

# Bartolomeo Ammannati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze. Architettura e emblemi per Giulio III Del Monte

Alessandro Nova

*Velleità e realizzazioni del mecenatismo artistico  
di un papa di metà Cinquecento attraverso l'analisi di un episodio edilizio  
rimasto emblematicamente interrotto*

## 1. I PALAZZI DEL MONTE A ROMA

Ludwig von Pastor, nel magnifico e insuperato volume della *Storia dei Papi* dedicato a Giulio III, osservò, tracciando un profilo della committenza artistica del pontefice, come il Del Monte non avesse posseduto la grandezza d'animo sufficiente ad ideare uno dei grandiosi piani urbanistici che contraddistinsero i regni dei maggiori papi del Rinascimento, da Giulio II a Leone X, da Paolo III a Sisto V<sup>1</sup>. L'osservazione del Pastor registrava un inoppugnabile dato di fatto, ma sottaceva l'inaugurazione del giubileo avvenuta il 24 febbraio 1550, appena due settimane dopo l'elezione di Giulio III<sup>2</sup>.

I giubilei e le entrate trionfali dei personaggi illustri, come quella di Carlo V dopo la vittoria di Tunisi, offrivano per tradizione l'opportunità di rinnovare l'assetto urbano di Roma, ma richiedevano progetti tracciati con grande anticipo; pertanto l'appena eletto Giulio III non poté far altro che proseguire il grandioso piano di rinnovamento avviato dal suo precettore in vista del giubileo del 1550, un'opera che Paolo III Farnese non ebbe il tempo di condurre a termine<sup>3</sup>.

L'elemento qualificante di questo ambizioso intervento urbanistico era costituito dall'apertura della Via Trinitatis che doveva collegare il Pincio alla Piazza Nicosia e al porto di Ripetta. Nei piani del pontefice la nuova strada do-

veva diventare, e divenne in effetti, l'arteria principale di un nuovo quartiere che sorse in un'area quasi totalmente abbandonata sin dal tempo della caduta dell'impero romano e che per questo motivo era allora denominata *Ortaicci*<sup>4</sup>. Giulio III proseguì il progetto di papa Farnese e il fatto che la famiglia Del Monte abbia costruito, restaurato e abitato almeno tre palazzi in questo rione fra il 1550 e il 1555 tradisce la volontà del papa di favorire lo sviluppo di Campo Marzio<sup>5</sup>.

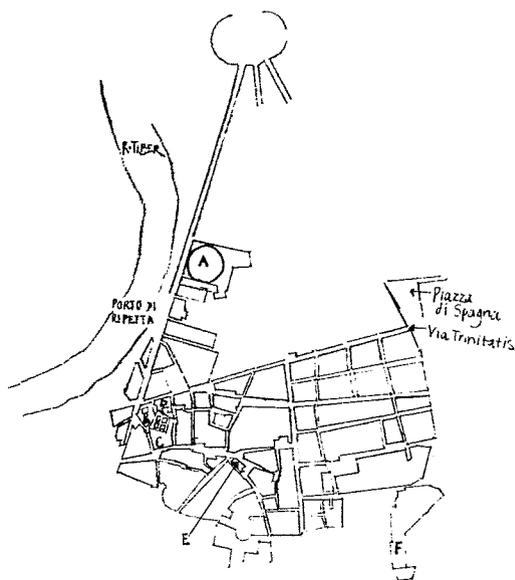
Il vecchio palazzo della famiglia del Monte, che si ergeva sull'area dell'attuale Palazzo Braschi, era stato affittato dal cardinale Antonio nel 1514 e trasformato in quello stesso anno da Antonio da Sangallo il Giovane<sup>6</sup>. Tuttavia, poiché esso era stato assegnato al nipote del papa, Giovan Battista, che di recente era stato nominato Gonfaloniere della Chiesa, fu necessario affittare una residenza prestigiosa per il fratello di Giulio III, quel Balduino che per tutto il pontificato fu una vera eminenza grigia della corte Del Monte<sup>7</sup>. Dapprima Balduino abitò in Palazzo Branconio dell'Aquila che aveva il non comune vantaggio di trovarsi a pochi metri dal Palazzo Apostolico<sup>8</sup>; in seguito, dopo il maggio 1551, entrò in possesso dell'Aragonia, un edificio impreziosito da due quieti giardini decorati con statue antiche che si trovava sull'area dell'attuale Palazzo Poli, dietro la fontana di Trevi (fig. 1, lettera F)<sup>9</sup>.

Inoltre, Giulio III, non pago di aver acquisito queste due proprietà, sognò di trasformare il mausoleo di Augusto in un palazzo e ne commissionò la facciata a Michelangelo (fig. 1, lettera A). Come altre imprese patrocinate dal papa, anche questo piano era ardito e originale, ma non andò al di là della fase progettuale e del modello<sup>10</sup>.

