

# Presenze eccentriche nell'area tenerina: il maestro del giudizio universale di Farfa e i monaci teutonici

Rossella Casciani\*

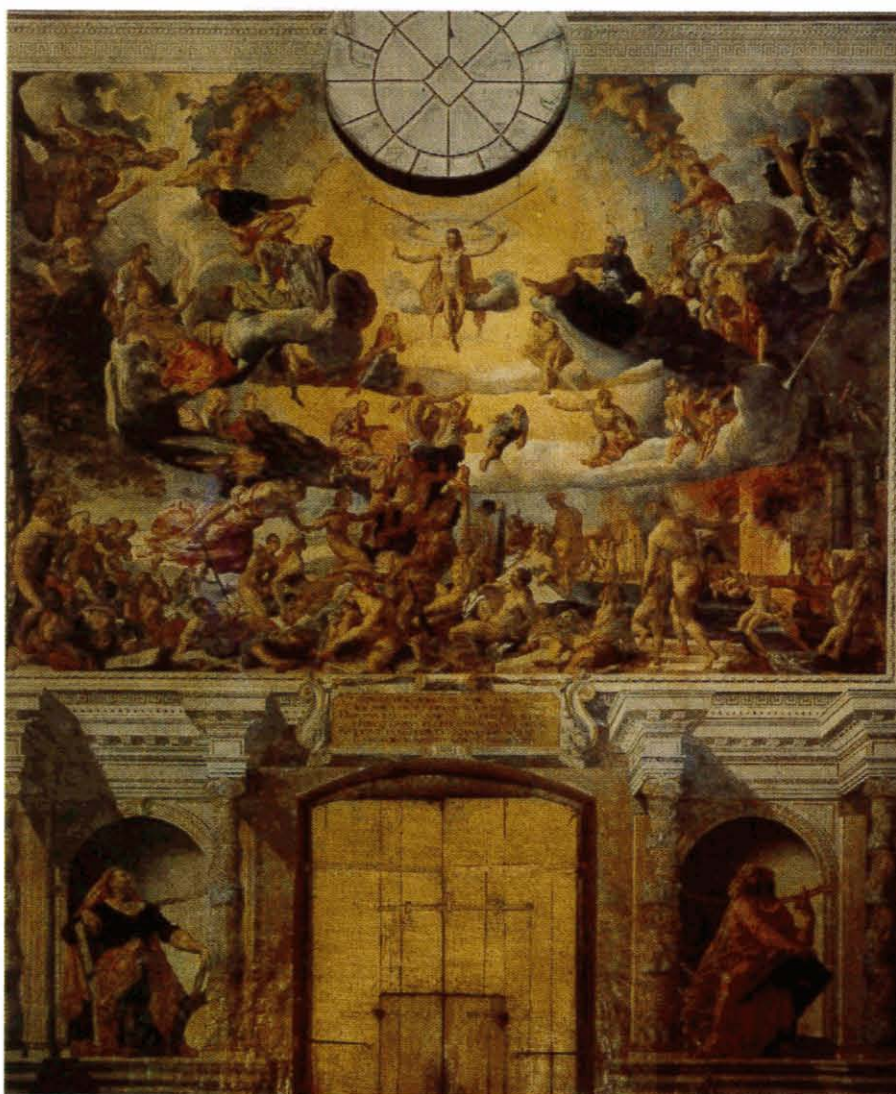


Fig. 1. Farfa, abbazia di Santa Maria, Anonimo Maestro fiammingo, *Giudizio Universale*.

Non è un'impresa facile quella di cercare di definire la personalità, fino a poco tempo fa del tutto trascurata, dello sconosciuto artista fiammingo autore del *Giudizio Universale* di Farfa.

La ricerca sull'anonimo maestro potrebbe svilupparsi a partire dalle considerazioni sulla eccentricità icono-

grafica del suo *Giudizio*; se infatti furono gli affreschi di Signorelli nella cappella di San Brizio ad Orvieto ed il *Giudizio* sistino, ad influenzare l'iconografia di molti *Giudizi Universali* italiani del XVI secolo<sup>1</sup>, per l'iconografia dell'opera farfense, possiamo affermare che l'influsso michelangiolesco è

decisamente marginale rispetto alle inflessioni fiamminghe e venete di questo brano pittorico.

Il *Giudizio Universale* di Farfa infatti, reca dipinta la data 1561 e mostra una stretta dipendenza dalla scuola veneta e dalla tradizione fiamminga. Ci si domanda inevitabilmente perché, a quaranta chilometri da Roma, e a vent'anni dal *Giudizio* sistino, un artista abbia eletto come modelli figurativi Tiziano e Tintoretto piuttosto che Michelangelo. La risposta si trova nella ricostruzione del contesto storico in cui l'opera nacque. Punto di partenza è un'iscrizione che ci fornisce l'unico dato sicuro: il dipinto è stato commissionato dai monaci benedettini dell'abbazia, ed è stato realizzato da abili "mani fiamminghe" regnante Pio IV e sotto la Commenda del cardinale Ranuccio Farnese (1542-1565).

Il dipinto, un olio su muro realizzato sulla parete di controfacciata della chiesa abbaziale di Farfa, occupa la zona alta della parete, proprio sopra il portale principale, ed include al centro il rosone della facciata. L'immagine dell'ultimo giorno è circoscritta da un'articolata cornice dipinta che reca in basso, al centro, un finto cartiglio con l'iscrizione commemorativa:

VT DEPICTA VIDES ADERIT SIC  
IVDICIS ATROX / IRA MALIS PREMII  
GRATIA MERA BONIS / DVM PIVS  
EXCELSA QVARTVS RESIDERET IN  
AVLA / HVNQV[E] DOMVS REGE-  
RET FARNESIANA LOCVM / IVS-  
SERVNT FIERI PRIOR ET CON-  
VENTVS AMENE / FLANDRORVM  
MANIBVS NOBILE FRVGIS OPVS

("Come la vedi dipinta, così apparirà l'ira atroce del Giudice per i malvagi e la Grazia pura per i Buoni. Mentre Pio IV risiede nell'aula eccelsa e la casa far-





Fig. 2. Farfa, abbazia di Santa Maria, *Giudizio Universale*, particolare dell'iscrizione dipinta nel finto cartiglio della cornice.

nesiana governa questo luogo, il priore e i monaci ordinarono che la nobile opera del frutto di mani fiamminghe fosse eseguita in modo gradevole").

Dopo il riferimento alla terribilità del giorno del Giudizio, l'iscrizione ci rivela la presenza di maestranze fiamminghe ingaggiate dal priore e da tutti i membri della comunità farfense, che così risultano i committenti di questa impresa decorativa. A Farfa lavorò pertanto un maestro fiammingo o un'equipe di artisti nordici<sup>2</sup>, proprio a vent'anni dal *Giudizio* michelangiolesco.

