delle immagini, come quelle tra gli "adepti" che lavorano l'arena (fig. 8a) e gli artigiani intenti a macinare i colori con la "piletta"⁴⁶. (fig. 8b)

L'arte della maiolica descritta da Piccolpasso e praticata a Casteldurante⁴⁷ possedeva da secoli una tradizione di ricettari e diari di artigiani che tramandavano - a beneficio delle singole botteghe - le formule per ottenere smalti e argille, i progetti per costruire strumenti o per ottenere colorazioni speciali⁴⁸. A questa tradizione l'autore oppose la scelta di scrivere un libro che aprisse i segreti e li manifestasse *apertis verbis*, proprio come la maggior parte dei testi alchemici dal valore pedagogico presenti nella *Libreria*. Il testo di Cipriano da Piccolpasso - la cui attività si colloca fra la generazione urbinata di Federico Commandino (Urbino 1509-1575)⁴⁹, maestro di meccanica applicata - e quella di Guidobaldo Del Monte (Pesaro 1545-Urbino 1607) - protettore di Galileo Galilei, fu concepito entro i confini di uno stato il ducato di Urbino nel quale già dal Quattrocento le scienze applicate erano state incoraggiate⁵⁰. Per Piccolpasso l'artigiano deve plasmare, rifinire e semmai distruggere per ricostruire e nuovamente limare in un *circulo*⁵¹ che tende alla perfezione.

Per lui l'arte della ceramica rappresenta un mezzo per dominare i quattro elementi: terra, acqua, fuoco e aria⁵² per raggiungere la *circulare perfetione*⁵³. È dunque davvero singolare il trattato del Piccolpasso, che fin dalle prime pagine offre allo studioso analogie con l'opera positiva all'*athanor* alchemico. Già nel sottotitolo in cui nomina i *secreti*⁵⁴ è presente la chiave interpretativa: lo scritto è ricco di simboli ed allusioni, che hanno poco a che fare con la semplice descrizione della pratica artigianale fine a se stessa e tradiscono un'affiliazione alchemica⁵⁵. È inoltre lo stesso piccolo disegno che adorna il frontespizio dell'opera - in cui una colomba con le ali spiegate solleva una pietra cui è saldamente legata - ad indicare il probabile interesse del Piccolpasso



fig. 8a Forno con adepto intento a lavorare l'arena in Vannoccio Biringuccio, *De la pirotechnia*, 1558, xilografia, Venezia @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.



fig. 8b Artigiano intento a macinare i colori con la "piletta" in Cipriano Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, c. 1557, inchiostro su carta, Urbania @ Biblioteca Comunale di Urbania.

per l'alchimia. Si percepisce infatti da quest'immagine l'azione risoluta dello spirito sulla materia pesante, che - trasposta su di un piano operativo - indica la sublimazione alchemica, operazione diretta alla purificazione della materia⁵⁶. Questa pietra è in definitiva il risultato del lavoro del "vasaio-demiurgo", che si adopera per infondere la forma alla materia grezza iniziale. E le curiose coincidenze con l'alchimia non si esauriscono, piuttosto i materiali ed i processi descritti dal Piccolpasso erano impiegati in esperimenti alchemici dell'epoca. In particolare la smaltatura, l'ultimo dei procedimenti per la confezione della maiolica, dopo la foggatura dell'impasto argilloso, la sua successiva essiccazione e la cottura a biscotto presentava aspetti misteriosi⁵⁷.

L'importanza del trattato sulle arti pirotecniche del Biringuccio è testimoniata



fig. 9a Giovanni Maria Butteri, *La Vetreria*, 1570-1572, tavola dipinta, Studiolo di Francesco I, Palazzo Vecchio, Firenze @ Musei Civici Fiorentini.

non solo dalle citazioni in testi di tecnica come *Li tre libri dell'arte del vasaio* ma anche dalle corrispondenze nell'arte figurativa, è evidente ad esempio la filiazione dalla tavola dipinta dello *Studiolo* di Francesco I a Firenze intitolata *La vetreria* di Giovanni Maria Butteri che allude esplicitamente alle arti del fuoco (fig. 9a). Nell'opera la grande fornace in secondo piano - con diversi operai affaccendati - ricorda da vicino una xilografia della *Pirotechnia* (fig. 9b) che mostra il processo di produzione del vetro⁵⁸, tecnica artigianale intrecciata all'alchimia ampiamente sperimentata nei laboratori.

Rappresentativa del valore del trattato del Biringuccio è inoltre la serie di xilografie di Domenico Beccafumi datate intorno al 1540 - oggi interpretate come alchemico-metallurgiche - realizzate per illustrare il *De la pirotechnia* ma poi - per motivi sconosciuti - non più utilizzate⁵⁹. Nella prima xilografia di Beccafumi - *I. Vulcano e l'adepto lavorano con il fuoco e un'incudine*⁶⁰ (fig. 10a) - la vicinanza tra il laboratorio e i metalli sembra illustrare correttamente alcuni passi del testo in cui Biringuccio raccomanda di costruire capanne e officine molto vicine alle miniere per maggiore comodità dei lavoratori⁶¹. (fig. 10b)

Nel riavvolgere quindi le fila del discorso è rilevante, ai fini della completezza dello studio, aggiungere all'immaginario alchemico della *Libreria* la presenza di altri testi insoliti e irriverenti come *Contra l'alchimia e gli alchimisti palinodia dell'Argonautica* di Angelo Ingegneri o ricchi di acredine, come il volume di Jean Antoine Fenot, l'*Alexipharmacum siue antidotus apologetica*. In

quest'ultimo libro a stampa - che conta la presenza di quattro *emblemata* - l'autore si prende gioco dell'alchimista antagonista Du Chasne, volgarizzato il "Quercetano", rappresentato in un'incisione in cui è visibile una Quercia abbattuta per via dei suoi frutti cattivi. Fenot italianizzato Fenoglio, stigmatizza ironicamente Du Chesne su più versanti: l'inutilità della sua attività alchemica, la vanità e la superbia delle conoscenze care agli alchimisti⁶². Il testo della collezione ducale è interessante anche per gli sviluppi successivi del genere. In età barocca gli *emblemata* divennero infatti molto apprezzati, ponendosi come veicolo ideale per la trasmissione delle massime paradossali dell'alchimia⁶³.

