

FRANCESCA BOTTACIN

FEDERICO E OTTAVIANO MONTEFELTRO UBALDINI
COLLEZIONISTI DI DIPINTI FIAMMINGHI:
UNA PROPOSTA PER IL BAGNO MULIEBRE DI JAN VAN EYCK

[...]. Tenne el prefato signore Guidantonio un grande et bello stato, et de se lasciò uno figliolo naturale chiamato conte Federigo, el qual per multi si volse dire non esser suo figliolo ma nepote suo et figliolo de una sua figliola chiamata madonna Aura, nobilissima et virtuosissima madonna, maritata al grande et magnanimo capitano Bernardino de li Ubaldini da la Carda, grande et magnanimo capitano de gente d'arme et notabile et virtuosissimo gentilhomme et de gran fama et reputatione et de gran conditione al suo tempo. Quale fusse più vera opinione non è certo, ma [...].¹

L'affermazione, quantomeno bizzarra, si deve a Pierantonio Paltroni, cancelliere di Federico da Montefeltro, che la redige in una coeva biografia ufficiale del duca.

Ora, che Federico e Ottaviano Ubaldini della Carda fossero davvero fratelli di sangue, ossia entrambi nati da Bernardino Ubaldini e da Aura, figlia di Guidantonio da Montefeltro, come verosimilmente paventato dalla Critica negli ultimi decenni,² sulla base di fonti e documenti come quello ora citato, sembrerebbe certo. Tuttavia, essendo a parer mio il legame di sangue spesso altamente sopravvalutato, è un falso problema. Essi furono sicuramente fratelli 'di fatto', d'affetto, di passioni e di intenti. Come dice Luigi Michellini Tocci – cui va tutto il merito di aver saputo rivalutare per primo la figura di Ubaldini – quella tra Federico e Ottaviano: «È una collaborazione perfetta e paritaria che, col tempo, si configura di fatto come una vera e propria diarchia»³ (Fig. 40).

¹ P. PALTRONI, *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico duca d'Urbino*, ed. a cura di W. Tomassoli, Urbino, Accademia Raffaello, 1966.

² W. TOMASSOLI, *La vita di Federico da Montefeltro*, Urbino, Argalia Editore, 1995; cfr. anche D. PIERMATTEI, *Piero e Urbino*, Ancona, il lavoro editoriale, 2008, p. 38, nota 44.

³ L. MICHELINI TOCCI, *Storia di un mago e di cento castelli*, Urbino, Cassa di Risparmio di Pesaro, 1986, con note bibliografiche precedenti.

I due torricini, lo studiolo degli uomini illustri cui fa eco la sala degli uomini d'arme – o antichi uomini illustri –, i due tempietti, del Perdono e delle Muse, tutto nel Ducato d'Urbino e nella sua città palazzo, sembra concorrere a questa perfetta diarchia che vede nell'uno il guerriero conquistatore – poi personalità a tutto campo – e nell'altro il raffinato uomo di scienze, lettere e arti – e vedremo quali arti.

Tale duplice alleanza sarà generosamente riposta da Ottaviano solo durante il matrimonio di Federico e Battista Sforza, a favore della giovane e colta duchessa, l'unica, insieme al di lui fratello,⁴ a essere ritratta con pari dignità del Duca nel celeberrimo dittico ora agli Uffizi.⁵

Ma di Ottaviano tutto pareva essersi perduto nel tempo, svanito a favore della straordinaria figura di Federico, tra i primi politici in grado di fare una campagna marketing per la propria immagine, senza precedenti.

E dunque, chi era realmente Ottaviano Ubaldini?⁶

Ottaviano nasce probabilmente a Gubbio, nel 1423 circa, un anno dopo Federico con cui trascorrerà la prima infanzia. A 9 anni, mentre il fratello andrà a Venezia, egli viene mandato a Milano come pegno di riconciliazione tra il duca Filippo Maria Visconti e suo padre Bernardino della Carda. Pier Candido Decembrio, nella biografia del duca, lo presenta come uno dei nobili più apprezzati e dei consiglieri più ascoltati e scrive:

Di coloro che emersero tra i suoi collaboratori [di Filippo Maria Visconti] [...] il primo posto lo assegnerei a Ottaviano Ubaldini nel quale, sebbene giovane, traspariva non so quale adulta gravità [...].⁷

Ne vengono esaltate da più parti le doti di intelligenza, cultura e precoce saggezza.⁸

⁴ Vi sono diversi ritratti di Federico e Ottaviano, oltre a quello in Fig. 40: si riconoscono ad esempio nella miniatura di C. LANDINO, *Disputationes Camaldulenses, Ritratto di Federico da Montefeltro e Ottaviano Ubaldini*, Codice urbinato 508, Roma, Biblioteca Vaticana; nella *Deposizione* di Francesco di Giorgio Martini, Venezia, chiesa del Carmine; in due medaglioni marmorei in pendente a Mercatello del Metauro, per citarne solo alcuni: cfr. A. AROMATICO, *La Flagellazione. Il romanzo, i codici, il mistero*, Città di Castello, Petrucci Editore, 2012, pp. 229-230 e *passim*.

