

STUDI STORICI

PER ANGELO ANTONIO BITTARELLI

I. Buti
M. Giannella
P.L. Falaschi
G. De Rosa
A.M. Napolioni
P. Cartechini
R. Paciaroni
M. Di Paolo
M. Sensi
E. Di Stefano
G. Remiddi

F. Paino, M. Paraventi
D. Pacini
A. Pellegrino
C. Principi
D. Cecchi
B. Fabi
A. Sensini
G. Piangatelli
R. Rossi
S. Corradini

a cura di Giulio Tomassini



Università di Camerino
UNICAM

Una rappresentazione cortese: i dipinti murali del Palazzo Ducale di Camerino

“L'affresco è questo: la poesia del mistero coniugata alla prosa dei problemi tecnici da affrontare”
(Mazzucco, M.G. *La camera di Baltus*)

Oggetto dell'indagine storico-stilistica di questo breve studio sono i dipinti murali del Palazzo dei Da Varano a Camerino.

I punti principali qui analizzati riguardano l'ubicazione, la datazione, il tema iconografico e l'attribuzione del ciclo decorativo murale. La ricerca tenterà di suggerire delle risposte a problematiche insolite in quanto presentano ancora delle incognite.

Di datazione incerta e di controversa attribuzione i dipinti murali sono oggi fruibili grazie al loro ritrovamento avvenuto nel 1984 nel corso di lavori di restauro e consolidamento previsti nel piano di recupero del Palazzo.

Una campagna di saggi promossa e finanziata dall'amministrazione universitaria fece riscoprire gli originali soffitti in muratura: volte a vela in mattoni, secondo la tipica tecnica costruttiva dei secoli XIV-XV e la loro relativa decorazione.

La scoperta si è rivelata di notevole importanza sia da un punto di vista artistico che storico-documentari-

stico. Sotto la scialbatura riapparvero stemmi, ghirlande a festoni, nodi d'amore ed una serie di figure a mezzo busto di buona fattura ed ancora leggibili nonostante lo stato di conservazione, le lacune e la perdita di gran parte delle velature e della policromia originale¹.

Le sale dove è avvenuto il ritrovamento - la cui attuale divisione risulta essere diversa da quella di un tempo - sono poste alla stessa altezza del piano stradale e si aprono da un lato verso l'odierna piazza Cavour e dall'altro verso le logge interne del Palazzo che si affacciano sull'ampio panorama dei Monti Sibillini. Ubicate in quella parte del palazzo dette "case vecchie", questi ambienti facevano parte dell'appartamento privato del signore ed ad essi si accedeva, con molta probabilità e come d'uso generale, soltanto dalle corti interne². Tuttavia, in periodi antecedenti all'ampliamento del Palazzo ed alla costruzione dell'ampio quadriportico (fine XV sec.) potrebbero aver avuto una funzione pubblica come affermato da Fabio Marcelli nella sua dissertazione.

Il Palazzo - che fonti coeve celebrano come una delle maggiori residenze signorili italiane del XV secolo³ - costruito in più fasi e con diverse modalità fu ampliato da Giulio Cesare Da Varano negli anni successivi alla morte del cugino Rodolfo (1464) con il quale aveva retto le sorti della signoria (cfr. nota 36). Giulio Cesare al pari di altri signori della penisola - prendendo a modello soprattutto l'opera di Federico da Montefeltro ad Urbino⁴ - si adoperò per abbellire, ristrutturare ed ampliare la propria residenza spinto anche dai suggerimenti degli umanisti presenti nella sua corte che sicuramente indirizzarono i gusti del signore verso un colto mecenatismo⁵.

Agli edifici preesistenti risalenti ai secoli XIII-XIV di tipologia chiusa prettamente medievale - denominate, appunto, "case vecchie" per distinguerle dalle costruzioni successive - vennero aggiunte negli ultimi decenni del secolo (1480-98) le "case nove" di respiro rinascimentale ed adibite soprattutto ad uffici pubblici. Ne fa infatti parte anche l'ampio ed armonioso quadriportico attribuito - sebbene con alcune riserve - all'architetto fiorentino Baccio Pontelli (1450-1495) che nei suoi ultimi anni fu attivo nelle Marche.

Il Palazzo doveva essere sicuramente decorato ed abbellito da pitture, eppure - in maniera singolare - non vi è traccia di esse nell'*Inventario del Ducato* redatto a partire dal 1502-1503 in occasione dell'effimera occupazione della città e dei territori varaneschi da parte di Cesare Borgia, figlio di Alessandro VI.

Scorrendo l'elenco delle "Stantie delo S.re" (le "case vecchie"), parimenti a quello delle "case nove",

troviamo soltanto riferimenti a "uscii" e "fenestre", a "lectere et cariole", nulla è detto o descritto a proposito di dipinti o di decorazioni murali se non per accennare alle denominazioni di alcune stanze: "Camera de la Fortuna, deli Leoni, deli Paoni, deli Specchi, deli Grefoni, dela Amicitia, dele Nymphe, del'Aquila", nomi con molta probabilità derivati dai dipinti in esse presenti.

La perdita pressoché totale delle decorazioni pittoriche - che lo storiografo Camillo Lili nella sua opera descrive come fossero, già nel corso del XVII secolo, in parte "barbaramente offuscate con bianco e con la calce"⁶ - è di grave entità.

Ciò vale non solo per quanto riguarda i manufatti relativi ai secoli XIV-XV ma anche per quelli successivi. Fonti cinquecentesche ci informano di come, negli anni tra il 1515 ed il 1520, il duca Giovanni Maria, figlio superstite di Giulio Cesare⁷, facesse completare la decorazione della "Sala grande" - teatro e luogo deputato per tutte le cerimonie pubbliche e le feste di corte - con affreschi raffiguranti gli stemmi personali dei signori di casa Varano e delle loro consorti⁸. Gli stemmi erano accompagnati - secondo una moda molto diffusa all'epoca e per consonanza estetica del gusto - da *elogia*, cioè, da didascalie riferite ai personaggi araldicamente rappresentati.

Questa sala non esiste più⁹. Il tempo e le azioni degli uomini non sono stati clementi: le vicissitudini che hanno visto il Palazzo ducale protagonista nel corso dei secoli della vita della città, hanno fatto sì che molti siano stati gli stravolgimenti ed i cambi di destinazione subiti dell'edificio.

Entrando oggi dall'ingresso posto nel cortile denominato "del Governatore" si accede in un'unica ampia sala (Sala A) dal soffitto completamente decorato ma con nude pareti. Guardando verso l'alto ci si rende tuttavia conto di come, nel passato, gli ambienti fossero in realtà due. Ne è testimonianza una ben visibile traccia: un arco in nuda muratura è ciò che resta di una preesistente parete divisoria posta fra quello che potremmo identificare come un vestibolo, o camerino, e la sala vera e propria. La traccia muraria in mattoni divide fra l'altro i due diversi cicli pittorici presenti nell'ambiente attuale.

Per quanto riguarda invece la sala attigua (Sala B) - decurtata nelle sue reali dimensioni per la realizzazione avvenuta nel corso del sec. XIX di un corridoio - è permessa solo una parziale e poco felice visione della decorazione.

Due ambienti dunque per tre cicli di dipinti¹⁰ che risultano diversi fra loro sia da un punto di vista tematico che qualitativo. Due infatti (Sala A e B) sono di tipo "araldico - celebrativo" mentre il terzo (Sala A), decisamente di maggiore interesse, è di tipo "figurativo - narrativo". Denominatore comune delle tre decorazioni sono le grandi ghirlande centrali che inscrivono stemmi personali o doppi riferiti alle casate del signore di Camerino e della sua sposa, Giovanna Malatesta¹¹.

I due cicli pittorici che indichiamo come "araldico-celebrativi" sono simili benché si differenzino nella fattura. Nella Sala B al grande stemma centrale inquartato - iscritto in una bella ghirlanda d'alloro intrecciata con nastri, fiori e frutta - simboli beneauguranti di prosperità e fecondità (fig. 1) - fa corona un fregio di pia-

cevole fattura, ben curato nel disegno, con motivi di leoni marini¹² affrontati alternati a cornucopie (fig. 2 e 3) Nelle unghie (cioè lo spazio tra vele) vi sono frammenti di festoni simili al tema della ghirlanda centrale (fig. 4).

Stessa tipologia con poche varianti, ma con diverso disegno e fattura, è quella che si trova nella parte attigua della Sala A. Qui, al centro di una coperta di cielo con vaghi residui di stelle in pastiglia dorata delimitata da un fregio a decorazione vegetale (fig. 5), campeggia una grande ghirlanda con nastri e fiori che circonda uno stemma di cui, purtroppo, ci è giunta la sola sagona, o piuttosto il solo "campo bianco" (fig. 6).

Raffrontando la tipologia di quest'ultima, ed affidandoci ad un'analisi su base stilistica, il grande scudo risulta essere simile all'altro, in quanto anch'esso inquartato. Per ciò che riguarda l'attuale colore bianco, piuttosto che essere legato ad una improbabile *damnatio memoriae* reputiamo sia piuttosto da attribuire ad un più normale distacco e perdita di cromia.

