

ANANIAS ET SAPHIRA



Fig.1: *Ananias et Saphira expirarunt*, arazzo, cm 330 x 498, manifattura di Bruxelles non identificata da cartonista ignoto ispirato a Raffaello, lana e seta, prima metà del XVII secolo. Fotografia Damiano Fianco.

Nel quadro delle celebrazioni per il cinquecentesimo anniversario della morte di Raffaello, una replica secentesca dell'arazzo con la *Morte di Anania* (fig. 1) poco nota è stata esposta all'Istituto Centrale per la Grafica, in palazzo Poli a Roma¹. Si può ipotizzare che il pezzo, oggi nella collezione di Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona, facesse originariamente parte di una serie, ora dispersa, degli *Atti degli apostoli*, derivata dal celebre ciclo di cartoni realizzato da Raffaello e dalla sua bottega per il papa Leone X Medici.

Tra il 1516 e il 1521 i cartoni ideati da Raffaello per la famosa serie vaticana furono inviati a Bruxelles per essere tradotti in arazzi negli *ateliers* di Pieter van Aelst², un maestro dell'arte, già fornitore degli Asburgo. Il ciclo leonino era destinato ad addobbare, durante le cerimonie più solenni, il registro inferiore delle pareti della Cappella Sistina, sotto gli affreschi dei maggiori maestri quattrocenteschi. Questo straordinario apparato, magnificamente restaurato dai laboratori del Vaticano, è stato nuovamente allestito nella cappella voluta da Sisto IV, per una settimana, a partire dal 17 febbraio 2020.

Tornando all'arazzo Bilotti, in assenza di documenti d'archivio e di marche tessute, si è nell'impossibilità, di tracciarne la storia. Le marche, probabilmente compromesse da un antico restauro poco accurato, avrebbero consentito d'identificare almeno la città e la manifattura di provenienza del pezzo. Tale assenza rende problematica anche la messa a fuoco di una datazione certa o perlomeno circoscritta. Occorre quindi intraprendere altri, e forse più impervi, sentieri di conoscenza, per inserire l'arazzo nell'ampio contesto di panni fiamminghi ad esso correlati, così da individuarne l'area di appartenenza e i legami di parentela stilistica e manifatturiera.

¹ L'arazzo è passato in asta da Christie's, sale 8337, "Christie's Interiors – Masters & Makers", London South Kensington, 26 febbraio 2013, lotto 172. Del pezzo rimasto invenduto in una precedente asta (informazione da Nello Forti Grazzini) non è nota la provenienza.

² A questo proposito si veda Anna Maria De Strobel "Weaving the Sistine Chapel Tapestries", in *Raphael, cartoons and tapestries for the Sistine Chapel*, a cura di Mark Evans e Clare Browne, V&A Publishing, 2010, pp. 33-36; si veda inoltre *Leone X e Raffaello in Sistina. Gli arazzi degli Atti degli Apostoli*, a cura di Anna Maria De Strobel, Edizioni Musei Vaticani 2020, in particolare il fascicolo 5 *Morte di Anania*, con illustrazioni dettagliate.

L'arazzo Bilotti a fronte dell'originale sistino



Fig. 2: Raffaello Santi, *Morte di Anania*, cartone a guazzo sopra disegno a carboncino, su carta montata su tela, cm 342 x 532, Londra, Victoria and Albert Museum. Cfr Evans e Browne 2010 cit. p. 90.

In primo luogo occorre paragonare l'arazzo con la sua fonte iconografica acclarata, ovvero con il cartone di Raffaello (fig. 2) dello stesso soggetto e con l'*editio princeps* della sua versione tessile³, entrambi diffusamente accessibili tra Cinque e Seicento grazie alle numerose incisioni che ne furono tratte⁴. Occorre inoltre precisare che l'arazzo in oggetto, poco noto, come abbiamo anticipato, non compare nel repertorio che annovera le oltre cinquanta repliche conosciute della serie sistina⁵. In primo luogo si deve quindi procedere all'osservazione autoptica del manufatto, constatando fin da subito che la sua aderenza al modello raffaellesco e la sua fedeltà al classicismo formale del Maestro sono innegabili, anche se le dimensioni decisamente minori (cm 330 x 498) rispetto al prototipo sistino (cm ca.486 x 633) hanno necessitato la realizzazione di un nuovo cartone il cui autore, pur rimanendo al momento ignoto, è di probabile cultura fiamminga, come si evince, per esempio, dalla connotazione fisica dei personaggi: tutti caratterizzati da barba e capelli rossicci, diversamente del modello sistino, in cui le figure vanno dal biondo al castano.