Nonostante il fallimento di questa magnifica scommessa che rivela il carattere megalomane e sognatore del pontefice, i Del Monte possedettero tre palazzi in Campo Marzio, uno per ogni membro della famiglia: il cardinale Innocenzo<sup>11</sup>, Balduino e Fabiano<sup>12</sup>. In verità gli ultimi due edifici avrebbero dovuto costituire due parti separate di un'unica entità e se il progetto previsto dal papa fosse stato condotto a termine, questa enorme residenza avrebbe costituito il punto di riferimento dell'intero rione, un disegno che cercava di imitare in scala ridotta quanto già attuato dai Farnese sulla sponda del Tevere.

Il palazzo di Fabiano prospiciente la Via Trinitatis non venne mai completato, ma l'altra metà del progetto che implicava l'acquisto di Palazzo Cardelli e la sua trasformazione in una comoda residenza per Balduino venne in effetti realizzata, anche se in seguito l'edificio passò nelle mani dei Medici (di qui il suo nome attuale di Palazzo Firenze) che ne alterarono notevolmente l'aspetto originale.

Entro l'agosto 1552 i Del Monte potevano contare sul palazzo di piazza Navona, sul Palazzo Branconio dell'Aquila e probabilmente sull'Aragonia. L'acquisto della proprietà dei Cardelli non fu pertanto dettato da pressanti necessità logistiche, bensì da un preciso calcolo speculativo; l'operazione tradisce il desiderio del papa di comperare terreni e case in un'area che di lì a poco avrebbe conosciuto un impressionante sviluppo edilizio dovuto al completamento della Via Trinitatis.



1. Pianta del Campo Marzio (dal Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, 1840-74)

A = Mausoleo d'Augusto; B = nuova Domus Magna Cardelli, attuale Palazzo Cardelli; C = Palatium Cardelli, poi Del Monte e attuale Palazzo Firenze; D = antica Domus Magna Cardelli, poi secondo Palazzo Del Monte e attuale Palazzo della Guardia di Finanza; E = Palazzo Conti; F = l'Aragonia, Palazzo del Duca di Ceri, attuale Palazzo Poli

Monte entrarono in possesso del *Palatium*, come la residenza dei Cardelli veniva ricordata nei documenti<sup>14</sup>, anche se la maggior parte degli studiosi interessati alle vicende di Palazzo Firenze è concorde nell'affermare che ciò avvenne fra il 1550 e il 1552<sup>15</sup>. In effetti il primo documento relativo all'abitazione di Balduino Segreta risale all'agosto del 1552 e ricorda le spese sostenute per le masserizie e gli ornamenti della «casa nuoua» del fratello del papa<sup>16</sup>; le informazioni contenute nel documento e le sue stesse parole sembrano indicare che Balduino fosse da poco entrato in possesso della casa dei Cardelli che solo nei tre anni seguenti sarebbe stata trasformata in un palazzo rinascimentale.

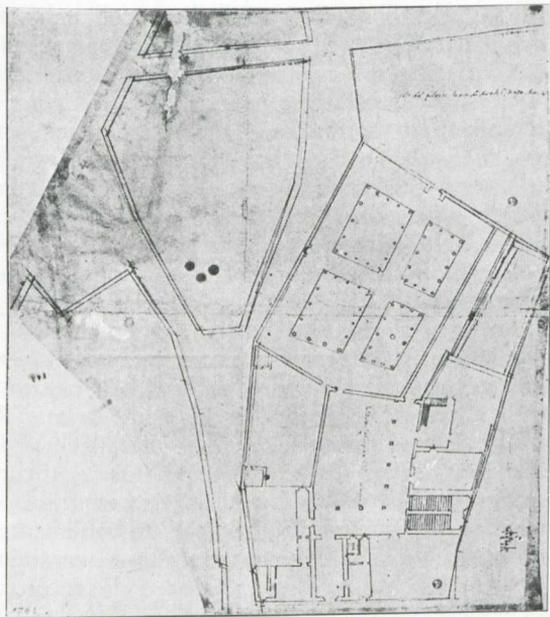
Il compito di abbellire e allargare le strutture precedenti venne affidato a Bartolomeo Ammannati distintosi non solo nell'esecuzione delle statue per la cappella di famiglia in San Pietro di Montorio, ma anche per aver brillantemente risolto il complesso problema del ninfeo di Villa Giulia<sup>17</sup>.

Non è possibile datare con precisione il progetto dell'Ammannati, ma alcuni indizi sembrano indicare che venne tracciato nei primi mesi dell'autunno 1552: da un lato, i primi

## 2. PALAZZO CARDELLI - DEL MONTE - FIRENZE

Jacopo Cardelli nacque a Imola il 5 aprile 1473 e ben presto si trasferì a Roma dove, protetto dalla potente famiglia Riario, fece una rapida carriera all'interno dell'amministrazione pontificia sino a diventare, già all'età di ventiquattro anni, *Secretarius Apostolicus*, una carica da lui ricoperta anche durante il regno di Leone X. Fu allora che Jacopo acquistò parte dei giardini del cardinale Ascanio Sforza le cui proprietà in Campo Marzio erano state trascurate dopo la sua morte<sup>13</sup>.