⁵ Su Battista si vedano gli scritti di M. BONVINI MAZZANTI, in particolare, *La politica culturale di Battista Sforza*, a cura di B. Cleri, atti del convegno, Urbino, chiesa di San Cassiano – Castelcavallino, 11/12 X 2002, «Quaderni di "Notizie da Palazzo Albani"», 1, Sant'Angelo in Vado (PU), 2004, pp. 45-68.

⁶ Sugli Ubaldini si veda anche A. ASCANI, *Apecchio, la Contea degli Ubaldini*, Città di Castello 1977.

⁷ P.C. DECEMBRIO, *Vita di Filippo Maria Visconti*, 1447, Milano, Adelphi, 1983, p. 118.

⁸ L. MICHELINI TOCCI, *op. cit.*, p. 46; J. DENNISTOUN, *Memorie dei Duchi d'Urbino*, (prima ed. London, 1851), a cura di G. Nonni, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Urbino, QuattroVenti, 2010, 3 voll., I, pp. 41-42.

Tre anni dopo la presa di potere di Federico, in seguito alla congiura che causò la morte di Oddantonio – cui forse nessuno dei due era estraneo – Ottaviano torna a Urbino, affiancando sempre il fratello nella reggenza del Ducato e sopravvivendogli.

Il giovane cresce dunque culturalmente alla corte viscontea, un ambiente pervaso d'interessi astrologici e magici, e attorno al 1440/1 conosce Pisanello,⁹ tramite per cui ci sono note con precisione le sue pulsioni estetiche. Esistono infatti due noti sonetti mandati «al Pisanello da meser Angelo per parte del magnifico Ottaviano degli Ubaldini».¹⁰ Il primo è un'apoteosi dell'artista, il secondo invece fu composto in occasione del ritratto che egli fece al duca, poi tradotto in una celebre medaglia.

Già Baxandall¹¹ osservava come fossero straordinariamente precise le indicazioni estetiche e ci fosse l'uso precoce della parola “maniera”, ben prima del *Proemio* alla terza parte delle *Vite* di Vasari. Tuttavia il grande studioso è forse troppo lontano nel tempo e nello spazio per approfondire la figura del vero ispiratore di questi versi, che attribuisce ad Angiolo Galli,¹² poeta e cancelliere dei Montefeltro, contrariamente all'assegnazione precedente di Dennistoun che li dava *in toto* a Ottaviano; anzi, proprio l'alta levatura della personalità di Baxandall, in qualche modo devia da Ubaldini l'attenzione anche della critica successiva, che ne sottovaluta completamente l'apporto.

È altrimenti ragionevole pensare, come già Michelini Tocci, che «la gracile musa» di Galli, che altrove non sembra dimostrare grandi interessi per l'arte figurativa, sia stata fortemente guidata dalla spiccata personalità di Ubaldini, la cui inclinazione artistica è altresì conclamata. «*Arte, misura, aer et desegno*,

⁹ L. PUPPI (a cura di), *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Milano, Silvana editoriale, 1996.

¹⁰ Codice Vaticano Urbinate, n. 699: «*Se Cimabò cum Giotto et cum Gentile, / ch'a pinger puser l'honorata mano, / et chi de l'arte fo mai più soprano / tornasser hogge et crescer lo stile, / farebbe el nome lor pur basso et vile / el glorioso et dolce mio Pisano, / tanto è più grato el suo stil deretano / quanto è più de l'inverno un dolce aprile. / Arte, misura, aer et desegno, / manera, prospectiva et naturale / gli ha dato el celo per mirabil dono. / Le sue figure son sì proprie et tale / ch'a parer vive sol gli manca el sono: / però de eterna fama è lui sol degno. / Mandato al Pisanello da meser Angelo per parte del magnifico Ottaviano degli Ubaldini, 1442*»; «*Chi vol del mondo mai non esser privo / Venga a farse retrar del naturale / Al mio Pisano, qual retrà l'hom tale / Che tu dirai: "Non è anzi, è pur vivo! / Perché là par vivace e sensitivo. / O mirabil pictor, che tanto vale, / Ch'è la natura tu sei quasi eguale, / Cum l'arte et cum l'ingegno sì eccessivo. / Credo te manca solo ad esser lei, / Ch'ella a suo' nati dà la voce e l' sono, / Tu a depinti fai parlar tacendo. / Ben potristi agli amanti tor gli omei / Far a ciascun de la sua amata un dono, / E starien sempre seco, non dormendo. ANGELO GALLI 1442*», in J. DENNISTOUN, *op. cit.*, I, pp. 345-346.

¹¹ M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, Warburg Studies, 1971, p. 11.