Nelle vele, alternati a festoni in 'verzura' - motivo decorativo ricorrente in tutti gli apparati celebrativi del periodo - compaiono degli stemmi *in toto* con i vai (o 'vari' dal francese *vair*) dei Varano¹³ altri con la rosa dei Malatesta, altri ancora inquartati, con i colori delle due casate e le iniziali di Giulio Cesare (fig. 7, 8 e 9).

La cesura dei nudi mattoni ci introduce idealmente nel terzo e più importante ambiente: la cosiddetta "Sala degli Sposi" (fig. 10 e Sala. A).

Come abbiamo precedentemente detto, l'attuale sistemazione è diversa da quella di un tempo, per cui un altro dato da non sottovalutare è la 'lettura' del muro

esterno che potrebbe fornire indizi per l'individuazione di un precedente diverso utilizzo.

Come interpretare infatti le due arcate, leggermente in aggetto, sorrette da un pilastro e tamponate - probabilmente già nel corso del XV secolo - con arenarie miste a mattoni (fig. A e B)? La profondità e le stesse dimensioni dell'ambiente porterebbero comunque ad escludere l'esistenza di una preesistente loggia coperta. Non vi è inoltre traccia di camino, sebbene la presenza di questo manufatto non possa essere esclusa a priori visto il quasi totale rimaneggiamento dell'antico edificio. Del resto le tracce di fumo ritrovate sugli intonaci rendono probabile almeno la presenza e l'utilizzo di bracieri per il riscaldamento nei mesi rigidi così come d'uso anche in altre dimore signorili dell'epoca e certamente indispensabili a Camerino per motivi climatici.

Resta dunque ancora difficile da individuare quale fosse l'ingresso originario (o gli ingressi) principale: dal cortile oppure dall'altro ambiente e quindi dalla parete non più esistente? La questione non è a nostro parere di secondaria importanza poiché ci aiuterebbe a meglio inquadrare l'intera opera e, con l'identificazione del punto focale dell'intera composizione, permettere una migliore lettura ed interpretazione del programma iconografico di questo ciclo.

L'apparente incompletezza dello stesso - allo stato attuale i dipinti si sviluppano su due pareti e presentano nel complesso numerose mutilazioni, martellinature con vaste parti perdute - non permette di identificare con certezza il tema o i soggetti trattati né tantomeno i personaggi raffigurati.

Definito da Federico Zeri - anche nel corso dell'ul-

timo *reportage* sui danni subiti dal patrimonio artistico dopo il sisma del settembre 1997 - "uno tra i cicli pittorici più interessanti della penisola" la sala ben può essere un ulteriore esempio di "camera picta" secondo la moda che si affermò nelle corti italiane principalmente nella seconda metà del 1400.

La caratteristica di questi dipinti è che sono essi stessi parte integrante dell'architettura in quanto sfruttano ampiamente l'architettura reale del vano a loro stesso favore e giocano con esso creando nuove prospettive irreali con aperture verso varchi esistenti solo nel gioco prospettico.

Anche qui dunque, come riscontrabile in altri cicli pittorici coevi "il rapporto vano-dipinti è ben dosato ricercando un preciso accordo nelle misure, nella situazione, nel percorso pittorico [che acquista così] ...una funzione strutturale oltre che decorativa" (Collobi). Tutto dunque è parte dell'ambiente architettonico e non elemento puramente ornamentale: la simbiosi è tale che la pittura diventa parte integrante dell'architettura e viceversa, allorquando la decorazione pittorica è scompartita da finte architetture.

La composizione usa dunque l'alternarsi delle vele e delle 'unghie' sfruttandole a proprio favore in maniera tale che se nelle prime trovano spazio figure di uomini illustri posti sotto baldacchini-tende, nelle altre fa correre una finta loggia in pietra - tale in quanto deducibile dal colore grigio e dalla decorazione dei fregi in grisaille¹⁴ che, divisa in più scomparti (5 a destra e 5 a sinistra compresi quelli angolari in parte mutili) è occupata da gruppi di figure in conversazione fra loro (Sala. A, part.).

Dalle balaustre pendono tappeti mentre i travicelli, posti in prospettiva non sempre perfetta ribadiscono il gioco ottico di questo loggiato coperto. Frammenti parietali con figure inscritte in lunette ci informano di come l'illusoria architettura continuasse anche più in basso lungo le pareti.

Il finto loggiato risulta riquadrato verso l'alto da un fregio che ripete il motivo ritmico dei festoni vegetali alternati con stemmi e nodi d'amore (fig. 11 e 12): una probabile citazione di quello affrescato da Piero della Francesca (*San Sigismondo e Sigismondo Pandolfo Malatesta*, 1451) a Rimini ma anche, soprattutto per l'intreccio dei nodi d'amore, di quello dipinto a coronamento esterno dell'alcova di Federico da Montefeltro ad Urbino ed attribuito a Giovanni Angelo d'Antonio da Camerino (seconda metà del XV secolo)¹⁵.

Tutto l'illusorio apparato 'sfonda' verso un cielo azzurro (così come per l'altro ciclo di dipinti) con residui di stelle in pastiglia dorata e con al centro l'apoteosi del signore: il suo stemma personale completo di timbro¹⁶ e circondato, così come per gli altri due già citati, da un'ampia celebrativa corona in alloro con nastri, fiori e frutta (fig. 13).

L'opera, di buona fattura, databile in maniera circoscritta agli ultimi decenni del XV secolo non si presenta come un prodotto di tipo seriale, né tantomeno di bottega. Generalmente considerato come un ciclo celebrativo del matrimonio tra Giulio Cesare da Varano e Giovanna Malatesta - avvenuto il 12 maggio 1451 - è certamente stato realizzato successivamente a questa data, presumibilmente tra il 1465 ed il 1495, periodo coincidente con l'ampliamento, ristrutturazione ed

abbellimento del Palazzo da parte di Giulio Cesare, una volta divenuto unico signore.

E' una la scena che avallerebbe questa ipotesi interpretativa, o piuttosto tre: quelle centrali della parete destra dove è possibile leggere infatti una storia gotico-cortese con l'incontro fra i due sposi, la piccola Giovanna ed il giovane Giulio Cesare; la scena raffigurante il matrimonio, o lo scambio della promessa (come lascerebbe intendere la presenza del terzo personaggio, forse il vescovo della città Malatesta-Cattani officiante il rito); infine di nuovo l'incontro dei due sposi con Giovanna finalmente adulta (fig. 14, 15 e 16)¹⁷.

Di questa interpretazione restano tuttavia dei punti oscuri, dovuti in parte alla cattiva leggibilità di alcuni particolari. Come spiegare, ad esempio, il gesto delle braccia incrociate dei due personaggi che si fronteggiano? Se la figura più bassa di statura è da indentificarsi con la piccola Giovanna, perché mai quella rigida pettinatura "alla paggio" che non lascia intravedere la vezzosità di una preziosa cuffia (fig. 14)?

Per ciò che riguarda la seconda delle tre scene, volendo confermare quella comunemente accettata, saremmo più propense ad identificare il fiore offerto come un garofano - simbolo di amore e unione matrimoniale¹⁸ - piuttosto che come una rosa, simbolo araldico dei Malatesta (fig. 15).

Che oggetti reggono fra le mani l'uomo e la donna che si fronteggiano nella terza scena? La dama sembra avere fra le mani un modello di città - forse a simboleggiare i possedimenti portati in dote¹⁹ da Giovanna - mentre il giovane regge un libro, emblema di saggezza, sapienza e scienza, ma, secondo una precedente tradi-

zione legata all'amor cortese, oggetto di omaggio del poeta alla dama che è sua musa ispiratrice (fig. 16).

Semplici gli abiti e le acconciature: prevalgono i bruni e gli ocra su sfondi scuri dai toni blu-azzurro. Dei preziosi tappeti che pendono dalle balaustre, quello dipinto nella scena centrale o "del matrimonio" sembra piuttosto un drappo sottile e finissimo poiché lascia intravedere la decorazione lapidea sottostante.

Il "racconto" è tutto concentrato in queste tre scene in quanto le restanti "logge" sono tutte occupate da gruppi di tre uomini di diversa età e in conversazione. Tutti hanno il capo coperto con i tipici berretti quattrocenteschi²⁰ in rosso o in nero e che tanto ricordano certe figure di Mantegna, di Piero, di Ercole De' Roberti - ed identificati come alcuni degli illustri ospiti presenti al matrimonio, primo fra tutti il duca di Urbino, Federico da Montefeltro (fig. 17²¹ - primo da sinistra riconoscibile dal naso sfigurato). Per questa fascia di dipinti la gamma cromatica 'sopravvissuta' si mostra diversa: non più bruni ma azzurri e rossi vivaci.

Come precedentemente detto, ciò che è giunto fino a noi è purtroppo una decorazione mutila (manca totalmente, se non per rari e poco esplicativi frammenti, la decorazione delle pareti ma soprattutto manca la parete divisoria con l'altro ambiente) e carente da un punto di vista conservativo, cosa che non aiuta certo lo studioso nell'identificazione sia del simbolismo degli oggetti raffigurati che dello stesso programma iconico. Il discorso resta di non immediata comprensione e le raffigurazioni di uomini illustri non si rivelano di grande aiuto.