Non sappiamo esattamente quando i Del



2. Anonimo sec. XVI, Pianta del Palatium Cardelli e del sito del secondo Palazzo del Monte

pagamenti per il riassetto del palazzo e per le impannate risalgono all'ottobre di quell'anno<sup>18</sup>, mentre spese generali, simili a quelle effettuate per i lavori di Villa Giulia, sono registrate per i mesi di novembre/dicembre 1552 e gennaio/febbraio 1553<sup>19</sup>; dall'altro, è improbabile che Ammannati si sia occupato dei problemi della nuova residenza di Balduino prima di aver completato il progetto per la nuova loggia del ninfeo di Villa Giulia, il cui modello venne iniziato nel settembre 1552<sup>20</sup>.

Un importante disegno conservato agli Uffizi (fig. 2) illustra la pianta della casa Cardelli precedente agli interventi dell'Ammannati<sup>21</sup>. I soli elementi di rilievo dell'antica dimora tuttora esistenti sono l'atrio coperto da una volta a botte e le due ali colonnate del cortile che recano lo stemma della famiglia Cardelli, nonché le rampe di scale sulla destra; all'interno, inoltre, sono ancora conservate alcune porte che recano l'iscrizione IA. CARDELL. SECRET. APLICUS<sup>22</sup>.

Un confronto fra il disegno degli Uffizi e la pianta pubblicata dal Letarouilly (fig. 3) chiarisce immediatamente la qualità dell'intervento dell'Ammannati. L'architetto allungò il lato del cortile verso Piazza Firenze da tre a cinque arcate spostando al contempo l'asse dell'atrio

d'ingresso; costruì il cosiddetto *palazzetto* (fig. 4) erigendo una parete parallela alla facciata del palazzo e murando l'ultima arcata del lato destro del cortile; aprì il colonnato di sinistra e prolungò il lato esterno prospiciente Via di Pallacorda per dotarlo di una lunga, decorosa facciata e per ricavare una bellissima scala elicoidale<sup>23</sup>. Inoltre, grazie ai restauri effettuati nel 1926/30, sappiamo che l'Ammannati murò le logge che si aprivano sopra i colonnati del cortile di casa Cardelli<sup>24</sup>. L'abilità dell'artista fu nel saper trasformare un edificio non uniforme in un vero palazzo rinascimentale e nel creare delle sale interne abbastanza regolari pur mantenendo la forma trapezoidale dell'esterno determinata dai confini della proprietà.

Oggi, tuttavia, poco rimane dell'opera dell'Ammannati poiché fu malauguratamente danneggiata nel corso della successiva e rovinosa storia del palazzo. Fin dal XVI secolo i Medici, che ereditarono parte delle proprietà Del Monte, aggiunsero al *palazzetto* un secondo piano che ne altera le eleganti proporzioni (fig. 4), mentre lo squallore delle spoglie pareti del cortile è il risultato della totale perdita degli affreschi che ne decoravano le facce. In passato si è molto discusso se attribuire le complesse decorazioni delle finestre di questo cortile allo stesso Ammannati oppure a un suo più tardo seguace (fig. 5)<sup>25</sup>. La seconda ipotesi è assai più probabile poiché in questa minuscola *querelle* non è stato preso in considerazione un documento della massima importanza.

Una copia delle *Vite* del Baglione conservata presso la biblioteca dell'Accademia dei Lincei è annotata dal Bellori, dal Resta e dal Bottari. Una delle postille aggiunte dal padre Resta in margine al passo relativo a Palazzo Firenze, dal Baglione attribuito al Vignola, ricorda che «in cortile [vi sono] le pitture di Taddeo del fontana e Pelegrino»<sup>26</sup>. Gli affreschi dello Zuccaro, del Tibaldi e del Fontana, ammesso che l'attribuzione del Resta fosse corretta, avevano la funzione di dare maggiore unità al cortile e di ravvivarne l'austera severità mascherando quelle anomalie che l'Ammannati non era riuscito a regolarizzare.

L'analisi dell'esterno è meno complessa (fig. 6). Piazza Firenze non è più regolare dell'area su cui sorse il palazzo, ma la soluzione adottata dall'Ammannati fu assai ingegnosa: l'artista rinunciò a fissare un punto di vista centrale, poiché se avesse optato per questa soluzione si sarebbe potuta ammirare soltanto una parte dell'intera facciata; l'osservatore invece si deve spostare sul lato sinistro della piazza in un punto dove si possono inquadrare contemporaneamente le due finestre a destra e a sinistra



ventare la nuova dimora di Balduino, ma un documento pubblicato dal Tesorani nel 1889 ci informa che il pontefice desiderava trasformarlo non solo nella residenza «Ill. D. Balduini», ma anche «suorumque heredum et successorum»<sup>29</sup>. In effetti le lettere del papa e la letteratura encomiastica contemporanea rivelano con chiarezza il disegno di Giulio III: il Del Monte aspirava a emulare il modello farnesiano cercando di creare una potenza economicamente e politicamente autonoma che potesse essere trasmessa agli eredi di Balduino. Tuttavia, dopo la tragica morte di Giovan Battista durante l'assedio della Mirandola, le speranze dei Del Monte si riversarono sul piccolo Fabiano, un bimbo di sei anni figlio naturale di Balduino<sup>30</sup>.