Nonostante l'esigenza di smascherare gli alchimisti svelando i loro errori, i testi della collezione celebrano l'*opus* non solo a livello artigianale ma anche terapeutico, come in *Basilica Chymica* di Oswald Croll del 1624, ritenuto uno dei più importanti trattati sulla iatrochimica⁶⁴. Il volume si apre con un grande frontespizio istoriato a piena pagina che raffigura i più celebri alchimisti della storia, simile - nell'intento - a quello della *Voarchadumia* del Panteo e prosegue quindi con la spiegazione dei metodi di preparazione dei farmaci e con l'aggiunta di alcune illustrazioni di strumenti⁶⁵. Rimane ancora all'interno di una visione olistica di rimandi tra i saperi, tipica del sistema di valori dell'età moderna, l'essere umano per Croll non è disgiunto dall'universo⁶⁶, ogni sua parte è collegata per analogia con i molteplici aspetti del macrocosmo e anche la medicina non è una disciplina a se stante poiché ogni sintomo parla un linguaggio segreto che il medico



fig. 9b *Fornace a cupola per lavorazione del vetro* in Vannoccio Biringuccio, *De la pirotechnia*, 1558, xilografia, Venezia @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.



fig. 10a Domenico Beccafumi, *Vulcano e l'adepto lavorano con il fuoco e un'incudine*, 1540, xilografia, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, Roma @ Istituto Centrale per la Grafica.

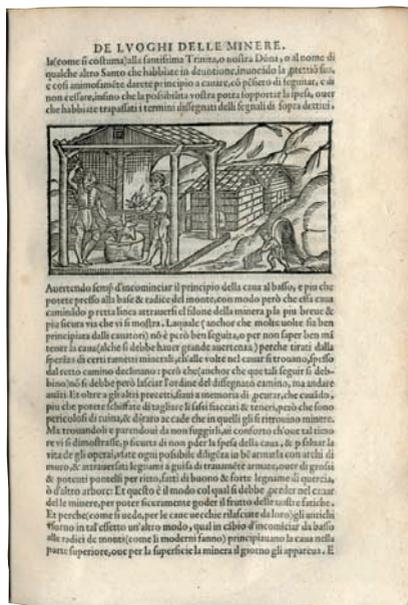


fig. 10b *Minatori al lavoro nelle cave* in Vannoccio Biringuccio, *De la pirotecnia*, 1558, xilografia, Venezia @ Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

deve saper decodificare con l'ausilio della magia, dell'alchimia, dell'astrologia⁶⁷. Dal momento che la funzione principale della trattatistica illustrata è quella di esemplificare visivamente i testi, per comprendere l'iconografia alchemica mediata dalle arti figurative, è necessario rivolgersi alle fonti letterarie da cui essa deriva. La simbiosi tra immagine e parola appare particolarmente evidente nei volumi alchemici della *Libreria*, dove precise figure di forni o strumenti rendono visibile concretamente al lettore l'oggetto corrispondente descritto nel testo. Ne consegue in conclusione che l'iconografia alchemica tradizionale - per essere compresa storicamente e criticamente - va interpretata a partire dalla letteratura che l'ha generata⁶⁸. Nel tentativo di ricostruire in uno studio bibliografico e iconografico la biografia intellettuale del duca, il patrimonio di xilografie alchemiche della *Libreria* contribuisce a definire l'eclat-

tica personalità del principe filosofo e a rievocare i suoi saperi, permettendoci di prendere coscienza dell'interesse per l'antica disciplina nella produzione artistica e nella realtà culturale del ducato di Urbino.

Abstract

This paper focuses on some images of alchemy as found in the books from the libraria of the last Duke of Urbino, Francesco Maria II Della Rovere. A cultured intellectual, the duke read highly varied, sophisticated works, including illustrated alchemical books. The woodcuts have been studied through iconographic and iconological analysis, providing significant information for the purposes of reconstructing the philosopher duke's personality and literary taste. They are also, however, lively tangible evidence of the Urbino court's interest in alchemy and its artistic and literary production. The paper traces the link between the alchemical imagery in the books and the ancient discipline practised secretly in workshops. This happened not only in the Duchy of Urbino but also in Florence, where the figurative cycle of the famous studiolo of Francesco I de' Medici, a contemporary of Francesco Maria II, shows a traditional alchemical iconography which, to be understood, must be interpreted starting from the literary sources and therefore from the illustrated treatises that gave rise to their imagery.

NOTE

Il presente contributo si inserisce all'interno del progetto di ricerca di Ateneo 2018 "Roma e l'eredità culturale del ducato di Urbino prima e dopo la devoluzione del 1631: artisti, opere d'arte, biblioteche", coordinato dal prof. Massimo Moretti in collaborazione con la Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma diretta da Daniela Fugaro e la Biblioteca Comunale di Urbania volto alla ricostruzione dell'immaginario, inteso come patrimonio di immagini, del duca Francesco Maria II Della Rovere a partire dalla sua *Libreria* e dalle sue collezioni.