Le scene centrali dipinte sulla parete di destra

appaiono diverse nella fattura ed anche nella scelta della gamma cromatica, non solo da quelle della parete di sinistra, ma anche delle due finali della stessa parete. La discrepanza qualitativa tra le varie componenti dell'intero ciclo (la fattura delle figure degli uomini illustri risulta ad esempio inferiore al resto) sono indicative, a nostro parere, della presenza di due se non addirittura di tre personalità²² di artisti, di cui una attiva nelle scene n. 14,15,16,17,20a ed un'altra più avvezza alla lezione rinascimentale (fig. 18,19,20,21)²³.

Il cielo stellato, ad esempio, così come la divisione in comparti della loggia (che manca quindi di soluzione di continuità) richiamano alla mente dettami decorativi ancora legati ad un ambiente sensibile al gotico ed alla narrazione di "favole cortesi" come quella presente nella camera da letto a Palazzo Davanzati a Firenze, decorata per le nozze Davizzi-Alberti (Schiapparelli, 1993)²⁴.

Non escluderemmo a priori che l'intero ciclo sia stato realizzato in due fasi intervallate fra loro da un breve lasso di tempo. A suffragare quanto affermato alcune delle figure maschili in conversazione appaiono come inserite successivamente negli spazi delle logge: si noti infatti come copricapi di alcuni di loro "sfondino" la cornice sovrapponendosi vistosamente ai travicelli ed alle testine alate (fig. 18, 19).

I problemi attributivi restano tuttavia ancora irrisolti anche perché non sono stati ancora rinvenuti documenti relativi alla loro committenza, né note di spesa o di pagamenti fatti a pittori impegnati nella decorazione delle sale. Se i lavori di ristrutturazione e di ammodernamento del Palazzo, almeno per quanto riguarda la

parte inerente le “case vecchie” sono da far risalire agli anni successivi alla morte di Rodolfo, chi erano i pittori che orbitavano nel periodo dal 1465 al 1490 circa intorno alla corte varanesca?

L'autore mostra d'essere venuto a contatto con le varie correnti artistiche allora presenti nella sfera culturale italiana. Una personalità dunque capace di bilanciare le ultime memorie del gotico con gli esiti più aggiornati della cultura rinascimentale: per cui è non da escludere che alcuni artisti locali possano essere gli autori, se non di tutta l'opera, almeno di parte di essa.

E' noto, dagli studi sin qui condotti, che Camerino, sin dalla fine del XIV secolo, vide la fioritura di una scuola pittorica (da Cola di Pietro ad Arcangelo di Cola fino a Giovanni Boccati e Girolamo di Giovanni) con maestri attivi anche in importanti cantieri, da Assisi a Padova, e quindi ben noti non solo in loco ma anche in contesti extra-regionali.

La particolarità in questo caso è che non vi è la figura di un singolo maestro a capo di questa che convenzionalmente è stata definita ‘scuola’ bensì diverse personalità d'artisti che, agendo in un ambito comune si sono affiancate ed hanno condiviso in parte esperienze comuni, diventano in qualche modo fra loro interdipendenti. Altro dato peculiare è che in effetti si può parlare almeno di due correnti, una gotico-cortese ed una di influenza rinascimentale con Giovanni Boccati e Girolamo di Giovanni come rappresentanti principali. Ciò che contraddistinguerà queste due figure di artisti sarà infatti una concezione diversa non solo da quella dei loro predecessori ma anche da alcuni dei loro contemporanei e che li porterà ad una comprensione dei

concetti naturalistici più tipici del nascente Rinascimento distaccandoli dall' “internazionalismo” di Gentile, dagli stilemi del Crivelli e da quelli di altre personalità artistiche conterrane.

Il nome di Giovanni Boccati è stato già preso in considerazione tra i possibili autori di questi dipinti vista anche la tendenza più goticeggiante di questo maestro: del resto le figure secondarie del “Banchetto di Totila” nella predella della Pala di Orvieto richiamano per consonanza di elementi stilistici quelle delle scene del matrimonio. Mentre la perfetta prospettiva della lunetta posta sulla parete (fig. 20) così come l'uso del colore rosso e delle note cromatiche rosso-violacee su broccati ed altri preziosi tessuti (fig. 21), oltre che a capelli ben acconciati, non porterebbero ad un'esclusione a priori di Girolamo di Giovanni, seguace di Piero e della sua maniera. Ipotesi sostenuta anche da Andrea De Marchi e recentemente ribadita nell'intervento presentato al convegno “Adriatico. Un mare, una storia, arte e cultura” (Ancona 1999).

Entrambe le ipotesi attributive si basano piuttosto su concordanze stilistiche che potrebbero ben postulare un'identità di mano.

Altro dato da prendere in considerazione è la fattura stessa dei dipinti. La Teodori parla infatti di ‘tecnica mista’ che avrebbe dato all'opera “... l'effetto di ricchissima e smaltata tavola dipinta”, il che indica che su di una base a fresco sono state usate delle tempere grasse e che l'artista ha trattato la superficie muraria alla ‘fiamminga’ o alla ‘borgognona’ (un esempio di trattamento simile è riscontrabile negli affreschi di Piero della Francesca nella chiesa di S.Francesco ad Arezzo).

Questo ultimo dato sottolineerebbe ancora una volta l'importanza dell'influsso di artisti nord-europei nella Marca²⁵, rammentandoci anche il viaggio compiuto in Italia (1449-1450) dal pittore fiammingo Rogier van der Weyden in occasione del Giubileo ed il suo soggiorno presso la corte di Lionello d'Este a Ferrara.

Visti i rapporti dinastici tra questa corte e quella dei Da Varano (Rodolfo sposò nel 1451 Camilla figlia di Niccolò III d'Este e sorella di Lionello) risulterebbe molto importante poter dimostrare, magari con un'analisi su base documentaria, che sia Giovanni Boccati che Girolamo di Giovanni abbiano soggiornato a Ferrara per un breve lasso di tempo, magari di rientro dal loro soggiorno padovano (il Boccati è a Padova nel 1448, Girolamo nel 1450) o che artisti orbitanti nella corte estense abbiano soggiornato a Camerino²⁶. Questo dato avvalorerebbe e confermerebbe la direttrice ferrarese come il terzo polo di influenze artistico-culturali oltre a quelle toscano-umbra e veneto-adriatica.

La comprensione del programma iconografico resta tuttavia un punto basilare per la lettura definitiva di questi dipinti murali. Volendo accettare l'attuale interpretazione - la celebrazione del matrimonio fra Giulio Cesare da Varano e Giovanna Malatesta - sarebbero comunque da chiarire alcuni punti per spiegare una così desueta rappresentazione per celebrare i fasti di un matrimonio. Perché mai questo consesso di cortigiani e di dottori in cortese conversazione come unici spettatori invitati a presiedere un matrimonio non solo politico?²⁷ Chi è l'artefice di questo complesso programma e quale lo scopo?

In una corte vivace come quella dei da Varano a

Camerino, ricca di uomini di cultura non ci stupirebbe che anche qui gli umanisti - "divenuti anche intenditori di questioni formali e tecniche" (Hauser) - non fossero stati delle autorità indiscusse per l'ideazione di programmi iconografici sia di tipo celebrativo/storico che simbolico/mitologico, ai cui dettami i pittori si saranno dunque 'sottomessi' accettandone il giudizio ed elevandoli al ruolo di indiscussi critici²⁸.

Indubbiamente la complessa politica matrimoniale²⁹ portata avanti dai Varano sin dalla fine del XIV secolo porterebbe ad una lettura di tipo celebrativo della potenza ed autorità del signore che viene, tra l'altro, assimilata ad una serie di emblemi che sfociano negli stemmi ripetuti ovunque nella dimora.

Le figure coronate poste sotto baldacchini, che riecheggiano tra l'altro nel gioco dell'apertura delle cortine quelli di Piero della Francesca (Madonna del Parto ed affreschi ad Arezzo), ben rientrano in un programma di rappresentazione simbolica delle virtù del signore e della sua abilità politica (re biblici o mitici sovrani) oppure, in alternativa, possono essere presenti come raffigurazioni di personaggi reali, re e notabili legati a Giulio Cesare da patti politici, di parentela o di stima. Le decorazioni superstiti del Castello di Beldiletto³⁰ vedono infatti nella teoria dei cavalieri dipinta nella sala grande la presenza in effigie di vari personaggi tra cui dei re: Roberto il Guiscardo, Ruggero e Tancredi così come lasciano intendere i versi sotto iscritti³¹.

Entrambe le cose probabilmente: i personaggi posti sulla parete di destra non sono coronati ma tra i copricapi si può forse leggere una tiara papale (fig. 22) men-

tre quelli di sinistra sono tutti re: tra cui quasi certamente Carlo Magno con tanto di scettro e globo (fig. 23) ideale del sovrano cristiano e conquistatore. Ci piacerebbe identificare le altre teste coronate prive di attributi, ma dalla diversa gestualità, come Re David? (fig. 24), emblema della fede ed anche Re Artù? (fig. 25) simbolo del perfetto cavaliere e modello di splendida corte, mentre per il personaggio (fig. 26) dallo strano copricapo dal gusto orientaleggiante (un'altra citazione di Piero?) Re Salomone personificazione della saggezza e dell'imparzialità.