Rispetto all'originale emergono nel panno Bilotti anche varianti dei numerosi motivi decorativi che vi sono disseminati: ad esempio, i ricami nell'orlo delle gonne delle donne (in primo piano a destra nell'arazzo e a sinistra nel cartone sistino); le tasche, riccamente ornate, della giacca della figura col turbante (in primo piano a sinistra nell'arazzo e a destra nel cartone), i calzoni della quale sono vergati da bande verticali, composte da tre sottili strisce rosse, laddove nell'arazzo vaticano la medesima figura esibisce solo una stretta banda orizzontale rossa che separa le brache dai calzoni. Anche il manto svolazzante dello stesso personaggio è qui decorato da un'orlatura turchina a bande orizzontali, che serrano piccole mezzelune, assente dal cartone raffaellesco come dall'arazzo leonino⁶. E ancora si può annoverare la miriade di arabeschi chiari, che simulano le venature lapidee delle lastre quadrate del pavimento a scacchiera, di geometrica essenzialità raffaellesca. Si notano anche altri piccoli cambiamenti, come l'aggiunta di una borsa alla figura in blu in secondo piano a destra, visibile nel cartone, ma non nell'arazzo sistino⁷. L'esuberanza decorativa del panno

³ *Ibid.*

⁴ La *Morte di Anania* fu incisa su legno nel 1518 da Ugo da Carpi dall'incisione di Agostino Veneziano (1516) in Mark Evans, "The impact of the cartoons", in *ibid.*

⁵ A questo proposito si veda E. Kumsch, *Die Apostel-Geschichte: Eine Folge von Wandteppichen nach Entwürfen von Raffael Santi*, Dresda 1914; citato in Bennett nota 7, p. 171.

⁶ Ill. in De Strobel 2020, fascicolo 5, cit., p. 2.

⁷ *Ibidem.*

secentesco, attestata da questi e altri dettagli, è tipica di quell'*horror vacui*, che costituisce una delle caratteristiche ricorrenti degli arazzi fiamminghi.

Un'altra variante si registra nel tendaggio che fa da sfondo al gruppo centrale degli Apostoli, qui affiancato da gruppi di colonne, ai lati delle quali si dispiegano due paesaggi montuosi stereotipati. Quello di sinistra, parzialmente riquadrato da una cornice lignea, suggerisce la visione attraverso una finestra, mentre quello di destra, distendendosi liberamente, propizia la continuità tra il primo piano e lo sfondo. Raffaello ha ambientato l'azione in un contesto urbano, configurato dal muro basso a sinistra e dall'arco rampante che sostiene una scala a destra, sulla quale salgono due figure. Questo elemento suggerisce la presenza di un edificio dal cui fronte il gruppo degli Apostoli, posizionato su una pedana lignea, è separato da un tendaggio blu, morbidamente panneggiato⁸. Dalle modifiche s'intuisce che il cartonista fiammingo ha talvolta travisato il rigore filologico di Raffaello: ad esempio il paesaggio semidesertico raffaellesco, che si scorge dalla finestra a sinistra nell'arazzo sistino⁹, è rimpiazzato, nella versione Bilotti, da un paesaggio nevoso, più consono all'ambito fiammingo che non alla Palestina.

Per ridurre l'altezza dell'arazzo Bilotti si è resa necessaria l'eliminazione di una porzione della composizione nella parte alta del campo centrale, con conseguente cancellazione dell'attaccatura del drappaggio posteriore agli Apostoli e dell'architettura di fondo. È stata sacrificata anche una striscia della pavimentazione a scacchiera nella parte inferiore. La scena è stata così avvicinata significativamente allo spettatore e i piedi delle figure sono portati quasi a contatto con la bordura inferiore. Anche il gruppo degli Apostoli, privi di aureola che nell'originale li enfatizza, è stato sacrificato alla minore larghezza del pezzo, eliminando delle figure. Per guadagnare spazio sui lati sono stati omessi alcuni personaggi secondari: una coppia di schiena in secondo piano all'estrema sinistra e un accorgimento simile a destra. L'immagine così riconfigurata non rende giustizia all'ampio respiro prospettico del cartone raffaellesco.