L'utopistico programma del papa era destinato al fallimento, ma le sue ambizioni non potevano certo essere soddisfatte dall'acquisto di Palazzo Firenze che, nonostante gli interventi dell'Ammannati, restava una residenza di dimensioni relativamente modeste. Per questo motivo Giulio III finanziò una nuova impresa edilizia, il palazzo di Fabiano che si sarebbe dovuto affacciare sulla Via Trinitatis.

Un passo delle *Vite* del Baglione sinora trascurato ci informa che il Vignola, allora al servizio dei Del Monte, «con nuova architettura... diede principio all'altro lor Palagio, che guarda la nuova fabrica de' Cortigiani de' Signori Borghesi»<sup>31</sup>. La testimonianza del Baglione, imprecisa per quanto riguarda l'architettura, è confermata dal disegno 1763A degli Uffizi (fig. 2). L'iscrizione in alto a destra («si-

to del palazzo che era di Monti i(n) Campo Marzo») non si riferisce, come è sempre stato sinora affermato, a Palazzo Firenze, poiché quest'ultimo è ricordato nell'iscrizione inserita nella pianta del cortile della casa Cardelli tracciata nella metà inferiore del foglio («Palazzo vecchio di Carpi già di Julio III in Campo Marzo») <sup>32</sup>; essa ricorda invece l'area dove sorgeva il secondo palazzo Del Monte che fronteggiava, come afferma il Baglione, i terreni in seguito acquistati dalla famiglia Borghese.

Il disegno degli Uffizi non è il solo documento che confermi l'esistenza di una seconda residenza Del Monte; altri indizi si possono dedurre dalle somme sborsate per l'acquisto delle proprietà dei Cardelli, da un poema di Anton Francesco Rainerio, il segretario di Balduino, e soprattutto dalla successiva storia del palazzo.

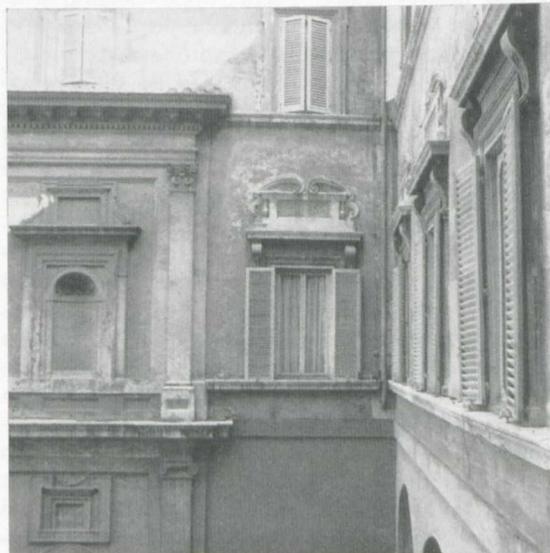
La nuova residenza dei Del Monte avrebbe dovuto sorgere sul luogo dove Jacopo Cardelli aveva probabilmente costruito la sua *Domus Magna* da lui donata ai figli nel settembre del 1516<sup>33</sup> (fig. 1, lettera D). Questa è solo un'ipotesi poiché non sappiamo dove si trovasse esattamente la vecchia *Domus Magna* dei Cardelli; tuttavia, la somma di 11.000 scudi elargita dalla Camera Apostolica è troppo elevata per coprire il solo acquisto dell'allora modesto *Palatium*<sup>34</sup>. A questo proposito è utile ricordare che Balduino aveva comperato Palazzo Branconio dell'Aquila per 5.500 scudi<sup>35</sup>.

Nonostante i documenti camerale facciano riferimento soltanto al palazzo di Campo Marzio, è probabile che nella transazione fossero coinvolte altre proprietà dei Cardelli, fra cui forse il terreno prospiciente la Via Trinitatis.

Anche se la nostra ipotesi sulla collocazione della vecchia *Domus Magna* Cardelli si rivela errata, resta il fatto che un palazzo di Fabiano Del Monte situato vicino a Piazza Nicotia e affacciato sulla Via Trinitatis è ricordato nel *De vita Sanctiss. ac Beatiss. Iulii III* di Anton Francesco Rainerio, un dato che coincide perfettamente con l'iscrizione del disegno degli Uffizi e con la testimonianza del Baglione<sup>36</sup>.

