

Predella journal of visual arts, n°49, 2021 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti, Claudia Scroccow

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The gonfalone by Raphael, now in the Pinacoteca Comunale Palazzo Vitelli alla Cannoniera in Città di Castello, was initially created for the local Confraternity of the Holy Trinity. The two canvases were painted as a double-sided processional banner: one shows the Trinity with Saints Sebastian and Roch, commonly considered as protectors against the plague; the other depicts the Creation of Eve, with God the Father who is about to pluck the rib from the sleeping Adam. Two angels fly above the scene. Newly discovered documents inform us that the sixteen lunettes in the sacristy were painted in 1633-1634 by Giovanni Battista Pacetti called the Sguazzino and show the childhood of Baby Jesus compared with that of Saint John the Baptist.

The Trinity and the Creation of Adam and Eve are very characteristic subjects of the writings of Saint Augustine. Especially in the De Trinitate and in the De Genesi ad litteram Augustine explains the main role of the Trinity in the Creation of Mankind. The salvific role of Christ and of the Virgin is exposed in dialectical opposition to Adam and Eve. The Virgin and her virginal conception of Jesus, in the same way, confirm her divine role in dialectical opposition with the human nature of Saint John the Baptist.

Cenni storici sulla Confraternita

La Confraternita della SS. Trinità di Città di Castello ospitava l'omonimo gonfalone di Raffaello, unica opera mobile rimasta in Umbria e ora conservato nella Pinacoteca Comunale di Palazzo Vitelli alla Cannoniera¹ (fig. 1). Da quasi un secolo la Confraternita è stata affittata e poi venduta a privati e il suo interno ha subito estese trasformazioni, essendo adibita a cantiere di armature, manifattura di ceramiche e ora a magazzino². Ma la struttura dell'insieme è ancora ben leggibile e merita una giusta attenzione, essendo ancora possibile rintracciare, nel corso della sua storia, il dipanarsi di un preciso e mai sondato programma iconografico e figurativo.

Non si hanno notizie precise sulla sua fondazione³: la sua antichità è testimoniata, secondo il canonico Alessandro Certini, principale fonte storiografica settecentesca tifernate, dalla sua terza posizione nelle processioni cittadine, come stabilito dall'editto del vescovo Alessandro Stefano Filodori del 6 aprile 1542⁴. Nel 1294 il suo Spedale divenne proprietà comunale mentre la Confraternita risulta documentata solo a partire dall'anno 1350⁵. Si può individuare la sua sede primitiva dove al presente è il parlatorio del monastero di Santa Cecilia, allora monastero del Paradiso. Nel 1458, cresciuto il numero delle suore, il vescovo agostiniano Rodolfo volle provvedere all'ampliamento del monastero, facendo trasferire la compagnia dei laici all'estremità della stessa via della Fraternita, presso

la chiesa di Santa Maria del Vingone, vicina a quella di San Pietro alla Scatorbia, poi San Filippo, nel rione di San Giacomo⁶ (fig. 2).

La nuova sede della Confraternita si presentava in condizioni molto precarie e i confratelli furono costretti a metter mano a diversi lavori. Il tetto era da rifare, la quota di livello del terreno degli orti circostanti molto alta, così da trasmettere molta umidità alla struttura, tanto che si provvide subito a ingrandirla, a rialzare il tetto e a cambiarne l'assetto interno, aprendo la porta d'ingresso sulla strada maestra, secondo la disposizione attuale⁷.

Una fonte importante per ricostruire la storia della compagnia la si rintraccia nel solito manoscritto di Alessandro Certini, *Origine delle chiese e monisteri di Città di Castello*, imprescindibile in ogni ricerca tifernate, ma che acquista un valore ulteriore ricoprendo il canonico l'ufficio di cappellano della Trinità almeno dal 1724 al 1730⁸. Certini ci dà così informazioni preziose sull'originario assetto decorativo interno:

Quivi feci dipingere a fresco l'immagine del Crocifisso Redentore, et a lati la Beatissima Vergine e San Giovanni nella forma che dipinta havevano nell'altare della di loro antica residenza come si riconobbe nell'apertura di detto parlatorio, che da altre pitture veniva accompagnato nelle parti laterali. E queste pure rapresentanti la Creazione del Mondo, quella d'Adamo, la formazione di Eva, il Pomo vietato, il discacciamento del Primo Padre dal Paradiso terrestre et altri fatti della Sagra Genesi, furono similmente a fresco espressi in sei spatii nel coro o tribuna della nuova Chiesa destrutti circa il 1695 (essendo scrostati) per imbiancare la Chiesa⁹.

Nel passaggio alla nuova sede i confratelli si impegnano quindi in un'intenzionale opera di tradizione iconografica dei temi veterotestamentari presenti nell'antica, sentiti evidentemente come un riferimento figurativo essenziale del loro orientamento spirituale.

La commissione del gonfalone della Trinità a Raffaello, con la sua insolita faccia con la *Creazione di Eva*, ha le sue radici in questo contesto di precisa consapevolezza culturale. La collocazione cronologica del dipinto è ancora fonte di dibattito tra gli studiosi, che nelle varie ipotesi la scalano entro un ventaglio temporale che inizia nel 1499, a esordio del suo periodo tifernate, e termina nel 1502-1503, dopo la grande tavola con *l'Incoronazione di San Nicola da Tolentino* per la chiesa di Sant'Agostino¹⁰. Queste due opere, il gonfalone e il dipinto dedicato al santo agostiniano, sono legate, come vedremo, da un comune orientamento spirituale che modellerà in qualche maniera le tappe d'ingresso del giovane pittore a Città di Castello.

Il gonfalone si affaccia alla storia solo nel 1627, quando viene citato nella Confraternita da Fra Angelo Conti nel suo *Fiori vaghi delle vite de' Santi e Beati della Chiesa e reliquie della Città di Castello*: «vi è un Gonfalone con la Santissima Trinità

da una parte, e dall'altra quando di Adamo fù formata Eva, dipinto da Raffaello di Urbino»¹¹ e la data della sua prima menzione di poco precede la risoluzione dei confrati, presa il 24 aprile 1628, di dover lasciare il gonfalone a riposo, «collo spesso trasporto notabilmente patendo e scrostandosi»¹², di separare le due facciate e di collocarle in due altari distinti.

In realtà Magherini Graziani qualche documento precedente, relativo alla sua storia conservativa, lo aveva rintracciato. Nel 1589, su iniziativa del priore e del sottopriore della Confraternita, viene realizzato un altare per la sua custodia. Michelangelo Laurenti, sottopriore, paga Giovanni Battista di mastro Girolamo Rossi «per torre li colori per depegnere l'ornamento del gonfalone»¹³, dorato nello stesso mese da mastro Luca¹⁴. Il 15 maggio si comprano le tavole «per fare la predella all'ornamento del confalone», che viene messa a oro alla fine del mese¹⁵.

Nel 1595 già si registrano seri problemi conservativi all'interno della Confraternita che potrebbero aver già da allora compromesso le condizioni di conservazione del gonfalone, aggravatesi poi nei secoli successivi: il vescovo Tempestivi, nella sua visita del 9 maggio 1595, «mandavit amoveri aquam pro extinguendo igne furni contigui muro dictae ecclesiae ad evitandam humiditatem sub pena scutorum duorum». Così prosegue il prelado: «Vidit etiam hortum fraternitatis contiguum muro altaris Maioris, et ad tollendam aquam plurimam penetrantem intus dictam ecclesiam et humiditatem causantem propem Altare ... et amoveri cineres existentes, et amplius non ponere pena scutorum duorum»¹⁶. Testimonianze esplicite, già a fine Cinquecento, di una condizione di grave umidità generale che minacciava direttamente l'altare della chiesa.

Così la Confraternita, nell'aprile del 1628, decise di interrompere il frequente uso processionale dello stendardo che aveva già compromesso il suo stato di conservazione e, secondo le parole di Certini «vi furono adattati due belli ornamenti, in uno de' quali vedevasi l'arme di Monsignor Lodovico Conte Bentivogli Vescovo di questa città, dall'altro lato quella de' Laurenzj per esser stati quegli Priore, questi Sottopriore della Compagnia»¹⁷. Così i piccoli stanziamenti a favore del falegname Lorenzo Roselli nel febbraio del 1632 sono probabilmente da intendersi come lavori di riadattamento di quegli arredi cinquecenteschi dipinti poi dal maestro Giovanni Battista di Girolamo Rossi e siglati dagli stemmi Bentivoglio e Laurenzi¹⁸, come attesta il termine «riadattati» usato dal Certini in questa circostanza¹⁹.

La messa a riposo dell'opera di Raffaello che convertì la sua originaria natura opistografa di gonfalone in un doppio dipinto da altare dovette comportare un profondo ripensamento delle tematiche figurative confraternali. Ne fu investita la sacrestia, come vedremo più avanti, dove fu varato un nuovo programma

iconografico strettamente correlato al gonfalone, e l'altar maggiore dove venne celebrata l'importante, nuova aggregazione della Confraternita. Nel 1639 infatti «fu dipinto il quadro dell'altar maggiore della SS. Trinità dal cavalier Bernardino Gagliardi nostro Paesano ad instar di quello della Trinità di Ponte Sisto di Roma alla quale la nostra Compagnia è aggregata»²⁰. Secondo le *Memorie ecclesiastiche* di Giovanni Muzi questo nobile dipinto, ora visibile nella chiesa della Madonna delle Grazie di Città di Castello (fig. 3), prende il posto di un affresco del medesimo soggetto (fig. 4), che fu sicuramente realizzato per necessità di tradizione iconografica al momento dell'insediamento quattrocentesco della Compagnia²¹. La nuova tela del Gagliardi diventa il fulcro visivo della Confraternita pronta a enfatizzare l'aggregazione alla potente Confraternita della Trinità dei Pellegrini di Roma, prendendo come riferimento iconografico il celebre quadro di Guido Reni, che diventerà oggetto di discussione polemica tra gli eruditi locali sul grado di autonomia del Gagliardi nell'invenzione di un simile soggetto²². Dalla paternità dell'opera collocata sull'altar maggiore deriverà, come vedremo, il fraintendimento sulla reale attività del pittore all'interno della Confraternita.