Fare un paragone, tuttavia, con la serie degli uomini illustri nello Studiolo di Federico da Montefeltro ad Urbino non sembra molto calzante visto il carattere "ufficialmente privato" del piccolo ambiente urbinato che certamente permise una scelta individuale basata su personali preferenze³².

Nel complesso siamo propense ad interpretare questo ciclo di dipinti piuttosto come una rappresentazione aulica e celebrativa realizzata nel momento di espansione e consolidamento della signoria allorquando, dopo periodi bui di lotte fratricide, la città conobbe anni di prosperità e ricchezza³³.

Il signore e la sua corte divennero allora, specialmente dopo la presa di potere di Giulio Cesare, essi stessi spettacolo e 'ricreazione', oltre che luogo e spazio, non solo architettonico, per sceneggiare commedie, drammi e riti cortesi e dove operarono pittori, scultori e letterati. Il Da Varano, celebrato come promotore e protettore delle lettere e delle scienze³⁴, in grado di apprezzare le espressioni artistiche ebbe bisogno di nuovi spazi per ospitare manifestazioni pubbliche e

festeggiamenti atti a sottolineare i propri trionfi politici, a maggior gloria di se stesso e del proprio lignaggio, poiché le forme ed i fasti della signoria erano considerate liturgie irrinunciabili per il potere.

Soprattutto dal XV secolo il ricorso a cicli profani era uno degli stratagemmi comuni per celebrare una casata ed il tema ricorrente degli uomini illustri quali *exempla* per vantare improbabili discendenze da antiche stirpi³⁵. La commissione di un'opera d'arte aveva infatti quasi sempre uno scopo pratico, extra-artistico.

I dipinti della sala in questione sembrano dunque rappresentarne un compendio: scene cortigiane, amore per gli *studia humanitas*, uomini illustri e trionfo araldico "poiché la magnificenza del Signore rinascimentale non si esplica solo nelle imprese militari, ma anche nel circondarsi di una élite di sapienti, che ravvivano la voce dello spirito" (Corradini).

La lettura di questo ciclo pittorico andrebbe dunque nella direzione di una rappresentazione avente una funzione di propaganda e di prestigio della vita di corte del Varano.

Tra le mura di questo Palazzo, così come tra quelle di tanti altri, matrimoni, nascite, feste e celebrazioni di vittorie sia politiche che militari diventavano tutte motivi di fastosi incontri che - oltre ad essere veicoli di diffusione di pensiero e di cultura - contribuivano al consolidamento della fama di un singolo o alla gloria di una casata.

Sempre infatti nelle corti europee l'idea di potere non fu mai disgiunta dalla sua messa in scena: qualsiasi atto della vita quotidiana, qualsiasi apparizione o pubblica decisione venivano considerati atti rivelatori

di un potere che doveva essere continuamente esaltato e confermato. I signori erano dunque avvezzi a basare la loro autorità ed egemonia su varie tipologie di rappresentazioni adulatorie della loro persona. E tra i tanti strumenti di cui tale opera si servì, le raffigurazioni pittoriche restano predominanti: per un gioco dettato da raffinate mode intellettuali i dipinti perdono la loro funzione esclusivamente decorativa per diventare a volte sofisticati manifesti politici, dove anche i colori squilibranti "... l'effetto di ricchissima e smaltata tavola dipinta..." diventano elementi essenziali per una pittura che doveva impressionare ma anche evocare immagini di fasto.

NOTE

¹ "...Il degrado dei dipinti apparve subito agli operatori molto avanzato. Lo stato di polverizzazione della materia pittorica era dovuto ad antiche infiltrazioni d'acqua che avevano causato solfatazioni saline con conseguente alterazione del colore. In alcuni punti erano visibili tracce di fumo assorbite dal colore..." (Teodori 1988, p. 41).

² L'attuale apertura verso la piazza - una porta architravata sovrastata dalla scritta ARCHIVIO NOTARILE - risale infatti al secolo XIX.

³ Un codice conservato nella Biblioteca Vaticana, (Codice Borgiano latino 282 - senza numerazione di carte) così cita: "... si diletto [Giulio Cesare] molto di fabbriche, onde edificò il palazzo ducale presso la Cathedrale, che a quei tempi era reputato dei più sontuosi d'Italia, il che fu l'anno 1490...". La 'marchesana' Isabella d'Este, sposa di Francesco Gonzaga, una delle donne più colte e raffinate dell'epoca, nel corso del suo viaggio tra le Marche e l'Umbria fu tra l'altro, nel 1494, ospite a Camerino. In una sua lettera inviata al marito descrive il palazzo dov'era alloggiata con parole piene di ammirazione "... quale è molto bello et era benissimo apparato". (Feliciangeli, 1912. Lo studioso pubblica per intero la lettera).

⁴ "Con la più vicina Urbino, la cui corte sotto Federico da Montefeltro (1444-1482) e suo figlio Guidobaldo (1482-1505) diveniva in Italia uno

dei centri più raffinati di cultura umanistica, Camerino ebbe relazioni più frequenti e più intime". (Allevi, 1925).

⁵ "Che non fosse insensibile alle lusinghe della gloria fanno fede alcune delle pitture del palazzo esaltanti gesta militari e i nomi classici dati ai figli (Annibale, Cesare, Pirro) mostrano il suo atteggiamento favorevole verso il Rinascimento (Allevi, 1925).

⁶ "... Nella stanza sopraccennata [la sala grande] furono da me rinvenuti e discoperti, perché barbaramente erano stati offuscati col bianco e con la calce alcuni ritratti di membri di casa Varano " Ridolfo ... Giovanni ... Piergentile ... Gentilpandolfo e Berardo...Ridolfo quarto ... Giulio ...". (Camillo Lili *Dell'Historia di Camerino*, pp. 241-243). Lo storico così ancora scrive: "... è degno di meraviglia e d'osservazione è il palazzo di Giulio per le stanze historiate universalmente tutte con pitture e co' ritratti di vari condottieri camerinesi, con l'armi e con gli arnesi militari di quel secolo ...". E a tal proposito cita Francesco Sforza e Giacomo Piccinino "... sopra un carro tirato dalla Fama e dalla Fortuna con le tre Parche davanti che ordiscono gli stami della sua vita".

⁷ La fine della signoria di Giulio Cesare fu tragica. L'impresa di Cesare Borgia, duca di Valentino e figlio di Alessandro VI, travolse molti degli stati presenti nel centro Italia. Giulio Cesare con i figli Annibale, Venanzio e Pirro cercarono di opporre resistenza armata alle truppe del Valentino, ma furono sopraffatti e uccisi. Scampò all'eccidio il giovane Giovanni Maria (riparato a Venezia con la madre Giovanna Malatesta) che restaurò la signoria reggendola dal 1503 al 1527 ed ottenendo da Leone X il titolo ducale (1515) grazie anche agli uffici dell'umanista camerinese Varino Favorino, nominato da quel pontefice vescovo e vicegovernatore di Nocera Umbra.

⁸ "La sala del Palazzo di questi Varani hoggi delli 1584 apparisce secondo fu fatta grande a piedi 44 longa et larga 20. ... In faccia dell'entrata del muro presso alle travi del tetto comincia un giro de quadri, ciascuno quadro con le arme de Varani a mano destra et alla sinistra delle mogli tutte in uno scudo e alcuni armi in due scudi se sempre vi sono le mogli, che siano state..." ("Manoscritti Jacobilli", in Corradini 1969, p. 211).

⁹ Al suo posto oggi vi è tra l'altro il corridoio della Facoltà di Giurisprudenza con ai lati diverse aule tra cui, famosa, l'Aula Scialoja con arredi risalenti al XVIII secolo.

¹⁰ I dipinti sono infatti eseguiti a tecnica mista, quasi interamente a secco "... con gran parte di finiture a tempera su una stesura di base data preliminarmente a fresco, che doveva in origine dare l'effetto di ricchissima e smaltata tavola dipinta" (Teodori 1988, p. 41).

¹¹ I lavori di restauro hanno portato al recupero di un piccolo frammento di decorazione precedente da far risalire al XIV secolo a segno della continuità di utilizzo dello stesso ambiente nel corso del tempo.

¹² Il cane marino fu l'emblema di Venanzio Varano, detto Falcialferro, ma probabilmente era già stato assunto anticamente come impresa parlante (cane marino su campo rosso e bianco) della città di Camerino. Successivamente divenne il timbro dello scudo vaiato bianco-argento dei Varano.

¹³ Lo stemma dei Da Varano si blasona come "vaiato d'argento e di verde" (Papi), "quattro file di pezze accampate e alternate di argento e di azzurro" (Manno). Il vaio è la pelliccia più usata in araldica e la scelta o la concessione di questa indica grande dignità e nobiltà.

¹⁴ Si definisce grisaille il procedimento pittorico che riproduce luci ed ombre, con una sorta di effetto scultura, mediante vari toni di grigio. Il dettaglio ripetuto del fregio lapideo lascia presupporre l'utilizzo di stam-pini.

¹⁵ Di Giovanni Angelo d'Antonio di Camerino, già identificato nel passato da Federico Zeri come il maestro delle 'Tavole Barberini', si hanno poche notizie certe relative ad opere eseguite. L'artista è ad Urbino intorno al 1475. Non è da prendere in considerazione l'ipotesi che fosse lui il padre di Girolamo di Giovanni.