Il progetto ideato da Giulio III non avrebbe incontrato il favore dei teorici dell'architettura del Cinquecento, ma era senza dubbio ingegnoso. I Del Monte non si potevano permettere di avviare la costruzione di un magnifico palazzo simile a quello dei Farnese; optarono quindi per una soluzione di ripiego che prevedeva il collegamento dei due palazzi, eretti su aree estremamente irregolari, attraverso un giardino porticato. All'esterno sarebbero apparsi come due edifici indipendenti aventi ognuno una

5. Palazzo Firenze, Finestra sul cortile





6. B. Ammannati, Palazzo Firenze, Facciata

propria e regolare facciata; all'interno avrebbero costituito, grazie alle modifiche apportate dall'Ammannati, un'unica entità dando l'impressione di formare una sola immensa residenza<sup>37</sup>.

È possibile dimostrare come questo progetto, benché mai completamente realizzato, non fosse un sogno chimerico.

Il Baglione ci informa che in effetti si diede principio ai lavori e la pianta di Roma del Tempesta, pubblicata nel 1593, registra l'esistenza di una bassa struttura a un solo piano con un grande portale nel mezzo. Il biografo fu il primo ad attribuire questo portale, tuttora esistente (fig. 7), al Vignola. La sua testimonianza è stata completamente ignorata dalla letteratura più recente, e in parte a ragione poiché evidenti sono i pesanti restauri effettuati all'inizio del XX secolo quando l'edificio venne adibito a Ministero di Grazia e Giustizia<sup>38</sup>. Tuttavia, in passato l'attribuzione venne accolta sia dal Nibby che dal Willich, uno dei più acuti studiosi dell'architetto emiliano, e ciò dipese probabilmente dal fatto che sino al 1923 anche il Palazzo Firenze venne considerato, sempre sulla scorta del Baglione, opera del Vignola<sup>39</sup>.

Eppure, nonostante i pesanti restauri e l'inserzione del moderno volto muliebre, non è difficile riconoscere lo stile di Bartolomeo Ammannati. Il cortile di Palazzo Pitti dimostra come l'uso del bugnato non fosse una peculiarità del Vignola, mentre è sorprendente l'analogia fra l'ingresso principale di Palazzo Grifoni a Firenze (fig. 8) e quello del secondo Palazzo Del Monte (fig. 7), soprattutto nel trat-

tamento delle sottili modanature scolpite dietro il bugnato liscio e il bugnato rustico dei due portali.

Tuttavia è arduo stabilire se questo unico elemento cinquecentesco tuttora esistente sia stato realizzato al tempo di papa Giulio oppure in seguito, quando il cardinale Ferdinando de' Medici affidò all'architetto l'incarico di ridar vita al progetto interrotto.

In una lettera datata 8 gennaio 1572 e indirizzata al padre Cosimo, il cardinale annunciò che l'Ammannati aveva esaminato con cura «questo sito di Campo Martio» e che aveva progettato «una casa molto comoda et capace, et honorata, da potersi fabricare, et habitare insieme la medesima che hora tengo; riuscendo il sito molto largo»<sup>40</sup>. Purtroppo Cosimo I osteggiò i piani di Ferdinando e il progetto venne ancora una volta accantonato.

Quasi trent'anni dopo fu Cosimo II a ravvivare l'ormai antico sogno di Giulio III, ma su una scala ancor più grandiosa. Una lettera del 1610 indirizzata dal Cigoli a Curzio Pichena ci mette al corrente della soluzione proposta dall'artista: per attuare il progetto si sarebbe dovuto acquistare un numero imprecisato di «case», fra cui quella dei Cardelli, per 35/40.000 scudi, e ciò avrebbe permesso di costruire un'ampia facciata sulla Via Trinitatis più lunga di quella di Palazzo Farnese<sup>41</sup>.

Nonostante le prudenti precauzioni del Cigoli per mantenere segreto il progetto, esso divenne di dominio pubblico poiché un *Avviso* del 14 luglio ricorda come l'edificio «verrebbe a far la facciata di riscontro al palazzo dei fratelli del papa [Paolo V Borghese], per go-

dere la medesima piazza»<sup>42</sup>. Anche questo terzo progetto naufragò, probabilmente a causa dell'ostilità dei Borghese, ma sappiamo che il Cigoli lo considerava realizzabile tanto da spedirne un modello al granduca nel dicembre del 1610<sup>43</sup>.

L'opera grandiosa architettata da Giulio III e Ammannati venne realizzata solo dopo il 1906. I moderni mattoni del Palazzo dell'Intendenza di Finanza (fig. 1, lettera D) non sono particolarmente eleganti, ma l'attuale edificio ci aiuta a visualizzare volumetricamente il progetto rinascimentale. Se condotto a termine, la modesta casa di Jacopo Cardelli sarebbe stata trasformata nel più grande edificio di Campo Marzio; tuttavia, dopo la fondazione dello splendido Palazzo Borghese il centro del rione venne per sempre trasferito sul lato opposto della Via Trinitatis<sup>44</sup>.