La Confraternita conosce nel Settecento la sua fase di ristrutturazione più profonda. Il Capitolo «l'anno 1706 risolvé di far alzare la chiesa e di coprire la medesima con volta»²³, di realizzare una decorazione perimetrale a stucco con un cornicione a colonne di basso rilievo con capitelli a foglie, chiudendo poi le finestre laterali dell'altar maggiore e aprendo quelle laterali (fig. 5). Gli altari furono ridotti da quattro a tre, e le due facce del gonfalone di Raffaello furono spostate una sopra la porta della sagrestia, l'altra sopra la porta finta in faccia alla medesima²⁴.

Nel 1767 le due tele riguadagnarono la posizione dell'altar maggiore ripulite e incollate, chissà come, dal pittore Pietro Alberti²⁵ fino a subire un deleterio restauro dal pittore perugino Giuseppe Carattoli a cui pose parziale rimedio il gentiluomo pittore eugubino Carlo della Porta. Nel 1912 risultano già entrate a far parte della collezione della Pinacoteca civica di Città di Castello promossa da Elia Volpi²⁶.

Il tema iconografico del gonfalone della SS. Trinità

Il tema del gonfalone era legato all'intitolazione della Confraternita, cioè alla Trinità, congiunto ai santi Sebastiano e Rocco, difensori canonici dalla peste. Il loro ruolo è sicuramente da riconnettersi ad un'epidemia che finora aveva contorni storici indefiniti, corretti solo ultimamente da qualche giusta ma sommaria indicazione. Solitamente si indicava il 1499 come anno di tale calamità²⁷ ma in

realtà i documenti comunali tifernati, riferiti a quell'anno, tacciono. A ben guardare un'opera importante come il *Martirio di san Sebastiano* di Luca Signorelli, datata tra il 1497 e il 1498, è sicuramente correlata alla fine di questa ondata di contagio e si è già sottolineata la presenza di una lettera, del settembre del 1497, in cui si accenna a un rinfocolarsi della peste²⁸. Una testimonianza importante sta comunque nell'adempimento di quel voto fatto dai magistrati del Comune, ratificato alla fine di gennaio del 1499, di mandare un pellegrino in Terra Santa, attraverso l'impegno finanziario degli Zoccolanti di San Giovanni Battista e di un privato cittadino²⁹. È certo quindi che nel gennaio 1499 il contagio fosse già superato.

Nella seconda faccia del gonfalone viene narrato un tema decisamente più insolito, quello della *Creazione di Eva*. La fonte di riferimento è naturalmente la *Genesi* che racconta l'evento della creazione del primo uomo e della prima donna (fig. 6) e che conviene rileggere nella sua interezza. Innanzitutto ci si ritrova l'ambiente naturale, differenziato, che fa da sfondo alla figura di Adamo nel gonfalone:

Quando il Signore fece la terra e il cielo, nessun cespuglio campestre era sulla terra, nessuna erba campestre era spuntata - perché il Signore Dio non aveva fatto piovere sulla terra e nessuno lavorava il suolo e faceva salire dalla terra l'acqua dei canali per irrigare il suolo -; allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente³⁰.

Dopo la creazione di Adamo, alle spalle del Dio creatore, nel dipinto si dispiega quel giardino lussureggiante di alberi e di acque delineato nella *Genesi* (figg. 6-7):

Poi il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente, e vi collocò l'uomo che aveva plasmato. Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, tra cui l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male³¹.

La sostanziale aderenza al testo biblico non si ferma qui, visto che quanto perduto nelle dilaganti lacune, lo si può ricostruire attraverso descrizioni ottocentesche del gonfalone, o meglio di una sua copia. Così procede la *Genesi* con l'evento cruciale della creazione di Eva:

Poi il Signore Dio disse: «Non è bene che l'uomo sia solo: gli voglio fare un aiuto che gli sia simile». Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome. Così l'uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche, ma l'uomo non trovò un aiuto che gli fosse simile. Allora il Signore Dio fece scendere un torpore sull'uomo, che si addormentò; gli tolse una delle costole e rinchiuse la carne al suo posto.

Poi si prosegue con la Creazione vera e propria:

Il Signore Dio plasmò con la costola, che aveva tolta all'uomo, una donna e la condusse all'uomo. Allora l'uomo disse:

«Questa volta essa

È carne dalla mia carne

E osso dalle mie ossa.

La si chiamerà donna

perché dall'uomo è stata tolta»³².

Il gonfalone di Raffaello seguiva da vicino questa trama narrativa, come ci testimonia Giovanni Magherini Graziani che oramai scorgeva questi particolari, evidentemente già scomparsi nel gonfalone, solo nella copia del dipinto in suo possesso: «Dietro al gruppo dell'Eterno e di Adamo, dipinse Raffaello vari animali già creati a servizio dell'uomo e, sul davanti, delle pianticelle fiorite, che appena si scorgono nell'originale»³³. In questa copia, purtroppo non rintracciata, sullo sfondo dietro san Sebastiano si vedeva anche «un branco di pecore col guardiano, e dal lato opposto altre pecore con la tenda del pastore, un uomo e un cane». In più Magherini propone quella notazione topografica variamente valutata dalla critica: «Dalle forme della torre e dei campanili della città dipinta in riva al fiume si conosce che volle rappresentare Città di Castello»³⁴.

La rarità del tema della *Creazione di Eva* porta a qualche riflessione sulle motivazioni che spinsero la Confraternita tifername a farne un suo emblema distintivo, tanto da riproporre questo soggetto così raro anche nel suo gonfalone, rappresentativo dell'istituzione nelle cerimonie pubbliche³⁵.

Il percorso ideativo che portò a mettere a fuoco questa precisa iconografia sembra leggersi in filigrana nell'elaborazione grafica che del tema fece Raffaello. Al disegno del British Museum con l'Eterno stante (fig. 8), individuato dall'aureola triangolare sul capo³⁶, segue quello, definitivo, con Dio Padre diversamente proiettato in un affondo sul corpo di Adamo³⁷ (fig. 9), soluzione adottata nel dipinto finale. Questa decisa sterzata verso una composizione dinamica sottende probabilmente una preoccupazione relativa alla chiarezza del soggetto: non doveva trattarsi della Creazione di Adamo, come si sarebbe potuto dedurre dal disegno londinese con Dio Padre in posa statica di fronte ad Adamo, quanto di quella di Eva, rivelata dal tocco della costola di Adamo addormentato. La presenza da sottolineare era quindi quella di Eva.

Le motivazioni di questa scelta si inquadrano in un contesto di riferimento più generale. La selezione dei temi della Genesi era presente, come si è visto, già nella sede antica della Confraternita ed era ovviamente abbinata a quello della Trinità. La congiunzione di questi due soggetti è rivelatrice della direttrice spirituale del

sodalizio: il tema congiunto delle tre persone, della loro essenza e configurazione, strettamente interrelato a quello della creazione dell'uomo (Adamo) e della donna (Eva), ci indirizza in modo inequivocabile verso un ambito agostiniano. Questa diretta connessione tematica e figurativa trova infatti nelle scritture agostiniane una sua piena giustificazione e amplificazione.

È questo un asse portante della riflessione teologica e scritturistica di sant'Agostino che interviene più volte in modo originale sulla Trinità, sul cui mistero sperimenta le forze della propria ragione, e sui fatti della creazione, indagati secondo più livelli interpretativi in varie sue opere e in particolar modo nel monumentale *De Genesi ad litteram*, in dodici libri³⁸ che «non è un'esegesi come noi la intenderemmo al giorno d'oggi, ma piuttosto una riflessione teologica che, fondata sull'autorità della Scrittura, procede verso l'intelligenza della fede»³⁹. Non a caso l'opera viene elaborata in sostanziale contemporaneità con il *De Trinitate* che ha una gestazione molto lunga, iniziata intorno al 399, dopo la sua ordinazione vescovile del 396, e la sua pubblicazione si colloca tra il 420 e il 427 mentre il *De Genesi ad litteram* viene per lo più situata tra il 401 e il 415 e sono entrambe considerate tra le espressioni più alte della sua teologia⁴⁰.

Agostino si muove con grande prudenza su questi argomenti: considera i temi della Trinità e della Creazione come delicatissimi, «pericolosissime questioni», come li definisce in una sua lettera⁴¹, in cui era facile incorrere in affermazioni sbagliate o ambigue.

L'immagine della Trinità si trova nell'anima dell'uomo che, esercitandosi su sé stessa, ritrova il ricordo, la contemplazione e infine l'amore di Dio. Il vescovo di Ippona compie un percorso spirituale e mistico che intende arrivare ad una qualche comprensione intellettuale del mistero, che ha come meta la riscoperta dell'immagine interna della Trinità che ogni uomo porta in sé nella sapienza e nell'amore, volendo raggiungere il traguardo della contemplazione, possibile in terra solo *per speculum*⁴².

Il mistero della Trinità e quello dello statuto della Creazione raccontata nella *Genesi* si presentano strettamente interrelati nella profonda riflessione che Agostino svolge sul ruolo dell'azione creatrice di Dio. Il loro legame è profondo in quanto la facoltà di creare è una prerogativa della Trinità nel suo essere inseparabile: «in relazione al creato, poi Padre e Figlio e Spirito Santo sono un solo Principio, come sono un solo Creatore e un solo Signore»⁴³. In questo modo la Trinità procede alla creazione di Adamo, anche se le parole attraverso le quali si attua questo evento manifestano solo una persona, quella del Padre «che parla affinché esista tutto quello che ha deciso di fare»⁴⁴.

Nella trattazione di Agostino la questione scritturale riguardante Eva è più delicata e affrontata con prudenza. Agostino intende la formazione della

donna come una «costruzione» mistica, miracolosa, avvenuta nell'ambito della *administratio* temporale del cosmo in cui sono state create le ragioni causali degli esseri e dove gli angeli giocano un ruolo "esecutivo" importante⁴⁵.