- 1 All'interno del *manoscritto alessandrino 50* laddove viene introdotto l'argomento "Dell'Alchimia" alla c. 80r la scritta "Alchimia" compare con la grafia generalmente in uso nel manoscritto mentre "e Minerali" è stato trascritto da una mano e con un inchiostro differente, si presume possa essere quindi un'aggiunta posteriore.
- 2 Tutte le informazioni relative alla *Libreria*, in particolare quelle relative alla *scansia 50* delle *Artes* e alla collocazione dei libri fanno riferimento allo studio bibliografico a cura di F. Sabba, *La Biblioteca di Francesco Maria II Della Rovere, Artes (Arti illiberali-scansia 50)*, 6, Quattroventi, Urbino 2012; F. SABBA, *La scansia 50 Artes Variae una soluzione sistematico-topografica* in S. CICCARI, M. COSTABILE, E. LOZZI, *La Galleria del diletto alla corte del duca di Urbino: mostra bibliografica e documentaria*, Tipografia Carnevali G., Roma 2012; Altre informazioni sulla *Libreria* sono contenute in M. MEI, F. PAOLI, *La libreria di Francesco Maria II della Rovere a Casteldurante. Da collezione ducale a biblioteca della città*, Quattroventi, Urbino 2008; Per le informazioni biografiche relative alla personalità di Francesco Maria II si veda, *Gli ultimi Della Rovere: il crepuscolo del Ducato di Urbino in occasione di due importanti acquisti*, a cura di P. Dal Poggetto, B. Montevecchi, Quattroventi, Urbino 2000.
- 3 28 novembre 1607: "Si pose la prima pietra nei fondamenti della libreria di Casteldurante"; 5 giugno 1609: "Cominciarono a venire i miei libri da Pesaro per stare in questa libreria di Casteldurante" in F. SANGIORGI, *Diario di Francesco Maria II della Rovere*, Quattroventi, Urbino 1989, p. 160, p. 168. Il conteggio dei volumi risulta in T. BIGANTI, *L'Eredità dei Della Rovere, Inventari dei Beni in Casteldurante (1631)*, Accademia Raffaello, Urbino 2005, pp. 20-21.
- 4 D. DIDEROT, J. D'ALAMBERT, *Planches pour l'encyclopédie ou pour le dictionnaire raisonne des sciences, des arts libereraux, et des arts mechainiques, avec leve explication*, in *L'Encyclopédie des sciences*, Vincent Giuntini, Lucques 1765 - 1776, Tomi I-XI. Il tema delle *Artes* nell'*Encyclopedie* è stato trattato da Fiammetta Sabba: cfr. F. Sabba, *La Biblioteca... op. cit.*, 2012, p. 9.
- 5 Per gli studi relativi alla corte di Urbino in relazione all'eredità dei Della Rovere si veda M. MORETTI G. SEMENZA, *I chierici regolari minori nella storia e nelle arti del Ducato di Urbino* in *L'Ordine dei Chierici Regolari Minori (Caracciolini): religione e cultura in età posttridentina*, in «Studi Medievali e Moderni», XIV, 2010; BIGANTI, *L'Eredità... op. cit.*, 2005; G. SEMENZA, *Per le stanze del palazzo: alcune considerazioni sulle opere d'arte roveresche prima del trasferimento a Firenze in Francesco Maria I Della Rovere di Tiziano. Le collezioni roveresche nel palazzo ducale di Casteldurante*, catalogo della mostra Urbania 13 aprile-14 luglio 2019 a cura di F. Paoli, J. T. Spike, Quattroventi, Urbino 2019; E. ROSSI, *Memorie civili di Casteldurante-Urbania*, Scuola Tipografica Bramante, Urbania 1988.

Le immagini di alchimia nei libri di Francesco Maria II Della Rovere

- 6 Nell'articolo *Albrecht Dürer nelle raccolte roveresche e la sua fortuna nel ducato di Urbino* di Ilaria Sanetti in corso di pubblicazione viene chiarito come la sigla "Ur" del Fondo si riferisca alla città di Urbania (l'antica Casteldurante) e non, come si è ritenuto fin'ora, a quella di Urbino.
- 7 D'ora in poi BUA.
- 8 Di Massimo Moretti si segnalano i seguenti studi relativi alla *Libreria*: M. MORETTI, *I Padri Caracciolini del SS. Crocifisso di Casteldurante: da eredi a custodi della Biblioteca di Francesco Maria II Della Rovere*, in *La libreria di Francesco Maria II Della Rovere a Casteldurante, da collezione ducale a biblioteca della città*, a cura di M. Mei, F. Paoli, Quattroventi, Urbino 2008, pp. 117-128; M. MORETTI, *Le raccolte Ubaldini nella storia della biblioteca comunale di Urbania: nascita e rinascita di una collezione in Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*. Atti del convegno Ferrara 9-11 novembre 2006 a cura di R. Varese, F. Veratelli, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 119-186.
- 9 Il repertorio di incisioni catalogate consta di 169 pezzi presenti in 6 dei 21 volumi studiati ma dal lavoro di schedatura e catalogazione si è scelto di escludere le 13 marche tipografiche - tranne quelle che contengono dei riferimenti espliciti ai contenuti alchemici dei testi - è possibile infatti che anche le figurazioni dei frontespizi riccamente istoriati presentino una funzione illustrativa ed esplicativa degli argomenti contenuti nei libri.
- 10 Eraclio I di Bisanzio (610-641), Giacomo IV di Scozia (1473-1513), il marchese Guidobaldo Del Monte (1545-1607), amico e protettore di Galileo Galilei, l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo (1552-1612) o Carlo II d'Inghilterra (1630-1685), ci testimoniano quanto l'*opus* alchemico fosse stato amato nel corso dei secoli. La larga fortuna che l'alchimia ebbe presso i Medici - sia come filosofia ermetica, sia come applicazione delle ricerche chimiche - è testimoniata dalla personalità del cardinal Francesco Maria Del Monte, ambasciatore dei Medici a Roma, che fece allestire una "distilleria" nella quale verso il 1597 fece decorare uno degli ambienti da Caravaggio con il dipinto murale *Plutone, Nettuno e Giove*, ancora visibile nel soffitto del *Casino Ludovisi*: cfr. J. HOLMYARD, *Storia dell'alchimia*, Sansoni, Firenze 1972, p. 5; A. ROOB, *Il museo ermetico. Alchimia e Mistica*, Taschen, Colonia 2014, p. 15; M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Einaudi, Torino 1990, pp. 176-178; M. GABRIELE, *Alchimia e Iconologia*, Forum, Udine 1997, p. 344-346; M. ZANCI, *Arte e alchimia: dall'antico al contemporaneo*, Giunti, Firenze 2021, pp. 6-7.
- 11 La stima di Francesco I de' Medici per Francesco Maria II è testimoniata dal ritratto del Della Rovere realizzato da Federico Barocci per il Granduca di Toscana nel 1583 perché egli "lo voleva metter allato al suo, come di Principe che ama sopra ogn'altro, c'ha il medesimo nome, il medesimo animo, corre la medesima fortuna et governa (quasi coetaneo) nel medesimo tempo" in G. GRONAU, *Documenti artistici Urbinati*, Sansoni, Firenze 1936, p. 153.
- 12 Va segnalata tra le altre la figura di Niccolò Sisti - noto per la produzione ceramica e vetraria - che continuò la tradizione del Casino di San Marco. Sisti faceva parte dell'entourage della famiglia Medici ed acquistò per loro conto molti testi di medicina e di alchimia, tra i quali spicca *Basilica Chimica* di Oswald Croll [ASF, Guardaroba medico, 335, cc. 889r, 899r]. L'opera che era presente anche a Pisa: cfr. C. SBRANA, L. TONGIORGI, *Una biblioteca scientifica a Pisa durante il granducato medico: i libri del Giardino dei Semplici*, Nistri-Lischi e Pacini Editori, Pisa 1980, pp. 555-565, è conservata in *Libreria* [BUA AE g 73] e doveva servire, per volere di Cosimo II (1590-1621), alla preparazione di nuovi medicinali a base d'oro. Più tardi nel 1624 si proveranno farmaci secondo le ricette di Joseph Du Chesne il Quercetano [ASF, Guardaroba medico, 403, cc. 258r, 292r]. Le opere di Quercetano si trovavano anche a Pisa: cfr., *Ivi*, p. 563, dell'autore anche il Della Rovere possedeva in *Libreria* un