¹² Angiolo Galli (Urbino, ultimo decennio XIV sec.-ante 1459), letterato, poeta e cancelliere di Federico da Montefeltro, fu inizialmente protetto proprio di Bernardino degli Ubaldini: cfr. G. NONNI, *Galli, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 51, Roma, 1998, pp. 596-600.

/ *manera, prospectiva et naturale*», ovvero le notazioni che ci danno i sonetti, ben chiariscono le propensioni di colui che a breve o forse nello stesso momento diverrà collezionista nientemeno che di dipinti di Jan van Eyck.¹³

Che Ottaviano fosse, oltre che mago ed esperto d'astrologia, amante delle arti figurative e mecenate e protettore di pittori e scultori, lo si comprende chiaramente anche dalla *Cronaca* di Giovanni Santi, che scrive:

Era in umanità sì pronto e desto / che molto excelsi in ciò egli excedeva, / et in teologia veloce e presto, / a musica anco nel tempo concedeva, / et in astrologia docto era tanto, / che veramente a quel nato pareva. / Né huom del mondo dar se puote vanto / esser de lui più fido e più secreto / anzi de ciò el suo pecto è un tempio sancto; / iustissimo, pacifico e quieto / amator de virtù, et a pictori / scuto, conforto exaltator discreto / patre dir posse, e 'l simil de' scultori.¹⁴

Inoltre, tra i versi di Galli e quelli di Santi, si collocano le ben più celebri parole di Bartolomeo Facio che annunciano l'esordio del collezionismo urbinato o meglio di Ottaviano – che egli chiama cardinale probabilmente per una confusione già di altri con il suo celebre avo omonimo che Dante chiamava per eccellenza «il cardinale»¹⁵ – un collezionismo all'insegna di un'esterofilia *grandeur*. Facio ci dice che Ubaldini possedeva “pitture”, dunque non una sola, di Giovanni Gallico [Jan van Eyck], tra cui cita il tanto celebre quanto misterioso *Bagno muliebre*, dipinto profano del principe degli artisti fiamminghi.¹⁶

Pensiamo dunque, in relazione a quanto appena detto, come sia altamente plausibile che l'esterofilia e la passione per l'arte fiamminga, attribuita dal bibliotecario Vespasiano da Bisticci a Federico, nella famosa frase:

¹³ Si veda *ivi*, nota 16.

¹⁴ G. SANTI, *Cronaca rimata*, Urbino, 1492, XX, 85, vv. 160-172, in J. DENNISTOUN, *op. cit.*, I, p. 42.

¹⁵ L. MICHELINI TOCCI, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶ «*Sunt item picturae eius nobiles apud Octavianum Cardinalem virum illustrem eximia forma feminae e balneo exeuntes occultiores corporis partes tenui linteo velatae notabili rubore, e quis unius os tantummodo, pectusque demonstrans posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit, ut et terga, quemadmodum pectus videas. In eadem tabula est in balneo lucerna ardenti simillima, et anus, quae sudare videatur, catulus aquam lambens, et item equi, hominesque perbrevis statura, montes, nemora, pagi, castella tanto artificio elaborata, ut alia ab aliis quinquaginta millibus passuum distare credas. Sed nihil prope admirabilius in eodem opere, quam speculum in eadem tabula depictum, in quo quaecumque inibi descripta sunt, tanquam in prospicias*»: cfr. P. TORRESAN, *Il dipingere di Fiandra*, Modena, Mucchi, 1981, pp. 26-27; M. LUCCO, *The Age of van Eyck 1430-1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra a cura di Till-Holger Borchert (Bruges, Groeninge Museum), 15 III-30 VI 2002, Ghent-Amsterdam, Thames & Hudson, 2002, p. 114, cat. n. 36.

[...] per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessero colorire in tavole ad olio, mando infino in Fiandra per trovare uno maestro solenne e fello venire a Urbino [...],¹⁷

possa essere stata ispirata o quantomeno certamente condivisa da Ottaviano. È noto peraltro, com'era comune al tempo, che quella di Vespasiano è una biografia fortemente encomiastica e propagandistica. Non si trascuri però a questa data – anni '60 circa – il fondamentale apporto di Battista Sforza: ricordiamo, tra l'altro, le tavole di Roger van der Weyden, commissionate, e conservate proprio a Pesaro, dagli Sforza. La stessa enigmatica figura di Giusto di Gand, possibilmente Joos van Wassenhove,¹⁸ il maestro solenne precedentemente evocato, arriva attorno al 1473 forse proprio attraverso la mediazione di Galeazzo Maria Sforza,¹⁹ cugino di Battista.²⁰

Lungi da me entrare ora nella questione Giusto di Gand, parafrasando Liana Castelfranchi Vegas «l'anello debole della fortuna fiamminga a Urbino»,²¹ su cui troppo ho già scritto.²²

Piuttosto vorrei tornare a Bartolomeo Facio che nel suo *De Viris Illustribus* nel medaglione su Giovanni Gallico scrive:

Vi sono del pari nobili sue pitture presso il cardinale Ottaviano, uomo illustre: donne di aspetto squisito, nell'atto di uscire dal bagno con le parti più intime del cor-

¹⁷ V. DA BISTICCI, *Vite di Uomini Illustri del XV secolo* (1482 ca.-1498), ed a cura di P. D'Ancona, A. Aeshliemann, Milano, Hoepli, 1951, pp. 384-385.