Ormai, dunque, dobbiamo vedere come sia avvenuta la stessa formazione della donna, che in senso mistico è stata detta anche "costruzione". La natura della donna, infatti, è stata creata, benchè a partire da quella dell'uomo che già esisteva, senza qualche moto delle creature già esistenti. Ora, gli angeli non possono creare assolutamente nessuna natura: infatti, il solo e unico Creatore di qualunque natura, sia essa grande o infima, è Dio, cioè la Trinità stessa, Padre e Figlio e Spirito Santo. Un'altra questione è in che modo Adamo sia stato addormentato e, senz'alcuna sensazione di dolore, una costola sia stata tolta dalla compagine del suo corpo. Quanto a queste cose, infatti, si potrebbe forse dire che furono fatte per mezzo degli angeli; per formare o costruire la costola perché esistesse la donna, però, un tale potere non lo ha che Dio, per opera del quale sussiste la natura intera; non potrei quindi credere che l'aggiunta di carne nel corpo dell'uomo che prese il posto di quella costola fu operata dagli angeli, come non potrei dire che lo fu l'uomo a partire dalla polvere. Non che gli angeli non operino affatto affinché qualcosa venga creato, ma essi non sono creatori, dal momento che non diciamo creatori nemmeno gli agricoltori delle messi e degli alberi. Infatti, *non è qualcosa chi pianta né chi irriga, ma Colui che fa crescere, Dio*. A tale crescita appartiene anche il fatto che nel corpo umano, una volta sottratto l'osso, il suo luogo fu riempito con della carne, evidentemente per l'opera di Dio in virtù di cui Egli ha costituito le nature affinché esistano, mediante la quale creò anche gli stessi angeli⁴⁶.

Così Dio infatti amministra la sua creazione attraverso l'azione degli angeli che, a lui sottomessi con obbedienza, creano nel corso del tempo, secondo quelle ragioni seminali cioè causali comunque presenti nella parola di Dio. Viene così stabilito che le cose al di fuori del corso usuale della natura avvengono mediante il ministero degli angeli che Agostino comunque intende come strumenti di espletamento della volontà divina, escludendo la possibilità di produrre da parte loro alcuna azione creativa⁴⁷.

La presenza degli angeli non è casuale ma significativa, come si ribadisce in un altro passo del *De Genesi ad litteram*, in cui si parla dell'ammissione di Adamo alla sapienza divina:

E pertanto è giusto intendere che anche l'estasi che Dio pose in Adamo, affinché, colto dal torpore, dormisse, fu posta in lui perché, mediante l'estasi, anche la sua mente divenisse partecipe, per così dire, dell'assemblea degli angeli, ed entrando nel santuario di Dio comprendesse le cose ultime. Quindi, svegliandosi come ricolmo di profezia, vedendo la propria donna condotta al suo cospetto, immediatamente proferì le parole che l'Apostolo rimarca come un grande mistero: *Questo, ora, è osso dalle mie ossa e carne dalla mia carne. Costei sarà chiamata "donna", giacché è stata tratta dal suo uomo. E per questo l'uomo lascerà suo padre e la madre e si unirà alla sua sposa, e saranno due in una sola carne*⁴⁸.

Così gli angeli, nel gonfalone di Raffaello (fig. 10), non sarebbero le ennesime citazioni di un *topos* peruginesco, ma avrebbero una loro stringente

motivazione iconografica. Sono coloro che hanno permesso il compimento della volontà divina, sono gli *agricoltori degli alberi*, dice Agostino, che portano a compimento le potenzialità insite in un innesto⁴⁹. Guardano così dall'alto dei cieli, in atteggiamento di contemplazione e di preghiera, il frutto della loro missione di "formazione" di Eva dal corpo di Adamo (fig.6).

Adamo, agli albori della storia dell'uomo, diventa un attore colpevole, e si fa subito uomo vecchio, simbolo della vita vecchia, seguita alla scelta volontaria del peccato, che si era trasformata per l'umanità in un dato naturale, cioè una condizione di naturale corruzione. Tutta l'umanità è stata macchiata dal contagio della colpa ed entrambi i sessi sono perduti e necessitano della salvezza⁵⁰.

La creazione di Adamo allude alla condizione del peccato, ma configura comunque l'allusione a un rapporto antitetico con la figura di Cristo. Adamo e Cristo sono legati da un vincolo profondo e provvidenziale. Nel *De Trinitate*, commentando un fondamentale passo della *Lettera paolina ai Romani* (5, 12), stabilisce un confronto tra il primo Adamo e il secondo Adamo e attraverso questa antitesi dà sviluppo alla sua teoria della giustificazione dell'incarnazione e della morte di Cristo, per mezzo del quale abbiamo ricevuto la riconciliazione. Così si confronta con il brano di san Paolo:

Non solo, egli dice, saremo salvi, ma ci gloriamo anche, e non in noi ma in Dio, e non per mezzo di noi stessi ma per mezzo del Signore nostro Gesù Cristo, per mezzo del quale ora abbiamo ricevuto la riconciliazione [...]. Poi l'Apostolo aggiunge: Per questo, come a causa di un solo uomo il peccato è entrato in questo mondo, e a causa del peccato la morte, e così è passato in tutti gli uomini, nel quale tutti hanno peccato, e altri passi in cui egli discute più diffusamente dei due uomini; dell'uno, il primo Adamo, a causa del cui peccato e della cui morte noi, come suoi discendenti, siamo stati vincolati a mali per così dire ereditari; dell'altro invece, il secondo Adamo, che non è solo uomo ma anche Dio, il quale, pagando per noi un debito che non aveva, ci ha liberato dai debiti sia paterni che personali⁵¹.

La figura di Adamo e quella, sottintesa, di Eva quali tappe di un percorso di redenzione del genere umano vengono spesso riproposte nelle opere di Agostino attraverso una doppia e speculare antitesi tra Adamo-Cristo ed Eva-Maria. In questa prospettiva, la presenza nel gonfalone di Raffaello del tema "derivato" della formazione di Eva consente un duplice vantaggio: quello di un'implicita allusione alla creazione del primo uomo e di un suggerimento di questa doppia antitesi, amplificata poi come vedremo nelle successive scelte figurative della Confraternita, come nel ciclo seicentesco ad affresco della sacrestia.

Agostino precisa l'orizzonte teologico in cui si sviluppa il legame tra la Salvezza, Eva e la Vergine madre del Salvatore, approfondendo questa presentazione antitetica a partire dalla sua ordinazione episcopale (395-396)⁵².

Già nel *De agone christiano* (396-397), un compendio in forma semplice della *regula fidei* destinato anche alle persone scarsamente alfabetizzate, le due figure Eva-Maria erano state già contrapposte in modo esplicito. Questo parallelismo antitetico, molto diffuso nella patristica in autori come Giustino e Ireneo⁵³, viene qui compiutamente sviluppato finalizzandolo al ruolo avuto da Maria nella cooperazione alla salvezza e, viceversa, al ruolo di Eva nella perdizione. Cristo libera il genere umano non disprezzando gli uomini, perché assunse il genere maschile, né le donne, perché nacque da una donna. A questo poi si aggiunse un grande mistero, «magnum sacramentum, ut quoniam per feminam nobis mors acciderat, vita nobis per feminam nasceretur»⁵⁴.

Il gonfalone di Città di Castello, con la sua doppia figurazione legata alla *Trinità* e alla *Genesi* si presta anche allo sviluppo allegorico ulteriore che Agostino fa della figura di Eva diventata, in un passo delle *Enarrationes in Psalmos*, figurazione della Chiesa: «Come la prima donna fu tolta formata dalla costola che il Signore prese dal fianco dell'uomo addormentato, così dal Cristo morto sulla croce nasce la Chiesa. Eva nacque dal fianco [di Adamo] addormentato, la Chiesa dal fianco [di Cristo] sofferente»⁵⁵.

I temi raffigurati sulle due facce del gonfalone trovano così una loro compiuta interpretazione che acquista una dimensione ecclesiologica più vasta. Li vedremo amplificati nel ruolo della figura di Maria, Vergine Madre della Chiesa, a cui sono dedicati gli altri altari della Confraternita e il successivo ciclo della sacrestia.

Intrecci di patronato culturale

La composizione iconografica di questi due temi avviene quindi entro un orizzonte di ispirazione agostiniana che evidentemente improntava l'indirizzo spirituale della Confraternita e a cui fa un generico riferimento il Morini nella storia delle sue origini⁵⁶. Difficile individuare, allo stato attuale della storia degli studi, il responsabile di un così preciso orientamento tematico e iconografico ma possiamo comunque tentare di aggiungere qualche elemento in più al profilo dell'ambiente intellettuale che Raffaello poté trovare al suo arrivo a Città di Castello.

Sin dai primi anni del Quattrocento l'attività dell'insegnamento a Città di Castello era stata dominata dalla figura di maestro Mariotto di maestro Antonio Vagnarelli, capostipite familiare di Ippolito Salviani, uno dei medici e naturalisti più noti del Cinquecento. Mariotto fu stimato *professor gramatice et poesie* alla scuola pubblica tifernate per ben 46 anni fino alla sua morte avvenuta nel 1451. Aperto verso inedite, moderne letture come quella di Tibullo⁵⁷, nomina eredi

i suoi quattro figli, battezzati significativamente Sallustio, Terenzio, Valerio e Orazio. Se i primi due eserciteranno l'arte notarile, all'ultimo, erede anche del suo ruolo di docente di grammatica e di poesia fino al 1489, lascerà la biblioteca. Non meno interessanti sono i legami parentali imbastiti dalle figlie di maestro Mariotto: Chiara nel 1474 sposa un personaggio chiave delle relazioni tifernati di Raffaello, quell'Andrea Baronci che sarà il patrono dell'*Incoronazione di san Nicola* per sant'Agostino mentre Rachele si unirà in matrimonio con Albizzino di Ser Luca Albizzini, cugino primo di quel Filippo di Ludovico che ordinerà lo *Sposalizio della Vergine* per San Francesco⁵⁸.