L'iscrizione ci ricorda che nel 1561 l'abbazia era sotto la Commenda farfense, ma allo stesso tempo, non fa riferimento esplicito ad una committenza dell'abate commendatario, Ranuccio Farnese. Infatti, il Cardinal Ranuccio Farnese sembra non essersi occupato molto dell'abbazia e delle sue vicende<sup>3</sup>.

La questione principale resta quella di cercare di cogliere l'identità del pittore e chiedersi perché in questa iscrizione è data particolare enfasi nella committenza al ruolo svolto dai monaci e dal priore.

#### L'iconografia:

##### il peso della tradizione nordica.

Fulcro del *Giudizio Universale* far-

fense è la figura del *Cristo giudice*, che si pone al centro di un alone dorato. L'assetto compositivo, si avvale del rosone da cui filtra la luce naturale che in tal modo si confonde con l'alone che circonda il *Cristo* della seconda venuta. L'idea di porre Gesù isolato nella sua

a due tagli (Ap. I, 16)<sup>4</sup> e del giglio, attributi del *Cristo Giudice*. Sono tutti elementi figurativi riscontrabili più frequentemente nei Giudizi Universali a nord delle Alpi e in misura minore nella tradizione iconografica italiana del tema<sup>5</sup>. Anche l'arcobaleno su cui il *Cri-*

funzione, e al centro di un vortice di nubi su cui sono poi collocati i Santi, è senz'altro l'elemento compositivo più originale ed interessante. Il volto emaciato e il corpo nudo e smagrito di questo Cristo non possono non ricordare tipologie figurative nordiche, come l'ostentazione delle piaghe, per altro, motivo tradizionale dell'iconografia del *Giudizio Finale* risalente al XII secolo. L'*Apocalisse* di San Giovanni è invece la fonte dalla quale è ripreso il motivo della spada



Fig. 3. Farfa, abbazia di Santa Maria, particolare del *Giudizio Universale*.

sto di Farfa poggia un piede, è un altro motivo iconografico tipico di molti Giudizi Universali fiamminghi<sup>6</sup>, a partire dagli esempi più noti, il Giudizio Universale nel *Dittico di New York* di Jan e Hubert Van Eyck (*New York, Metropolitan Museum*) e quello di Roger Van der Weyden di Beaune (*Hotel de Dieu*).

Gli intercessori per l'umanità, la Vergine e l'Evangelista sono a lato del Cristo, mentre la moltitudine dei Santi siedono con pose variate su due cerchi concentrici di nuvole: hanno corporature massicce e pose plastiche come gli eletti e i dannati, raffigurati in primo piano tra lapidi e sepolcri divelti. Se il plasticismo dei corpi e il virtuosismo delle distorsioni anatomiche è memore, questo sì, del capolavoro sistino, per il resto il *Giudizio Universale* di Farfa si distacca dal modello cortonesco e michelangiotesco e dalle interpretazioni di questi capolavori riscontrabili nei *Giudizi Universali* dell'area umbro laziale<sup>7</sup>. Altro dato interessante è la scelta della raffigurazione delle tombe e dei sepolcri in primo piano da cui escono i defunti -la cosiddetta *Resurrezione della carne*- giacché in Italia, nel corso del XV e del XVI secolo, era invalsa la tendenza ad espungere dalle immagini del *Giudizio Universale* la raffigurazione delle tombe, motivo sopravvissuto invece in ambito fiammingo. Per esempio, già con Beato Angelico (*Giudizio Universale*, Firenze, Museo di San Marco) il sepolcro, elemento iconografico ancora importante in certe raffigurazioni medievali (si ricordi per esempio la *Resurrezione della carne* nei bassorilievi attribuiti a Lorenzo Maitani, del quarto pilastro della facciata del duomo di Orvieto), era stato tradotto in una doppia fila di avelli aperti e vuoti che dominano la composizione in virtù del taglio prospettico con cui sono stati inseriti dall'artista. Dopo l'Angelico assistiamo all'eliminazione progressiva degli avelli e di qualsiasi riferimento alle tombe, come si vede prima nel capolavoro di Signorelli e poi nel *Giudizio* della Cappella Sistina; nella seconda metà del Cinquecento nei *Giudizi Universali* la tomba da cui risorgono gli eletti sparisce definitivamente. Nel dipinto di Farfa invece i sepolcri aperti e rotti dominano il primo piano, secon-

do una scelta compositiva riscontrabile nel XVI secolo in molti altri esempi fiamminghi: dai *Giudizi Universali* di Crijspin van den Broeck del 1560 (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts) e del 1571 (Anversa, Musée Royale des Beaux Arts) a quelli di Frans Floris del 1566 (Vienna, Kunsthistorisches Museum e Bruxelles Musées Royaux des Beaux Arts)<sup>8</sup>. Occorre infine osservare la soluzione iconografica ideata dall'anonimo maestro di Farfa per la rappresentazione dell'*Inferno* nel registro destro della composizione. L'*Inferno* di Farfa è luogo animato da molti demoni e creature fantastiche come per esempio il demonio in primo piano, con un corpo caratterizzato da un evidente vigore plastico e da una muscolatura assai pronunciata, sul quale è però innestata una testa di gallo: questo gusto per il grottesco è ancora riconducibile all'origine nordica del pittore. Si pensi per esempio alla rappresentazione dei demoni nella *Caduta degli angeli ribelli* di Frans Floris (1554, Anversa, Musée Royale des Beaux Arts). Decisamente più consistenti sono però i debiti del maestro anonimo di Farfa con la pittura veneta del Cinquecento.

#### Il giudizio Universale di Farfa e la pittura veneziana.

Come hanno sottolineato Giovanna Saporì e Bert Meijer, il *Giudizio Universale* risente sia da un punto di vista stilistico che iconografico di opere di Tiziano e di Tintoretto<sup>9</sup>. La prima opera che probabilmente influenzò il maestro di Farfa, è la *Gloria* di Tiziano (1551-1554, Madrid, Museo del Prado) uno dei primi esempi italiani di *Paradi-*

*si-Giudizi* come lo definì Romeo De Maio<sup>10</sup>: il suo schema compositivo potrebbe aver offerto un modello al pittore di Farfa, per il registro superiore, quello con l'epifania del *Cristo Giudice*. L'influsso sul maestro di Farfa di Tiziano è riscontrabile anche nelle fisionomie, nelle tipologie femminili delle elette e dannate<sup>11</sup>, anche se decisamente più consistenti sono i debiti dell'anonimo pittore con Tintoretto. Infatti, la dannata in primo piano seduta



Fig. 4. Venezia, chiesa di S. Maria dell'Orto, 1560-1565, Tintoretto, *Giudizio Universale*.