- testo, l'*Alexipharmacum* [BUA XV c 6.6]. Con il nuovo granduca Ferdinando II (1610-1670) si registra un ulteriore acquisto di libri, prevalentemente di medicina ma anche il *De la pyrotechnia* di Vannuccio Biringuccio [ASF, Guardaroba medico, f. 34, c. 1] in comune con il Della Rovere [BUA AE f.70]. Per le informazioni su Niccolò Sisti e sui libri alchemici dei Medici si veda: V. CONTICELLI, *Una storia di storie. La fonderia del granduca: laboratorio, Wunderkammer e museo farmaceutico in L'Alchimia e le arti. La Fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie*, Sillabe, Livorno 2012, p. 20; G. PICCARDI, *La Fonderia medicea di Firenze*, Accademia nazionale delle scienze detta dei XL, Roma 2005, pp. 197-210; P. MARESCA, *Lo studiolo di Francesco I de' Medici in Palazzo Vecchio a Firenze, simboli e segreti alchemici*, Angelo Pontecorboli, Firenze 2020, pp. 111-112.
- 13 La Fonderia nacque con Cosimo I e fu accresciuta da Ferdinando II, prima del 1554 non se ne conosce esattamente la collocazione, mentre a Firenze erano già attive le farmacie di San Marco e di Santa Maria Novella. A partire dal 1556 l'officina alchemico-farmaceutica ducale doveva essere situata al pianterreno della Torre di Nembrot, in Palazzo Vecchio, sotto la stanza di Clemente VII, nel 1558 Vasari avrebbe voluto spostarla perché minacciava gli affreschi che aveva appena finito di dipingere ma il duca si oppose. Nel 1561 l'ambasciatore veneziano Vincenzo Fedeli osservava la produzione della fonderia, descrivendo il sovrano affaccendato in una "infinita varietà di fuochi, di fucine, di fornetti, e lambicchi "dove si reca spesso "e vi sta e vi lavora di sua mano con grandissima sua dilettazone [...] eziandio la investigazione de' metalli". Per la bibliografia di riferimento si veda: PICCARDI, *La Fonderia... op. cit.*, 2005, pp. 197-210; G.T. POZZETTI, *Atti e memorie inedite dell'Accademia del cimento e notizie aneddoti dei progressi delle scienze in Toscana, contenenti secondo l'ordine delle materie, e dei tempi memorie, esperienze, osservazioni, scoperte e la rinnovazione della fisica celeste e terrestre cominciando da Galileo*, G. Tofani, Firenze 1780, Vol. III, pp. 51-52; si veda anche: CONTICELLI, *Una storia di storie... op. cit.*, 2012, p. 20; V. CONTICELLI, *Prometeo, Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 46, 2002, pp. 321-356; MARESCA, *Lo studiolo di Francesco... op. cit.*, 2020.
- 14 «La collezione di testi alchemici del duca contiene quindi al suo interno non solo interessanti e approfondite questioni filosofiche e scientifiche, argomentate in latino e in volgare - trattazioni che costituivano da un lato i primi approcci scientifici alla natura, dall'altro il persistente legame con la magia e l'esoterismo, di cui l'alchimia appunto rappresentava un nobile stadio evolutivo - ma anche un ricco patrimonio di immagini dal forte valore didattico» in F. SABBA, *La Biblioteca di Francesco Maria II Della Rovere, Artes (Arti illiberali-scansia 50)*, 6, Quattroventi, Urbino 2012, p. 16.
- 15 Le incisioni presenti in G.A. PANTEO, *Voarchadumia contra alchimia: ars distincta ab archimia e sophia*, Giovanni Tacuino, Venezia 1530, cc. 12r-15r, c. 27v, e quelle presenti in P. ULSTADT, *Coelum philosophorum seu De secretis naturae*, s.n., s.l. s.d., [ma Strasbourg, presso Johan Gruninger, circa 1530] c. 4v, c. 6v, c. 14v, c. 21r, sono affini dal punto di vista formale: si possono infatti osservare alambicchi e vasi isolati nello spazio.
- 16 La stampa in quadricromia (giallo, verde, rosso e oro ossidato) risulta precoce e inusuale alla prima metà del XVI secolo, è peraltro possibile avanzare l'ipotesi che la scelta fosse riconducibile a un significato alchemico del testo.
- 17 V. BIRINGUCCIO, *De la pyrotechnia*, Curzio Troiano Navò, Comin da Trino, Venezia 1558.
- 18 La riflessione nasce dalla constatazione della somiglianza con un'opera del primo Novecento di Giorgio De Chirico, il *Canto D'Amore* (1914), che potrebbe aver tratto spunto dalle enigmatiche figure