Andrea Baronci, primo committente documentato di Raffaello a Città di Castello, doveva essere un personaggio dal retroterra culturale coltivato. Discendente di Andrea di Jacopo di Guido, *artium et medicine doctor*, primo medico addottorato in città⁵⁹, rinsaldò il suo bagaglio culturale con la dote portata da sua moglie Chiara di maestro Mariotto Vagnarelli, la cui famiglia si era tramandata nel Quattrocento la responsabilità della maggiore istituzione didattica cittadina, una ricca biblioteca e una sicura consuetudine con i classici. Nulla si sa della sua biblioteca privata salvo che, in assenza di eredi diretti, nel suo testamento nomina Cesare suo *alevus* (figlio adottivo?) come beneficiario delle sue proprietà tra cui si cita un *De Officiis* di Cicerone, probabilmente manoscritto o forse incunabolo⁶⁰. Non doveva essere l'unico libro in suo possesso ma sicuramente il lascito più prezioso da passare a un erede.

Andrea di Tommaso Baronci, oltre a essere un mercante di buona cultura, è stato descritto come personaggio politico di rilievo grazie alla sua preminenza in campo imprenditoriale. In realtà, sembra essere qualcosa in più: Andrea Baronci domina letteralmente la scena tifernate di quegli anni. Risulta ininterrottamente presente dal 1496 al 1502 in ogni forma di rappresentanza politica, tanto da diventare una sorta di plenipotenziario dell'istituzione comunale e del gruppo oligarchico dominante, cioè dei Vitelli. Impressionante è la sequela di incarichi che riesce a collezionare: fu due volte rettore della Fraternita, eletto Priore, vessillifero, e varie volte Ufficiale della Mercanzia. Tra il 1495 e il 1502 fa parte per dieci volte dei XVI *Boni Viri* e undici volte del Consiglio dell'Arbitrio, rappresentanze queste condivise con altri committenti della scena raffaellesca. È infatti più volte in compagnia di Domenico Gavari, committente della *Crocifissione*, del cognato Albizzino Albizzini oltre che di Filippo di Ludovico⁶¹, promotore dello *Sposalizio* insieme ad altri vari esponenti della stessa famiglia, come Carlo e Marcantonio⁶².

Baronci esercita un ruolo particolare e dominante anche nella gestione delle committenze della chiesa di Sant'Agostino. Sin dal 1492 aveva trattenuto somme di denaro messe da parte per la pala dell'*Adorazione dei Magi* di Signorelli da porsi

sull'altar maggiore, così come farà nel 1497 per un altro cittadino Marco di Maria, nella chiesa di Santa Maria nuova⁶³. Quindi potrebbe essere stato un banchiere-intermediatore finanziario e, come sottolinea Tom Henry, un autorevole consigliere, in grado di esercitare un'influenza decisiva nel far realizzare i dipinti tanto da diventare un vero e proprio promotore delle arti, forse agevolato dallo stesso ordine agostiniano, nel caso di Signorelli e di Raffaello⁶⁴. La sua rete di relazioni sociali doveva essere profonda e differenziata: la sua cappella sepolcrale rimane a San Domenico ma i suoi interessi convergevano anche verso Sant'Agostino dove, non a caso, il tema iconografico della grandiosa tavola dell'*Incoronazione di San Nicola*, da contratto, dovette attendere il suo parere per essere formulato. Una consorte come Chiara di maestro Mariotto esercitò sicuramente un impulso decisivo al processo di acculturazione e di esercizio patronale di questo singolare consigliere delle arti.

Il discorso agostiniano continua. Il confronto tra Gesù e san Giovanni Battista

Il gonfalone di Raffaello, con il suo intreccio mirato di tematiche trinitarie e soteriologiche legate alla creazione dell'uomo e della donna, aveva delineato una prospettiva di salvezza promossa dall'avvento di Cristo. In seguito alla sua venuta Agostino parla di una nascita nella creazione e una nella redenzione: «la generazione dall'Eternità del Figlio dal Padre causa della creazione di Adamo ed Eva, e quindi di tutta l'umanità, e l'Incarnazione di Cristo nel grembo della Vergine. Per la prima siamo creati, per la seconda siamo redenti»⁶⁵.

Cristo e la Vergine sono i promotori della salvezza umana, i nuovi attori, i contrapposti positivi di Adamo ed Eva, e su di loro si sposta l'attenzione soteriologica promossa dalla Confraternita della Trinità nei secoli successivi⁶⁶. Il momento supremo della *Crocifissione* che li vede uniti, viene descritto, come si è visto, dal cappellano settecentesco Alessandro Certini come uno dei primi interventi dei confrati nella nuova sede. La perduta immagine dipinta a fresco «del Crocifisso redentore, et a lati la Beatissima Vergine e San Giovanni nella forma che dipinta avevano nell'altare della di loro antica residenza» acquista ora una valenza più pregnante di significato, attorniata com'era dalle scene della *Genesi* espresse in sei spazi del coro⁶⁷.

Nel Seicento spetta al ciclo della sacrestia continuare il discorso cristologico che viene declinato con un taglio particolare, imperniato com'è sulla narrazione dell'infanzia di Cristo svolta in parallelo a quella di san Giovannino, e focalizzata sul tema della nascita spirituale di Gesù Bambino contrapposta a quella umana del Battista. Nelle sedici lunette ad affresco (fig. 11) viene raccontata, in una

continua alternanza tra piano simbolico e piano narrativo, l'infanzia parallela del Divino Bambino e del cugino san Giovannino.

La chiave di lettura del ciclo sta nella lunetta in posizione centrale sul lato corto, proprio di fronte all'ingresso, dove Maria e san Giuseppe presentano il piccolo Gesù, in primo piano, con il Battista inginocchiato di fronte a lui (fig. 12). Sopra il Bambino aleggia l'aureola raggiata con la colomba a significare la natura virginale, divina della nascita di Cristo, frutto dell'azione dello Spirito Santo. Maria è sì parte attiva nel percorso della salvezza umana, ma ha realizzato la sua missione senza macchiarsi del peccato della concupiscenza. Agostino si sofferma più volte, esplicitamente, sul tema della maternità divina della Vergine Maria e sulla sua immunità dal peccato, mistero di fede legato alla natura divina e umana di Cristo⁶⁸.

Questo mistero di Cristo viene affrontato nei *Sermones* 214 e 215 tenuti nella recita del *Simbolo*, la "formula della fede" che i catecumeni dovevano meditare e imparare a memoria: «Egli [...] per ritrovare e salvare ciò che era perduto *spogliò sé stesso assumendo la condizione di servo e divenendo simile agli uomini, apparso nelle sembianze di uomo* (Fil. 2,7): per questo motivo noi crediamo che *nacque dallo Spirito Santo e da Maria Vergine*»⁶⁹.

Su questo argomento Agostino gioca sul paradosso, in un confronto continuo tra gli esponenti di una nuova coppia dialettica (Cristo-Giovanni Battista), congiunti dal vincolo parentale eppure lontani nell'antitesi tra chi ebbe natura umana e divina, creò il primo uomo senza padre né madre e assunse la condizione umana dalla sola madre, e chi ebbe nascita e natura umana⁷⁰.

Anche nel *Sermo* 289, in occasione della festa di san Giovanni Battista, si chiarisce la fondamentale differenza tra Giovanni, suo precursore e semplice uomo, e Cristo, il Dio-uomo. «Un uomo fu concepito da Elisabetta, un uomo da Maria: Elisabetta madre di Giovanni, Maria madre di Cristo; ma Elisabetta di un uomo, Maria di un Dio uomo»⁷¹.

Questa lettura dialettica si propone nelle lunette della sacrestia della Trinità, dove non è facile leggere ora le scene delle due infanzie contrapposte, alternate a riproposizioni di temi della Sacra Famiglia derivate da celebri dipinti⁷². Il ciclo, interessato da estese lacune e da una diffusa diminuzione della pellicola pittorica, si presenta in condizioni di conservazione molto mediocri.

La tradizionale ascrizione al pittore tifernate Bernardino Gagliardi sulla base di una citazione di Alessandro Certini, lo storiografo cittadino nonché cappellano settecentesco della Confraternita, a un riscontro stilistico e documentario si è rivelata senza fondamento. Infatti, nei libri contabili della Confraternita tra il 1633 e il 1634, per ciascuna lunetta, originariamente corredata di uno stemma araldico

oramai quasi del tutto svanito, si susseguono i pagamenti delle famiglie tifernati a favore di un «pictore». Finalmente, in quello effettuato dai Berioi compare il suo nome, «Gio Batta», che nel saldo consuntivo della confraternita, il 30 agosto 1634, si rivela finalmente in «m. Gio. Batta Sguazzini pictore»⁷³.

Questo inedito ritrovamento consente di assegnare con certezza questo ciclo di affreschi, del tutto sfuggito ai censimenti otto-novecenteschi dei vari studiosi tifernati, a uno dei più noti pittori presenti sulla piazza locale. Giovanni Battista Pacetti detto lo Sguazzino nato a Città di Castello nel 1593, fu un artista attivissimo tra la sua città e Perugia ottenendo numerose commissioni dai principali insediamenti religiosi delle due città, dai Domenicani agli Agostiniani ai Gesuiti⁷⁴.

L'artista ancora aspetta uno studio sistematico d'insieme che metta a fuoco il profilo della sua formazione, inclusiva di un sicuro percorso di conoscenza dei migliori testi del classicismo romano, come denuncia l'esplicita citazione di alcuni celebri brani tramandati da incisioni e repliche, come già osservò Giacomo Mancini nel 1832. Dopo aver messo giustamente in discussione l'attribuzione a Bernardino Gagliardi, notava la dipendenza di alcune composizioni da celebri modelli, rivelando così i debiti culturali che, in questi anni, aveva contratto il vero autore del ciclo, lo Sguazzino:

Stimiamo poi che le medesime altro non siano che mere copie, di cui alcune veggonsi sufficientemente condotte; ed una copia per esempio si è quella lunetta, [...] ed è esattamente la Madonna notissima detta della scodella colorita da Annibale Carracci, di cui abbiamo eziandio il rame inciso in Roma dal canonico Lucci. Dall'originale del Barocci [...] dove S. Giuseppe stacca dall'albero delle ciliege per darle al fanciulletto Gesù che sotto l'albero stesso si riposa⁷⁵.