Altri dettagli sembrano indicare che l'intenzione espressiva di Raffaello non sia stata sempre correttamente interpretata, non solo nell'arazzo in questione, ma anche nella traduzione tessile leonina: per esempio nel cartone originale le scale sono architettonicamente strutturate, mentre nella versione tessuta¹⁰ la pedana dei gradini tende a confondersi con l'apparecchio murario dell'edificio, non diversamente dai piedi delle due figure, che ascendono verso la finestrella, ritagliata nel muro in alto a destra, dalla quale si affaccia una figurina incertamente definita.

Nell'arazzo originario gli Apostoli, enfatizzati dall'opulento tendaggio blu, sono innalzati su una semplice pedana di legno con due gradini che esibiscono, a intervalli regolari, le teste dei chiodi che connettono le assi; due stilizzate balaustre, quasi ideogrammatiche, separano simbolicamente la nascente Chiesa presbiteriale dai fedeli e dagli adepti. Nell'edizione Bilotti invece, il palco è trasformato in un vero e proprio podio di pietra giallastra, delimitato lateralmente da due bassi e robusti setti murari, che addensano uno spazio già angusto. L'arco di supporto alla scala è qui omesso, insieme alla quinta muraria con finestrella a destra che fa da sfondo nel cartone raffaellesco, rimpiazzati da un stereotipato paesaggio nevoso, incongruo al luogo storico dell'avvenimento. L'insieme non suggerisce lo scenario di un evento reale, storicamente accertato, quanto piuttosto un allestimento teatrale, predisposto per una rappresentazione di invenzione. Lo spazio nel quale agiscono i personaggi è serrato e li rende più corposi. I volti non esprimono sentimenti congruenti con la gestualità dei personaggi, ma appaiono come se appartenessero a dei figuranti

⁸ Tali dettagli, nitidamente delineati nel cartone raffaellesco, risultano incerti nella traduzione tessile, che li mostra in controparte rispetto al cartone. Infatti l'attenzione puntuale e filologica al dettaglio, perseguita da Raffaello nei suoi disegni, non sempre trova adeguato riscontro nella traduzione tessile.

⁹ Ill. in De Strobel 2020, fascicolo 5, cit., p. 2.

¹⁰ Ibidem.

o a dei manichini. Ne risulta una scena affollata e tumultuosa, nella quale solo al centro si apre un vacuo, una sorta di spazio di rispetto alla ieraticità delle figure di Pietro e Paolo, i cui gesti imperiosi dominano la scena.

L'arazzo Bilotti a fronte dell'arazzo di San Francisco (USA)



Fig. 3: *Morte di Anania*, Bruxelles (attrib.), monogramma dell'arazziere "ISTA" nella cimasa destra in basso, non identificato, da cartone di artista ignoto ispirato a Raffaello, cm 340 x 526, lana e seta, San Francisco (USA), The Fine Arts Museums. Cfr Bennett 1992, cit., p. 175.

Nello Forti Grazzini ha segnalato una certa somiglianza dell'arazzo Bilotti con quello, dello stesso soggetto¹¹, conservato al Fine Arts Institute di San Francisco (fig. 3)¹². Si tratta in realtà di una contiguità lontana, in quanto gli elementi iconografici, pur essendo certamente paragonabili, nel manufatto di San Francisco sono resi in maniera assai goffa, quasi caricaturale, estranea allo stile ancora classicheggiante, seppure un po' turbolento, dell'arazzo Bilotti. Vi è certamente una similitudine tra i paesaggi stereotipati del panno Bilotti e quelli di San Francisco, ma dove quel paesaggio di montagne innevate prende tutta la sua imponenza è nel primo soggetto della serie americana, la *Consegna delle chiavi* (fig. 4) nel quale si espande su tutta la larghezza del fondo¹³.

¹¹ Nello Forti Grazzini, comunicazione orale all'autrice il 18 febbraio 2020.

¹² Anna Gray Bennett, *Five Centuries of Tapestry from The Fine Arts Museums of San Francisco*, 1992 cat. 48 p. 174-175.

¹³ Idem, cat. 47, p. 172, ill. p. 173.