- geometriche e dagli arnesi del testo del Panteo, in particolare i guanti appesi alla cappa presenti alla c. 26v. L'associazione con l'opera di Giorgio De Chirico è stata proposta da Maurizio Calvesi in M. CALVESI, *Arte e Alchimia*, Giunti, Firenze 1986, pp. 46-47.
- 19 Philipp Ulstadt rende il lettore immediatamente consapevole della materia trattata e degli strumenti che incontrerà nel corso del testo dal carattere prettamente divulgativo e manualistico. Tra le varie informazioni vi è quella relativa al forno alchemico, utilizzato per ottenere la separazione dei costituenti di un liquido mediante ebollizione e poi condensazione del vapore che ne risulta rilasciando la parte più pura della sostanza: cfr. ULSTADT, *Coelum... op. cit.*, s.d. ma circa 1530, c. 3r.
- 20 “L'Athamor”, dall'arabo *at-tannur*, è il termine di cui si servono gli alchimisti per indicare la fornace in cui viene preparato l'*elisir*. Forni di questo tipo erano effettivamente utilizzati nello svolgimento di tutte o quasi tutte le operazioni chimiche e metallurgiche, è altrettanto vero che «il più autentico *Athamor*, quello chiamato a compiere la Grande Opera, non era altro che il corpo umano stesso come immagine semplificata del cosmo»: cfr. T BURCKHARDT, *Alchimia, significato e visione del mondo*, a cura di F. Bruno, Ugo Guanda Editore, Parma 1996, p.139.
- 21 La modalità a “crogiuolo” può essere spiegata come la disposizione di un vaso ad anfora da riscaldare in cima alla fornace con un coperchio forato al centro, esso termina inoltre in due canali di sfiato laterali, riconoscibili dalla presenza del vapore, tipico segnale di una distillazione andata a buon fine: cfr. D. EUCHYON (Pseud Kaspar Wolf), *De Polychymia, libri quatuor*, s.n., s.l. 1567, [stampato probabilmente a Zurigo da Jakob Gesner], c. 230.
- 22 La fornace di questo tipo è di forma rettangolare con quattro buchi nella parte superiore, essa si trova nella parte inferiore della struttura con la possibilità di inserire il carbone nell'apposita apertura. È sovrastata da un bagno con acqua e flaconi noti come “teste di Moro” nel quale sono immersi con andamento circolare gli alambicchi i cui capitelli e canali di sfiato permettono ai recipienti a bagno di comunicare con quelli posti all'esterno del recinto e nei quali viene raccolto il prodotto distillato e raffreddato: cfr. ULSTADT, *Coelum... op. cit.*, s.d. ma circa 1530, c.15v.
- 23 “Bagnomaria” o *Bagnumariae* è un termine utilizzato dall'autore stesso e indica le distillazioni e sublimazioni necessarie al compimento della Grande Opera. L'apparato aveva il compito di liquefare, riscaldare e cuocere senza che il fuoco potesse distruggere o alterare eccessivamente la materia prima. Questo processo era utile per distillare senza alterare. Per la citazione si veda ULSTADT, *Coelum... op. cit.*, s.d. ma circa 1530, c. 5v.
- 24 Ivi, c. 17r.
- 25 A. BERNARDONI, *La conoscenza del fare, Ingegneria, arte e scienza nel De la pyrotechnia di Vannoccio Biringuccio*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2012, p. 15, nota. 17.
- 26 La pubblicazione dell'opera di Biringuccio costituisce uno dei momenti più alti dell'ingegneria rinascimentale, mai, fino a quel momento, un autore con competenze tecniche ma privo di formazione letteraria, era riuscito nell'impresa di organizzare le proprie conoscenze in un'opera a stampa, né Francesco di Giorgio Martini, che produsse due stesure manoscritte del suo *Trattato di architettura* - verso il quale sono visibili delle evidenti tangenze nelle illustrazioni di macchine del *De la pyrotechnia*, in particolare di quelle di pompaggio - né Leonardo da Vinci, che vergò una mole di oltre cinquecento carte, erano riusciti in questa impresa, Ivi, pp. 12-13.
- 27 A. BERNARDONI, *Biringuccio, l'arte dei metalli e la mineralogia* in A. Clericuzio, G. Ernst, M. Conforti, *Il Rinascimento italiano e l'Europa, Volume V, Le Scienze*, Colla Editore, Treviso-Costabissara 2008, p. 498.