Lo Sguazzino sembra esordire a Città di Castello sotto il patronato di Giovanni Battista Ranucci, Cavaliere dell'Ordine di San Giovanni, membro importante della Confraternita della Trinità⁷⁶, e vero e proprio mattatore nel campo della committenza artistica cittadina. Ranucci commissiona la *Madonna di Loreto* per l'altar maggiore di San Filippo Neri, rimossa nel rinnovamento della chiesa, l'altar maggiore di Santo Spirito e due quadri nella tribuna, la fondazione del Noviziato dei Minori Osservanti, la cappella di San Michele in Duomo e un particolare gonfalone, come vedremo, destinato alla cripta della cattedrale⁷⁷.

Nei primi anni Trenta le committenze Ranucci si focalizzano significativamente intorno alla Trinità e al tema votivo del superamento della grande peste del 1630. Sull'altar maggiore della sua cappella in Duomo fa dipingere allo Sguazzino una Trinità con i santi protettori di Città di Castello, Florido e Amanzio, che celebrano la fine della peste, evocata da san Michele Arcangelo che rinfodera la spada in cima alla mole di Castel Sant'Angelo (fig. 13). La complessa impaginazione del dipinto

si ritrova in alcune delle storie del Bambino e del Battista, con alcuni personaggi ancora impostati sulle cadenze della tarda maniera alla Durante Alberti – vedi la sua *Adorazione dei Magi* nella vicina cattedrale di Sansepolcro –, dalle forme compunte e atteggiare, i corpi ancora sinuosi e allungati, il timbro coloristico acceso⁷⁸. In particolare le fisionomie macchiate dei santi e degli angioletti nel dipinto del Duomo si ritrovano in quelle della Sacra Famiglia nella lunetta sulla *Nascita virginale di Gesù* (fig. 12). Ma nelle lunette della Trinità l'impostazione della composizione già si allarga, diventa più sostenuta e magniloquente, con un evidente rafforzamento, già notato da Mancini, del linguaggio classicista, semplificato, orientato da Guido Reni e da Guercino, ma «ricavato per sintesi»⁷⁹ da mediatori umbri, come Andrea Camassei e Giovan Battista Michelini, con cui Pacetti fu presto in relazione⁸⁰.

La sua seconda committenza lasciata in Duomo suona come un devoto tributo a Raffaello e al manifesto figurativo della Confraternita della Santissima Trinità. Nel maggio 1632 così si legge negli *Atti Capitolari* della Cattedrale:

Il capitolo a viva voce ha dato ampia facoltà al sig. Gio. Batta Ranucci e al sig. cap. Gaspare Nostri eletti e deputati ad effetto di cercare elemosine dalla città per fare una memoria in honore della Beatissima Vergine e del nostro glorioso protettore e patrono San Florido per la grazia ricevuta avendo preservato questa città e liberato dalla peste⁸¹.

Così, per la cappella di San Rocco della cripta, Ranucci ordina allo stesso Sguazzino una sorta di clone aggiornato della parte inferiore del gonfalone di Raffaello (figg. 14-15), modellandone l'iconografia in base alla diversa destinazione e intitolazione del sito⁸². La Vergine e san Florido, titolare della Cattedrale, intercedono così verso Cristo che sta per colpire la città, ritratta ai suoi piedi. Un bel panorama, aggiornato sulla situazione topografica di Città di Castello al 1630 fa da sfondo alle note fisionomie dei santi Rocco e Sebastiano di cui specialmente san Rocco richiama con intenzione il prototipo di Raffaello⁸³.

L'aggiornamento dell'abbigliamento dei santi *contra pestem* si affianca al recupero di un'iconografia molto più convenzionale, che ha eliminato tutto il substrato ermeneutico agostiniano nella riproposizione di una raffigurazione votiva canonica, modellata su un capolavoro locale del grande artista passato ormai alla storia.

Non va comunque ignorato il ruolo di questa famiglia dominante, in particolare la generazione dell'ultimo quarto del Quattrocento, dei fratelli Francesco e Ranuccio di Pietro Ranucci, che avevano *ab antiquo* le case proprio in piazza de' Fucci, a pochi passi dalla Fraternita della SS. Trinità. Il notaio Francesco, oltre ad essere nominato economo per la costruzione della cattedrale⁸⁴, su incarico del

vescovo agostiniano Rodolfo II, stila nel 1460 un elenco di libri lasciati al prevosto della cattedrale, mentre suo nipote, il ricchissimo Pietro di Ranuccio Ranucci, è una figura politica di grande rilievo in città a cavallo del nuovo secolo⁸⁵. Se la famiglia avesse avuto un ruolo nel promuovere in qualche modo la commissione del gonfalone di Raffaello, la citazione di Giovan Battista Ranucci, suo discendente, sarebbe non solo un omaggio all'esordio tifernate del genio consegnato alla storia ma la citazione orgogliosa di una impresa familiare.

La datazione del gonfalone, come si è visto, e il suo rapporto cronologico con la grande tavola dell'*Incoronazione di san Nicola*, databile con sicurezza tra il 1500 e il 1501 e destinata alla chiesa di Sant'Agostino, sono ancora oggetto di dibattito tra gli studiosi. Considerando la scomparsa dei documenti contemporanei dall'archivio della Confraternita, la questione non sarà di immediata soluzione.

Ma se l'assetto cronologico è incerto e non è possibile focalizzare il preciso canale patronale che attirò il giovane pittore verso il suo esordio tifernate, la tessitura iconografica del gonfalone della Trinità, tutta compresa in un orizzonte agostiniano⁸⁶, irrobustisce fortemente il legame tra il pittore e l'ordine, già genericamente ipotizzato a proposito della grande *Incoronazione di san Nicola*, ma che veniva ricondotto fondamentalmente alla speciale, ma insondata, personalità di Andrea Baronci⁸⁷.

Un percorso forse facilitato dalle occasioni di bottega del suo maestro più prossimo, il Perugino, che a cavallo del secolo aveva ricevuto svariate committenze agostiniane: la *Madonna della Consolazione*, lo stendardo di Fabriano con Sant'Agostino, la pala Tezi, per non parlare poi del grande politico opistografo di Sant'Agostino il cui primo contratto fu firmato nel 1502⁸⁸. Contatti e occasioni che il giovane pittore sicuramente non mancò di mettere a frutto a Città di Castello.

- 1 Sul gonfalone vedi l'accurata scheda di A. Marabottini, scheda n. 22, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. 1. Dipinti, Palazzo Vitelli alla Cannoniera*, a cura di F.F. Mancini, Perugia, 1987, pp. 170-172, e poi T. Henry, schede nn. 18-19, in *Raffaello da Urbino a Roma*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 20 ottobre 2004 – 16 gennaio 2005), a cura di H. Chapman, T. Henry, C. Plazzotta, London-Milano, 2004, pp. 104-105, e *id.*, scheda n. 1, in *Gli esordi di Raffaello tra Urbino, Città di Castello e Perugia*, catalogo della mostra (Città di Castello, 24 marzo – 11 giugno 2006), a cura di T. Henry, F.F. Mancini, Città di Castello, 2006, pp. 120-123. Sulla Confraternita vedi C. Barni, *La chiesa della Confraternita della Santissima Trinità di Città di Castello*, in «Pagine altotiberine», 61, 2017, pp. 171-172.
- 2 La Confraternita fu data in affitto a privati nel 1926 e venduta definitivamente nel 2014. Vedi Barni, *La chiesa della Confraternita*, cit., p. 172.
- 3 Secondo C.L. Morini, *Storia e tradizione del movimento confraternale a Città di Castello*, vol. II (1350-1550), Città di Castello, 1993, pp. 207-212, le sue prime vicende coinvolgono papa Niccolò III, il vescovo Giacomo Cavalcanti (1279-1301) e i Padri Agostiniani della città (*ivi*, p. 210).