Fig. 5. Vienna Kunsthistorisches Museum. Tintoretto, *Susanna e i Vecchioni*.

sulla tomba divelta è estrapolata direttamente dalla *Susanna e i Vecchioni* di Tintoretto (1557, Vienna Kunsthistorisches Museum), mentre l'invenzione



Fig. 6. Farfa, abbazia di S. Maria, particolare del *Giudizio Universale*.

delle nubi concentriche che creano un vortice nel cielo, l'idea del regno celeste illuminato da effetti drammaticamente contrastanti che notiamo nel dipinto farfense, ricalcano in buona parte l'assetto compositivo del *Giudizio Universale*, telero realizzato dal Tintoretto nella chiesa veneziana di S. Maria dell'Orto. Come ha indicato Meijer<sup>12</sup>, questa è l'opera di Tintoretto con cui il dipinto farfense mostra maggiori affinità, nonostante l'opera del Robusti non abbia una data sicura e la critica preferisca ancora oggi, in assenza di docu-

menti d'archivio, collocarla tra 1560 e 1565<sup>13</sup>. Infatti, nel *Giudizio Universale* di S. Maria dell'Orto si vede *Cristo Giudice* seduto su una nube che spalanca le braccia come nel *Cristo Giudice* di Farfa, si vede un vortice-nimbo apparire sopra il capo di Gesù e si vedono la spada e il giglio come nel *Giudizio* dell'anonimo pittore di Farfa. Nell'opera

di Tintoretto notiamo l'interessante invenzione dei cerchi concentrici di nuvole sui quali sono santi, martiri<sup>14</sup> e figure allegoriche come le *Virtù Teologali* (lo sottolineava già Marco Boschini in una delle prime descrizioni del dipinto)<sup>15</sup>: l'interessante scelta figurativa è ricalcata nel *Giudizio Universale* di Farfa<sup>16</sup>. Le analogie tra le due opere così distanti geograficamente, riguardano anche le figure degli angeli: in entrambe le opere gli angeli con le trombe del *Giudizio* piombano dal cielo con audaci scorsi e sforbiciate di gambe. In entrambi i dipinti notiamo infine la figura di *Caronte* con il suo *legno*, notiamo il groviglio dei corpi in primo piano e la rappresentazione delle acque tumultuose che restituiscono i corpi nell'ultimo giorno e, nello stesso tempo, travolgono i dannati: al centro della composizione (sebbene in secondo piano) nel telero di Tintoretto, mentre nell'*Inferno* di Farfa, il fiume infernale è in secondo piano a destra. Probabilmente questo motivo colpì l'anonimo pittore fiammingo come molti suoi contemporanei. Carlo Ridolfi ancora un secolo dopo, sottolineava il riuscito effetto e

l'originalità di questo brano nel *Giudizio* del Tintoretto, dove poteva vedersi dal vero "il risorgere di quelli che ebbero il sepolcro nelle acque (...) un fiume ripieno di corpi, portati rovinosamente da quelle onde. Fiusevi ancora la barca di Caronte ripiena di dannati condotta all'Inferno da demoni che han sembianti di fiere e di mostri horribili"<sup>17</sup>. Se Tintoretto ha approfittato di questa raffigurazione delle acque per tentare di abbandonare una composizione frontale a tutto vantaggio di una disposizione obliqua e di profondità, nel caso del dipinto di Farfa, il risultato è molto meno riuscito, poiché l'effetto della cascata impetuosa è risolto in modo più banale, come una sorta di scalinata d'acqua; cosa che ci fa sospettare una derivazione iconografica del *Giudizio Universale* di Farfa da quello veneziano. Il motivo delle acque rovinose e dei morti che esse restituiscono è comunque formalmente validissimo e psicologicamente molto efficace<sup>18</sup>. Si noti infine lo scheletro che risorge e si aggrappa ad una pietra tombale tra i risorti, al centro del *Giudizio* di Farfa, che potrebbe essere stato ispirato dai numerosi teschi e scheletri risorgenti nella tela di Tintoretto dove, in primo piano, i morti riprendono vita emergen-



Fig. 7. Amsterdam, Stedelijk Museum, Dirck Barendsz, *Adorazione dei Pastori*; già chiesa di Gouda.





Fig. 8. Dublino, National Gallery of Ireland, Anonimo maestro fiammingo (Maestro del Giudizio Universale di Farfa?), *Banchetto degli Dei* o *Le Nozze di Peleo e Teti*.

do dalla terra ancora con le zolle e le foglie addosso.

Attraverso il serrato confronto stilistico con alcuni capolavori della scuola veneta è evidente, a questo punto, che il pittore di Farfa dimostra di conoscere l'ambiente artistico veneto piuttosto che romano, e dimostra di avere dimestichezza soprattutto con le opere di Tintoretto. Pertanto, può essere inserito tra quei giovani artisti fiamminghi (inteso nel senso più ampio del termine) scesi in Italia nella seconda metà del secolo, per formarsi alla "scuola italiana": il nostro ignoto maestro è certo tra coloro che realizzarono il proprio apprendistato, piuttosto che a Roma, a Venezia.

Tutto questo, ha portato la storiografia più recente a scartare la tradizionale attribuzione a Hendrick van den Broeck, il cui nome era stato fatto per la prima volta nel 1971 da Carlo Pietrangeli e Cesare D'Onofrio<sup>19</sup>, e a cercare il nome dell'artista del *Giudizio* di Farfa, tra i cosiddetti *flandro-veneti*<sup>20</sup>. In questo caso strumenti essenziali sono gli studi sui cosiddetti *romanisti* e quelli sui pittori *veneto-fiamminghi*, pubblicati da Nicole Dacos, da Giovanna Saporì e da Bert Meijer. Nicole Dacos, ha per prima rifiutato la tradizionale attribuzione ad Hendrick van den Broeck proponendo il nome di Dirck Barendsz<sup>21</sup>, artista di Amsterdam che

soggiornò a Venezia tra 1555 e 1561 presso la bottega di Tiziano, attribuzione sostenuta anche da Giovanna Saporì<sup>22</sup>, secondo la quale, Dirck Barendsz potrebbe aver realizzato il dipinto murale della chiesa di Farfa durante un probabile viaggio a Roma, ma certo dopo l'apprendistato presso Tiziano. La Saporì basa la sua ipotesi sul confronto stilistico tra il dipinto farfense e l'*Adorazione dei pastori* di Barendsz, dipinto successivo al 1562 (chiesa di Gouda, presso Amsterdam).