¹⁸ Per una bibliografia essenziale su Giusto di Gand si veda: P. EECKHOUT, *De Justus de Gand à Hugo van der Goes: ou le mythe de Joos van Wassenhove*, «Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique», 41-42 (1992-93) (1997), pp. 9-33; ID., *Juste de Gand*, in *Les Primitifs Flamands et leur temps*, a cura di B. De Patoul, R. Van Schoute, Louvain-Italia, La Renaissance du Livre, 1994, pp. 403-413; M.L. EVANS, «Uno maestro solenne» *Joos van Wassenhove in Italy*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 44 (1993), pp. 75-110; F. BOTTACIN, *Riflessioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*, in *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo*, a cura di B. Cleri, atti del convegno (Urbino, chiesa di San Cassiano-Castelcavallino), 11/12 X, 2002, «Quaderni di "Notizie da Palazzo Albani"», 1, Sant'Angelo in Vado (PU) 2004, pp. 69-84.

¹⁹ Secondo Lavalleye il nome di Giusto sarebbe stato suggerito a Federico da Galeazzo Maria Sforza, i cui ambasciatori in visita a Gand nel giugno del 1469, avrebbero avuto modo di conoscerlo: J. LAVALLEYE, *Juste de Gand peintre de Féderic de Montefeltre*, Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1936, pp. 40-41. Sui rapporti con Pesaro e gli Sforza, rimando ai recenti di M.R. VALAZZI, *Federico da Montefeltro e Battista Sforza: le altre vie del Rinascimento urbinata*, in *Il Rinascimento a Urbino. Fra' Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, catalogo della mostra, a cura di A. Marchi e M.R. Valazzi (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), 20 VII-14 XI 2003, Milano, Skira, pp. 35-47.

²⁰ Cfr. M. BONVINI MAZZANTI, *La politica culturale*, cit., pp. 45-68.

²¹ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano, Jaca Book, 1983, p. 136.

²² Sull'argomento si veda F. BOTTACIN, *Giusto di Gand e Giovan Battista Cavalcaselle: both "on the road again"*, «Notizie da Palazzo Albani», XXXIV-XXXV (2005-2006), pp. 257-269. J.A. CROWE-G.B. CAVALCASELLE, *Storia dell'antica pittura fiamminga. Con ritratto e biografia dell'artista*, trad. it. di L. Cinotti, a cura di I. Tkalac, Firenze, Le Monnier, 1899 [1857], pp. 206 sgg.

po velate di un tenue lino di colore rosso, e di una di esse pur raffigurando soltanto il volto e il petto ha rappresentato la parte posteriore del corpo in uno specchio dipinto, posto di fianco in modo che si possano vedere ugualmente bene petto e tergo.

Nella stessa tavola c'è nel bagno una lucerna che arde naturalissima, una vecchia che sembra stillare sudore, un cagnolino che lambisce l'acqua e poi cavalli, uomini minuscoli, monti, boschi, villaggi, castelli, eseguiti con tanta abilità, da lasciarti credere che gli uni distino dagli altri cinquantamila passi. Ma nulla in quest'opera è più ammirevole che lo specchio dipinto nel quale ti verrà fatto d'osservare come in uno specchio vero le cose che sono raffigurate nella tavola stessa.²³

Un'eco di questo dipinto – nelle figure del nudo, il cane e lo specchio – si è riconosciuta nella *Donna al bagno*, copia quattrocentesca da van Eyck²⁴ (Fig. 41), e si avverte anche nel *Cabinet d'amateur di Cornelis van der Geest* di Willem van Haetch.²⁵

Molto si è discusso sul soggetto dell'originale perduto di questo nudo: alcuni lo interpretano come una *Venus pudica*, anche se osserviamo che la cultura classica non sembra avere mai particolarmente attratto van Eyck; altri, quale allegoria della Fede o immagine di Desiderio e Amor carnale, in quanto ritengono sia *pendant* del più celebre ritratto *Arnolfini*; altri ancora come Bet-sabea al bagno, soggetto di un successivo quadro di Memlinc,²⁶ che mostra altresì, per ambientazione e spirito, una temperie culturale del tutto differente.²⁷

Ma non dimentichiamo che il quadro di proprietà di Ottaviano descritto da Facio è diverso: raffigura infatti più donne al bagno, uno specchio, una lucerna, una vecchia, un cane e un paesaggio descritto minuziosamente, forse dalla sala del bagno si vedeva il paesaggio o piuttosto le figure erano immerse nello stesso. Il quadro è inoltre citato anche in un passo di Vasari, spesso frainteso: nelle *Vite* egli racconta infatti che van Eyck manda «al duca d'Urbino Frederigo II, la stufa sua».²⁸ E qui si rende necessario fare ordine sia sui

²³ B. FACIO, *De viris illustribus*, [1454-55], in O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1958, p. 16.