Fig. 4: *Consegna delle chiavi a Pietro*, Paesi Bassi, monogramma dell'arazziere "ISTA" non identificato nella cimasa destra in basso, da cartone di artista ignoto ispirato a Raffaello, cm 381 x 324, lana e seta, San Francisco (USA), The Fine Arts Museums. Cfr Bennett 1992, cit., p. 173.



Fig. 5: *Susanna e i vecchioni*, Paesi Bassi, monogramma "ISTA" non identificato, ca. 1600-1620, cm 322 x 305, lana e seta, Belgio, collezione privata. Cfr De Meûter e Vanwelden 1999, cit., p. 175.

Lo stesso paesaggio allargato nello sfondo dell'arazzo lo ritroviamo in un pezzo pubblicato da Ingrid D Meuter, raffigurante *Susanna e i vecchioni*, datato agli anni 1600-1620 (fig. 5)¹⁴. Questi due arazzi portano nella cimosa di destra il monogramma *ISTA*. Ma la similitudine dei motivi del fondo non basta a giustificare l'attribuzione della tessitura dell'arazzo Bilotti all'arazziere *ISTA* e nemmeno a un atelier di Audenarde, in

¹⁴ Ingrid De Meûter e Martine Vanwelden, *Tapisseries d'Audenarde du XVI^e au XVIII^e siècle*, Tielt, Lannoo, 1999, p. 194, ill. p. 195. L'arazzo è conservato a Bruxelles, Palazzo della Nazione, Senato.

quanto il pezzo, con la sua impronta classicista e le sue bordure con personificazioni allegoriche incorniciate da classiche edicole, richiama stilisticamente i tessuti brussellesi dell'epoca.

Le bordure

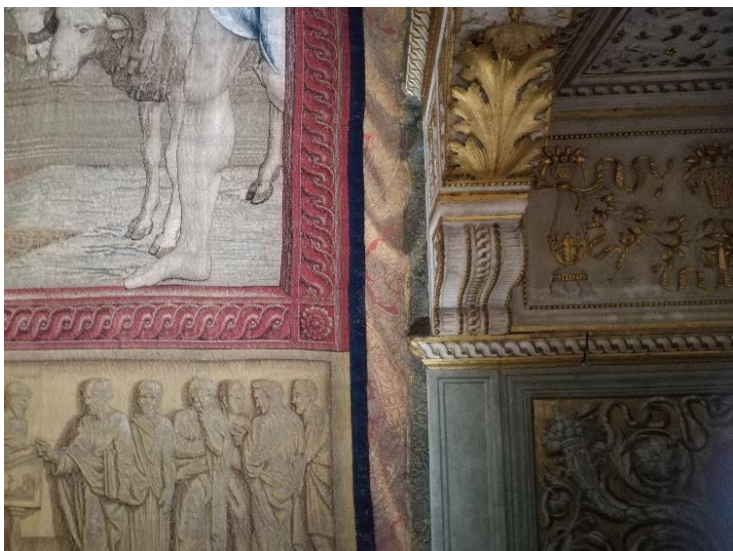


Fig. 6: Raffronto del motivo *guilloché* della cantoria nella cappella Sistina con andatura speculare nel bordo degli arazzi sistini. Fotografia dell'autrice.

Per le bordure degli arazzi sistini, Raffaello, incaricato da Leone X di sovrintendere alla salvaguardia delle antichità e alla classificazione dei marmi dell'antica Roma, trovò proprio in questi ambiti ispirazione per i fregi straordinariamente innovativi che desunse dai rilievi delle colonne coclidi romane Traiana e Antonina. Il *guilloché* o cancorrente che incornicia la scena principale si richiama allo stesso motivo che, scolpito, sottolinea la cantoria della cappella Sistina intorno alla quale sono apparsi gli arazzi (fig. 6).

Il grande fregio inferiore, che corre sotto i quattro panni del ciclo pietrino, illustrando episodi biografici del cardinale Giovanni de' Medici, futuro Leone X, rende omaggio agli straordinari bassorilievi bronzei di Donatello, visti da Raffaello probabilmente a Firenze in San Lorenzo¹⁵.