Tuttavia il *Giudizio* ricorda piuttosto che un tizianesco come Barendsz, l'arte di Tintoretto e nell'entourage di Jacopo Robusti va cercato l'anonimo pittore di Farfa. Bert Meijer ci indica per altro, altre opere di Tintoretto che hanno evidenti affinità con il *Giudizio* di Farfa, ovvero la *Presentazione della Vergine al Tempio* (1552-53, Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto), l'*Estate* (Washington, National Gallery) e la *Venere, Vulcano e Marte* (Monaco, Alte Pinakothek), tutte opere realizzate dal Robusti in un arco cronologico che va dal 1550 al 1565<sup>23</sup>.

L'ipotesi di Meijer sembra oggi la più corretta anche perché sostenuta da un piccolo catalogo di dipinti che lo studioso ha messo in relazione con l'anonimo Maestro di Farfa: lo sconosciuto pittore di Farfa è l'autore anche del *Banchetto degli Dei* o *Le nozze di*

*Peleo e Teti*, della National Gallery of Ireland di Dublino e del *Giudizio di Paride* della National Gallery di Washington. Le due opere, collocabili tra il 1560 e il 1570, sono state accostate per la prima volta nel 1968 da Federico Zeri, che fece il nome di Paolo Fiammingo<sup>24</sup>, pittore attivo presso Tintoretto come ricorda il Ridolfi<sup>25</sup>. Meijer inserisce inoltre nel catalogo l'*Adorazione dei pastori* conservata ad Oxford (Ashmolean Museum) per il suo carattere tintorettesco, sebbene il dipinto di Oxford si debba porre in una fase che ricorda Tintoretto ma in modi più diluiti rispetto a quelli del *Giudizio* di Farfa. Infine, si deve aggiungere a questo piccolo catalogo, un quadro con *Giuseppe che incontra i fratelli* in collezione privata<sup>26</sup>. Infine, l'affascinante possibilità, frutto delle più recenti ipotesi<sup>27</sup> attributive, che questo artista sia Pieter Vlerick (1537-1581) sulla base delle notizie sul suo soggiorno italiano forniteci dal van Mander, è tuttavia tutta da dimostrare<sup>28</sup>. Ciò che è certo, è la possibilità di trovare il nome del pittore di Farfa tra i cosiddetti *flandro-veneti* (o *veneto-fiamminghi*), pittori arrivati dalle Fiandre e accorsi alla scuola veneta, gravitanti nell'orbita di Tintoretto o di Tiziano: Van Mander ne ricorda molti. Infatti, i percorsi formativi per i pittori stranieri del XVI secolo, passavano sia a Venezia che a Roma<sup>29</sup>, e la tappa veneziana era per molti la prima e la più importante. Pittori integrati a tal punto nell'ambiente lagunare, che finirono per appartenere più all'arte veneta che a quella fiamminga. Questa tendenza si intensificò alla metà del XVI secolo in seguito al viaggio di Tiziano ad Augusta presso la corte imperiale (1550); da allora molti giovani maestri nordici si trasferirono a Venezia ad apprendere l'arte presso le botteghe di Tiziano o di Tintoretto. Van Mander e Ridolfi ci parlano di questi artisti, ma molti di loro sono rimasti apprendisti, personalità sconosciute e poco definibili all'interno degli atelier dei grandi maestri. In questo caso è molto difficile stabilire meriti e confini tra la mano del maestro e quella dell'allievo che rimane spesso nell'anonimato. Questo è per ora il contesto in cui inserire l'anonimo *Maestro di Farfa*. L'unico dato certo è che il pittore del *Giudizio* di Farfa proba-

bilmente si era formato nella bottega di Tintoretto intorno al sesto decennio del XVI secolo, prima di approdare nell'Italia centrale e realizzare il *Giudizio Universale* di Farfa, dove ha lasciato più di una testimonianza del suo amore per le opere di Tintoretto.

### Farfa: maestri fiamminghi e monaci tedeschi.

Nessun documento ha permesso di individuare il nome dell'autore del *Giudizio Universale* di Farfa; ma la responsabilità della sua scelta, come testimonia l'iscrizione dipinta in calce al *Giudizio Universale*, è della comunità monastica che abitava l'abbazia nel 1561.

Tra il 1400 e il 1567, infatti, tennero l'abbazia di Farfa monaci benedettini della Congregazione Teutonica, monaci per lo più di nazionalità fiamminga, francese o tedesca.

Nel 1400 questi monaci teutonici, provenienti dai monasteri di Subiaco, si erano insediati a Farfa. Contemporaneamente l'antica abbazia imperiale era stata riformata nell'organizzazione interna da Bonifacio IX (1389-1404), con l'istituzione della Commenda: revocato l'abate eletto dagli stessi monaci, il papa aveva affidato l'abbazia al nipote, il cardinale Francesco Tomacelli Carbone, primo abate commendatario di Farfa. A partire da lui gli abati furono tutti commendatari di nomina pontificia, i quali lasciarono tuttavia, un certo margine di indipendenza alla comunità monastica soprattutto nel governo interno, retto da un priore. Fu il Tomacelli che introdusse i monaci teutonici sostituendoli a quelli residenti a Farfa, tutti originari della sabina e legati agli interessi patrimoniali delle famiglie d'origine<sup>30</sup>. I monaci tedeschi, arrivati da Subiaco dove si erano già insediati da tempo, appartenevano alla Congregazione Teutonica o Osservanza di Melk, la quale non fu mai una vera e propria Congregazione mancando un governo centrale, ma piuttosto un movimento di riforma monastica nato e sviluppatosi a Melk con la finalità di ricondurre i monasteri di Germania alla disciplina sul modello proprio dei monasteri benedettini di Subiaco. La mancanza di quest'organismo centrale consentì pertanto ai monasteri aderenti, di