²⁴ Harvard, Art Museum.

²⁵ Anversa, Rubenshuis.

²⁶ Stuttgart, Staatsgalerie.

²⁷ P. SHABACKER, *Jan van Eyck's Woman at her toilet: proposals concerning its subjects and context*, «Fogg Art Museum Annual Report», 1974-75/1975-76, pp. 77-78; R. SPRONK, *More than Meets the Eye. An introduction to Technical Examinations of Early Netherlandish Paintings at the Fogg Art Museum*, «Harvard University Art Museum Bulletin», V-1, 1996, pp. 11-13; e per approfondire le interpretazioni cfr. *ivi* nota 31, con bibliografia precedente.

²⁸ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* [1550-1568], ed. a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-85, vol. 9, I, p. 184.

committenti che sui soggetti trattati: Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, tra gli altri, non spiega il significato di «stufa» – che vasarianamente dà a Federico – ricordando che anche Paolucci nella monografia su Piero dell'89 non ne chiarisce il soggetto, suggerendo si tratti di uno dei quadri di «figure piccole» eseguite secondo Vasari per il signore d'Urbino.²⁹ Ma il termine «stufa» è inteso dallo scrittore nel suo significato di “bagno” o di “locale termale”: perciò si riferisce quasi certamente al bagno muliebre di proprietà di Ottaviano e non di Federico.³⁰

Jacques Paviot nel suo documentatissimo saggio sui nudi profani di Jan³¹ chiarisce, in parte secondo me, anche il soggetto del dipinto, spiegando che le stufe, private e pubbliche, erano al tempo delle sorte di terme in cui uomini e donne si recavano, per i bagni e, diciamo, per conversare. Avevano altresì fama di essere dei luoghi di piacere, un po' come talune odierne saune con massaggio. Anche il duca di Borgogna ne possedeva una. Addirittura alcune stufe pubbliche a un certo punto vennero regolamentate, distinguendo l'apertura per maschi e femmine per evitare promiscuità (Fig. 42).³²

Egli poi fornisce molti riferimenti dalla miniatura alla letteratura francese medievale, da Boccaccio a Pero Tafur, ricusando le interpretazioni bibliche o mitologiche, e proponendo che il pittore si sia ispirato a un tema italiano, dato che da noi la rappresentazione del nudo femminile era già più diffusa. Pensa perciò che van Eyck, forse ispirato da un committente peninsulare dalle velleità letterarie, abbia volutamente rappresentato delle bagnanti nude all'interno appunto di una stufa, e quindi sposa in parte la tesi di un realismo precoce, di cui il fiammingo sicuramente era capace – prova ne siano gli Arnolfini – ma che certamente non esauriva il genio eclettico della sua creatività – e ancora prova ne siano gli Arnolfini.

Io la penso diversamente, e credo che l'enigma del soggetto del *Bagno muliebre* sia fortemente legato al suo proprietario. Va sottolineato infatti che an-

²⁹ M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il colloquio di Girolamo Amadi con San Girolamo*, in *Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra, a cura di P. Dal Poggetto (Urbino Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista), 24 VII-31 X 1992, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 107-109.

³⁰ Anche Benedetta Montecchi aveva collegato la stufa al Bagno, non soffermandosi però sul proprietario: B. MONTEVECCHI, *Giusto Berruguete e i fiamminghi a palazzo*, in *Piero e Urbino*, cit., p. 338.

³¹ J. PAVIOT, *Les tableaux de nus profanes de Jan van Eyck*, «Gazette des Beaux Arts», 135, 2000, pp. 265-282.

³² J. GARNIER, *Les Étuves dijonnaises*, Dijon 1867; A. VAN ZUYLEN VAN NYEVELT, *Épisodes de la vie des Ducs de Bourgogne à Bruges*, Bruges, s.d., pp. 280-284, Fig. 3; V. MASSIMO, *Fatti e detti memorabili, Stufa*, XV secolo, Parigi, Biblioteca Nazionale.

che lo studioso francese non si sofferma sulla figura del possessore della stufa/bagno muliebre: anzi, pur citando Ottaviano, lo dice di Federico; Facio parla invece chiaramente di Ottaviano, e ciò è molto più credibile dato che egli scrive nel 1455, periodo in cui Federico era sicuramente impegnato nell'arte della guerra e poco tempo aveva per la pittura, cui notoriamente si dedicherà solo in seguito al matrimonio con Battista.