I montanti verticali in forma di pilastri sono invece decorati da quelle grottesche che gli artisti rinascimentali andavano scoprendo dalla fine del XV secolo a Roma nelle rovine della Domus Aurea neroniana. Oltre alle armi medicee, vi sono illustrati temi quali le Quattro Stagioni, le Ore, i Venti, figure mitologiche e allegoriche delle Virtù cardinali e teologali¹⁶.

Le bordure, tradizionalmente lasciate alla fantasia degli arazzieri, godono qui per la prima volta di una dignità pari a quella delle storie centrali. Nella *Morte di Anania* vaticana, il fregio inferiore, che imita i bassorilievi in bronzo, e il montante destro a grottesche sono stati tessuti insieme alla scena centrale, come parte integrante di essa. Il rilievo simulato presenta motivi correlati al papa Medici, quali animali araldici, motti, armi parlanti ed eventi storici. Il montante destro invece, sotto le armi medicee e gli emblemi pontifici di Leone, raffigura personificazioni allegoriche: la Speranza, con le mani alzate davanti a un tempietto retto da un paio di sfingi e la Carità, con quattro putti in un tempietto ornato di ghirlande vegetali.

¹⁵ Si veda De Strobel 2020, fascicolo 5, cit., pp. 16-18.

¹⁶ Mark Evans, "Detached Border with the four seasons", in *Raphael* 2010 cit., cat.11, pp. 124-125; Id., "Detached border with the Hours", in *ibid.* cat.12, pp. 126-127.

Questa iconografia innovativa verrà ripresa, elaborata e quasi codificata, nelle bordure della celebre serie della *Storia di Abramo*, conservato nel palazzo reale inglese di Hampton Court, realizzata venti anni più tardi e registrata nelle collezioni di Enrico VIII prima della fine del 1543¹⁷. Il prestigioso ciclo che conta non meno di 84 personificazioni allagate in piccole edicole, si è attestato come prototipo per tutto il secolo successivo. I dieci pezzi furono tessuti nella manifattura brussellese di Willem de Kempeneer da modelli ideati dai maggiori artisti del campo. Sembra che il progetto iniziale fosse concepito dal celebre Bernard van Orley e poi proseguito da Michiel Coxie e/o Pieter Coecke van Aelst¹⁸.



Fig. 7: Willem de Kempeneer (bottega di), Bruxelles, *Il Ritorno di Sara* dalla *Storia di Abramo*, ca. 1541-43, lana, seta, argento dorato, cm 482 x 939, Hampton Court, Collezione Reale, © 2003 Her Majesty Queen Elizabeth II. Cfr Brosens 2003, cit. p. 65.

Nella bordura sinistra del secondo panno, che illustra il *Ritorno di Sara* (fig. 7)¹⁹, troviamo nelle edicole le stesse personificazioni raffigurate nel laterale destro di Bilotti e identificate dal nome in latino. Troviamo *LUXUS* in alto, *CARESTIA* in centro, raffigurata da una donna poveramente vestita con un grande crivello in mano e un sacco vuoto sulla schiena, e *RAPTUS* nella parte inferiore. *Luxus* e *Raptus*, ripetutamente oggetto di interpretazioni superficiali e affrettate, sono stati interpretati *Luxus* con “lussuria” e *Raptus* con “furto”²⁰. Ma osservando attentamente la coppia che personifica *Raptus*, s’intuisce che essa corrisponde a una sensualità incontrollata, e non esente da violenza, espressa dall’impeto con cui l’uomo abbraccia la donna.

Il più intrigante però è *Luxus* o “lusso” (e non “lussuria” come vedremo). A chi può riferirsi la figura del giovane che, con compiacimento, tiene in mano una coppa di metallo prezioso, se non a un membro dell’alta aristocrazia? Secondo Campbell il termine *Luxus* coniuga l’idea di “stravaganza”, nel senso di eccesso, con quella di magnificenza, ovvero dell’arte di ostentare fortuna e potere con sconfinata prodigalità²¹. Il *Luxus*, ovvero la magnifica stravaganza, era nel Rinascimento una delle qualità che maggiormente ci si aspettava da un principe degno di questo nome. Tale interpretazione si attaglia all’idea della necessaria magnificenza

¹⁷ Thomas P. Campbell, “The Story of Abraham tapestries at Hampton Court Palace”, in Koenraad Brosens (ed.), *Flemish Tapestry in European and American Collections. Studies in honour of Guy Delmarcel*, Brepols 2003, pp.59-85, in particolare p.63.