mantenere un alto grado di autonomia e le loro particolari consuetudini<sup>31</sup>. E' un dato certo comunque, che da questo movimento di riforma, per altro appoggiato da Alberto di Baviera ma anche dai padri conciliari riuniti a Costanza nel 1419, derivò un'intensificazione dei rapporti tra Paesi Germanici e i monasteri di Subiaco, legame che si concretizzò nel sempre più frequente scambio di monaci tra i rispettivi conventi. I monaci tedeschi di Subiaco dunque, andarono via via ad incrementare anche la comunità farfense nel corso del XV secolo: di questi, sono stati trovati nell'archivio dell'Abbazia, e pubblicati fin dall'inizio del XX secolo<sup>32</sup>, gli atti di professione di fede alla Congregazione Teutonica. Inoltre, i monaci teutonici di Farfa erano uniti fin dal 1400 ai benedettini tedeschi dei monasteri sublacensi, in virtù di un atto di unione più volte revocato e ristabilito dai pontefici<sup>33</sup>. Ma in realtà il legame tra Farfa e Subiaco fu sempre molto stretto nonostante le passeggere crisi, per lo meno fino all'inizio del XVI secolo. Allora, infatti, iniziarono i problemi per questi monaci: un'ulteriore riforma monastica partita da Subiaco e intenzionata a ricondurre ad una direzione centrale molti dei conventi italiani, liberandoli dalle eccessive *presenze straniere*, portò all'isolamento della comunità tedesca di Farfa e in seguito alla sua dispersione. La questione era semplice: con l'istituzione in molti conventi italiani delle Commende, spesso assegnate a cardinali residenti a Roma o comunque lontani dal severo ambiente claustrale, nei monasteri vigeva un clima di autonomia e spesso di indifferenza verso le regole conventuali. Per questo motivo, nel corso del XV secolo, molti monasteri benedettini vennero riformati e fatti confluire nella Congregazione di Santa Giustina (poi detta Cassinese nel momento dell'adesione dell'Abbazia di Cassino nel 1504), con lo scopo di eliminare il sistema delle Commende e recuperare alla lettera i valori della regola benedettina. La Congregazione si avvaleva per questo di un Consiglio Unico permanente detto Capitolo Generale o *Regimen*, ovvero di un vero e proprio governo fortemente centralizzato, che poteva così limitare l'autonomia dei mo-

nasteri e dei loro abati<sup>34</sup>. Quando nel 1513 l'abate commendatario di Subiaco, Pompeo Colonna vescovo di Rieti, riuscì a spezzare l'unione tra Farfa e Subiaco annettendo i conventi sublacensi nella Congregazione Cassinese, i monaci tedeschi di Farfa si trovarono sempre più isolati<sup>35</sup>. Da questo momento fino alla cacciata dei monaci teutonici dall'abbazia di Farfa nel 1567, si assistette ad una vera e propria lotta o *battaglia*, come la definì lo Schmidlin, tra i tedeschi che vivevano a Farfa e i Cassinesi, ormai stabiliti a Subiaco e intenzionati a far entrare nella loro Congregazione anche l'Abbazia di Farfa. Il contrasto tra Farfa e Subiaco continuerà per tutta la prima metà del XVI secolo: i farfensi continuarono ad appellarsi ai papi e all'autorità imperiale sulla base dei loro antichi diplomi imperiali e della bolla del 1477<sup>36</sup>.

Il contrasto si accese nel luglio 1527, (si noti, in occasione del Sacco di Roma), quando cinque o sei monaci tedeschi di Farfa occuparono con la forza il monastero di S. Scolastica a Subiaco, rimanendovi fino al 1532. Ne seguì un contrastato processo nel quale i Cassinesi ebbero la meglio, riprendendosi i monasteri di Subiaco tra il 1532 e il 1534. Paolo III (1534-1549) confermò il possesso dei Cassinesi dei conventi sublacensi mentre i teutonici di Farfa continuarono ad opporsi alla sentenza di questo processo. Ebbero la peggio: sotto il pontificato Farnese le loro contestazioni accrebbero solo la loro emarginazione in seno alla Chiesa; addirittura due ordinanze del Vaticano, del 1537 e del 1541, minacciarono i farfensi di scomunica<sup>37</sup>. Nel frattempo la commenda farfense era passata alla famiglia Farnese, quando, nel 1542, Paolo III approfittò di alcune proteste dei monaci teutonici per deporre d'ufficio l'abate commendatario e nominare al suo posto il nipote Ranuccio Farnese, penitenziere maggiore e cardinale di S. Lucia in Selci<sup>38</sup>. Questi prese possesso di Farfa il 4 settembre 1547<sup>39</sup>.

Intorno al 1561, quando Ranuccio Farnese era ancora titolare della commenda, erano rimasti a Farfa pochi monaci, circa dieci, e per la maggior parte olandesi, come attestano alcuni documenti conservati nel *Rationale Pharpense*<sup>40</sup>.

Tra coloro che compongono il capitolo farfense nel 1561 si possono così rintracciare i nomi del priore e dei monaci che promossero la decorazione della controfacciata della chiesa di Farfa con il *Giudizio Universale*. Questi monaci sono per lo più originari della Germania, della Francia o delle Fiandre, come attestano i loro stessi nomi. Nel maggio del 1561, in una locazione, appare il nome del priore, quel priore che ordinò "la nobile opera frutto di mani fiamminghe", citato nell'iscrizione in calce al *Giudizio*.

La composizione del capitolo del monastero di Farfa nel 1561 si può ricavare da questi documenti registrati nel *Rationale Pharpense*: nel contratto del maggio 1561, oltre al nome del priore, "frater Herasmus Flander", troviamo "Leonardus Gallus vicarius, Evangelista Gallus cellerarius, Nicolaus Flander, Bartolomeus Brabantinus, Girardus Guelfuus vel Scheldrus, Antonio Sublacensis, Iacobus Flander, omnes venerabiles monaci et religiosi ordinis Sancti Benedicti de Observantia in unum congregati asserentes facere maiorem partem dicti monasterii"<sup>41</sup>.

I monaci sono otto e si definiscono tutti con i loro appellativi di provenienza e sono per la maggior parte fiamminghi. Il 4 gennaio 1562, quasi un anno dopo, troviamo un altro documento sottoscritto sempre dallo stesso priore, Erasmo fiammingo, mentre la composizione della comunità monastica è un po' cambiata e si leggono nomi nuovi<sup>42</sup>. Il priore Erasmo fiammingo rimane in carica, forse fino al 1564, quando sarà sostituito dall'olandese frate Paolo di Frisia<sup>43</sup>. L'ultimo priore dei monaci teutonici, prima dell'arrivo a Farfa dei Cassinesi, nel 1567, si chiamava Girolamo Laberin<sup>44</sup>: egli lasciò l'Abbazia con tutti gli altri monaci tedeschi quando i Cassinesi presero possesso di Farfa, il 19 aprile 1567.

In questo contesto si colloca la realizzazione del *Giudizio Universale*, opera originale, eccentrica rispetto al panorama centroitaliano, ma strettamente connessa a questa comunità monastica fiamminga, orgogliosa ed indipendente al punto da preferire un pittore arrivato dal nord piuttosto che attingere dall'offerta locale. Il pittore fiammingo di Farfa probabilmente fu a Ro-

ma per vedere e per imparare, e da qui si spostò a lavorare per i monaci di Farfa nella campagna sabina; probabilmente la sua presenza si può collegare in parte alla tendenza di quegli artisti girovaghi, che andavano per le campagne umbro laziali trovando in provincia maggiori occasioni di lavoro rispetto a Roma e dimostrando così quanto avevano imparato nell'urbe. L'opera di Farfa tuttavia mostra evidenti affinità con l'arte veneta coeva piuttosto che con la tradizione romana, ipotesi suffragata dal confronto stilistico con le opere di Tintoretto e dalle somiglianze con il gruppo di dipinti assegnati dal Meijer ad un anonimo, definito appunto *Maestro del Giudizio Farfa*. L'anonimo autore del *Giudizio Universale*, formatosi a Venezia presso il Robusti scese nel Lazio, dove, ingaggiato dai tedeschi di Farfa, ci ha lasciato la sua testimonianza più importante.