¹⁶ Il timbro è il termine usato in araldica per indicare l'attributo allo stemma che poteva essere una corona, un elmo, un copricapo e che conferiva "un precipuo valore quale inimitabile contrassegno di nobiltà, ciascuno con un proprio grado ed una propria dignità. Se chiunque, bene o male, poteva fregiarsi di uno stemma, solo il nobile poteva 'timbrare l'arme' con il simbolo del suo grado" (Papi).

¹⁷ Tradizione vuole, infatti, che il matrimonio politico tra il giovane Giulio Cesare di 18 anni e la piccola Giovanna Malatesta di appena 7, si fosse trasformato, con il passare degli anni, in un vero matrimonio d'amore tra i più felici dell'epoca. Gli sposi, per renderlo a tutti palese, fecero sì che tutto il Palazzo fosse decorato con nodi d'amore a testimonianza della loro felicità.

¹⁸ "Il garofano ha genericamente simboleggiato fedeltà, amore vivissimo, eleganza. Ogni suo colore allude invece ad un sentimento amoroso: il rosso vivo all'amore impetuoso...il rosa simboleggia l'amore reciproco, ...il bianco la fedeltà..." (Cattabiani 1997, p. 563).

¹⁹ Per la questione sulla dote di Giovanna Malatesta si veda, tra l'altro, Zampetti 1900, p. 31-32 e Bittarelli 1996, pp. 343-346.

²⁰ La berretta, un tipo di copricapo molto in voga nell'Italia del Tre e Quattrocento, era principalmente di colore rosso o nero. Quest'ultimo, più raro, connotava soprattutto umanisti, studiosi, artisti, giovani uomini e adolescenti. Il rosso, invece, era utilizzato dall'aristocrazia. Questo non solo per una questione economica dovuta alla difficoltà di reperimento dei pigmenti, ma poiché il rosso, sin dall'inizio, è sempre stato il colore che

ha identificato il potere, il 'sangue' (e dunque il potere di vita e di morte).

²¹ Federico da Montefeltro aveva sposato Battista Sforza, figlia di Alessandro Sforza, signore di Pesaro, e di Costanza da Varano, sorella di Rodolfo IV e cugina di Giulio Cesare.

Mauro Minardi (*Prospettiva n. 89-90*, p. 19) identifica il ritratto di Federico da Montefeltro nel primo personaggio a destra di una diversa lunetta (fig.18). Senza porci in alcuna polemica o contrapposizione con quanto affermato dallo studioso, si vorrebbe proporre un'ulteriore identificazione dello stesso personaggio anche come Francesco Sforza (si veda il ritratto dello stesso fatto da Bonifacio Bembo. Milano, Brera), nonno di Giovanna Malatesta nata da Sigismondo e da Polissena, figlia appunto di Francesco Sforza.

Qualora questa ipotesi potesse trovare un riscontro, il ciclo potrebbe allora offrire un accenno alla figura di Rodolfo IV da Varano (che resse fino al 1464 - anno della sua morte - la signoria insieme al cugino Giulio Cesare) e che, chiamato alla corte di Milano da Bianca Maria, fu consigliere di Francesco. Lo Sforza non fu presente al matrimonio della nipote, ma inviò i suoi ambasciatori presenti a Rimini insieme ai nobili di questa città ad accompagnare la giovane sposa fino a Camerino.

²² Pur evitando questioni attributive non crediamo di condividere con Minardi l'ipotesi di un unico autore per l'intero ciclo e che lui identifica con una nuova entità: il 'Maestro di Giulio Cesare Varano'.

²³ E' noto che nel territorio marchigiano, il Rinascimento giungesse, rispetto a Firenze, in 'ritardo'. Per cui, nella seconda metà del 1400, in regioni come l'Umbria e le Marche il nuovo gusto 'penetrerà' e si affermerà gradualmente veicolato da opere di importazione o allorquando giungeranno in loco pittori come Domenico Veneziano (in Umbria nel 1454) e Piero della Francesca (dal 1450 a Rimini alla corte dei Malatesta) che daranno un importante contributo al rinnovamento dell'ambiente.

²⁴ La leggenda cavalleresca qui narrata è quella della *Chatelaine de Vergy* derivata da un poemetto francese del XIII sec.

²⁵ Citiamo tra i più famosi Giusto di Gand e Pietro Berrugucte alla corte di Urbino.

²⁶ "Relazioni non meno cordiali dovettero aversi con l'altro fervido centro della Rinascita italiana che fu la corte Estense di Ferrara, specialmente da quando (1451) Rodolfo IV aveva condotto in sposa Camilla di quella illustre Casa" (Allevi, 1925).

²⁷ E' interessante il richiamo alla *Flagellazione* di Piero della Francesca che fa Minardi "...egualmente destinata ad un ambiente di corte, in essa i tre misteriosi interlocutori svolgono in primo piano solitarie conversazioni e, obbligati da un'esigenza più rituale che simpatetica, sono presi in modo simile da gravi pensieri che li distolgono dal presente..."(p. 31)

²⁸ Molti furono infatti gli umanisti che si formarono o che soggiornarono nella corte dei Varano: da Tommaso Seneca a Macario Muzio, da Varino Favorino a Ludovico Clodio (cfr. Allevi, 1925).

Ad ulteriore prova di quanto detto ricordiamo che i Trinci di Foligno per definire il programma dei dipinti della 'Sala degli Imperatori' si rivolsero all'umanista Francesco di Fiano che tra l'altro suggerì come soggetto per la Loggia la 'leggenda di Romolo'. I dipinti (Sala degli Imperatori, delle Rose e Loggia) sono stati recentemente attribuiti da Laura Lamatti a Gentile da Fabriano che li eseguì con aiuti.

²⁹ E' doveroso ricordare che alla lungimiranza di Elisabetta Malatesta, vedova di Piergentile da Varano - si devono appunto i matrimoni dei figli Rodolfo IV (con Camilla di Niccolò d'Este) e Costanza (con Alessandro Sforza) nonché del nipote Giulio Cesare (con Giovanna Malatesta).

³⁰ Il castello di Beldiletto fu costruito da Giovanni Varano, detto Spaccalferro, tra il 1371 ed il 1381. Era circondato da fossato con quattro torri angolari. Fu successivamente trasformato in villa rinascimentale da Giulio Cesare Varano nella seconda metà del XV secolo.

Simili nella fattura e nel soggetto sono anche i dipinti dell'altra residenza varanesca ad Esanatoglia e del castello di Lanciano. Sono in corso studi e ricerche relativi a questi due manufatti.

³¹ I versi sono riportati da Maria Loreti nel suo studio sulla vita privata dei da Varano (1927) alle pp. 97 e 98.

³² Mentre sebbene non particolarmente pertinente viste le differenze sia formali che contenutistiche è forse ipotizzabile con quella della Stanza degli Affreschi, sempre ad Urbino, di gusto gotico ed attribuita dal Rotondi a Giovanni Boccati.

³³ Il XV secolo si aprì a Camerino con forti contrasti all'interno della stessa famiglia Da Varano dopo la morte di Rodolfo III che sfociò nell'eccidio del 1434. Dal 1434 al 1443 Camerino si diede statuti repubblicani, ma con l'intervento di Francesco Sforza (Piergentile aveva nominato suo erede il Duca di Milano, che inviò in sua vece il famoso capitano) e grazie alle trame ordite da Elisabetta Malatesta - aiutata da Francesco Piccinino e dal cugino Fortebraccio - fu restaurato a Camerino il potere della casata.

Il governo della città e di tutto il territorio fu tenuto congiuntamente dai due cugini Giulio Cesare e Rodolfo dal 1443 fino al 1464, anno della morte di quest'ultimo. Successivamente il solo Giulio Cesare resse le sorti dello stato operando con lungimiranza e saggezza portando la città a vivere uno dei suoi periodi di maggior potenza e splendore.

³⁴ Tra i vari letterati che esaltarono le opere del mecenatismo di Giulio Cesare ricordiamo il Cantalicio, Girolamo Benivieni, Benedetti Silvi da Tolentino.

³⁵ Un esempio di come l' 'antichità' di un casato potesse essere celebrato ci è dato da Federico da Montefeltro che inglobando nella nuova fabbrica del Palazzo l'antico *Palazzetto della Iole* volle dare "alla casa del principe un tocco di vetustà".

BIBLIOGRAFIA

Ragioni e descrizione del Ducato di Camerino. (Archivio di Stato di Modena, fondo Estense) Corradini, S. 1993. 'Camerino e i Borgia: cronistoria dell'occupazione e inventario del Ducato, luglio 1502-agosto 1503'. In *Studi camerti in onore di Giacomo Boccanera*, a cura di G. Tomassini. Camerino: Università degli Studi, pp. 55-103.

ALLEVI, L. 1925. 'Umanisti camerinesi. Il Cantalicio e la corte dei Varano'. *Atti e Memorie della Regia Deputazione di storia patria per le Marche, vol. III, 1.* Ancona 1925.

AA.VV. 1976. *Camerino: ambiente, storia, arte.* Camerino: G. Misici Falzi Ed.

AA.VV. 1997. 'La rinascita di Piero'. *Etruria Oggi*, 45. Anno XV, ottobre.