- 4 Archivio Storico Diocesano di Città di Castello (d'ora in avanti ASDCdC), A. Certini, *Origine delle chiese e monisteri di Città di Castello della suddetta città Accademico Incitato*, c. 319r. Sul Certini vedi E. Ciferri, *Tifernati illustri*, vol. 1, Città di Castello, 2000, pp. 91-97.
- 5 G. Muzi, *Memorie ecclesiastiche di Città di Castello*, Città di Castello, 1843, vol. V, pp. 111-112; G. Magherini Graziani, *L'arte a Città di Castello*, Città di Castello, 1897, p. 220, n. 2.
- 6 Barni, *La chiesa della Confraternita*, cit., p. 171. Sul vescovo eremitano, una delle figure di maggior rilievo, penitenziere apostolico e dal settembre 1458 sacrista papale, vedi G. Muzi, *Memorie ecclesiastiche e civili*, vol. III, Città di Castello, 1843, pp. 12-19; A. Czortek, *Studiare, predicare, leggere*, Città di Castello, 2016, p. 13. Nel 1460 gli succede il nipote, Giovanni di mastro Pietro, anch'egli agostiniano, cappellano, sacrista e penitenziere minore del papa. *Ibidem*.
- 7 ASDCdC, Certini, *Origine delle chiese*, cit., c. 318v. G. Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello*, Perugia, 1832, p. 68.
- 8 ASDCdC, *Visite pastorali*, reg. 19, cc. 469r-470r: Certini risulta cappellano nel 1724 almeno fino al 1732 (*ivi*, reg. n. 21, c. 297r).
- 9 ASDCdC, Certini, *Origine delle chiese*, cit., cc. 318v-319r.
- 10 Per due opinioni diverse, e per un riepilogo delle varie proposte di datazioni vedi T. Henry, scheda 31, in *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra (Urbino, 4 aprile – 12 luglio 2009), a cura di L. Mochi Onori, Milano, 2009, pp. 166-167 e A.M. Ambrosini Massari, "Illustris Raphael". *Raffaello, Città di Castello e il nodo della formazione di un genio*, in *Prima e dopo Raffaello. Città di Castello e il Rinascimento*, a cura di A. Delpriori, Perugia, 2019, pp. 13-73, in part. pp. 51-55. Sull'*Incoronazione* vedi le schede dei vari frammenti finora rintracciati dell'opera redatte da T. Henry in *Raffaello e Urbino*, cit., pp. 160-161 (*Angelo* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia); pp. 162-163 (*Angelo* del Musée du Louvre di Parigi); pp. 164-165 (*L'Eterno* e *La Vergine* del Museo di Capodimonte di Napoli), con bibliografia precedente. Sui dipinti di Capodimonte vedi ora A. Cerasuolo, *La tecnica e i restauri*, e *ead.*, *Raffaello a Capodimonte: dall'inizio alla piena maturità*, in *Raffaello a Capodimonte: l'officina dell'artista*, catalogo della mostra, (Museo e Real Bosco di Capodimonte, 10 giugno – 13 settembre 2021), Napoli, 2021, pp. 29-41 e 78-99.
- 11 A. Conti, *Fiori vaghi delle vite de' Santi e Beati della Chiesa e reliquie della Città di Castello*, Città di Castello, 1627, p. 179.
- 12 ASDCdC, Certini, *Origine delle chiese*, cit., cc. 322v.
- 13 ASDCdC, *Confraternita della Trinità*, reg. 5, c. 13r (20 marzo). Finito di pagare il 28 marzo (*ivi*, c. 13v). I documenti sono riportati da Magherini Graziani, *L'arte*, cit., pp. 231-232, nota 1.
- 14 ASDCdC, *Confraternita della Trinità*, reg. 5, c. 13v: 28 marzo 1589: «scudi nove de moneta pagati a mastro Luca... per havere messo a oro l'ornamento del gonfalone».
- 15 *Ivi*, reg. 5, c. 18r: spesi 12 grossi 1 quattrini 15 «per tante tavole de albero [...] per fare la predella all'ornamento del Confalone». Il 30 del mese viene pagato mastro Luca battiloro scudi due e grossi tre.
- 16 ASDCdC, *Visite pastorali*, reg. 9, *Visita Tempestivi*, 9 maggio 1595, c. 31r. I tre puntini di sospensione tra «propem altare» e «et amoveri» si trovano nel testo. Una canna è ancora visibile all'interno dello spessore murario della parete sinistra della chiesa, in prossimità dell'attuale entrata.
- 17 ASDCdC, Certini, *Origine delle chiese*, cit., c. 322v. Secondo la testimonianza di Certini questi ornamenti furono poi comperati nel Settecento dal rettore don Pietro Paolo Conchi,

a beneficio della chiesa di Colle di Pozzo «ove per ornato della medesima ancora si conservano». *Ibidem*. Nella *Visita pastorale* del 1715 il vescovo Alessandro Codebò vi annota due altari: il maggiore e quello a *cornu Evangelii* dedicato a Santa Maria del Carmelo, retto da una confraternita di fratelli e sorelle. ASDCdC, *Visite pastorali*, reg. 18, cc. 27r-28v. La chiesa è stata profondamente ristrutturata nel Novecento e non c'è più traccia degli arredi della Confraternita della Trinità.

- 18 Magherini Graziani, *L'arte*, cit., p. 232, nota 4, pubblica il documento dello stanziamento del 17 febbraio 1632 a favore di maestro Lorenzo Roselli per la «fakturazione delle cornici del quadro del gonfalone». ASDCdC, *Confraternita della Trinità*, reg. 5, c. 206r.
- 19 Come sottolineato da Magherini Graziani, *L'arte*, cit., p. 231, il dubbio sull'originalità del meandro decorativo che gira intorno agli stendardi lo avanzò Cavalcaselle. Su questo argomento A.M. Marcone, *Lo Stendardo della Trinità: tecniche di esecuzione intervento di restauro*, in *Gli esordi di Raffaello*, cit., p. 153, rileva come la zona perimetrale con il meandro sia effettivamente meno lacunosa rispetto alle altre ma che questo sia attribuibile, più che ad un intervento successivo, alla diversità degli strati preparatori impiegati.
- 20 ASDCdC, A. Certini, Fondo del Capitolo, *Memorie tifernati, Annali 1600*, ms. 6, c. 48v e ivi, Certini, *Memorie delle chiese*, cc. 321v-322r.
- 21 Muzi, *Memorie ecclesiastiche*, cit., vol. V, p. 111. Sull'affresco quattrocentesco, dalla leggibilità molto compromessa da cadute di colore ed estese ridipinture vedi P. Pazzagli, scheda n. 21, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello*, cit., p. 162.
- 22 Sulla polemica vedi Mancini, *Istruzione storico-pittorica*, cit., vol. I, pp. 70-71; vol. II, p. 151. Vedi inoltre G. Andreocci, *Breve ragguaglio di ciò che in genere di belle arti si contiene di più prezioso in Città di Castello*, Arezzo, 1829, p. 38. Sul dipinto di Reni alla Trinità dei Pellegrini vedi il recente P.M. Jones, *Altarpieces and their viewers in the churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, London-New York, 2016, pp. 261-324, con bibliografia precedente.
- 23 ASDCdC, A. Certini, G. Andreocci, *Memorie delle Chiese conventi monasterii confraternite oratorii ospedali di Città di Castello. [...] Il tutto scritto da Luigi Andreocci negli anni 1772 a 1776*, c. 70.
- 24 Certini, *Origine delle chiese*, cit., c. 332r-v.
- 25 Magherini Graziani, *L'arte*, cit., p. 233.
- 26 Sulla storia dei successivi restauri del gonfalone vedi Marabottini, scheda n. 22, cit., pp. 170-172. Sulle opere in San Filippo Neri vedi *Catalogo della Pinacoteca di Città di Castello*, Città di Castello, 1912, p. 8. Dal 1926 la Confraternita fu affittata a privati fino a essere definitivamente venduta nel 2014.
- 27 In tale anno la registra a Perugia P. Pellini, *Dell'istoria di Perugia*, parte III, Venezia, 1664, p. 108.
- 28 T. Henry, *La vita e l'arte di Luca Signorelli*, [New Haven-London 2012], Città di Castello, 2014, pp. 134-137 (sul *Martirio di San Sebastiano di Signorelli*), in part. p. 136 per la citazione di una lettera scritta da Giulio Vitelli a Cerbone di Tiberio Cerboni da Selci il 17 settembre 1497 in cui si scrive: «[...] et anco qui in Castello per più di passati le cose sono andate asa' bene, excepto da pochi di in qua la peste è um poco e alquanto renovata». La lettera è stata resa nota da G. Nicasi, *La famiglia Vitelli di Città di Castello e la repubblica fiorentina fino al 1504*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», XV, 1909, pp. 449-578, cit. p. 559, n. 255. Aggiungi: Vedi ora U. Jaitner-Hahner, *Un committente rifernate di Luca Signorelli: ser Tommaso Brozzi*, in «Pagine altotiberine», XVIII, 53, 2014, pp. 103-126, in part. p. 113, dove si indica il 1497 come anno della peste, senza alcuna altra spiegazione.

- 29 Città di Castello, Archivio Comunale, Libro 2° del Provveditorato 1499, c. 344r: «La fabrica del glorioso Santo Giovanni Baptista de la Observantia de havere some iii questo di ultimo de genao 1499 livare quattro cento sexantuna chome apare bulletta de Magnifici Signori octo di numero [...] sono per uno voto facto per la Comunità ex Magnifici Signori octo nel tempo de la peste acciò lo omnipotente Dio la cesasse che se obligaro la dicta fabrica ex dicti frati et per loro Meglioruccio di ser Baptista de mandare uno al Sancto Sepolcro». Citato da Magherini Graziani, *L'arte*, cit., p. 223. Vedi A. Czortek, *Un voto del Comune e la devozione per il Santo Sepolcro a Città di Castello*, in *Vie di pellegrinaggio medievale attraverso l'Alta Valle del Tevere*, a cura di E. Mattesini, Città di Castello, 1998, pp. 365-375.
- 30 *Gen. 2*, 4b-6.
- 31 *Gen. 2*, 8-9.
- 32 *Gen. 2*, 18-23.
- 33 Magherini Graziani, *L'arte*, cit., p. 221, nota 3.
- 34 Magherini Graziani, *L'arte*, cit., p. 221, nota 2. Purtroppo non è oggettivamente riscontrabile come invece appare la sua analogia indicazione per la veduta sullo sfondo della crocefissione Gavari Mond: *ivi*, p. 237, ripresa poi da Henry, *Raffaello da Urbino*, cit., p. 120.
- 35 Come si è detto “la formazione di Eva” doveva comparire anche nel ciclo di affreschi presente sulle pareti della chiesa. Vedi *supra* a p.
- 36 Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-618. Sul disegno vedi T. Henry, scheda 2, in *Gli esordi di Raffaello*, cit., pp. 124-126.
- 37 Oxford, Ashmolean, inv. WA 1846.145 (Parker P II 501). Sul disegno vedi F. Mari, scheda I.8, in *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino 3 ottobre 2019 – 19 gennaio 2020), Firenze, 2019, pp. 68-69.
- 38 Agostino tratta il commento del primo libro della Bibbia in tre opere: nel *De Genesi contra Manichaeos*, nel *De Genesi ad litteram imperfectus* e nel *De Genesi ad litteram*, quello più meditato e influente. Sull'analisi e l'edizione critica di questi tre commenti comparati vedi *Agostino. Commenti alla Genesi*, a cura di G. Catapano, E. Moro, Firenze, 2018.
- 39 P. Agaësse, *La Genese au sens litteral en douze livres (8.-12.) De Genesi ad litteram libri duodecim*, Paris, 1972, 48, p. 18, citato da p. 337.
- 40 G. Catapano, *Saggio introduttivo*, in *Agostino. La Trinità*, a cura di G. Catapano, B. Cillerai, Firenze, 2019, pp. IX-CL, in part. p. XVIII, ed E. Moro, *La Genesi alla lettera. Introduzione*, in *Agostino, Commenti alla Genesi*, cit., pp. 325-335.
- 41 In una lettera a Marcellino del 412 circa, Agostino accenna a libri che «trattano pericolosissime questioni cioè Sulla Genesi e Sulla Trinità» trattenuti più a lungo presso di sé, a dispetto delle pressioni degli amici che li volevano pubblicati. Vedi A. Trapè, *Introduzione*, in *Sant'Agostino. La Trinità*, Roma, 1973, pp. VII-CXIV, in part. p. XVII.
- 42 Catapano, *Saggio introduttivo*, cit., pp. XXXV-XXXVIII.
- 43 Vedi *De Trin.* V, xiv, 15: *Agostino. La Trinità*, cit., p. 363. Vedi E. Moro, *Il concetto di materia in Agostino*, Roma, 2017, p. 390, e sull'azione creatrice Trapè, *Introduzione*, cit., p. XXIV.
- 44 *De Trin.* II x, 17: Catapano, Cillerai, *Agostino. La Trinità*, cit., p. 135. Sulle manifestazioni della teofania nell'Antico Testamento vedi *De Trin.* II, x, 18, Catapano, Cillerai, *Agostino. La Trinità*, cit., p. 139.
- 45 Moro, *La Genesi alla lettera. Introduzione*, cit., p. 393.