Ritengo che pensare alla commissione di un Ottaviano 17enne per uno degli ultimi lavori di van Eyck sia forse troppo azzardato, anche se ne era nota la precocità (in fondo ha 18 anni quando richiede e ispira il sonetto per Pisanello). Tuttavia, fosse egli committente o acquirente successivo del dipinto, è ragionevole, dato il tipo di persona, supporre che il soggetto fosse legato ai suoi interessi e comunque alle sue passioni.³³ Teniamo a mente che egli era cresciuto in una corte fortemente imbevuta di astrologia, magia, alchimia³⁴ e passione per l'occulto, cultura tutt'altro che estranea anche al fiammingo maestro degli specchi.³⁵ Del resto gli interessi di Ottaviano, che gli procurarono non pochi problemi, come vedremo, erano già al tempo ben noti e si sono resi evidenti recentemente grazie alla scoperta e pubblicazione del *Liber lucis* di Giovanni da Rupescissa,³⁶ uno dei testi sacri dell'Alchimia, tratto da un taccuino conservato nell'archivio privato della famiglia Ubaldini, che è lecito supporre fosse proprio di sua proprietà.³⁷

Date tali premesse, ritengo plausibile ipotizzare che l'interpretazione del soggetto del *Bagno* possa avere a che fare proprio con le inclinazioni magiche del Nostro. Del resto questa era la cultura³⁸ che Ubaldini condivideva con lo stesso Pisanello, del quale peraltro esiste uno studio per figure di donne nude, di cui tre di spalle e una raffigurata mentre si acconcia i capelli (Fig. 43), che potrebbero ben figurare in una *Stufa*.³⁹ La stessa cultura affascinava anche Al-

³³ Cfr. anche E. GAMBA, *Le stelle sopra Urbino. Storie di astrologi alla corte dei Montefeltro*, «Quaderni del Centro Internazionale di Studi Urbino e la Prospettiva», Urbino, Arti Grafiche Editoriali, 2011, in particolare pp. 135-137.

³⁴ Del resto interpretazioni alchemiche, sempre legate a Ottaviano, sono state già ipotizzate anche per la *Flagellazione* di Piero della Francesca: cfr. D. PIERMATTEI, *op. cit.*, p. 44, nota 48 e sgg. e *passim*.

³⁵ C.A.P. RUCK – M.A. HOFFMAN, *The effluents of deity alchemy and psychoactive sacraments in medieval and Renaissance art*, Durham, NC, Carolina Academic Press, 2012.

³⁶ A. AROMATICO – M. PERUZZI, *Liber lucis, Giovanni da Rupescissa e la tradizione alchemica*, Venezia, Marsilio, 1998; si veda anche degli stessi autori *Medicamenti, pozioni e incantesimi del ricettario magico urbinato*, Milano, Editrice Fortuna, 1997.

³⁷ Cfr. A. AROMATICO, *La Flagellazione*, *cit.*, *passim*, e ID. (a cura di), *Liber lucis*, *cit.*, p. 117.

³⁸ Sull'Alchimia si veda innanzitutto: E. ZOLLA, *Le meraviglie della natura: Introduzione all'alchimia*, Venezia, Marsilio, 1991.

³⁹ PISANELLO, *L'Annunciazione e nudi femminili*, cm 22,2 × 16,6, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

brecht Dürer: è celebre la lettura in chiave alchemica che Maurizio Calvesi, tra i primi studiosi a occuparsi di arte e alchimia, fa di alcune opere del maestro tedesco, in particolare della *Melancholia I*;⁴⁰ e curiosamente egli fu autore di un altro bagno di donne.⁴¹

Purtroppo è a tutt'oggi molto difficile muoversi in ambito alchemico: dei più di centomila trattati riconosciuti in materia, pochissimi sono reperibili, tantomeno facilmente, e le figure preponderanti, da Nicolas Flamel a Paracelso, sono ancora ammantate di mistero. Gli studi in materia sono spesso più vicini all'esoterismo che alla filologia.⁴²

Uno degli antichi testi sacri dell'Alchimia universalmente conosciuto è però lo *Splendor Solis* del tedesco Salomon Trismosin (tre volte memore). Anch'egli, figura leggendaria dai contorni sfuggenti, per restare sul pezzo, è per tradizione colui che iniziò Paracelso; peraltro Trismosin vive apparentemente a Milano negli anni '70 del Quattrocento e di seguito a Venezia, da cui si sposta in altre non precisate città italiane. Lo *Splendor solis*, rappresenta il processo simbolico della morte e rinascita alchemica del re, processo che appartiene appunto alle fasi di purificazione dell'oro. Della prima edizione quattrocentesca si favoleggia e basta, di una di primo Cinquecento si dice contenesse illustrazioni di maestri tedeschi del calibro di Dürer, (e se così fosse acquisterebbe ulteriore significato il suo già menzionato *Bagno di donne*) ma purtroppo è andata perduta. La prima stampa a noi nota è datata al 1532-35, un manoscritto illustrato è conservato a Berlino. Ma la versione del 1582,⁴³ certamente memore del precedente quattrocentesco, è quella nota ai più. Riccamente decorata rappresenta un antefatto iconografico irrinunciabile, e qui nell'illustrazione con *L'albero dei filosofi* (così amavano definirsi gli alchimisti) vediamo proprio una scena di *Bagno muliebre* nel *bas de page* (Fig. 44). Che il bagno abbia significato di purificazione questo è in molte culture, nell'Alchimia la purificazione avviene durante le fasi di trasmutazione del metallo in oro, o nell'*Opus* alchemico, ovvero nella ricerca della pietra filosofale: il bagno di donne ricorre proprio nella rappresentazione di tali fasi.⁴⁴ Era dunque un *topos* iconografico che compare in diverse immagini che illustrano

⁴⁰ M. CALVESI, *Arte e Alchimia*, «Art Dossier», 4, Firenze, Giunti, 1986.