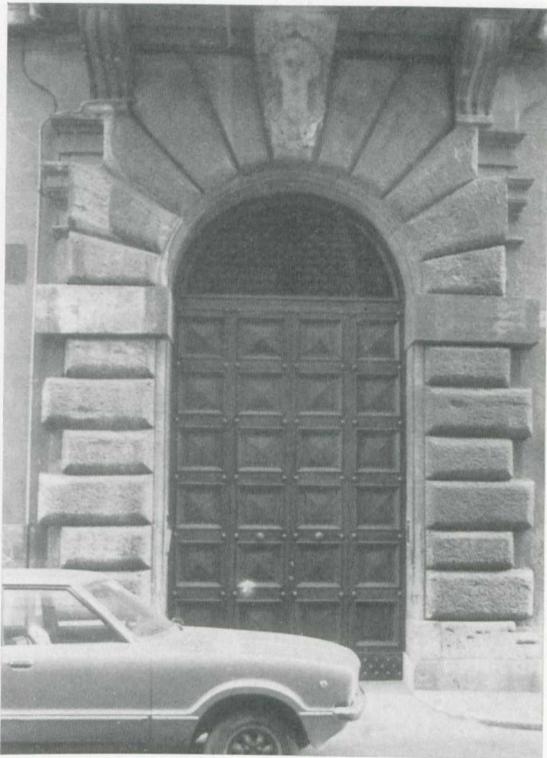
4. PROSPERO FONTANA: IMPRESE E EMBLEMI PER I DEL MONTE

Non si può dire che le decorazioni di Palazzo Firenze abbiano attirato la curiosità degli studiosi. Fatta eccezione per gli affreschi di Jacopo Zucchi commissionati dal cardinale Ferdinando de' Medici, gli altri dipinti del palazzo sono stati pressoché ignorati<sup>45</sup>.

Tre ambienti, tuttavia, sono tuttora impresiositi da tavole inserite entro magnifici soffitti intagliati e da affreschi commissionati dai Del Monte. La loro corretta attribuzione a Prospero Fontana è il risultato di una lenta maturazione degli studi del XX secolo, poiché in passato i dipinti furono prevalentemente attribuiti al Primaticcio e/o ai fratelli Zuccaro<sup>46</sup>: le tre tavole che decorano il piano nobile del *palazzetto* (figg. 17-19) vennero riconosciute per la prima volta come opere del Fontana dal Bonfiglietti nel 1930, mentre la loggia al pianterreno (figg. 9-15) e la *Contesa delle Pieridi* (fig. 20) nell'attuale Sala del Granduca vennero rispettivamente attribuite al pittore bolognese dal Montini nel 1954 e da Bernice Davidson nel 1966<sup>47</sup>.

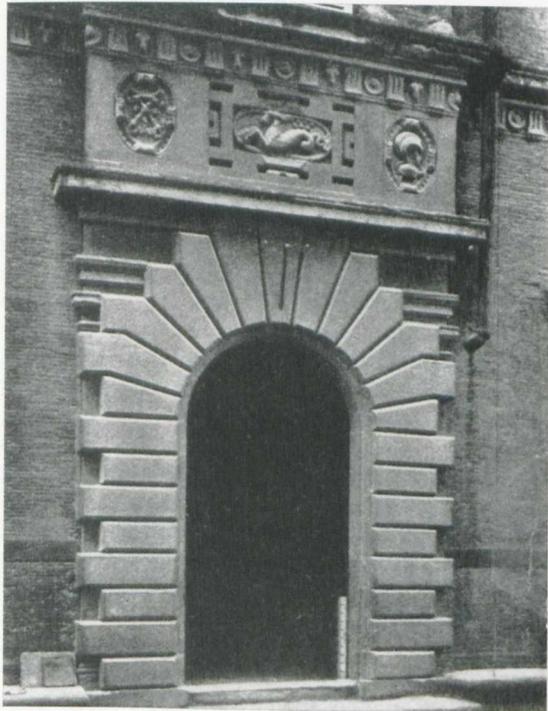
A dire il vero, grazie a un passo delle *Vite* vasariane, il nome di Prospero Fontana era stato sempre associato ai dipinti di Palazzo Firenze ancor prima della pubblicazione di questi studi; ma il ruolo svolto dall'artista bolognese era stato largamente sottovalutato. In altre parole, si dava per scontato che il fugace accenno del Vasari dovesse alludere a un'attività subordinata di collaborazione con i più noti Primaticcio e Zuccaro.