BITTARELLI, A.A. 1996. *Camerinum.* Camerino: Mierma.

CATTABIANI, A. 1997. *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante.* Milano: A. Mondadori Ed.

CLODIO, L. 1502. 'Relazione dello Stato di Camerino a Papa Alessandro VI'. In Bittarelli, A.A. 1996. *Camerinum.* Camerino: Mierma, pp. 21-49.

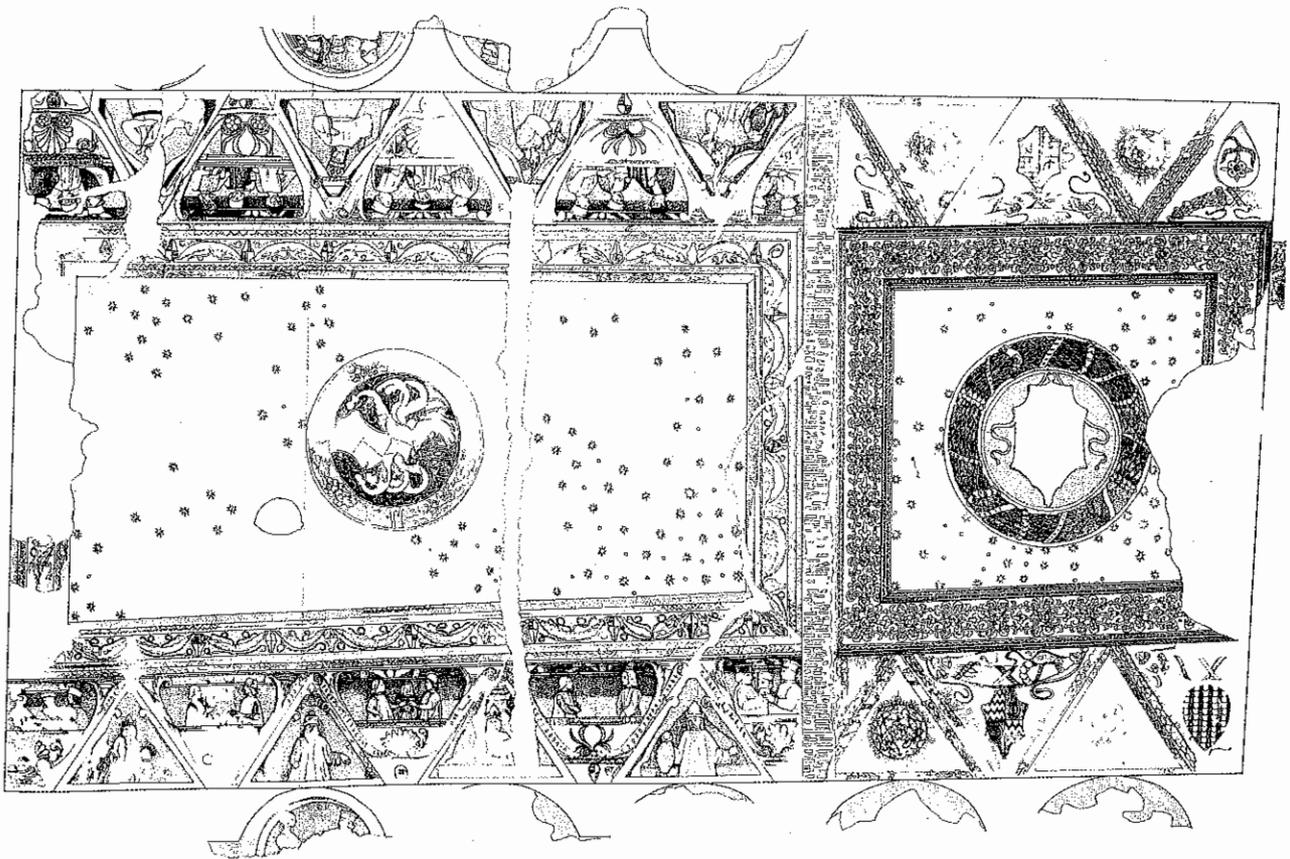
COLLOBI RAGGHIANI, L. 1985. *Ambienti del Rinascimento.* Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1986.

CORRADINI, S. 1969. 'Il Palazzo di Giulio Cesare Varano e l'architetto Baccio Pontelli'. *Studi Maceratesi*, 5. pp.186-220.

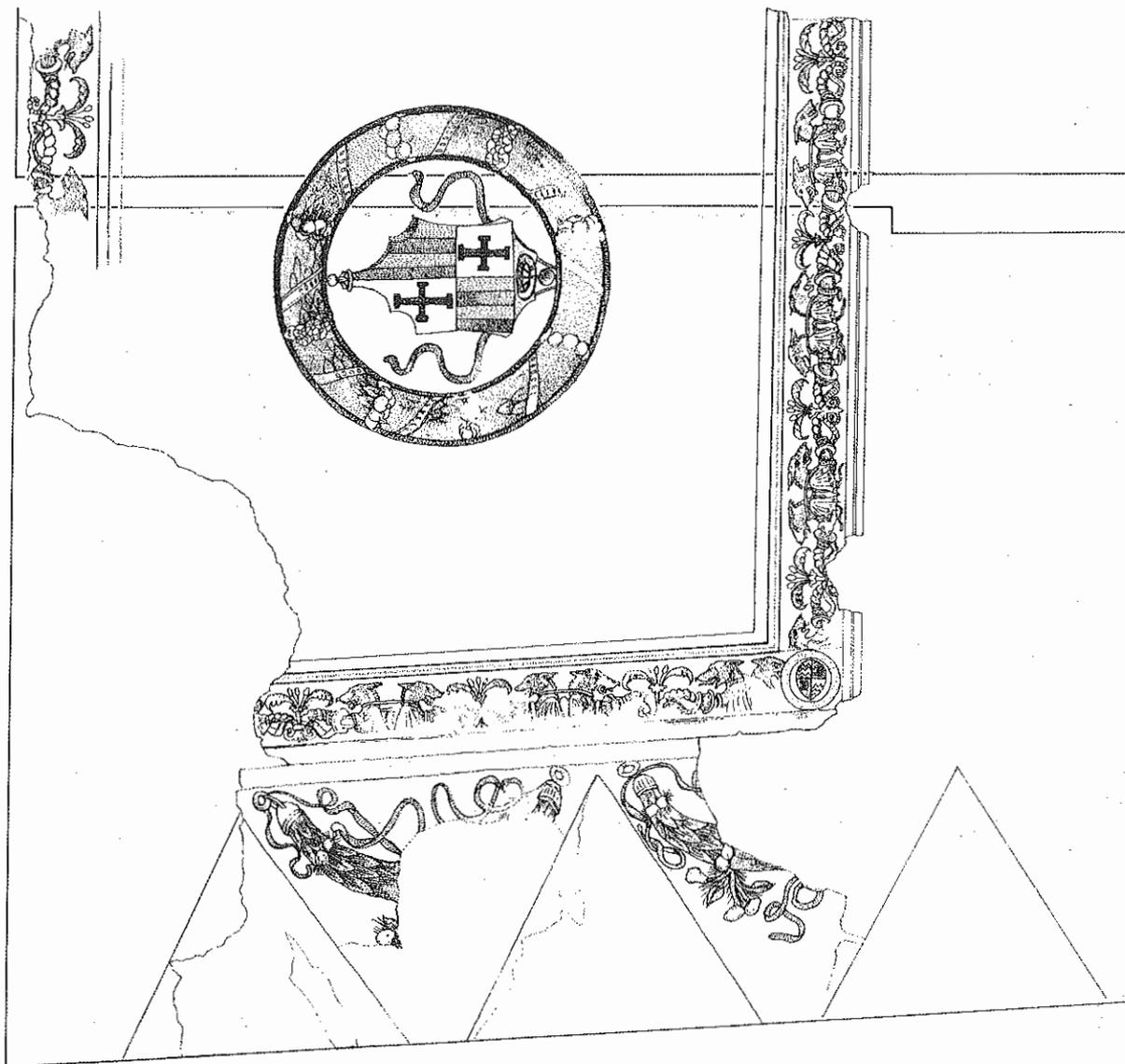
DE MARCHI, A. 1994. 'Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scuola e pittura nell'area adriatica alla metà del '400'. In *Quattrocento adriatico*, edited with an introduction by Charles Dempsey, Bologna.

DE MARCHI A., 'La pittura del Quattrocento a Camerino'. In B. Cleri (a cura di) *Adriatico. Un mare di storia, arte e cultura.* Atti di Convegno.