Nel 1565 era succeduto a Ranuccio Farnese come abate commendatario il cardinale Alessandro Farnese, con il quale erano sorti subito dissidi per il pagamento di una tassa che il commendatario voleva imporre al monastero, violando i privilegi e le esenzioni di cui godeva l'Abbazia<sup>45</sup>. Intanto il Farnese si era avvicinato ai Cassinesi, ai quali sperava di affidare l'abbazia sabina, e tramite il suo rappresentante Giacomo Maria Sala cercò di sottomettere i farfensi con un progetto di riforma che prevedeva tra l'altro, di non ammettere nessun novizio senza il permesso del cardinal Farnese<sup>46</sup>. Quest'ultima prescrizione voleva evitare che venissero consacrati a Farfa altri monaci appartenenti alla Congregazione Teutonica, in modo tale che, morti gli ultimi monaci teutonici, il convento poteva passare ai Cassinesi. Girolamo Laberin, l'ultimo priore, si ribellò ricordando al cardinale i diritti e i privilegi di cui godeva Farfa, e il Farnese prima lo minacciò e poi lo destituì<sup>47</sup>. Seguì la bolla di espulsione, in cui i monaci teutonici di Farfa sono definiti *nisi paucos monachos numerum decem non excedentes*(...) *quasi sine lege viventes*; con essa si pose fine alla Congregazione Teutonica, che doveva essere sciolta in perpetuo *dicta congregatione teutonicorum perpetuo dismembravit, disunivit, et separavit*<sup>48</sup>. Questo ordinò il Farnese il 14 aprile

1567 convocato il capitolo farfense, obbligando i monaci a scegliere tra l'accettare l'unione con i Cassinesi o l'esilio da Farfa. I teutonici dichiararono di volersi ritirare dall'abbazia e ricevettero un'indennità per affrontare il viaggio. Si estinse così la comunità di monaci tedeschi di Farfa.

## NOTE

\* Dottore in Conservazione Beni Culturali, Specializzazione in Museologia.

<sup>1</sup> La ricezione dei capolavori di Signorelli e di Michelangelo è fortissima in area umbro laziale, come si può vedere nel *Giudizio Universale* dei fratelli Lorenzo e Bartolomeo Torresani, nell'Oratorio di S. Pietro Martire a Rieti (1551-1552), e nel *Giudizio Universale* di Ferraù Fenzoni, realizzato tra 1595 e 1596 nella controfacciata della cattedrale di Todi.

<sup>2</sup> Il dipinto sembra essere il lavoro di una sola mano estremamente valida, e l'espressione "flandrorum manibus" si può interpretare come un riferimento alle mani di un solo artefice o come un'indicazione che si riferisce ad un artista e ai suoi aiuti.

<sup>3</sup> Per una puntuale biografia del cardinale Ranuccio, fratello minore del "Gran Cardinale" Alessandro, e per i suoi tormentati rapporti con il più egocentrico fratello e con il nonno, Paolo III, cfr. G. FRAGNITO, *Ranuccio Farnese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1995, vol. 45, pp. 148-160, e R. ZAPPIERI, *Tiziano, Paolo III e i suoi nipoti*, Torino, 1990.

<sup>4</sup> Apocalisse, I, 16 " (...) e dalla bocca di lui usciva una spada a due tagli (...)"

<sup>5</sup> I. CHRISTE, *Giudizio Universale*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1995, vol. 6, pp. 791-805.

Giglio e spada simboleggiano la misericordia e la giustizia divina. Il giglio è emblema del regno della purezza, degli eletti, mentre la spada ricorda la giustizia che trionfa l'ultimo giorno sugli empi, condannati al fuoco eterno.

<sup>6</sup> Questo trono di gloria può collegarsi alla visione del profeta Ezechiele ( Ez. 1,26-28); cfr. G. HARBISON, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation between Art and Reformation*, New York- London, 1976, pp. 8 e segg.



Tuttavia, l'arcobaleno come trono del *Cristo Giudice* potrebbe alludere al patto di alleanza e riconciliazione di Dio con gli uomini subito dopo il Diluvio Universale (Gen. IX, 9-13), e quindi diventare un simbolo di speranza nella salvezza dell'ultimo giorno. Infatti, a ben guardare, il *Cristo Giudice* di Farfa non compie propriamente il gesto di condanna per i reprobati e di assoluzione per gli eletti, ma spalanca le braccia come a ricordare la Croce: si ricordi il *Cristo Giudice* del timpano di Saint Denis e il suo sacrificio per la redenzione dell'umanità, proponendo un'immagine più benigna del Giudizio Finale.

<sup>7</sup> Cfr. nota 1.

<sup>8</sup> Cfr. G. HARBISON, *cit.*

<sup>9</sup> G. SAPORI, *Flemish Forays in the Roman Hinterland* in *Fiamminghi a Roma*, Firenze, 1999, pp. 21 e segg. B. W. MEIJER, *Fiamminghi e olandesi nella bottega veneziana: il caso di Jacopo Tintoretto*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano*, Milano, 1999.

<sup>10</sup> R. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, 1978, p. 82.

<sup>11</sup> Cfr. G. SAPORI, *cit.*, pp. 24-27. La studiosa propone come modelli per le fisionomie, per le fogge delle capigliature e per gli atteggiamenti dei tipi femminili del *Giudizio Universale* di Farfa, le figure di donne riscontrabili nei dipinti mitologici di Tiziano realizzati tra il 1550 e il 1555: le diverse repliche della *Venere con organista*, o la *Diana e Callisto* del Museo di Edimburgo; per la studiosa sono evidenti anche analogie delle risorte del dipinto di Farfa con le floride matrone che dipingeva Veronese, (per esempio le nobildonne di Villa Maser), soprattutto nella resa delle preziose acconciature e delle opulente corporature.

<sup>12</sup> Cfr. B. W. MEIJER, 1999, pp. 138-140.

<sup>13</sup> S. RICHTER, *Jacopo Tintoretto und die Kirche der Madonna dell'Orto zu Venedig*, Monaco, 2000.

<sup>14</sup> Tra questi si distinguono, in virtù dei loro attributi, S. Lorenzo, S. Andrea, S. Caterina. A. PALLUCCHINI, *Considerazioni su grandi teleri del Tintoretto della Madonna dell'Orto*, in *Arte veneta*, 23, 1969, p. 60. È interessante notare che già nel 1969 la Pallucchini proponeva come modello per il *Giudizio Universale* di Santa Maria dell'Orto, la *Gloria* di Tiziano Vecellio, soprattutto per la disposizione delle figure nel registro superiore.