⁴¹ Albrecht Dürer, cfr. M. CALVESI, *Arte e alchimia*, «Art Dossier», Firenze, Giunti, 1986; ringrazio Silvia Danesi Squarzina per le chiacchierate in merito, proprio durante il convegno.

⁴² A. AROMATICO (a cura di), *Liber Lucis*, cit., pp. 11, 75. In generale si veda E. ZOLLA, *Le meraviglie della natura*, cit.

⁴³ Il manoscritto di Londra è stato pubblicato nel 2011 da M. Moleiro editore in Barcellona in 987 lussuosissime copie anastatiche.

⁴⁴ Ringrazio l'amico studioso Lele Soranzo per i consigli.

i trattati,⁴⁵ e che arriverà al parossismo nei nudi nell'acqua del *Trittico delle delizie* di Hieronymus Bosch. Purtroppo non sono riuscita a trovare qualcosa di precedente a van Eyck, perché comunque, anche ipotizzando un'edizione quattrocentesca dello *Splendor Solis*, si dovrebbe collocare al più presto negli anni '70, benché non sia per nulla chiara la cronologia di Trismosin. Tuttavia, dato che il fiammingo si pose sempre quale precursore, non mi stupirebbe se anche per questa iconografia avesse creato lui il precedente.

Nondimeno rimane un altro mistero che avvolge questo dipinto, ovvero la sua scomparsa, apparentemente quasi in tempo reale, dalle collezioni ducali.⁴⁶ A quanto ci consta, esso non viene più citato nelle raccolte Montefeltro (non è chiaro se lo stesso Vasari lo menzioni per averlo visto personalmente nella sua visita urbinata del 1548 o solo per sentito dire), per lo meno nei documenti a noi noti.⁴⁷ È altresì palese come fonti successive che lo citano, quali Karel van Mander, deducano la notizia da Vasari.⁴⁸

La mia opinione è che la sua scomparsa si leghi, ancora, al destino di Ottaviano. Pensando dunque che non si tratti di una semplice stufa, che comunque rappresentando nudi femminili era pur sempre scandalosa, ma che celi una chiave di lettura alchemica, suppongo che una sua minor fortuna si possa correlare al periodo immediatamente successivo alla morte di Ubaldini, precisamente a un momento legato alla presenza di Pietro Bembo in Urbino. A lui si deve infatti l'inizio della *damnatio memoriae* di Ottaviano, che egli opera per primo nella *Biografia* di Guidubaldo,⁴⁹ scritta dopo la morte del duca, ove si legge:

È cosa chiara che Guido Baldo era infermo, o fusse per difetto del corpo, o della natura, o vero, come era in bocca di tutte le brigate, per magiche fatture era stato amaliato da Ottaviano suo zio, delle quali arti era oltremodo scienziato; e che non

⁴⁵ Un'immagine analoga è presente anche, ad esempio nel *Rosarium Philosophorum*, di Anonimo datato 1550; cfr. M. PEREIRA, *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Roma, Carocci, 2001, in particolare p. 197.

⁴⁶ Cfr. M. BAXANDALL, *Bartholomeus Facius on painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVII (1964), p. 102; TORRESAN, *op. cit.*, p. 127; e B. MONTEVECCHI, *Giusto Berguete*, cit., p. 338. Anche nelle più recenti pubblicazioni su van Eyck non s'indaga sulla misteriosa sparizione del dipinto: cfr. P. NUTTAL, *Jan van Eyck's Paintings in Italy*, in *Investigating Jan van Eyck*, a cura di S. Foister, S. Jones e D. Cool, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 169-182: 169.

⁴⁷ Cfr. F. SANGIORGI (a cura di), *Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, Accademia Raffaello, Urbino, 1976; G. GRONAU, *Documenti artistici Urbinati*, ristampa anastatica dell'ed. 1936, Urbino, Accademia Raffaello, 2011.

⁴⁸ K. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, [Antwerpen, 1604] ed. a cura di R. De Mambro Santos, Roma, Apeiron, 2000, p. 121.

⁴⁹ P. BEMBO, *Vita dello illustrissimo s. Guidobaldo duca d'Urbino. E della illustriss. sig. Helisabetta Gonzaga sua consorte*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1555.

mai in tutta l'età sua si mescolò con donna alcuna, non essendo idoneo à tale adulazione [...]