¹⁸ Ibid., pp.62-63.

¹⁹ Campbell 2003, cit., p.65, fig.3, e p.66.

²⁰ Pascal-François Bertrand, « Une suite des Actes des Apôtres de Raphaël oubliée dans la cathédrale de Toulouse », in *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, tome 56, 1996, pp.241-250, in particolare p 245 ; cit. in Anna Maria De Strobel e Cecilia Mazzetti di Pietralata, “Ananias et Saphira Raphael invenit, arazzo della collezione di Roberto Bilotti Ruggi d’Aragona”; in Stefano Papetti (ed.), “Ananias et Saphira Raphael invenit”, *arazzo della collezione di Roberto Bilotti Ruggi d’Aragona*, cat. della mostra a Loreto, bastione San Gallo, 29 febbraio – 19 aprile 2020, pp. 22 e 27.

²¹ Campbell 2003, cit., p. 66.

come essa già fu messa in pratica, con splendida fastosità, dalla corte di Borgogna e dall'impareggiabile stile di Filippo l'Ardito e dei suoi munifici fratelli e da lì trasmessa alle maggiori corti europee.



Fig. 8: Hans/Hendrik Mattens (bottega di), Bruxelles, *Morte di Anania*, ca. 1620-24, lana, seta, oro e argento, Loreto, Museo della Santa Casa. Fotografia dell'autrice.



Fig. 9: *Consegna delle chiavi a Pietro*, Bruxelles, manifattura ignota, inizio del XVII secolo, da cartone di artista ignoto, lana e seta, Tolosa, Cattedrale Santo Stefano. Cfr Bertrand 1996, cit., fig. 1.

Tale serie di figure allegoriche è stata ripresa da molti arazzieri, ad esempio dai Mattens che operavano a Bruxelles all'inizio del Seicento. Specializzati nel riprendere le serie famose, modificandole e inserendo la scena principale in un contesto paesaggistico o al centro di un prato fiorito, essi tradivano il significato originale dell'opera, confinando l'arazzo a mero oggetto decorativo. Valgano come esempi la bella serie degli

Atti degli Apostoli di Loreto (fig. 8) e una serie meno nota, costituita dai tre pezzi degli *Atti degli apostoli* della Cattedrale di Tolosa (fig. 9) che mostrano bordi molto simili a quelli del nostro arazzo²².

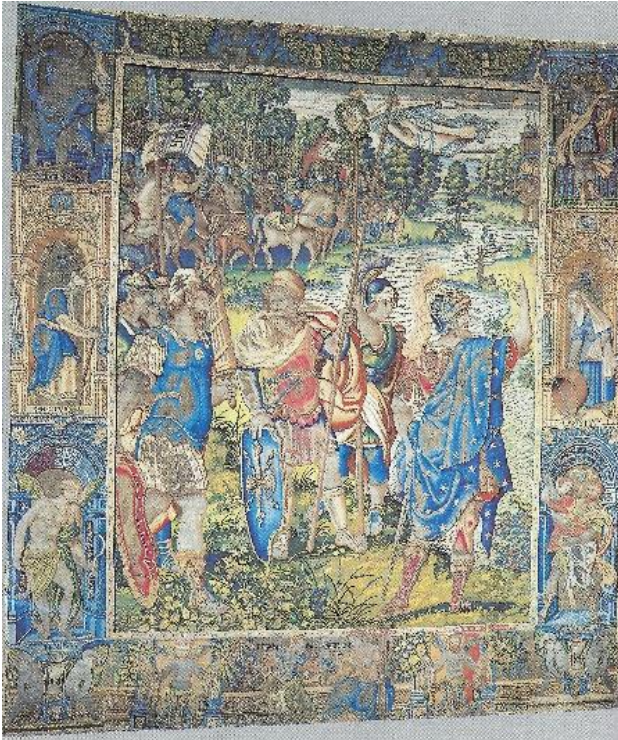


Fig. 10: Hans/Hendrik Mattens (bottega di), Bruxelles, *Incontro di Scipione e Annibale*, ca. 1600, lana, seta, oro e argento, Madrid, Palazzo Reale. Cfr Junquera de Vega e Diaz Gallegos 1986, cit., p. 200.