<sup>15</sup> M. BOSCHINI, *Carta del Navegar pittoresco*, 1660 (ed. critica a cura di A. Pallucchini-

ni, Venezia 1966): "Quele è virtù, che è de tanta importanza/ Per aquistar el merito divin/ E fa l'omo beato senza fin!/ Quele xe Fede, Carità e Speranza" (vv. 13-16).

<sup>16</sup> La differenza tra le due opere sta nel fatto che nel dipinto di Farfa mancano gli attributi iconografici per l'identificazione dei Santi.

<sup>17</sup> C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero le vite de gli illustri pittori veneti e dello Stato descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, 1648, ed. cons. Berlino, 1914-1924, vol. II, pp. 20-21. L'origine del motivo del mare che restituisce i corpi, a Venezia aveva un antico illustre precedente figurativo: il *Giudizio Universale* di Torcello.

<sup>18</sup> Il motivo iconografico nasce dall'*Apocalisse*, dove si dice che il mare rese i suoi morti (Ap. XX, 12-13). Ma un'altra fonte è il *Libro della Sapienza*, in cui si legge che "contro di essi (gli empi) infurieranno le onde del mare e si precipiteranno con violenza i fiumi" (Sap. V, 23).

<sup>19</sup> C. PIETRANGELI, C. D'ONOFRIO, *L'Abbazia di Farfa*, in *Abbazie nel Lazio*, Roma, 1971, p. 163.

<sup>20</sup> Vanno assolutamente notate le tonalità dorate, luminose, la luce diffusa e il senso del colore del dipinto di Farfa, che non possono non richiamare alla mente la scuola veneta.

<sup>21</sup> N. DACOS, *Per vedere, per imparare*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Milano, 1995, pp. 29-30.

<sup>22</sup> Cfr. G. SAPORI, *cit.*

<sup>23</sup> Meijer avvicina la dannata ritratta di schiena che fugge all'Inferno del *Giudizio* di Farfa con la figura vista di spalle che accompagna la Vergine sulle scale del tempio nella *Presentazione della Vergine al tempio*, in Santa Maria dell'Orto di Venezia; paragona poi l'atteggiamento di una donna col braccio piegato tra le risorte di Farfa con quello dell'*Estate* di Washington e della *Venere* del dipinto di Monaco.

<sup>24</sup> F. ZERI, *Major and Minor Italian Artists at Dublin*, in *Apollo*, 99, 1974.

<sup>25</sup> Cfr. C. RIDOLFI, 1648, Berlino, 1914-1924, vol. II, p. 81.

<sup>26</sup> Cfr. B. W. MEIJER, 1999, p. 140; quest'opera nel 1932 era a Londra e veniva attribuita allo stesso Tintoretto sulla base di un'iscrizione a matita di Hermann Voss dietro una foto del quadro che gli apparteneva. Oggi la foto è nella collezione dell'Istituto Olandese di Firenze.

<sup>27</sup> Cfr. B. W. MEIJER, *cit.*, p. 140.

<sup>28</sup> K. VAN MANDER, *Het Schilderboek*, Anversa, 1604, ed. cons. Roma, 2000, p. 243.

Pieter Vlerick, pittore nato a Courtrai, allievo del Van Mander dopo una prima formazione presso Karel van Yper, si allontanò presto dalla città natale per girovagare tra una bottega all'altra, finendo per entrare in quella di Jaques Floris, fratello di Frans. Il biografo degli artisti nordici ci informa che durante questi anni tumultuosi, il suo animo inquieto lo portò a viaggiare in tutta Europa: passò prima in Francia e poi scese in Italia, "ove trascorse molto tempo a Venezia, presso il maestro Tintoretto, dandone il sommo apprezzamento. Se Pieter non fosse stato un giovane ancora imberbe e si incline a spostarsi da un posto all'altro, avrebbe potuto sposare la figlia di Tintoretto". A parte l'aneddoto poco credibile della figlia di Tintoretto, il suo passaggio a Roma, insieme ad un compagno che si chiamava Hans in den Boog, col quale visitò anche Napoli, avvenne proprio sotto il pontificato di Pio IV. A Roma, dice il van Mander, ritrasse numerose vedute della città, rovine e architetture classiche che realizzava con la penna "con somma eccellenza e abilità"; ma, nello stesso tempo, condusse una vita piuttosto sregolata e, come molti altri suoi connazionali, era un gran frequentatore di taverne. Copiò "numeroso anticaglie e molte opere di Michelangelo (...) realizzò diverse composizioni (...) in cui si vedevano molte rovine leggiadre nonché piccole figure e altri ornamenti; operò seguendo tutte le maniere di dipingere e lavorò persino ad affresco(...)". Quindi secondo questo racconto le date e i luoghi del suo percorso italiano, l'estrema mobilità e la volontà di cimentarsi in più tecniche, come dice van Mander, potrebbero corrispondere a quelle all'anonimo maestro di Farfa: un artista nordico, di passaggio in Sabina probabilmente durante il soggiorno romano e dopo un primo periodo passato a Venezia. Tuttavia, non si conoscono opere documentarie del pittore e nemmeno documenti di questa sua avventura italiana. Pertanto, non si può dichiarare che il Maestro del *Giudizio Universale* di Farfa sia proprio lui, ma neanche escluderlo completamente (cfr. B. W. MEIJER, *cit.*, p. 140).

<sup>29</sup> Altre importanti tappe, più o meno prolungate, potevano essere città importanti del nord Italia, come Bologna o Padova per esempio, piuttosto che le cittadine ombre e laziali, prima di arrivare a Napoli. Cfr. N. DACOS, *La tappa emiliana dei pittori fiam-*



minghi e qualche inedito di Josse van Winge, in *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, Bologna, 1990; N. DACOS, op. cit., 1995; N. DACOS, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, 1995; G. SAPORI, *Van Mander e compagni in Umbria*, in "Paragone", 61 (483), 1990, pp. 11-48;

G. SAPORI, *Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà nello studio dei nordici in Italia*, in "Bollettino d'arte", 78, 1993, pp. 87-88; G. SAPORI, *Sulla fortuna di Hendrick van den Broeck (Arrigo Fiammingo)*, in *Scritti di Archeologia e Storia dell'Arte in onore di Carlo Pietrangeli*, Roma, 1996, pp. 171-177; B. W. MEIJER, *Per gli anni italiani di Federico Sustris*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano, 1994.