In effetti sappiamo da fonti varie che, ancora in vita Ottaviano, gli venne gettata *vox populo* l'accusa di sortilegio, giustificando così le nozze sterili del nipote. Possibile che lo stesso fragile Guidubaldo vi credesse, per il comune meccanismo psicologico di attribuzione di causa esterna. Data però la grande personalità e la sviluppata capacità divulgativa del veneziano, è facile capire il perché sia stato ascoltato e seguito dai posteri.

Forse in questa sorta di clima di caccia allo stregone in qualche modo si mette da parte il quadro, probabilmente ritenuto più che troppo profano e indecente, foriero di malefici poteri del suo possessore; s'identifica il quadro col proprietario. Un suo soggetto alchemico, giustificherebbe questa tesi, in quanto fatichiamo a immaginare proprio Bembo,⁵⁰ l'autore del best seller del momento, il raffinato intellettuale quale lo descrive Castiglione, pronto a recitare versi amorosi di fronte a una platea di 'cortegiani', di più: amante da un lato di Lucrezia Borgia e dall'altro di Bellini, Giorgione e Raffaello, quale un novello Catone in crociata contro i nudi. Vien da pensare piuttosto che la censura fosse nei confronti proprio delle arti magiche praticate da Ottaviano, come si legge nella Biografia di Guidobaldo, arti forse ritenute antiquate superstizioni dal più razionale Pietro, inventore del Rinascimento (parafrasando la recente mostra patavina) legato poi a doppia mandata anche dalla religione.

A dirla tutta però una fugace citazione si ha nelle carte di Marcello Oretti inerenti il suo viaggio nelle Marche del 1777. Nel regesto finale, tratto dal *Manoscritto B 291* «fatto di carte fitte di notizie per lo più indirette o tratte da fonti letterarie», si legge: «Al Duca una Pittura rappresenta un bagno dipinta da Giovanni Eyck di Maesevick in buona (parte) della maniera di dipingere a olio».⁵¹

Inizialmente credevo fosse catalogato tra le opere di pertinenza della famiglia Viviani,⁵² in realtà, consultando l'originale, sembra si tratti proprio di una

⁵⁰ Ma anche in altri passaggi Bembo getta discredito su colui che peraltro egli stesso definisce «zio» di Guidubaldo. Su Bembo si guardi *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 II-19 V, 2013, Venezia, Marsilio, 2013.

⁵¹ Cfr. C. PRETE, *Il patrimonio artistico privato marchigiano nelle carte di Marcello Oretti*, in *Cultura nell'età delle Legazioni*, Atti del convegno (Ferrara, Marzo 2003), a cura di F. Cazzola, R. Varese, "Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara", 1, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 701-742: 732; ringrazio il mio caro allievo Domenico Garofano per la segnalazione e l'amica Cecilia Prete per avermi fornito copia dell'originale.

⁵² Apparentemente, nell'articolo, sembrerebbe inserito nella collezione della famiglia Viviani

nota sparsa, come conferma la curiosa citazione «Al Duca» ripresa pari pari da Vasari.⁵³ Certo sarebbe una felice circostanza poterlo riferire al nostro, perché vorrebbe dire che il *Bagno* esisteva ancora nel 1777, ma sembra assai improbabile che Dolci non lo abbia menzionato nelle sue dettagliatissime *Notizie delle Pitture che si trovano nelle chiese e nei Palazzi di Urbino*⁵⁴ di due anni prima. Appare più ragionevole pensare, dato poi il disordine delle carte, che fosse solamente un appunto ripreso dalle fonti per un quadro che magari egli si proponeva di cercare, come del resto suggerisce anche Giovanna Perini.⁵⁵

Fosse o non fosse esso ancora in Urbino nel Settecento, ciò che è certo, allo stato delle cose, è che del *Bagno muliebre* si è persa magicamente traccia. Opera anche questa da imputare al “Mago” Ottaviano?

(famiglia urbinata estinta nel 1934, che viveva nel palazzo attuale sede dell'Accademia Raffaello; un lascito dell'ultima erede dona parte delle collezioni a Palazzo Ducale: cfr. F. SANGIORGI (a cura di), *Una guida settecentesca di Urbino. Una guida d'Urbino e dei luoghi limitrofi stilata da Clemente XI. Con una relazione di Mons. Curzio Origo al Pontefice*, Urbino, Accademia Raffaello, 1992, p. 65) ma in realtà, come mi comunica Cecilia Prete, sembrerebbe proprio appartenere a quelle note che egli riprendeva da altri testi.

⁵³ Cfr. nota 28.

⁵⁴ M. DOLCI, *Notizie delle Pitture che si trovano nelle chiese e nei Palazzi di Urbino*, 1775, ed. a cura di L. Serra, «Rassegna Marchigiana», XI, 1933, pp. 283-367.

⁵⁵ Comunicazione orale al convegno.