Non è difficile comprendere l'origine di questo malinteso. La «vita» di Prospero redatta



7. Qui attribuito a B. Ammannati, portale del secondo Palazzo del Monte.

8. B. Ammannati, Firenze, Palazzo Grifone, Portale





9. Prospero Fontana, affreschi nella Loggia del Primiticcio

dal Vasari non è altro che una parentesi aperta nella biografia del Primiticcio per illustrare la signorile magnanimità di un pittore di corte di successo verso un collega sfortunato e per esprimere la propria protezione paternalistica nei confronti di un artista che aveva fatto parte della sua bottega e che appena tre anni prima era stato accolto fra i membri dell'Accademia del Disegno<sup>48</sup>. Dopo aver narrato come il Primiticcio avesse donato a Prospero una somma di danaro che il Fontana non era stato in grado di restituire, Vasari prosegue: «E, per dire ancora alcun'altra cosa di esso Prospero, non tacerò che fu già con sua molta lode adoperato in Roma da Papa Giulio III, in palazzo, alla vigna Giulia, ed al palazzo di Campo Marzio, che allora era del signor Balduino Monti, ed oggi è del signor Ernando cardinale de' Medici e figliuolo del duca Cosimo»<sup>49</sup>. Vasari non nomina il Primiticcio che in effetti era allora impegnato nella decorazione della *Salle de Bal* a Fontainebleau<sup>50</sup>.

Né è difficile intuire il motivo del coinvolgimento di Taddeo Zuccaro nella decorazione del palazzo. L'artista, che in quegli stessi anni

lavorava alacremente affrescando numerosi fregi e facciate di case romane nonché le cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione, era allora al servizio dei Del Monte, per i quali eseguì, in collaborazione con Prospero Fontana, alcuni dipinti nella Villa Giulia<sup>51</sup>; inoltre, come abbiamo visto, padre Sebastiano Resta gli attribuiva parte degli affreschi del cortile di Palazzo Firenze.

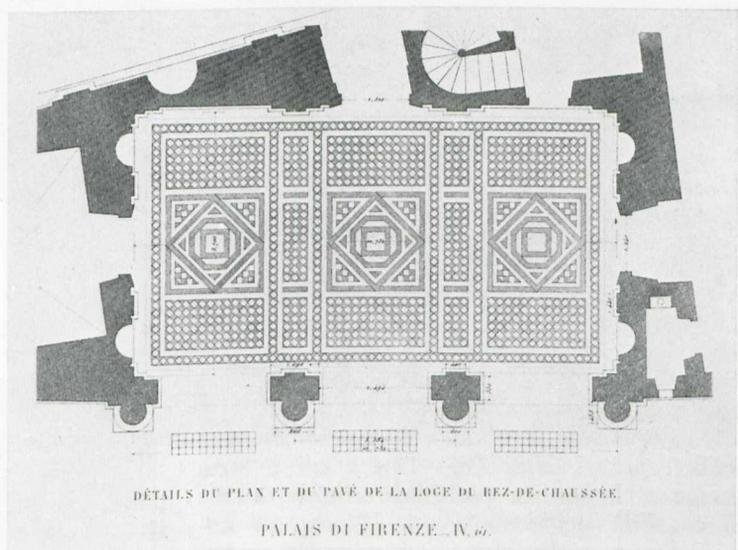
La superiore qualità delle decorazioni del palazzo, se paragonate con quelle di Villa Giulia, deve aver convinto molti studiosi ad attribuire i dipinti allo Zuccaro nonostante la precisa testimonianza del biografo aretino. Tuttavia, le tavole e gli affreschi del *palazzetto* sono così profondamente influenzati dalle opere contemporanee di Giorgio Vasari, anch'egli attivo a Villa Giulia, da non poter lasciar dubbi sulla loro paternità, mentre la *Contesa delle Pieridi* è forse il risultato più alto e più tipico dell'intera produzione di Prospero Fontana<sup>52</sup>.

Gli affreschi nella loggia al pianterreno del *palazzetto* (figg. 9-15), la cosiddetta «Loggia del Primiticcio», sono stati restaurati fra il 1926 e il 1930 e sono tuttora in buone condi-

10. P. Fontana, affreschi nella Loggia del Primaticcio



11. Palazzo Firenze, pianta del pavimento della Loggia del Primaticcio (dal Letarouilly, op. cit., vol. III, tav. 319)



zioni. Come altre opere del Fontana, tradiscono un'esecuzione corriva e sommaria, pur non mancando di una loro dignità formale, soprattutto negli stupendi accordi cromatici che costituiscono il vero punto di forza dell'arte di Prospero. Sono i rossi fiamma, i verdi, i gialli pallidi, i rosa e le loro sottili combinazioni a riscattare occasionali cadute di temperatura stilistica; un magnifico gusto per i colori tenui, anch'esso probabilmente derivato dagli analoghi esperimenti cromatici del Vasari, che in origine era in perfetta armonia con «l'agréable carrelage en terre cuite»<sup>53</sup> (fig. 11).