- 28 Fino a quel momento questo termine era rintracciabile soltanto nella tradizione stoica nella quale - come riporta Diogene Laerzio - indicava la natura nel significato di “fuoco artefice”. Per l’interpretazione stoica del termine si veda il passo di Diogene Laerzio in *Diogene Laerzio*, a cura di M. GI-GANTE, *Vite dei filosofi*, Laterza, Bari 2004, vol. I, p. 156.
- 29 E. GARIN, *L’uomo nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1993, p. 73.
- 30 La similitudine è evidente in questo passo: “L’uomo imita tutte le opere della natura divina, e perfeziona, corregge, ed emenda le opere della natura inferiore. [...] Quindi l’essenza dell’uomo è fondamentalmente simile alla natura divina, dal momento che l’uomo di per se stesso, cioè con il suo senno e la sua abilità, governa se stesso, [...] ed emula le singole opere della natura superiore. [...] A ragione si diletta dell’elemento celeste, perché è l’unico vivente che ha origine dal cielo. Con la sua potenza celeste si innalza al cielo e lo misura [...]. Come è ammirevole in tutto il mondo la coltivazione della terra! Come è stupenda la costruzione degli edifici e delle città! Come è ingegnosa l’irrigazione per mezzo delle acque! Fa le veci di Dio, l’uomo, che abita in tutti gli elementi, di tutti ha cura e, presente sulla terra, non è assente dal cielo. [...] L’uomo dunque, che provvede universalmente sia agli esseri viventi sia alle cose inanimate, è in certo senso un Dio” trad. it di G. Ponte dalla *Theologia Platonica* di Marsilio Ficino, in *Il Quattrocento*, Zanichelli, Bologna 1966.
- 31 Biringuccio non esita ad entrare in problematiche più complesse quali la costituzione della materia, la trasmutazione delle sostanze e il dibattito sulla verità dell’alchimia. Per quanto il suo richiamarsi alla prova scientifica non costituisca una soluzione originale il contributo più interessante è l’aver proposto, in un’opera di grande circolazione, il tema della trasmutazione in una prospettiva tesa a codificare e quantificare gli aspetti tecnologici dell’alchimia: cfr. BERNARDONI, *Biringuccio... op. cit.*, 2012.
- 32 A. CARUGO, *Vannoccio Biringuccio*, De la pyrotechnia (1540), Il Polifilo, Milano 1977, c. 4v.
- 33 IVI, c. 152r.
- 34 IVI, c. 19v.
- 35 Il volume del Biringuccio costituisce una svolta nell’ambito della letteratura tecnica e chimico-metalurgica che - a partire dagli inizi del XVI secolo - favorì una serie di pubblicazioni che diventeranno riferimento principale per la metallurgia, la mineralogia e la geologia. Tra queste opere le più importanti sono quelle del medico umanista tedesco Georg Bauer, latinizzato Agricola, specialmente il suo *De re metallica*, pubblicato postumo nel 1556 e contenuto anch’esso nella collezione del duca all’interno della sottoscansia *De Metallis* e conservato presso la BUA nell’edizione del 1561 [BUA 130] come segnalato da SABBA, *La Biblioteca... op. cit.*, 2012, p. 16; I testi di Agricola e di Biringuccio godranno di un successo extraeuropeo: cfr. A. CLERICUZIO, *Alchemy and Chemistry in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1994, pp. 113-121. Il confronto tra Biringuccio e Agricola non deve essere fatto in una prospettiva di rivendicazione del primato nella trattazione di certi argomenti ma in quella di una ‘tensione-collaborazione’ tra artisti, umanisti e scienziati, che aveva caratterizzato in modo particolare la seconda metà del Quattrocento e aveva portato ad una comprensione profonda delle opere tecnico-scientifiche dell’antichità: cfr. BERNARDONI, *Biringuccio... op. cit.*, 2012, p. 13; A. MIELI, *Vannoccio Biringuccio ed il metodo sperimentale*, in «Isis», Vol. 2, n. 1, 1914, pp. 90-99.
- 36 Gli antagonisti si appellavano all’esperienza e rifiutavano il valore scientifico dell’alchimia, constatando che il processo di trasformazione dei metalli vili in oro difficilmente giungeva all’obiettivo prefissato: cfr. J. LINDEN, *The alchemy reader: from Hermes Trismegistus to Isaac Newton*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

- 37 BERNARDONI, *Biringuccio... op. cit.*, 2012, p. 12.
- 38 Come afferma Giustina Scaglia il metodo di argomentazione di Biringuccio è simile a quello di Francesco di Giorgio, fondato su parole chiave - quali "prova", "esempio" e "ragione". Questo elemento verte a ricostruire ulteriormente il tenore del dibattito tra gli ingeneri-scienziati delle botteghe: cfr. G. SCAGLIA, "Vitruvio magliabechiano" di *Francesco di Giorgio Martini in Documenti inediti di cultura toscana*, 6, Gonnelli, Firenze 1985, p. 68.
- 39 BIRINGUCCIO, *De la pyrotechnia... op. cit.*, 1558, c. 98v.
- 40 Ivi, c. 99v.
- 41 Ivi, cc. 109v-110r.
- 42 Ivi, c. 158r.
- 43 La datazione del 1548 riportata sul frontespizio del codice entrato nelle collezioni del South Kensington Museum (poi Victoria and Albert Museum) dal 1861, è stata messa in discussione da Massimo Moretti. Lo studioso ha proposto che l'indicazione sia postuma e non possa essere riferita all'ultima redazione illustrata sulla quale è forse intervenuto Fabio Piccolpasso, fratello minore dell'autore: cfr. M. MORETTI, *Dalle "pancacce" ai piatti. Percezioni e rappresentazioni del Turco nella cultura popolare del Cinquecento in Storie intrecciate. Rappresentazioni e conoscenza dell'Islam nell'Italia moderna*, a cura di S. Di Nepi, Edizioni Storia e Letteratura, Roma 2015, p. 158.
- 44 C. Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, a cura di G. CONTI, All'insegna del Giglio, Firenze 1976. Il manoscritto originale è conservato presso la National Arte Library del Victoria and Albert Museum di Londra.
- 45 "La pratica sua dovrebbe essere studiata da tutti gli uomini d'arte" in relazione alla fabbricazione di rilievi con o senza gesso: *ivi*, p. 84.
- 46 La definizione di "piletta" come "sasso incavato" compare all'interno del paragrafo relativo al "modo di macinare il bianchetto per dipingere" in CONTI, C. *Piccolpasso... op. cit.*, 1976, pp. 172-173, l'edizione del 1976 è una ristampa del manoscritto originale C. PICCOLPASSO, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, Casteldurante, c.1557, f. 53r.
- 47 Per una storia della maiolica durantina si rimanda a G. RAFFAELLI, *Memorie storiche delle maioliche lavorate in Castel Durante o sia Urbania*, Paccasassi, Fermo 1846. Uno studio sistematico della materia che metta in luce i rapporti fecondi tra l'arte ceramica e le arti cosiddette maggiori rimane tuttora ancora da scrivere nella sua completezza.
- 48 R. CASAPULLO, *Contributo alla storia del genere manualistico: Li tre libri dell'arte del vasaio di Cipriano da Piccolpasso* in Accademia della Crusca a cura di, in «Studi di Grammatica Italiana», Le Lettere, Firenze 2020, vol. XXXVIII, p. 185.
- 49 Per le informazioni relative alle scienze applicate ad Urbino e ad i suoi protagonisti si veda P. LAWRENCE ROSE, *Commandino, John Dee, and the De superficierum Divisionibus of Machometus Bagdedinus*, in «Isis», Vol. 63, n. 1, 1972, pp. 88-93; E.I. RAMBALDI, *John Dee and Federico Commandino: an English and an italian interpretation of euclid during the Renaissance*, in «Rivista di Storia della Filosofia (1984-)», Vol. 44, n. 2, 1989, pp. 211-247.
- 50 L'interesse per la disciplina alchemica ad Urbino si collega a quello per la scienza e la tecnica, inizialmente essendo stato favorito l'arrivo di scienziati toscani, in seguito essendo stata finalizzata la nascita di una scuola incardinata nello stesso ducato, presso la quale si formarono artefici che avrebbero lavorato nelle corti di vari signori italiani, come accadde per lo stesso Cipriano. *Ivi*, p. 189; Cipriano Piccolpasso, *Le piante et i ritratti delle città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia*, a cura