E ancora le varie serie dedicate alle storie delle *Gesta e trionfi di Scipione*, che ormai poco hanno a che vedere con gli originali di Giulio Romano, autore dei cartoni di questo soggetto per Francesco I di Francia, in particolare la serie tessuta verso il 1600 nell'atelier di Hendrik/Hans Mattens, una serie dei quali fa parte delle collezioni del Patrimonio Nacional di Spagna (fig.10) dove ritroviamo, nel fregio superiore, i putti che reggono i festoni in assenza del cartouche²³.

Il montante laterale sinistro dell'arazzo Bilotti raffigura anch'esso tre personificazioni incorniciate da un'edicola, corredate dal nome latino, in corrispondenza con quelle di destra: *VICTORIA*, una donna in abito celeste, con le mani alzate al cielo, è giustapposta a *Luxus*, figura maschile; poi *BENEDICTIO*, una donna in veste rossa, con la mano destra alzata e la sinistra che punta al suolo, giustapposta a *Carestia*; e infine *OBEDINTIA* (obediencia), una fanciulla che solleva tra le mani un vassoio con suppellettili domestiche non facilmente identificabili, in corrispondenza con *Raptus*, forse allusive entrambe le figurazioni al ruolo ancillare della donna.

I fregi superiore e inferiore appartengono al repertorio tipicamente fiammingo con i turgidi festoni vegetali, onusti di frutta e verdura, stilisticamente vicini a quelli dei Mattens nella serie delle *Gesta e trionfi di Scipione* oppure della serie frammentaria di Tolosa.

²² Bertrand 1996, cit., p. 245.

²³ Paulina Junquera De Vega, Carmen Diaz Gallegos, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional di Spagna*, Madrid 1986, serie 28.

Al centro del fregio superiore, sullo sfondo scuro di un cartiglio affiancato da due putti che giocano con nastri, un'iscrizione latina esplicita il soggetto raffigurato: "ANANIAS.ET.SAPHIRA / EXPIRARVNT.VOCE / PETRI.ACT V". Nel fregio inferiore le tre Virtù teologali, personificate da nobili icone femminili e identificate dal nome latino, cadenzano gli opulenti festoni vegetali: da sinistra verso destra: *SPES*/Speranza con un'ancora in mano, *CHARITAS*/Carità nell'atto di allattare un bambino e *FIDES*/Fede con il calice e la croce.

Le fonti iconografiche delle bordure sono quindi varie e multiple e vengono acquisite in modo diretto, oppure dal repertorio figurativo delle botteghe a disposizione degli arazzieri, ma soprattutto sono veicolate dalle innumerevoli stampe distribuite in tutta Europa.

Conclusioni

In definitiva la datazione che propongo per l'arazzo Bilotti è fondata prevalentemente su considerazioni stilistiche e formali, che lo collocano nella prima metà del Seicento. In quell'epoca l'intento filologico di Raffaello rispetto alla storia biblica raffigurata viene completamente obliterato: la raffigurazione originale dell'Urbinate è assunta alla stregua di una qualsiasi invenzione iconografica mitologica o di una scena di genere *ante litteram*. Il risultato estetico e la congruenza con le dimensioni modificate rispetto al prototipo, guidano le scelte compositive ed espressive, donde il paesaggio nevoso, l'affollamento concitato delle figure, l'eliminazione di certi dettagli e l'inserimento, talvolta ridondante, di elementi decorativi, assenti nel racconto originale.

Il silenzio dei documenti e l'assenza di prove circostanziali non mi esime dal ribadire quanto ho anticipato all'inizio, allorché ho riconosciuto nell'adesione al classicismo di Raffaello e in una sinuosa eleganza delle figure, se non una certificazione di eccellenza, certamente l'attestazione di una qualità di rango, che consente di attribuirne la tessitura a una buona manifattura di Bruxelles, purtroppo non identificabile al momento.

Colgo l'occasione per ringraziare Claudia Conforti per l'aiuto alla revisione della versione italiana di questo contributo. Ringrazio inoltre Rita Parma e gli Amici della Grafica per avermi inserita nel dibattito su questa inedita versione degli *Atti* raffaelleschi, senza dimenticare il felice proprietario dell'arazzo, Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona, e la direttrice dell'Istituto Centrale per la Grafica.

Florence Patrizi