I debiti formali contratti dal Fontana nei confronti di Perino del Vaga, uno dei suoi primi mentori quando fu attivo a Genova al

servizio di Andrea Doria, sono invece espliciti negli eleganti putti in stucco che sollevano le tende per presentare le coppie di figure allegoriche e divinità ospitate all'interno dei quattro spazi a forma di T affrescati sulla volta (fig. 15). Tuttavia, nonostante questi marcati influssi di stile, gli affreschi della loggia costituiscono una delle sue espressioni artistiche più felici e mature; l'elevata qualità formale qui raggiunta da Prospero dipese dalla sua sottile capacità nel saper innestare la nuova «maniera» vasariana sul ceppo delle proprie esperienze giovanili elaborando un linguaggio assolutamente autonomo<sup>54</sup>.

I riferimenti iconografici sono altrettanto complessi quanto quelli formali. Non penso sia

necessario analizzare tutti i nove riquadri maggiori in cui è suddivisa la volta, poiché non formano un «ciclo» unitario; ad esempio, sarebbe arduo, e forse perverso, cercare di scoprire un qualsiasi nesso logico fra le tre scene principali: un non meglio identificato episodio di storia romana (fig. 9), *Giove allattato dalla capra Amaltea* (fig. 12) e *Ercole al bivio* (fig. 13). Tuttavia, almeno due di esse alludono al nome o sono imprese della famiglia Del Monte, ed è pertanto plausibile affermare che questa è la chiave per leggere in modo corretto le astruse immagini affrescate da Prospero Fontana<sup>55</sup>.

Sappiamo infatti che l'Ercole al bivio era l'impresa personale di Balduino Del Monte, il proprietario del palazzo. Un sonetto di Anton Francesco Rainerio e il relativo commento redatto dal fratello Girolamo ci fanno comprendere il motivo di questa scelta iconografica. Il sonetto si apre con due endecasillabi («Qual nuouo Hercole Voi, dal destro lato / Signor con alto piè poggiate al Monte») che subito rivelano l'esplicita ossessione del Rainerio per i giochi di parole e di immagini sul cognome dei suoi protettori. Il commento di Girolamo è il seguente: «Venendo à l'Esposizione del Sonetto, è da saper', ch' essendo egli [Anton Francesco] stato raccolto [...] da S. B. et da l'Eccellenza del S. BALDVINO, di cui si troua hora al seruitio, lo compose soura 'l soggetto dell'Impresa che porta S. Ecc. laquale è vn Hercole costituito nel Biuiò; con la mano che mostra la via de la Virtù, de la destra; et con queste lettere sopra HERCVLIS RITV»<sup>56</sup>.

Analogamente l'episodio di *Giove allattato dalla capra Amaltea* (fig. 12), a cui è stata assegnata l'onorifica posizione centrale, allude al cognome dei committenti. Il soggetto iconografico prescelto non può ovviamente essere adattato a un'impresa, ma il suo elemento predominante è il monte Ida raffigurato al centro della composizione. L'interpretazione emblematica di questa scena è confermata sia dalla passione dei contemporanei per le cifre, ovvero rebus, che nonostante il disprezzo degli impresisti ufficiali, quali Paolo Giovio e Girolamo Ruscelli, erano uno dei passatempi preferiti dai cortigiani, sia da analoghe decorazioni commissionate da Giulio III per decorare una camera di uno degli appartamenti del Palazzo Apostolico e una sala di Villa Giulia<sup>57</sup>.

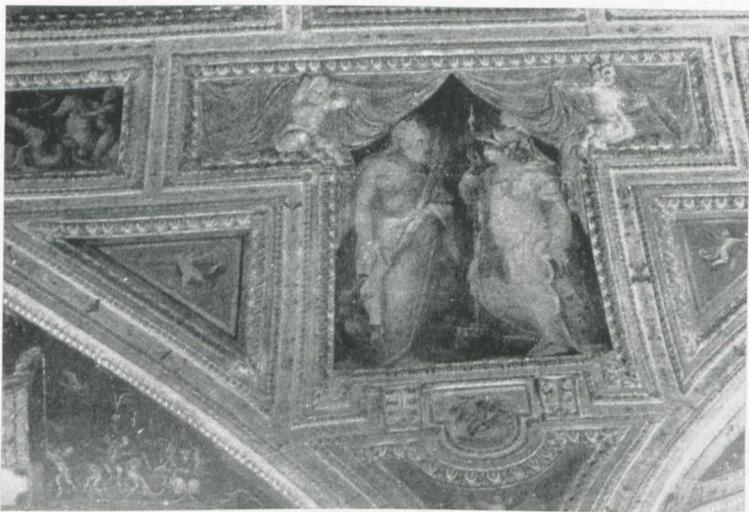
Per quanto concerne questi giochi di parole figurati si rammenti quanto scritto dal Vasari nella *Vita* di Taddeo Zuccaro, dove il biografo descrive «una gran sala terrena» del Palazzo Farnese di Caprarola dipinta con storie di Giove, fra cui «la nascita, quando è nutrito dalla



12. P. Fontana, *Giove allattato dalla capra Amaltea*

13. P. