

UN ALFABETO ORNATO DI FRANCESCO BEDESCHINI

DANIELE COLANTONIO

[...] dei disegni a mano ne farà libri destinati secondo le materie, tempi, grandezza di foglio, nationi e modo di disegno, s'a penna, lapis e carbone, acquarella, chiaro scuro, tenta a olio, così ancora nei disegni di taglio, che così sarà padrone di mostrarli e farli godere con gusto dei riguardanti e facilità di chi mostrerà, quai libri si serviranno in luoghi più ritirati e da poter esser visti con comodo¹.

Lo stimolante passo dedicato dal sagace e pragmatico Giulio Mancini (1559-1630) alla figura del collezionista riesce a preannunciare quella che sarebbe stata la forza e poi la fortuna dell'ecclettico Francesco Bedeschini (1626-1699): il disegno. Si distinse come il massimo artefice seicentesco della sua L'Aquila, a lui spettò il compito di plasmare la città secondo il nuovo ed estroso stile barocco (almeno per questa realtà appenninica del viceregno di Napoli). Egli fu pittore, incisore, architetto, decoratore, scenografo, direttore teatrale, progettista di celebrazioni effimere, ideatore di paramenti, un vero e proprio *inventor* a tutto tondo il cui ruolo egemone – assieme a quello del padre Giulio Cesare (1582-1627) – solo recentemente è stato

Ringrazio per l'aiuto ricevuto nella realizzazione dell'articolo Anne-Catherine Biedermann, Chiara Cafaggi, Loredana Carmina Ciciotti, Alessia Di Stefano, Lisa Falone, Ermindo Lanfrancotti, Michele Maccherini, Luca Pezzuto, Gladys Pilastrini, Emanuele Principi, don Artur Witold Sidor.

¹ MANCINI [1620 circa] 1956, I, p. 143.

riscoperto ed approfondito in relazione alla sua proficua attività di disegnatore², come testimoniano le numerosissime prove grafiche dell'artista disseminate nelle collezioni e nei musei di tutto il mondo, sebbene oggi sia stata ricostruita solo una piccola parte di quel centinaio di «libretti» che egli compose nell'arco della sua vita³. L'essere stato un personaggio attivo in periferia, lontano dai nevralgici centri culturali italiani, ha fatto sì che gli intenditori di arte non abbiano individuato nei secoli l'autografia dei suoi disegni, ragione per cui molti di questi ancora oggi fluttuano nell'anonimato. Eppure, il *corpus* grafico di Giulio Cesare, stilisticamente avvicicabile alla produzione controriformata fiorentina, e quello del figlio, più vicino al barocco romano, furono rivalutati grazie all'intervento dell'esperto conoscitore, collezionista e pittore tedesco Lambert Krahe (1712-1790), che riuscì ad entrare in possesso di alcuni progetti realizzati dai due aquilani, mentre il resto del materiale si disperse (anche a causa del devastante sisma occorso nel 1703)⁴. Originario di Düsseldorf, egli ebbe modo di raccogliere migliaia

² Si rimanda agli studi e ai risultati, con relativa bibliografia, in *GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI* 2023. In particolare, su Francesco – oltre alle schede presenti nel catalogo – si vedano: CHERICI 1970, COUTTS 1986, COUTTS 1987, BORSELLINO 1998, MONINI 2006, GIULIANI 2008, PEZZUTO 2014, pp. 147-168, SIMONE 2020, pp. 181-205, 217-225, COLANTONIO 2023, COUTTS 2023, PEZZUTO 2023.

³ Nello studio dell'artista si ricordavano, nel 1695, «centotrentuno libretti di disegni et inventioni» – anche dal semplice valore autonomo – custoditi «in una cascia serrata». La citazione è tratta da uno dei suoi testamenti, per la cui analisi e trascrizione si veda D. Colantonio, in *GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI* 2023, pp. 313-317, n. 3. Parte di questa ricchezza, a seguito di vendite, smembramenti e dispersioni, si conserva oggi nelle collezioni private e in quelle di alcune istituzioni dell'Aquila (Museo Nazionale d'Abruzzo, Archivio di Stato, Fondazione Carispaq), di Londra (Victoria & Albert Museum), Aylesbury (Waddesdon Manor), Parigi (Musée du Louvre, Musée des Arts Décoratifs), Berlino (Kunstabibliothek) e New York (Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum).

⁴ Sulle vicende collezionistiche legate alla produzione grafica dei due Bedeschini si veda FARINA 2023; per un approfondimento su Krahe si consultino almeno FUSCONI 1992 e BERING 2013.

di disegni durante – e dopo – il suo soggiorno a Roma (1736-1756), assicurandosi dalla vedova del pittore Pier Leone Ghezzi (1674-1755) una porzione del fondo che questi aveva raccolto assieme al padre Giuseppe (1634-1721), nucleo che risultò utile anche come materiale di apprendistato per gli allievi dell'accademia del disegno da lui fondata nella città natale (1762). Gran parte della raccolta di Krahe – per varie circostanze – confluì in alcuni centri culturali tedeschi, come il convento dei Gesuiti di Colonia, nel quale transitarono pure due bozzetti di Giulio Cesare, poi requisiti dalle truppe napoleoniche e portati a Parigi nel 1794 assieme a molti altri manufatti. Questi fogli, rappresentanti *La Vergine accanto al sepolcro* e degli *Studi per scene della passione di Cristo e per una Orazione nell'orto*, subirono lo stesso fato di tanti pezzi seicenteschi, poiché nonostante la caduta di Napoleone Bonaparte (1815) non furono restituiti ai legittimi possessori⁵. Vi è allora da chiedersi se sul mercato romano il collezionista possa aver acquistato nello stesso momento, come fossero parte di un unico insieme, di un unico fondo, i progetti dei due artisti⁶. Del resto, nel Settecento gli album di disegni, un tempo riservati all'uso interno delle botteghe, vengono di frequente smembrati e venduti separatamente, assumendo un nuovo *status* di beni di lusso destinati a un pubblico di amatori⁷. Come anticipato, si deve proprio allo studio della collezione assemblata da Krahe se oggi è possibile ampliare la conoscenza di una parte del ponderoso patrimonio grafico composto da Francesco. Chi scrive ha infatti scoperto l'esistenza di 24 fogli nel

⁵ Per questi due disegni preparatori si veda C. Cafaggi, in *GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI* 2023, pp. 194-197, cat. II.19-II.20.

⁶ Bisognerebbe parallelamente indagare sul rapporto che lo stesso Pier Leone Ghezzi ebbe con la città dell'Aquila, chiedendosi se non possa essere stato proprio lui ad acquistare precedentemente – magari tramite intermediari – la raccolta grafica bedeschiniana, dacché, all'incirca nel quarto decennio del Settecento, egli dipinse per la chiesa di Sant'Agostino un *Miracolo del beato Torriani* (olio su tela ora ricoverato nelle collezioni del Museo Nazionale d'Abruzzo; la prima citazione a stampa dell'opera è in LEOSINI 1848, pp. 153-154).

⁷ WARWICK 2007, p. 72.

Département des Arts Graphiques del Musée du Louvre di Parigi, tutti in discrete condizioni – se non per tracce di umidità – e realizzati con matita nera, penna e inchiostro bruno (ferrogallico) con acquerellature brune. Misurano mm 215 x 185 (a seguito di ritagli), provengono dalla cospicua eredità del collezionista e recano in basso la marca ottocentesca dell'antico Musée Napoléon. Attribuiti ad anonimo italiano attivo alla fine del XVII secolo, costituiscono una parte del cosiddetto «Album Maratta», una raccolta miscellanea grafica composta da migliaia di pezzi di età moderna acquisiti in Italia dal tedesco.

Tali prove, che evidentemente componevano uno dei tanti taccuini di disegni dell'artista, hanno come soggetti 23 capilettera ed una croce ornati dai motivi decorativi cari a Francesco: verosimilmente doveva trattarsi di un'altra delle sue raccolte catalogate come «Disegni d'Ornato in Acquarella»⁸. Sul *recto* di ogni foglio sul quale sono stati controfondati, nel margine superiore è presente l'originale numero di inventario museale segnato a matita che va dal «N^{III} 19059», iscritto sul manufatto raffigurante la croce, fino al «N^{III} 19082», apposto nel foglio con la lettera Z⁹. Dopotutto, proprio nel Seicento si sviluppò la fortuna dei frontespizi e delle antiporte adornati, si ideavano iniziali, testatine, cornici, fregi e terminali per decorare le carte e le pagine più rilevanti di codici o libri a stampa¹⁰, ed i lavori in questione sono esemplari probanti del rinnovato genere di corredo grafico illustrativo.

Presumibilmente, anche *ab origine* la croce doveva rappresentare la prima carta del prontuario, forse una raccolta realizzata da Bedeschini con lo scopo di servire come campionario di motivi ornamentali da proporre ai committenti (pratica attuata più volte

⁸ A recare questa denominazione sulla costa sono tre densi prontuari dell'artista, due conservati nel Victoria & Albert Museum di Londra e l'altro presso la collezione della Fondazione Carispaq dell'Aquila; si veda D. Colantonio, in *GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI 2023*, pp. 228-235, 254-259, cat. III.8-III.9, III.17.

⁹ L'attuale ordine numerico va da INV 17221 (croce) a INV 17244 (Z).

¹⁰ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1991, p. 115.

dall'aquilano)¹¹, oppure per un destinatario specifico (fig. 1). *A latere*, però, non andrebbe neanche esclusa l'ipotesi che egli, conscio delle potenzialità offerte dal mercato calcografico (da lui sperimentato mediante la stampa di alcune serie decorative)¹², possa aver pensato di pubblicare tavole di questa natura, perseverando nella sua «impresa di farsi divulgatore di modelli e ornamenti su scala non solo locale»¹³.

Restando sul simbolo cristiano, questo si ritrova immerso tra girali di acanto al cui centro stanno due angioletti paffuti e dai capelli ricci. Uno di essi è in posizione orante rivolto verso la croce stessa, la quale è sormontata da un cartiglio svolazzante che avrebbe potuto accogliere l'anno, il nome del possessore, oppure il titolo di catalogazione del libro nel quale sarebbe stato realizzato il modello. Si può ipotizzare che le iniziali seguenti sarebbero servite a decorare la prima carta di registri manoscritti posseduti dall'eventuale committente, come potevano essere libri di conti (nelle diverse tipologie formali dei libri di debitori e creditori, di entrata e uscita, di dare e avere) o di ricordanze¹⁴.

¹¹ Vi sono alcuni esempi *d'apres* contenuti nei libretti di disegni conservati nel Victoria & Albert Museum di Londra, come gli studi per maioliche realizzati nel 1688 per Carl'Antonio Grue (1655-1723), per una mostra di camino richiesta nel 1679 da tale Tomaso Alferi, o progetti per «cieli da letto»; si veda D. Colantonio, in *GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI* 2023, pp. 228-235, cat. III.8-III.9.

¹² Francesco – coadiuvato dagli incisori «Antonius Pau.» (documentato nel 1672) e Cesare Fantetti (1625 circa-1695) – diede alle stampe quattro serie: nel 1672 la dedicò al vescovo aquilano Carlo de Angelis, nel 1684 al viceré di Napoli Gaspar de Haro, nel 1685 a Maffeo Barberini principe di Palestrina e nel 1688 ai signori del Magistrato dell'Aquila; si veda C. Cafaggi, in *GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI* 2023, pp. 272-281, cat. III.24-III.28.

¹³ PEZZUTO 2023, p. 78. Volendo trovare un precedente d'Oltralpe che si avvicini a simili soggetti ed intenzioni, può citarsi il *Neues ABC Buechlein* (1627), una raccolta di iniziali finemente decorate da Lucas Killian (1579-1637) di Augusta.

¹⁴ Indubbiamente, lo stesso Francesco adornò anche i propri libri famigliari e di bottega, si pensi a quello di ricordi (oggi disperso) cui egli vi si riferiva come «libro segnato D» nel suo testamento datato 1691; sulle

Difatti, si trovano riscontri puntuali con dei grandi capilettera – dallo scopo inventariale – inchiostriati da Bedeschini (e poi da collaboratori) all'interno di alcuni libri mastri contabili redatti dal Magistrato aquilano tra il 1689 e il 1697, i quali oggi si conservano nell'Archivio di Stato dell'Aquila (fig. 2)¹⁵. Dopo averne immaginato quindi i plausibili fini, se si analizzano la generalità della sottile croce patente a otto punte e la sua iconografia devozionale, si noterà come l'artista abbia scelto di delineare la consueta icona della *invocatio* simbolica, necessaria a dare una forma concreta alla preghiera apotropaica e benaugurante che i cristiani rivolgevano a Dio prima di agire o compiere incarichi. Volendo costruire una breve congettura attorno al soggetto cui la raccolta sarebbe spettata, analizzando l'immagine pare emergere anche una corrispondenza con quelle croci che si vedono negli emblemi delle confraternite del Suffragio (fig. 3), enti assistenziali per cui il possesso di ogni sorta di codice contabile diveniva essenziale nell'adempimento delle funzioni quotidiane e nella registrazione di tutte le donazioni ricevute dai fedeli loro concittadini. Se così fosse, i disegni sarebbero stati realizzati proprio per servire alle mansioni di uno scrivano o segretario attivo nell'oratorio del Suffragio aquilano, per cui Bedeschini lavorò in diverse occasioni in qualità di pittore e architetto¹⁶. Una piccola e labile traccia che convaliderebbe quanto detto può cogliersi nel minuzioso dettaglio stilizzato “cucito” sulla cappa del confratello nella tela raffigurante *San Gregorio Magno e un donatore che intercedono presso la Madonna e la*

ultime volontà dell'artista si rimanda a D. Colantonio, in *GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI* 2023, pp. 313-317, n. 3.

¹⁵ Per l'attività decorativa svolta dall'artista sui libri compilati dal governo cittadino si vedano PEZZUTO 2014, pp. 159-161 e M. Vittorini, in *GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI* 2023, pp. 226-227, cat. III.7.

¹⁶ *Post* 1645, anno di fondazione dell'oratorio, dipinse l'affollata pala dell'altare maggiore, un *Sant'Antonio da Padova* (L'Aquila, già chiesa di San Flaviano) e una *Santa Barbara* (L'Aquila, chiesa di Santa Maria del Suffragio); nel 1679 ne progettò pure l'ampliamento architettonico e, successivamente, anche un nuovo altare marmoreo. Per tali vicende si veda COLANTONIO 2023, pp. 298, 300 e D. Colantonio, in *GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI* 2023, pp. 130-131, cat. I.7; *Regesto*, p. 309.

Santissima Trinità in favore delle anime del Purgatorio (L'Aquila, chiesa di Santa Maria del Suffragio), dipinta per il suddetto complesso verso la metà del Seicento (fig. 4)¹⁷.

Queste informazioni, legate alle correlazioni stilistiche, portano a supporre che la creazione delle prove grafiche parigine fosse avvenuta approssimativamente nel nono decennio del secolo. Come da sua prassi tecnica ed inventiva, Francesco si affida anche in questo caso a procedimenti e soluzioni tipiche: all'uso della penna – successivo alla traccia preparatoria a matita nera, di cui si notano ancora lievi ripensamenti qua e là – unisce quello dell'inchiostro bruno e di dosate acquerellature dello stesso colore che formano campiture omogenee. La tecnica molto pittorica delle invenzioni e la linearità del tratteggio erano fondamentali per rimarcare la suggestione volumetrica, così da rendere comprensibile la tridimensionalità dei suoi *exempla* agli occhi di committenti, collaboratori ed allievi. Propone anche qui le sue idee seriali, formulate dai soliti elementi esornativi cui si affidò nel corso della sua carriera, quelle «bizzarie di ornamenti

¹⁷ Termine *ante quem* cui datare la pala potrebbe essere il 21 aprile 1651, poiché a quel tempo sembra fosse già documentata nell'oratorio. In detto giorno uno stuolo di confratelli, capeggiati dal cavaliere e guardiano Lodovico de Nardis, concorda col devoto milanese Santo Lusignoli sull'esigenza di «fare, et erigere una Cappella nell'altare maggiore di detta Chiesa ed il quadro ch'*al presente* si ritrova in detto altare maggiore, ed quelli abbellimenti, et ornamenti conforme al disegno sopra di ciò fatto o in quella maniera ch'alla persona nominanda parerà et piacerà, nella quale Cappella come di sopra da erigersi a mano dritta d'essa si habbiano da ponere l'arme di detta Confraternità, et a mano sinistra l'arme della persona come di sopra nominanda; et dichiarante che detto quadro et tutte l'altre cose, che si ritrovano in detto capoaltare, debbiano restare communi tra esse parti, eccettuata però la cornice indorata, quale resti assolutamente in beneficio di detta Chiesa. Cum alias che trovandosi in ogni futuro tempo alcuna persona, quale volesse ringrandire, et abellire detta Cappella più di quanto sarrà fatto da detta persona nominanda, che in tal caso li sia lecito di poter ciò fare [...] et per maggiormente facilitare l'opera di detta Cappella, essi officiali promettono pagare docati quindici, da pagarsi alla detta persona nominanda finita che sarrà detta Cappella» (Archivio di Stato dell'Aquila, Fondo notarile, notaio Giovanni Vespetti di Aquila, b. 788, vol. XXIII, cc. 132v-133r; segnalato in COLAPIETRA 1978, p. 1079).

vagamenti scherzanti» tipiche del barocco¹⁸: giocosi, teneri e rubicondi putti alati, eleganti figure femminili, vivaci creature mitologiche, mascheroni, animali curiosi, festoni vegetali, grandi foglie d'acanto, fiori, boccioli, racemi, girali e nastri, un eterogeneo e vasto repertorio di modelli che movimentarono ed animarono le sue creazioni. Tecnicamente questo suo linguaggio disegnativo è riversato su carta con mano fluida, mentre iconograficamente la sua distintiva reiterazione figurativa riproduce delle invenzioni stereotipate e formalmente semplificate che ne fecero, ad ogni modo, le fortune, poiché adottabili per un ampio ventaglio di finalità artistiche e decorative, capaci di soddisfare i gusti di diversi committenti e mecenati (dagli esponenti di classe media a quelli della gerarchia ecclesiastica medio-alta).

L'artefice, esprimendo dunque la sua peculiare facondia esornativa, delinea con minime variazioni le caratteristiche lettere romane, quelle celebri *litterae antiquae* – tratte dalle iscrizioni sulla base della colonna Traiana e da altri monumenti – che erano state codificate nella loro realizzazione sin dall'epoca rinascimentale da importanti teorici quali Luca Pacioli (1445-1517), Sigismondo Fanti (documentato dal 1514 al 1527) e Albrecht Dürer (1471-1528), che nei loro scritti le utilizzarono all'interno di un più vasto discorso teso a enunciare come l'applicazione della geometria pratica al disegno potesse insegnare i rigidi principi della prospettiva¹⁹. Simili metodi matematici venivano così integrati nel processo artistico, risultando utili nell'invenzione architettonica, pittorica, ornamentale e pure tipografica; in particolare, i temi della calligrafia e della costruzione delle lettere continuarono ad interessare artisti e letterati anche nello stesso XVII secolo²⁰. Viene allora lecito domandarsi se e quanto

¹⁸ TESAURO 1654, p. 124.

¹⁹ I riferimenti sono rispettivamente al *Divina proportione* (1509), *Theorica et practica* (1514) e *Underweysung der Messung* (1525). Per un'analisi di questo genere letterario in Italia nel XVI secolo si veda l'esautivo OSLEY 1972, pp. 5-112; per l'opera di Dürer si rimanda a PANOFSKY 1967, pp. 327-337.

²⁰ Sulle vicende seicentesche italiane della disciplina si veda ancora OSLEY 1972, pp. 115-157.

Bedeschini fosse edotto sulla disciplina e se ne possedesse gli esiti a stampa più recenti, strumenti del mestiere che avrebbero potuto trovare il loro posto sulla scansia accanto a «la vita de Pittori di Giorgio Vasari, il Serlio, il Vignola, l'Iconologia del Ripa, e gl'Abiti antichi del Mondo», o se magari ne conservasse solo delle pagine sciolte all'interno di quella nutrita «quantità di stampe» che – come i suddetti manuali – costituivano materialmente parte della sua bottega e del suo studio²¹. Potrebbe pure specularsi che egli abbia sentito il bisogno di informarsi a riguardo per via delle cariche municipali che occupò, giacché dopo esser stato eletto per la prima volta nel 1650 tra i signori del Magistrato dell'Aquila, ne ricoprì il ruolo – così come quello di consigliere per il quarto deputato di Santa Maria – con regolarità fino alla vecchiaia (1694)²²: chissà allora che non sia stato proprio l'ambito governativo e burocratico ad indirizzarlo verso questa specifica letteratura.

Emergono, a tale proposito, alcune tangenze iconografiche con delle incisioni contenute in certi trattatelli italiani redatti sull'argomento, i quali presentano nella maggior parte dei casi punti tecnici in comune: il testo inquadrato entro elaborate cornici tipografiche, la presenza di vignette xilografiche e di tavole calligrafiche incise in legno o rame. Tali pezzi guadagnavano un valore ed un successo proporzionali all'abilità degli incisori coinvolti, che li rendevano di fatto oggetti da collezione più che didattici.

Tra le ispirazioni dell'aquilano poteva esserci allora una pubblicazione ambiziosa quale il *Giardino de scrittori* (1598) dell'editore e calligrafo romano Marc'Antonio Rossi²³, al cui interno si prendono in rassegna le varie tipologie di scritture e i loro crismi. Ogni pagina del libretto è incorniciata da ricche composizioni ornamentali inventate dal pittore-indoratore

²¹ Anche queste citazioni sono tratte da uno dei suoi testamenti (1691), si rimanda a D. Colantonio, in *GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI* 2023, pp. 313-317, n. 3.

²² COLANTONIO 2023, p. 298.

²³ Sull'autore si veda OSLEY 1972, pp. 118-123.

Camillo Spallucci (documentato dal 1594 al 1607)²⁴ e scolpite su rame dal rinomato Philippe Thomassin (1562-1622)²⁵: a riempirle vi sono angeli, putti, creature mitologiche, esseri ibridi, mascheroni grotteschi, ghirlande e cornucopie, tutti elementi decorativi che avrebbero connotato proprio il repertorio immaginifico e singolarmente barocco di Bedeschini. Notevoli sono infatti le affinità con la sua produzione, come i fauni presenti nell'apparato figurativo-emblematico incorniciante il ritratto dell'autore (fig. 5) che paiono aver ispirato quelli di carattere spensierato che l'aquilano inserisce, adagiandoli, nei disegni del Musée du Louvre rappresentanti i capilettera *C* e *L* (fig. 6); lo stesso dicasi per la classica sfinge fitomorfa presente nella capitale *P* (fig. 7) e quelle cariatidi o erme impresse nel libro (fig. 8). Può ulteriormente prendersi come più tardo esempio letterario il *De caratteri* (1638) di Leopardo Antonozzi²⁶, corredato da calcografie del proficuo Camillo Cungi (1597 circa-1649)²⁷, nel quale sembrano esserci figurazioni tipiche dell'assortimento ornamentale bedeschiniano, soprattutto nella sezione dedicata alla intricata scrittura ecclesiastica (fig. 9). Inoltre, va segnalato come la maiuscola parigina *Y*, a cui egli inferiormente conferisce un'inarcatura che si apre verso sinistra invece di una rigida e conforme linea verticale, si allontana dal canone antico rispettato invece per le altre invenzioni.

L'alfabeto di *Capitalis Monumentalis* dell'artefice non va però considerato alla stregua di quelli più propriamente detti *figurati*, esso infatti non è didascalico, non manifesta significati simbolici o allegorici, non lega né riferisce le iniziali a specifici soggetti, motivi o episodi da raccontare, bensì si tratta di pura e spontanea

²⁴ Sull'artista se ne vedano le tracce in BERTOLOTTI 1885, p. 59; EBERT-SCHIFFERER 2007, p. 49 e GUIDA 2016, p. 57.

²⁵ Per un sunto sull'artefice si veda almeno LOIRE 2012. Il ritratto del cardinale dedicatario Pietro Aldobrandini, posto come una delle due antiporte dell'opera, è invece inciso dal francese secondo un'invenzione del noto Antonio Tempesta (1555-1630).

²⁶ Si rimanda ancora a OSLEY 1972, p. 143.

²⁷ L'incisore creò in questo ambito uno stile distintivo nel ventennio 1620-1640 decorando vari libri di scrittura, come riassume OSLEY 1972, pp. 139-157.

invenzione ornamentale, dal valore integralmente estetico, cifra che per l'appunto contraddistinse la produzione su carta dell'*inventor*²⁸. Questa sua produzione all'Aquila trovò concretizzazione negli edifici pubblici ed ecclesiastici, in teatro, nelle celebrazioni effimere, ma la maniera barocca penetrò grazie a lui anche nelle librerie e negli studioli, sia per mezzo della stampa sia per la presenza di modelli inchiostrati direttamente nei manoscritti dei personaggi e degli enti più interessati e affascinati dal nuovo gusto. L'instancabile e prolifico artefice passò la vita ad impegnarsi nell'invenzione di una vasta gamma di prototipi dalle diverse finalità, ad uso e consumo del multiforme mercato dei suoi tempi, e il particolare *Alphabetum Romanum* di cui si è discusso non fa che rimarcare quanto la sua fantasia inventiva e il suo lessico personale dimostrino la consapevolezza che egli aveva del mezzo grafico e delle sue potenzialità.

Bibliografia

- BERING 2013 = K. BERING, *Lambert Krabe. Zwei Jahrzehnte in Rom*, in *Lambert Krabe (1712-1790). Maler, Sammler, Akademiegründer*, a cura di Kunibert Bering, atti del convegno (Düsseldorf, 8-10 dicembre 2012), a cura di K. Bering, Oberhausen 2013, pp. 249-274.
- BERTOLOTI 1885 = A. BERTOLOTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Bologna 1885.
- BORSELLINO 1998 = E. BORSELLINO, *Santa Maria di Collemaggio: un disegno poco noto e un restauro molto discusso*, in *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, a cura di A. Forlani Tempesti, S. Prosperi Valenti Rodinò, Rimini 1998, pp. 324-337.

²⁸ L'abecedario bedeschiniano si discosta così da alcuni di valore divulgativo che circolavano per mezzo della stampa negli stati europei, si pensi al poetico *Nova Alphati Effictio* (1595) di Johann Theodor De Bry (1528-1598), a quello grottesco-mitologico (1622) di Giovanni Temini (documentato dal 1622 al 1643), oppure all'illustrativa *Opera varia historica, poetica & iconologica* (1693) di Samuel Bottschild (1641-1706).

- CHIERICI 1970 = U. CHIERICI, *s.v.* «Bedeschini», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, 1970.
- COLANTONIO 2023 = D. COLANTONIO, *Francesco Bedeschini (L'Aquila, 1626-1699)*, in *Giulio Cesare e Francesco Bedeschini. Disegno e Invenzione all'Aquila nel Seicento*, a cura di M. Maccherini, L. Pezzuto, S. Prosperi Valenti Rodinò, F. Zalabra, catalogo della mostra (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, 1° dicembre 2023-3 marzo 2024), Napoli 2023, pp. 298-303.
- COLAPIETRA 1978 = R. COLAPIETRA, *L'Aquila dell'Antinori. Strutture sociali ed urbane della città nel Sei e Settecento. I. Il Seicento*, in *Antinoriana. Studi per il bicentenario della morte di Antonio Ludovico Antinori*, 4 voll., L'Aquila 1978-1979, II (1978).
- COUTTS 1986 = H. COUTTS, *Francesco Bedeschini, disegnatore di maiolica*, in «Centro studi per la storia della ceramica meridionale», quaderno 1985-1986, pp. 5-12.
- COUTTS 1987 = H. COUTTS, *Francesco Bedeschini, Designer of Maiolica*, in «Apollo – The International Magazine of Arts», 304, 1987, pp. 401-403.
- COUTTS 2023 = H. COUTTS, *Carl'Antonio Grue and Francesco Bedeschini*, in *Giulio Cesare e Francesco Bedeschini. Disegno e Invenzione all'Aquila nel Seicento*, a cura di M. Maccherini, L. Pezzuto, S. Prosperi Valenti Rodinò, F. Zalabra, catalogo della mostra (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, 1° dicembre 2023-3 marzo 2024), Napoli 2023, pp. 86-93.
- EBERT-SCHIFFERER 2007 = S. EBERT-SCHIFFERER, *Pittori bolognesi e committenze romane nel pontificato di Paolo V*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7 dicembre-11 dicembre 2004), Roma 2007, pp. 47-56.
- FARINA 2023 = T. FARINA, *La dispersione dei disegni della famiglia Bedeschini*, in *Giulio Cesare e Francesco Bedeschini. Disegno e Invenzione all'Aquila nel Seicento*, a cura di M. Maccherini, L. Pezzuto, S. Prosperi Valenti Rodinò, F. Zalabra, catalogo della mostra (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, 1° dicembre 2023-3 marzo 2024), Napoli 2023, pp. 94-101.
- FUSCONI 1992 = G. FUSCONI, *I Conti Palatini, Wilhelm Lambert Krabe e gli Elettori di Sassonia*, in *Il Disegno, 2. I grandi collezionisti*, Cinisello Balsamo 1992, pp. 162-167.

- GIULIANI 2008 = G. GIULIANI, *I Bedeschini: bibliografia e documenti*, in «Incontri culturali dei soci», supplemento del «Buletтино Deputazione abruzzese di storia patria», XV, 2008, pp. 125-133.
- GIULIO CESARE E FRANCESCO BEDESCHINI 2023 = *Giulio Cesare e Francesco Bedeschini. Disegno e Invenzione all'Aquila nel Seicento*, a cura di M. Maccherini, L. Pezzuto, S. Prosperi Valenti Rodinò, F. Zalabra, catalogo della mostra (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, 1° dicembre 2023-3 marzo 2024), Napoli 2023.
- GUIDA 2016 = A. GUIDA, *L'attribuzione ad Agostino Pussè della tela "Incoronazione della Vergine" della chiesa di San Benedetto in Caserta*, in «Rivista di Terra di Lavoro», bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta, a. XI, n. 1, 2016, pp. 54-60.
- LEOSINI 1848 = A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e i suoi contorni: colle notizie de' pittori, scultori, architetti ed altri artefici che vi fiorirono*, L'Aquila 1848.
- LOIRE 2012 = S. LOIRE, *Philippe Thomassin (1562-1622) et les peintres de son temps*, in *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, a cura di E. Leuschner, Monaco 2012, pp. 101-131.
- MANCINI [1620 circa] 1956 = G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da A. Marucchi con il commento di L. Salerno, 2 voll., Roma 1956-1957.
- MONINI 2006 = L. MONINI, *s.v.* «Bedeschini, Francesco», *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, a cura di E. Di Carlo, 10 voll., Castelli 2006-2007, I (2006), pp. 265-270.
- OSLEY 1972 = A. SIDNEY OSLEY, *Luminario. An introduction to the italian Writing-Books of the Sixteenth and Seventeenth Century*, Nieuwkoop 1972.
- PANOFSKY 1967 = E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967.
- PEZZUTO 2014 = L. PEZZUTO, *Novità su alcuni petits maîtres del Seicento tra L'Aquila, Roma e Ascoli Piceno: Francesco Bedeschini, Cesare Fantetti, Ludovico Trasi*, in «Horti Hesperidum», IV, 1, 2014, pp. 147-205.
- PEZZUTO 2023 = L. PEZZUTO, «Nobilmente e per mero genio». *Francesco Bedeschini per L'Aquila barocca*, in *Giulio Cesare e Francesco Bedeschini. Disegno e Invenzione all'Aquila nel Seicento*, a cura di M. Maccherini, L. Pezzuto, S. Prosperi Valenti Rodinò, F. Zalabra, catalogo della mostra (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, 1° dicembre 2023-3 marzo 2024), Napoli 2023, pp. 70-85.

- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1991 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Forme, funzioni, tipologie*, in *Il Disegno*, 1. *Forme, tecniche, significati*, Cinisello Balsamo-Torino 1991, pp. 93-183.
- SIMONE 2020 = G. SIMONE, *Santa Maria di Collemaggio: la basilica e alcuni artisti che vi operarono tra XVI e XVIII sec.*, in «Fedelmente», XII, 2, 2020, pp. 151-231.
- TESAURO 1654 = E. TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese. Et di tutta l'arte simbolica, et lapidaria [...]*, Torino 1654.
- WARWICK 2007 = G. WARWICK, *Framing the drawing: the drawing album in Seventeenth-century Italy*, in «Bulletin de l'association des historiens de l'Art italien», 13, 2007, pp. 71-78.

Didascalie

- Fig. 1. Francesco Bedeschini, *Invocatio simbolica in forma di croce ornata*, nono decennio del XVII secolo, matita nera, penna, inchiostro bruno, acquerellature brune, mm 215 x 185, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, INV 17221
- Fig. 2. Francesco Bedeschini, *Frontespizio Libro Mastro D*, 1697, matita nera, penna, inchiostro bruno e nero, acquerellature brune, mm 422 x 275, L'Aquila, Archivio di Stato, Archivio Civico Aquilano, W 60/2, c. 2r
- Fig. 3. Anonimo incisore attivo a Roma nella prima metà del XVII secolo, *Frontespizio (particolare)*, 1625, incisione, *Ordini con li quali deve esser governata la Venerabile Archiconfraternità della Santissima Madonna del Suffragio*, Roma
- Fig. 4. Francesco Bedeschini, *San Gregorio Magno e donatore intercedono presso la Madonna e la Santissima Trinità in favore delle anime del Purgatorio (particolare)*, ante 1651, olio su tela, L'Aquila, chiesa di Santa Maria del Suffragio
- Fig. 5. Philippe Thomassin da Camillo Spallucci, *Ritratto ornato di Marc'Antonio Rossi*, 1598, incisione, mm 179 x 248, Marc'Antonio Rossi, *Giardino de scrittori*, Roma, antiporta
- Fig. 6. Francesco Bedeschini, *Capolettera L ornato*, nono decennio del XVII secolo, matita nera, penna, inchiostro bruno, acquerellature brune, mm 215 x 185, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, INV 17232
- Fig. 7. Francesco Bedeschini, *Capolettera P ornato*, nono decennio del XVII secolo, matita nera, penna, inchiostro bruno, acquerellature

brune, mm 215 x 185, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, INV 17236

Fig. 8. Philippe Thomassin da Camillo Spallucci, *Cornice ornata*, 1598, incisione, mm 165 x 236, Marc'Antonio Rossi, *Giardino de scrittori*, Roma, p. 27

Fig. 9. Camillo Cungi, *Capilettera I-K ornati*, 1638, incisione, mm 165 x 240, Leopardo Antonozzi, *De caratteri*, Roma, p. 37



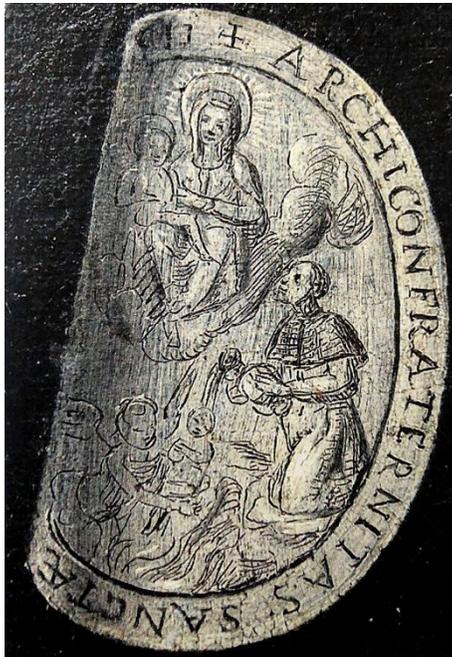
1



2



3



4



5



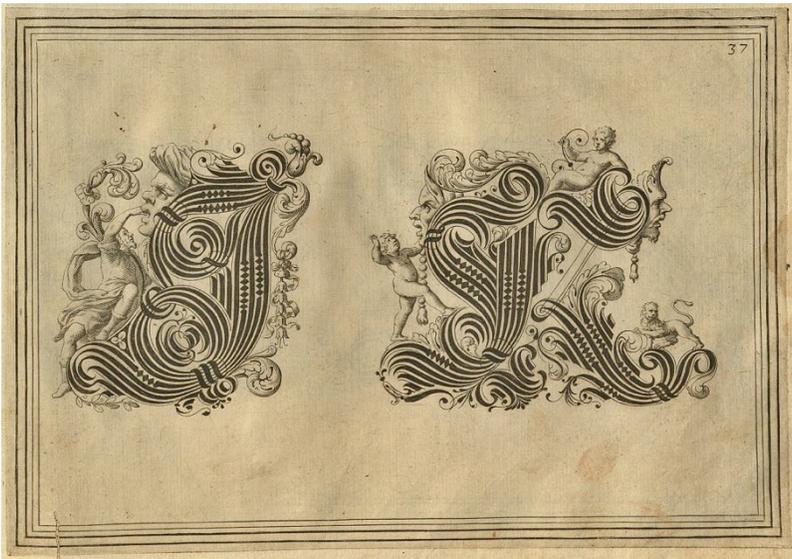
6



7



8



9