- di G. Cecchini, Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte, Roma 1963, pp. 8-11.
- 51 CONTI, C. *Piccolpasso... op. cit.*, 1976, p. 52.
- 52 In base alle teorie di Aristotele la *Prima materia* si associa alle quattro qualità di secco, freddo, umido e caldo e così si sviluppa nei quattro elementi. Egli riteneva che alterando queste quattro qualità fosse possibile modificare anche la composizione elementare delle sostanze al fine di trasmutarle. Secondo tale concezione il lavoro dell'alchimista consiste solo nella "conversione (*rotatio*) degli elementi" poiché "la materia della pietra passa da una natura all'altra, gli elementi vengono a poco a poco estratti e, a fasi alterne, ognuno si impone sull'altro [...] finché non vengono spinti verso il basso, dove rimangono a giacere" cfr. ROOB, *Il museo ermetico... op. cit.*, 2014, p. 30. Per la rappresentazione della "meta" - pietra filosofica, elisir, quintessenza - e dei suoi simboli si veda C.G. JUNG, *psicologia e Alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 243-249.
- 53 Così Ovidio nel primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 76/88) ci parla della nascita dell'uomo, plasmato dalla terra. Anche nella Bibbia Dio crea l'uomo con la polvere della terra.
- 54 "Nei quai si tratta non solo la pratica, ma brevemente tutti gli 'secreti' di essa, cosa che persino al di d'oggi è stata sempre tenuta nascosta". Anche nel prologo "Se costoro mi trovano autore che facci li segreti di dett'arte, eccetto certe regolette che tengono coloro che segretamente la maneggiano tra quali molti sono che per fin all'ultimo della lor vita li tengono celati ai propri figliuoli, e, conoscendosi vicini al morire, tra le altre facultà che lassano, chiamato a sé il maggiore e più avveduto figliuolo che abbiano, a quello pubblica questo segreto; se essi me la trovano detta d'altrui, io me gli rendo vinto": cfr. CONTI, C. *Piccolpasso... op. cit.*, 1976, pp. 23-25.
- 55 Altri indizi a supporto della veridicità di questa affermazione li dobbiamo al leggendario alchimista Fulcanelli ne *Le dimore filosofali* ed al suo discepolo Eugène Canseliet, che nelle loro opere ne parlarono diffusamente: cfr. FULCANELLI, *Le Dimore Filosofali*, Edizioni Mediterranee, Roma 2002, vol. II.
- 56 Per l'interpretazione dell' "alchimista-vasaio" si veda G. CONTI, *Il mito del vasaio, appunti sulla natura alchemica*, [s.l., s.n., s. d], Miscellanea da «Gazzetta antiquaria», n. 1, gennaio-febbraio 1971, pp. 5-14.
- 57 Piccolpasso precisa che "il piombo fa lustro, lo stagno fa bianco", così come descritto precedentemente nel *Pretiosa Margarita Novella* trattato alchimistico del 1330 del medico lombardo Pietro Bono Lombardi, ancora molto noto all'epoca del Piccolpasso tanto da essere ristampato a Venezia nel 1546. L'autore è celebre anche per un altro testo alchemico contenuto nella *Libreria* di Casteldurante noto come *Introductio in divinam chemiae artem integra* stampato a Basel da Pietro Perna nel 1572. Non dimentichiamo poi l'antimonio (in particolare il suo solfuro naturale, la stibina, che fatta reagire con il ferro dà origine al regolo d'antimonio marziale), che sarà celebre fino ai giorni nostri per essere considerato da molti la materia di partenza per la ricerca della Pietra Filosofale: cfr. G. VADA, *Cipriano Piccolpasso, tra ceramica ed alchimia* in «Hera», n. 46, Ottobre 2003.
- 58 BIRINGUCCIO, *De la pirotechnia... op. cit.*, 1558, cc. 44r-44v.
- 59 Vasari definiva la serie - erroneamente indicata come eseguita ad acquaforte - come *Storie di Mercurio*, ma l'interpretazione è contestata da Johann David Passavant in *Le Peintre-Graveur*, Weigel, Leipzig 1864, vol. I, p. 153, vol. 6, p. 149 che preferisce rapportarsi ad un'interpretazione delle immagini come rappresentazioni delle Arti e mestieri. Più recentemente le letture hanno privilegiato l'aspetto alchemico, sotteso anche ad altre opere dello stesso artista. Per l'interpretazione alchemica delle xilografie di Beccafumi in relazione al testo di Vannoccio Biringuccio cfr. P. TORRITI, *Beccafumi: l'opera completa*, Electa, Milano 1998; M. GABRIELE, *Le incisioni alchemico-metallurgiche di Domenico Beccafumi*, Giannini, Firenze 1988; V. CONTICELLI, *Domenico Beccafumi detto il Mecherino*, in *Parmi-*