- 46 *Gn. litt.* IX, xv, 26: Catapano, Moro, *Agostino. Commenti alla Genesi*, cit., p. 1061. La citazione è tratta da *1 Cor.* 3, 7.
- 47 *Gn. litt.* IX, xviii, 33: Catapano, Moro, *Agostino. Commenti alla Genesi*, cit., p. 1073.
- 48 *Gn. litt.* IX, xix, 36: Catapano, Moro, *Agostino. Commenti alla Genesi*, cit., p. 1075. La citazione è tratta da *Gen.* 2, 23-24.
- 49 *Gn. litt.* IX, xv, 28: Catapano, Moro, *Agostino. Commenti alla Genesi*, cit., p. 1063.
- 50 *Serm.* 190, 2, 2; *Serm.* 289, 2; *Serm.* 184, 2, 2.
- 51 *De Trin.* XIII, xvi, 21, Catapano, Cillerai, *Agostino. La Trinità*, cit., pp. 771-773.
- 52 Tale indirizzo viene approfondito all'inizio della polemica antipelagiana (411-412) che si opponeva alla tesi per cui esiste una possibilità di salvezza autonoma per l'uomo: vedi G.M. Manelli, *Il parallelismo Eva-Maria in Sant'Agostino*, Avellino, 2016, pp. 127-130.
- 53 «Come per mezzo di una vergine il genere umano fu assoggettato alla morte, così, con una giusta disposizione, fu sciolto dalla morte per mezzo di una vergine: la disobbedienza di una vergine fu compensata dall'obbedienza di una vergine. Poiché il peccato della prima creatura fu purificato dal sacrificio del Primogenito e l'astuzia del serpente fu sconfitta dalla semplicità della colomba, noi siamo stati scolti da quei legami che ci tenevano soggetti alla morte». Ireneo, *Adv. haer.* 5, 19; PG 7, 1175-1176. Sul *De agone christiano*, l'influenza di Ireneo e sulle altre fonti presenti in Agostino, tra le quali Girolamo, vedi Manelli, *Il parallelismo* 2016, cit., pp. 162 (per la citazione) e pp.181-323.
- 54 *De ag. christ.* 22, 24. Anche nel *Sermo* 289 (prima del 410) si profila la netta contrapposizione tra Eva e Maria, tra la morte e la vita, tra le due umanità, di peccato e di redenzione: «Per la donna eravamo caduti in rovina, per la donna ci fu restituita la salvezza» (*Serm.* 289, 2). Vedi Sant'Agostino, *Discorsi*, V, introduzione di A. Quacquarelli, traduzione note e indici di M. Recchia, Roma, 1986, vol. XXXIII, p. 175.
- 55 *En.in Ps.* 138, 2.
- 56 Vedi nota 3.
- 57 U. Jaitner-Hahner, *Humanismus in Umbrien und Rom. Lilius Tifernas, Kanzler und Gelehrter des Quattrocento*, Baden-Baden, 1993, vol. I, p. 36.
- 58 Vedi U. Jaitner-Hahner, *Città di Castello nel Quattrocento e nel Cinquecento. Economia arte e cultura*, Città di Castello, 2020, pp. 145, 147-150. Il testamento di Chiara del 17 settembre 1512 è stato pubblicato da T. Henry, *I committenti di Raffaello a Città di Castello*, in *Gli esordi di Raffaello*, cit., pp. 25-64, in part. p. 67. Chiara nominerà erede universale Domenico di Tommaso Gavari, committente della *Crocefissione* di Raffaello. Le altre figlie di maestro Mariotto perpetuano la linea dinastica dell'esercizio della giurisprudenza: Rutilia sposa Bianco Bianchi ed è madre di Giovanni Bianchi, *utriusque iuris doctor*, mentre Gentile sposa Niccolò Roselli, e suo figlio Rosello sarà anche lui dottore *in utroque*. Vedi Jaitner-Hahner, *Città di Castello nel Quattrocento*, cit., p. 150.
- 59 Jaitner-Hahner, *Città di Castello nel Quattrocento*, cit., p. 35.
- 60 *Ivi*, pp. 149-150.
- 61 Henry, *I committenti di Raffaello*, cit., p. 49.
- 62 Per l'attività politica di Baronci vedi E. Mercati, *Andrea Baronci e gli altri committenti tifernati di Raffaello. Con documenti inediti*, Città di Castello, 1994, pp. 29-32 e *id.*, *I committenti tifernati di Raffaello*, in *L'Umanesimo nell'Alta Valtiberina. Arte, letteratura, matematiche, vita civile*, a cura di A. Czortek, M. Martelli, Sansepolcro, 2015, pp. 219-237, in part. pp. 224-225.

- 63 Vedi Henry, *I committenti di Raffaello*, cit., pp. 36-37.
- 64 Questa è la giusta opinione di Henry, *ibidem*.
- 65 Questo è esplicitato soprattutto nell'Omelia 12: per la citazione e il riferimento vedi Manelli, *Il parallelismo*, cit., p. 77.
- 66 Gli altari laterali, nel Sette-Ottocento, prima della loro alienazione, sono intitolati alla Vergine, come risulta dalla descrizione che ne fa Muzi: «Sull'altare a cornu Evangelii di Camilla Tarlatini ne' Tartarini il quadro dell'Assunta è del Fiammingo [Pietro Martino] mentre nell'altro altare la Natività della Madonna è di Mattia Batini». Vedi *Memorie ecclesiastiche*, cit., vol. V, p. 112.
- 67 Vedi Certini, *Origine delle chiese*, cit., cc. 318v-319r.
- 68 *Sermo* 191, 1-3. PL 38. 1010. Vedi Manelli, *Il parallelismo*, cit., pp. 146-148.
- 69 *Sermo* 214. *Nella trasmissione del Simbolo*, in Sant'Agostino, *Discorsi*, IV/1 (184-229/V) *Su i tempi liturgici*, traduzione e note P. Bellini, F. Cruciani, V. Tarulli, vol. XXXII/1, Roma, 1984, pp. 225-227 e p. 241 per il *Sermo* 215. Cfr. inoltre Sant'Agostino, MARIA. «*Dignitas terrae*», introduzione e note di A. Trapè, Roma, 1988, pp. 93-95; cfr. inoltre il *Sermo* 215, 4, *ivi*, pp. 95-97. Vedi anche *De Trin.* 2, 5, 8, in *ivi*, pp. 130-131. Cfr. H.J. Frede, *Kirchenschriftsteller Verzeichnis und Sigel*, Freiburg, 1981, pp. 134-156; Manelli, *Il parallelismo*, cit., pp. 110-214.
- 70 Questo è un tema continuamente ribadito nei vari *Sermones* dedicati a San Giovanni Battista (287, 289, 290, 293, 293/B, 293/E). Cfr. Sant'Agostino, *Discorsi*, V (273-340/A), *Su i Santi*, a cura di A. Quacquarelli, M. Recchia, Roma, 1986, vol. XXXIII, pp. 155-279.
- 71 *Sermo* 289, 2, in Sant'Agostino, *Discorsi*, V, cit., p. 173. Sull'immunità dal peccato vedi A. Trapè, *Introduzione*, in Sant'Agostino, MARIA, cit., pp. 5-69, in part. p. 11.
- 72 I soggetti sicuramente riconoscibili sono: l'Annunciazione, la Natività, Gesù tra i dottori, la Visitazione, la Fuga in Egitto, il Viaggio della Sacra Famiglia, la Sacra Famiglia, l'allegoria della Nascita divina di Cristo dallo Spirito Santo, la Visione della croce di Gesù Bambino, la Sacra Famiglia con San Giovannino, un'altra Sacra Famiglia con l'agnello, la riproposizione della Madonna della scodella di Annibale Carracci. L'analisi del ciclo della sacrestia verrà affrontato in uno studio a parte.
- 73 ASDCdC, *Confraternita SS. Trinità*, reg. 5 (1588-1636), c. 215r per i Berioli; per il pagamento consuntivo c. 219r (30 agosto 1634): «Item adi 30 di Agosto 1634 ho dato a m. Gio Batta Sguazini Pictore a bon conto di factura delle picture che fa nelle lunette della nostra sagrestia stabelite del prezzo con il nostro sig. Priore sudetto. Dico li ho dato scudi doi e grossi doi per paoli 20 l'una per mano del nostro sig. Priore». I pagamenti delle famiglie di Rosato d'Antonio, Gualterotti, Angeli, Berioli, Banzotti, di Andrea di Mattio dal Caviglione si scalano dal giugno 1633 al dicembre 1634.
- 74 Il suo certificato di battesimo è riportato da G. Mancini, *Memorie di alcuni artefici del disegno*, Perugia, 1832, p. 124. Mancini traccia l'unico profilo biografico ancora disponibile sul pittore (*ivi*, pp. 124-134).
- 75 Mancini, *Istruzione storico-pittorica*, cit., p. 75.
- 76 ASDCdC, *Confraternita SS. Trinità*, reg. 4, c. 26r: Ranucci risulta iscritto sin dal 1589.
- 77 Sulle sue numerose commissioni vedi ASDCdC, Fondo del capitolo, G. Andreocci, *Memorie tifernati*, ms. 63, c. 138r. Vedi poi C.L. Morini, *Storie di fabbricati e palazzi storici di Città di Castello e del contado*, Città di Castello, 2015, pp. 293-296.
- 78 ASDCdC, Andreocci, *Memorie tifernati*, cit., c. 138r, sostiene che questa cappella fu dotata «dopo il contaggio che infettò le nostre parti l'anno 1630». Vedi anche F. Titi, *Ammaestramento*