<sup>30</sup> J. SCHMIDLIN, *Ein Kampf um das Deutschtum im Klosterleben Italiens*, in *Historisches Jahrbuch*, 24, 1903, pp. 15-40 e 253-282; I. SCHUSTER, *L'imperiale Abbazia di Farfa*, Roma, 1921, pp. 347 e segg.

<sup>31</sup> H. T. DE MOREMBERT, *Melk*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Roma, 1978, vol. V, coll. 1154-1155.

<sup>32</sup> Cfr. J. SCHMIDLIN, 1903, e A. TAPPI CESARINI, *Note sul reclutamento del "Conventus Farphensis" dal 1408 al 1567*, in *Benedictina*, 3, 1949, fasc. 3-4. Dei documenti pubblicati da Schmidlin e dal Tappi Cesarini non c'è più traccia nell'Archivio di Farfa.

Oggi è ancora possibile trovare traccia della comunità teutonica di Farfa in un manoscritto del XVI secolo, il *RATIONALE PHARPHENSE* (Archivio Abbazia di Farfa, AE 235, 28,168-A 172), consultato dalla sottoscritta nell'archivio dell'Abbazia, non senza grosse difficoltà da parte dell'entourage che circonda la pacifica comunità di benedettini, e che gestisce le attività commerciali a latere. Il *Rationale Pharphense*, consente infatti, di ricostruire il capitolo dei monaci tra 1560 e 1561, anni di realizzazione del *Giudizio Universale*; il manoscritto fu iniziato nel 1550 dal monaco teutonico Giacomo Cretonio e raccoglie per lo più atti e contratti stipulati dai teutonici tra 1550 e 1567.

<sup>33</sup> Cfr. J. SCHMIDLIN, cit., pp. 24 e segg. Si ri-

corda la conferma del provvedimento da parte di Sisto IV nel 1477, che verrà più volte invocata in seguito dai sostenitori dell'unione tra Farfa e Subiaco.

<sup>34</sup> La Congregazione era sorta all'inizio del XIV secolo a Padova nel monastero di Santa Giustina per iniziativa del cardinal Ludovico Barbo prendendo il nome di *Congregatio Unitatis de Observantia*. Nella stretta osservanza della regola benedettina, la Congregazione riuscì, entro il 1421, a riunire molti monasteri dell'Italia settentrionale, dal Veneto alla Liguria, riuscendo a debellare alcuni mali del monachesimo benedettino grazie al lavoro del Capitolo Generale. Questo era un organo collegiale, retto da poche persone con piena autorità su tutti i membri della corporazione, e il suo presidente rimaneva in carica per un anno; tra i suoi compiti c'era per esempio quello di eleggere gli abati dei monasteri aderenti, che potevano rimanere in carica solo un anno. La Congregazione era già molto importante all'inizio del XV secolo: riconosciuta dal papa nel 1420, tra 1439 e 1440 era già potentissima in Italia e si stava diffondendo con successo anche in Spagna, Austria e Germania. All'inizio del XVI secolo vantava tra i suoi monasteri le Abbazia di San Paolo Fuori le Mura e di Montecassino. Cfr. J. SCHMIDLIN, cit.; B. COLLET, *Italian Benedictine Scholars and the Reformation. The Congregation of Santa Giustina of Padua*, Oxford, 1985.

<sup>35</sup> L'unione tra l'Abbazia di Farfa e i benedettini di Subiaco fu sciolta da Leone X nel 1514: i monaci rimasti a Subiaco furono costretti ad aderire alla riforma cassinese, coloro che non vollero incorporarsi nella nuova Congregazione, precisamente dodici monaci teutonici, andarono a rifugiarsi proprio a Farfa invocando inutilmente l'aiuto dell'imperatore Massimiliano I (1508-1519) e del papa per essere reintegrati a Subiaco. Cfr. J. SCHMIDLIN, cit., pp. 30-33; I. SCHUSTER, cit., pp. 364 e segg.

<sup>36</sup> Questi diplomi imperiali risalivano al medioevo quando Carlo Magno aveva concesso all'Abbazia il titolo di *Abbazia imperia-*

*le*, affrancandola dall'autorità papale; questi privilegi erano stati riconfermati in due diplomi imperiali da Corrado II nel 1027 e da Corrado III nel 1138 e, molto più tardi, nella bolla di Sisto IV del 1477, con la quale si ribadiva l'unione di Farfa coi monasteri di Subiaco. La bolla del 1477 aveva anche stabilito la divisione della mensa patrimoniale di Farfa: una parte sarebbe stata mensa abbaziale, spettante all'abate commendatario e l'altra sarebbe confluita in una mensa conventuale spettante alla comunità monastica, con la conseguenza che i benedettini, dovevano obbedienza solo al loro priore e non al commendatario, il quale non aveva facoltà di ingerire nella gestione del patrimonio conventuale o in questioni di disciplina interna. Il commendatario non poteva neanche imporre decime o imposte all'Abbazia. Cfr. J. SCHMIDLIN, cit., e I. SCHUSTER, cit., pp. 362 e segg.

<sup>37</sup> Cfr. J. SCHMIDLIN, cit., pp. 35-40.

<sup>38</sup> Cfr. G. FRAGNITO, cit..

<sup>39</sup> Cfr. I. SCHUSTER cit. pp. 368-369.

<sup>40</sup> Cfr. *RATIONALE PHARPHENSE*, cit.

<sup>41</sup> Cfr. *RATIONALE PHARPHENSE*, f. 31 r.

<sup>42</sup> I nuovi arrivati sono monaci originari della Baviera, come "*Hieronymus Bavarus*", oppure delle Fiandre come Luca Brabantino, Bartolomeo da Leida, Benedetto da Leida, Guglielmo da Bruxelles e Paolo "de Suaz", forse la città austriaca di Schwaz. Cfr. *RATIONALE PHARPHENSE*, f. 38 r.

<sup>43</sup> Cfr. *RATIONALE PHARPHENSE*, f.39 v. e f. 40 r.

<sup>44</sup> Cfr. J. SCHMIDLIN, cit., p. 257.

<sup>45</sup> Poiché Pio V (1566-1572) aveva imposto a tutti gli abati d'Italia il pagamento di un'imposta per la creazione di nuovi seminari, Alessandro Farnese venne a scontrarsi con i monaci di Farfa perché impose loro di versare la metà della "tassa dei seminari", nonostante l'abbazia ne fosse esentata in virtù della bolla di Sisto IV del 1477.

<sup>46</sup> Cfr. J. SCHMIDLIN, cit., p. 257; I. SCHUSTER, cit., pp. 370-371.

<sup>47</sup> Cfr. J. SCHMIDLIN, cit., p. 257.

<sup>48</sup> Cfr. J. *RATIONALE PHARPHENSE*, f. 55 r. e 56 r.