- FALASCHI, P. L. 1984. 'La Signoria di Giulio Cesare da Varano'. In *Camilla Battista da Varano e il suo tempo*. Atti del convegno di studi sul V centenario del Monastero delle Clarisse di Camerino, 7,8,9 settembre.
- FALASCHI, P. L. 1988. 'Il Palazzo ducale dei Varano di Camerino e i giardini rinascimentali'. In *Atti dell'incontro l'Orto Botanico e il verde a Camerino, 7 maggio 1988*. Camerino: Università degli Studi, 1989, pp. 5-14.
- FELICIANGELI, B. 1912. 'L'itinerario di Isabella d'Este Gonzaga attraverso la Marca e l'Umbria nell'aprile 1494'. In *Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche*, 8, pp. 21-50. Macerata.
- HAUSER, A. 1975. *Storia sociale dell'arte*. Torino: Einaudi PBE, 7 ed. italiana.
- LILI, C. *Dell'Historia di Camerino 1649-1652*, II. Macerata.
- LORETI, M. 1927. *La vita privata dei Varano signori di Camerino*. Siena.
- MINARDI, M. 1998. 'Sotto il segno di Piero: il caso di Girolamo di Giovanni e un episodio di corte a Camerino'. *Prospettive n. 89-90*, pp.16-39.
- NIZI, S. 1998. *L'ultimo periodo della Signoria da Varano*. Tesi di laurea. ms. Urbino: Università degli Studi, Facoltà di Magistero.
- PAINO, F. 1993. 'I committenti del trittico Sforza di Bruxelles'. *Incontri. Rivista europea di studi italiani 1993/2*. Amsterdam & Maarsen: APA-Holland University Press.
- SCHIAPPARELLI, A. 1983. *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV-XV*. (A cura di M. Sframeli e L. Pagnotta, presentazione di M. Gregori). Firenze.
- TEODORI, B. 1988. 'Dipinti murali nella residenza di Giulio Cesare Varano. Recupero ed ipotesi'. In *Atti dell'incontro l'Orto Botanico e il verde a Camerino, 7 maggio 1988*. Camerino: Università degli Studi, 1989, pp. 31-50.
- ZAMPETTI, T. 1900. *Giulio Cesare Varano signore di Camerino*.
- ZERI, F. 1961. *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*. Torino: Einaudi.



Sala A - Come è ben visibile dal disegno si possono notare i due ambienti, con i due diversi cicli pittorici. Tra le due sale si rileva la traccia in nuda muratura.



Sala B - L'ambiente, attiguo alla Sala A, presenta una decorazione molto frammentaria.