- utile e curioso di pittura scultura e architettura nelle chiese di Roma con l'indice delle chiese ed infine un'aggiunta ove è descritto il Duomo di Città di Castello*, Roma, 1686, p. 443; Certini, *Origine delle chiese*, cit., cc. 10-11; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze, 1808, vol. I, pp. 341-342. Andreocci, *Breve ragguaglio*, cit., pp. 16-17; Mancini, *Istruzione storico-pittorica*, cit., p. 125; A. Ascani, *La cattedrale tifernate*, Città di Castello, 1969, p. 73. Un patronato Ranucci risulta presente in cattedrale sin dal XV secolo quando Ser Francesco di Pietro Ranucci nel 1468 viene designato economo «per assistere alla fabbrica della chiesa cattedrale di S. Floriodo, in cui v'ebbero la loro capella, ed è quella in faccia alla capella di S. Anna, de' Vitelli». ASDCdC, G. Andreocci, *Genealogia araldica*, ms. 63, c. 135r.
- 79 B. Toscano, *Pittura del Seicento in Umbria, un'indagine di campo*, in *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*, catalogo della mostra, (Spoleto, 1 luglio – 23 settembre 1989), Perugia, 1989, pp. 15-55, cit. p. 33.
- 80 Una compiuta e personale rielaborazione del linguaggio classicista viene attestata nella cappella dell'Angelo custode, sempre in cattedrale, eseguita per la marchesa Girolama Bandini Vitelli prima del 1637, in quanto negli Atti capitolari di tale anno viene già citata «l'immagine del Angelo custode». Vedi ASDCdC, *Atti Capitolari*, (1634-1648), c. 68r. Sul soggiorno di Pacetti a Bevagna e le sue opere vedi *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria*, 2, Treviso, 1980, pp. 67, 420-421, 424, e A. Vannugli, scheda n. 13, in *Pinacoteca Comunale di Bevagna*, a cura di F.F. Mancini, Milano, 1999, pp. 35-36.
- 81 ASDCdC, *Atti Capitolari*, (1628-1645), p. 26, (4 maggio 1632). Sulla cappella vedi Titi, *Ammaestramento utile*, cit., p. 456; I. Lazzari, *Serie di Vescovi*, Foligno, 1693, pp. 252-257; Certini, *Origine delle chiese*, cit., c. 15v.
- 82 Vedi Titi, *Ammaestramento utile e curioso*, cit., p. 456; Lazzari, *Serie di Vescovi*, cit., pp. 252-257; Certini, *Origine delle chiese*, cit., c. 15; Magherini Graziani, *L'arte*, cit., p. 37. C. Vaiani, *La cattedrale tifernate e il suo museo. Guida storico-artistica*, Città di Castello, 1991, pp. 24-25.
- 83 L'anno successivo, nel 1631, il non altrimenti noto Francesco Ranucci eseguiva una copia dell'altra faccia del gonfalone, quella della *Creazione di Eva*, che Giovanni Magherini Graziani segnalava presente nella sua collezione e di cui ora si sono perse le tracce. Vedi Magherini Graziani, *L'arte*, cit., p. 229, nota 3: proveniva dalla collezione Rampacci.
- 84 Vedi nota 78.
- 85 Sul notaio Francesco vedi Jaitner-Hahner, *Città di Castello nel Quattrocento*, cit., pp. 165-166 e quanto detto a nota 79. Su Pietro di Ranuccio vedi ASDCdC, Fondo del Capitolo, Andreocci, *Genealogia araldica*, ms. 63, c. 135r-v. Sostenne dal 1480 il partito della Chiesa, e nel 1486 si autoproclamò, per un breve periodo, signore di Celle. Fu più volte Priore ed eletto nel Consiglio dell'arbitrio (c. 135v). Fu anche Rettore della Fraternita di Santa Maria degli Esposti, confaloniere di Porta San Florido per il secondo semestre 1502. Il 30 luglio 1515 si registra una quietanza (not. Gentile Buratti) tra lui e Filippo di Ludovico Albizzini.
- 86 Già Henry, *I committenti di Raffaello*, cit., p. 45, aveva notato la prossimità, fisica, della Confraternita della Trinità, alla chiesa di Sant'Agostino, sottolineando come la Trinità fosse un tema trattato da Sant'Agostino nei suoi scritti.
- 87 Vedi R. Cobianchi, *Raphael, ceremonial banners and devotional prints: new light on Città di Castello's Nicholas of Tolentino Altarpiece*, in *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, a cura di A. Dunlop, L. Bourdua, Haldershot, 2007, pp. 205-227. Vedi inoltre Henry, *I committenti di Raffaello*, cit., pp. 36-37. Sulle opere agostiniane della diocesi vedi

C. Pallone, *Cenni sul patrimonio artistico degli Agostiniani nella diocesi di Città di Castello tra Medioevo e Rinascimento*, in «Analecta Augustiniana», LXV, 2002, pp. 155-196. La presenza di un *lector* nei conventi agostiniani di Città di Castello e di Sansepolcro è ampiamente documentata sin dagli ultimi decenni del XIII secolo da cui si desume l'esistenza stabile di uno *Studium* (G. Casagrande, *Gli archivi ecclesiastici di Città di Castello*, Perugia, 1990, p. XLVII). Sulla cultura agostiniana nel territorio vedi A. Czortek, *Gli Agostiniani a Sansepolcro nei secoli XIII e XIV*, in A. Czortek, M. Mattei, C. Pallone, *Gli Agostiniani a Sansepolcro e il beato Angelo Scarpetti*, Tolentino, 2009, pp. 15-71.

- 88 Su queste opere del Vannucci vedi *Perugino, il divin pittore*, catalogo della mostra, (Perugia, 28 febbraio – 18 luglio 2004), a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Milano, 2004, pp. 266-273, pp. 292-307.



Fig. 1: Raffaello, Stendardo della SS. Trinità, *La Trinità e Creazione di Eva*, olio su tela.
Città di Castello, Pinacoteca Comunale di Palazzo Vitelli alla Cannoniera.
Foto: Comune di Città di Castello.



Fig. 2: Città di Castello, *Confraternita della SS. Trinità*, esterno.
Foto dell'Autrice.



Fig. 3: Bernardino Gagliardi, *SS. Trinità*, olio su tela.
Città di Castello, Santa Maria delle Grazie.
Foto dell'Autrice.



Fig. 4: Ignoto pittore del XV secolo, *La Trinità*, affresco staccato.
Città di Castello, Pinacoteca Comunale di Palazzo Vitelli alla Cannoniera, Depositi.
Foto: Comune di Città di Castello.



Fig. 5: Città di Castello, Confraternita della SS. Trinità, interno, part.
Foto: Milanesi Photostudio.



Fig. 6: Raffaello, Stendardo della SS. Trinità, *Creazione di Eva*, olio su tela. Città di Castello, Pinacoteca Comunale di Palazzo Vitelli alla Cannoniera. Foto: Comune di Città di Castello.



Fig. 7: Raffaello, Stendardo della SS. Trinità, *Creazione di Eva*, olio su tela, part.
Città di Castello, Pinacoteca Comunale di Palazzo Vitelli alla Cannoniera, part.
Foto: Comune di Città di Castello.



Fig. 8: Raffaello, *Padre Eterno stante*, disegno.
Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-618.



Fig. 9: Raffaello, *Padre Eterno*, disegno.
Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1846.145.



Fig. 10: Raffaello, *La Trinità con i santi Rocco e Sebastiano*, olio su tela.
Città di Castello, Pinacoteca Comunale di Palazzo Vitelli alla Cannoniera.
Foto: Comune di Città di Castello.



Fig. 11: G.B. Pacetti detto lo Sguazzino, *Ciclo con l'infanzia di Cristo e di san Giovanni Battista*, affresco. Città di Castello, Confraternita della SS. Trinità, sacrestia.
Foto: Milanesi Photostudio.



Fig. 12: G.B. Pacetti detto lo Sguazzino, *Nascita divina di Cristo*, affresco.
Città di Castello, Confraternita della SS. Trinità, sacrestia.
Foto: Milanesi Photostudio.



Fig. 13: G.B. Pacetti detto lo Sguazzino, *La Trinità e i santi Florido e Amanzio celebrano la fine della peste*, olio su tela. Città di Castello, Duomo, cappella di San Michele Arcangelo. Foto: Milanesi Photostudio.



Fig. 14: G.B. Pacetti detto lo Sguazzino, *La Vergine, San Florido e i santi Rocco e Sebastiano impetrano la misericordia di Gesù per il flagello della peste*. Città di Castello, Duomo, ora transetto sinistro. Foto: Milanese Photostudio.



Fig. 15: Raffaello, *La Trinità con i santi Rocco e Sebastiano*, olio su tela.
Città di Castello, Pinacoteca Comunale di Palazzo Vitelli alla Cannoniera, part.
Foto: Comune di Città di Castello.