- gianino e la pratica dell'alchimia*, Catalogo della mostra Casalmaggiore 2003 a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 74-77; A. DE MARCHI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Catalogo della mostra Siena 16 giugno - 4 novembre 1990, a cura di P. Barocchi, Electa-Element, Milano, 1990.
- 60 Sappiamo da CONTICELLI, *Domenico Beccafumi... op. cit.*, 2003, che alcuni esemplari con le xilografie di Beccafumi sono conservati in parte presso l'Istituto Nazionale per la Grafica e in parte presso l'Accademia dei Lincei e Corsiniana all'interno del Fondo Verginelli-Rota tra i 57 mss. ed i 423 stampati di rari testi alchemici: cfr. V. VERGINELLI, *Bibliotheca Hermetica, Catalogo alquanto ragionato della raccolta Verginelli-Rota di antichi testi ermetici (XV-XVIII)*, Nardini Editore, Firenze 1986, pp. 63-64.
- 61 Le illustrazioni di Beccafumi si possono dividere in due gruppi, le prime cinque sono dedicate alla cattura dei metalli, rappresentati nelle sembianze di divinità planetarie come Vulcano e da un altro personaggio nelle vesti di filosofo, guida teorica dell'alchimista. Le altre cinque sono invece dedicate alle attività di laboratorio: fusione, distillazione e lavorazione: *VI. Il Fallimento, VII. La fusione di artiglierie e campane, VIII. La fusione dei piccoli oggetti, IX. La distillazione e X. Artiglierie e fuochi artificiali*: cfr. GABRIELE, *Le incisioni alchemico-metallurgiche... op. cit.*, 1988. L'immagine a confronto compare in BIRINGUCCIO, *De la pyrotechnia... op. cit.*, 1558, c. [6]r.
- 62 J.A. FENOT, *Alexipharmacum siue antidotus apogetica*, s.n, Basel, s. d., cc. 13-27.
- 63 Gli *emblemata* erano elementi decorativi tipici della metà del XVI secolo intesi come dotto divertimento per gli umanisti associati ad un breve motto e accompagnati da un commento esplicativo. Gli *emblemata* alchemici derivano da un'opera di un autore ignoto intitolata *Hieroglyphica*, un trattato completo sui geroglifici tramandato dall'antichità di cui possediamo una traduzione in lingua greca dall'originale copto portato a Firenze da Cristoforo Buondelmonti nel 1422 dopo averlo scoperto sull'isola di Andros. Il testo, stampato per la prima volta da Aldo Manuzio a Venezia nel 1505, ebbe in seguito numerose traduzioni e fu illustrato da diversi artisti tra cui Albrecht Dürer ed ispirò fantasiose opere di maestri quali Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano e Bosch: cfr. A. Roob, *op. cit.* 2014, p. 13.
- 64 Dottrina medica fiorita nel XVII secolo con Paracelso le cui enunciazioni terapeutiche erano fondate su un supposto rapporto chimico tra malattia e rimedio: cfr. Enciclopedia Treccani, *sub voce*, IATRO-CHIMICA.
- 65 Nel testo è visibile una xilografia con due strumenti medici decorati nella parte superiore circolare con due disegni: un serpente a destra e uno scorpione a sinistra. L'immagine compare in una sezione che affronta il metodo di Paracelso: cfr. O. CROLL, *Basilica chymica*, Ioannes Celerius, Coloniae Allobrogum (luogo normalizzato Ginevra) 1624, c. 238, c. 242. Nella letteratura paracelsiana si presume che le piante medicinali o altre fonti di medicina come insetti o animali portino qualche simbolo o segno visibile del loro valore - in questo caso un serpente e uno scorpione - con il quale Dio desidera che diventino note agli esperti nell'interpretazione di questi segni: cfr. J.M. STILLMAN, *The Story of Alchemy and Early Chemistry*, Dover Publication, New York 1960, pp. 354-55; Oltre alle incisioni il testo di Croll è celebre per la presenza di una serie di ricette come l'*Arcanum corallini*, la *Luna Cornea*, l'*Aurum volatile*, l'*Antimonio diaphoreticum*.
- 66 In merito al rapporto di continui rimandi tra macro e microcosmo va segnalato Giovanni Battista Della Porta quando in un testo della sua *Magia Naturale* afferma: "Per quanto riguarda la sua vegetazione, la pianta si accorda con la bestia bruta, e in virtù del sentimento, l'animale brutale con l'uomo, che a sua volta si conforma con il resto degli astri grazie alla sua intelligenza; questo legame procede [...]

in forza di un legame reciproco e continuo” cfr. G. DELLA PORTA, *Magia Naturalis*, Ioannis Berthelin, Rouen 1650, p. 22. Michel Foucault spiega il significato di questo passo evidenziando come in virtù del rapporto di emulazione le cose possono imitarsi da un capo all’altro dell’universo in una reduplicazione speculare che abolisce le distanze: cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose, un’archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 33-34.

67 Le erbe terrestri, ad esempio, rispecchiano in maniera speculare le caratteristiche degli astri celesti, con i loro tempi e le loro qualità: cfr. M. FUMAGALLI, *Semplicisti e Stillatori: l’arte degli Aromatari*, SGS, Milano 2016, pp. 21-23, pp. 118-9.

68 Nondimeno la logica di tale relazione è presente anche nell’iconografia allegorica e simbolica in cui il testo procede per metafore verbali (per esempio i metalli, i pianeti vengono paragonati per analogia sia a personaggi o vicende bibliche ma anche a divinità pagane e miti, o ancora a spozalizi, accoppiamenti antropomorfi come anche a simboli quali l’uovo, il dragone, la fenice etc.) e l’immagine vi si adegua rappresentando antiche divinità, esseri zoomorfi e mostruosi, nozze e accoppiamenti amorosi etc.: cfr. GABRIELE, *Alchimia... op.cit.*, p. 29, pp. 143-144.