Figura A



Figura B

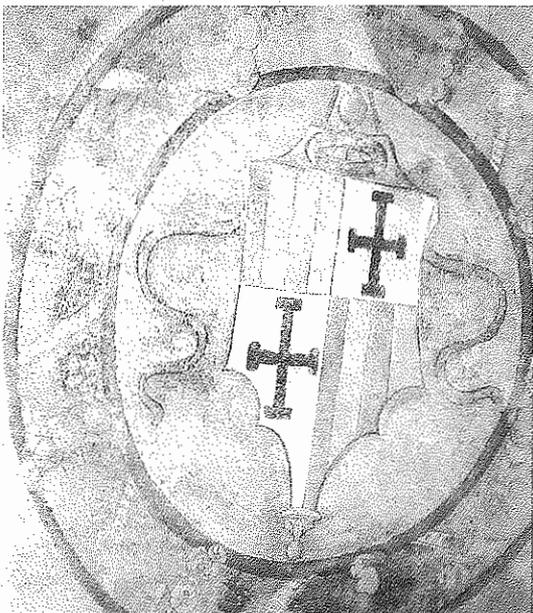


Figura 1

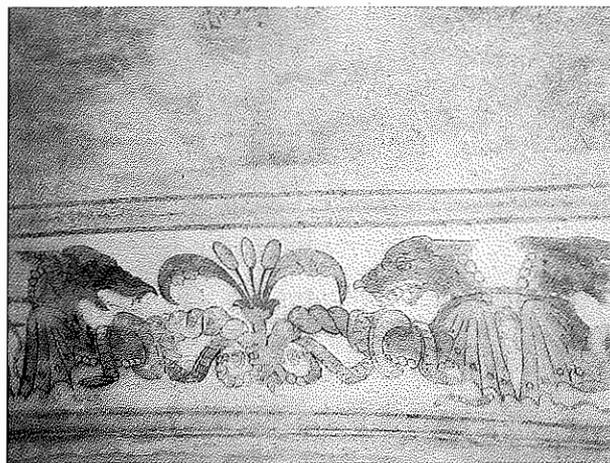


Figura 2



Figura 3

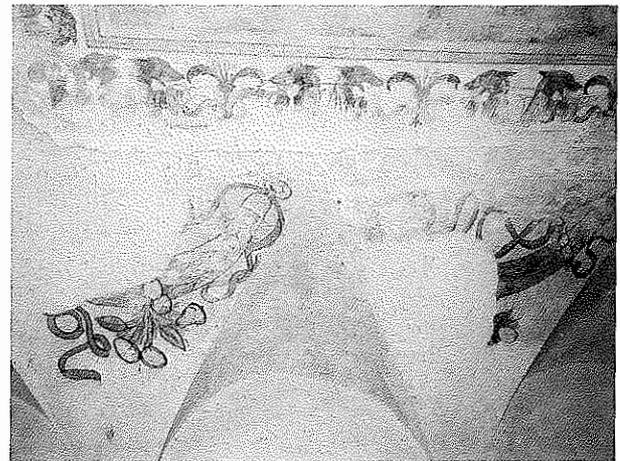


Figura 4

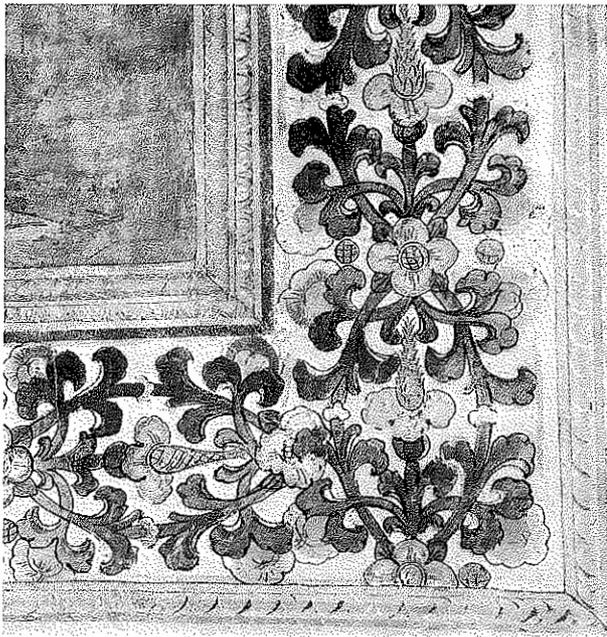


Figura 5

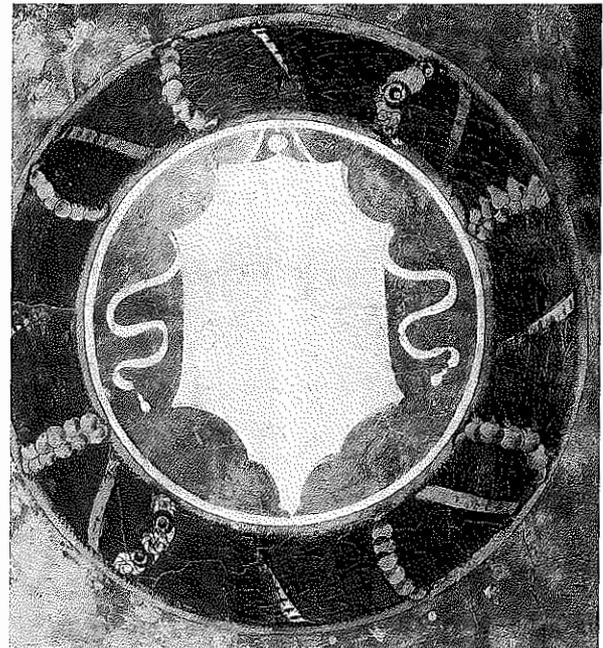


Figura 6

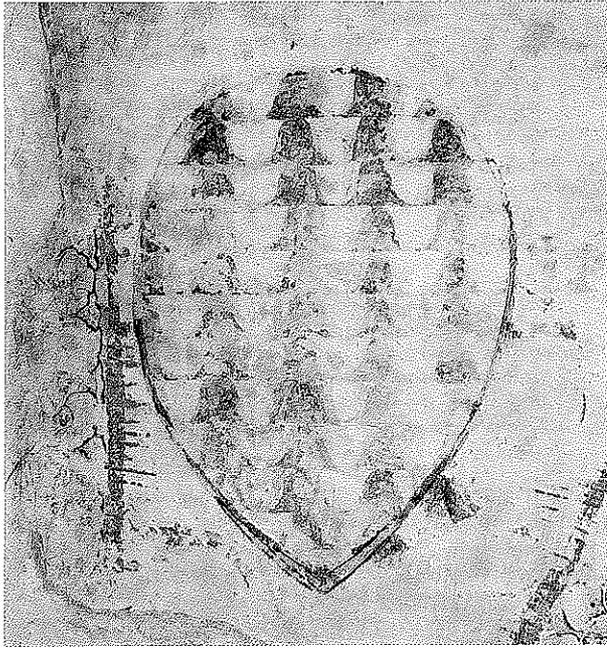


Figura 7

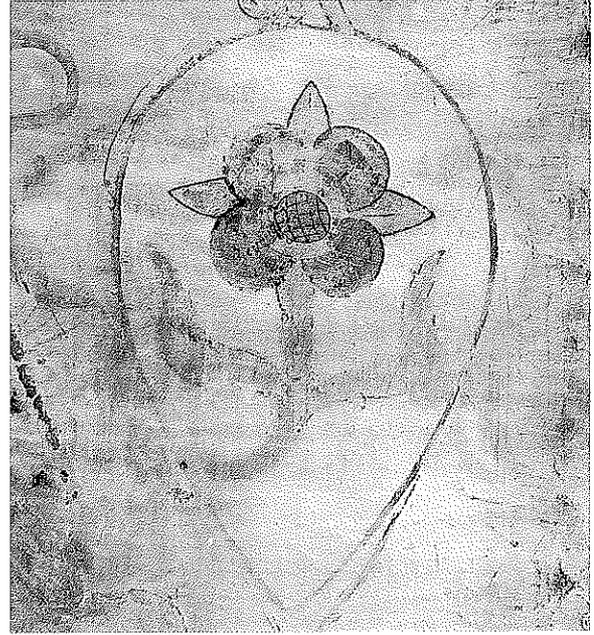


Figura 8

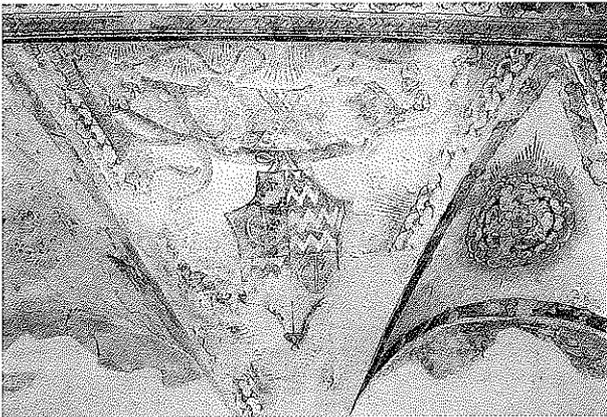


Figura 9



Figura 10



Figura 11

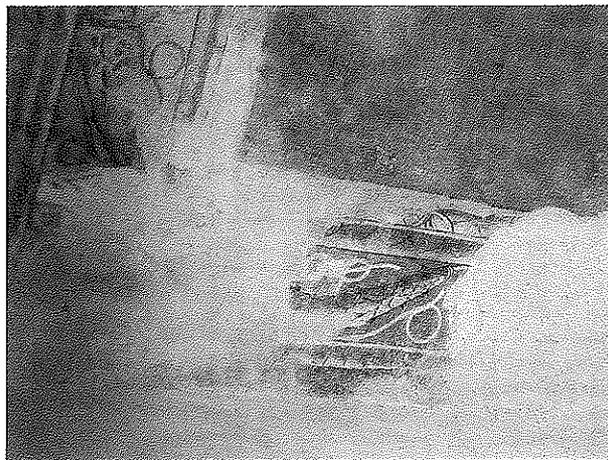


Figura 12

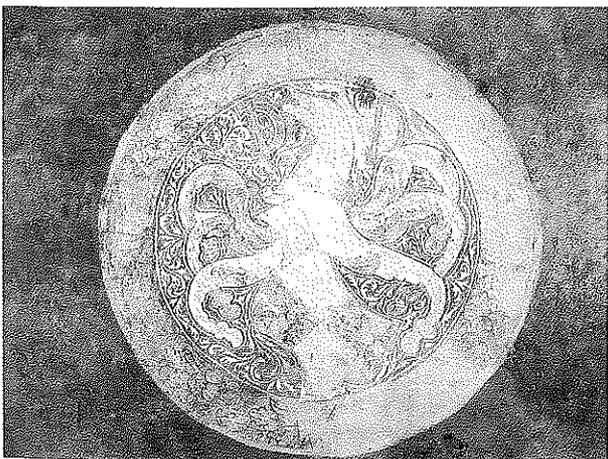


Figura 13

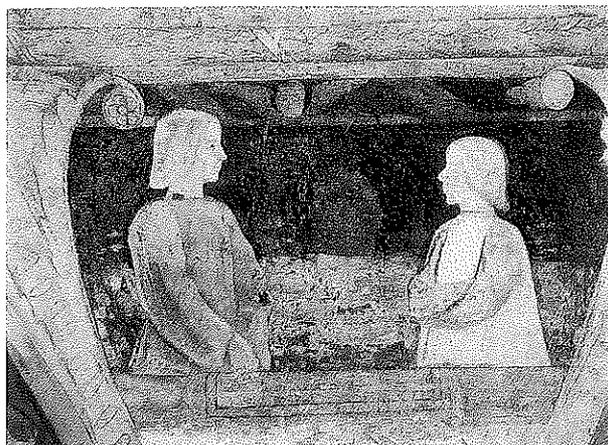


Figura 14

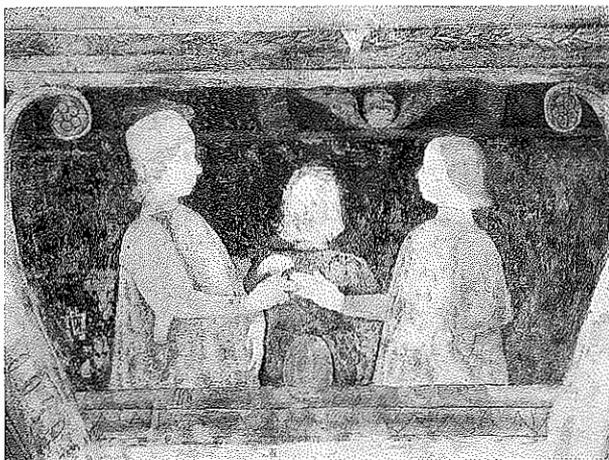


Figura 15



Figura 16

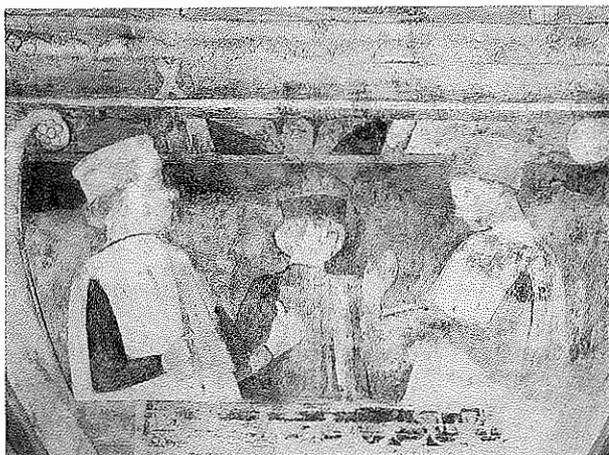


Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 20a



Figura 21

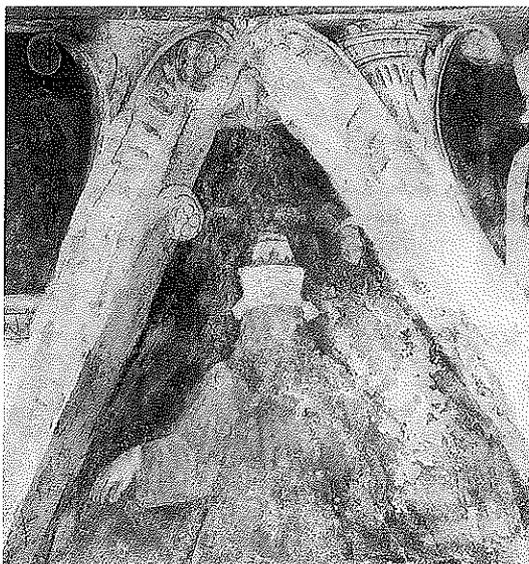


Figura 22

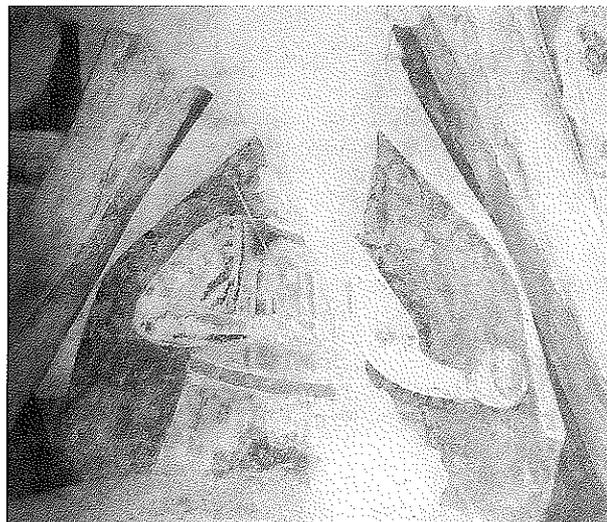


Figura 23

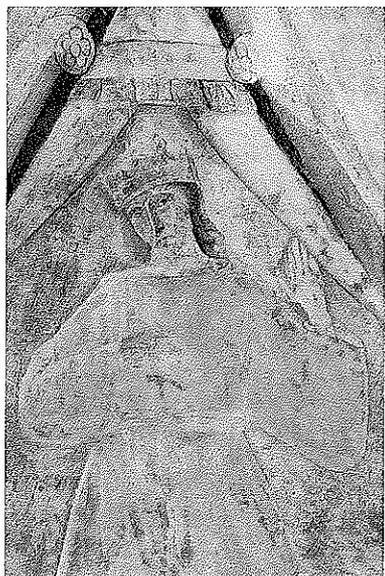


Figura 24



Figura 25



Figura 26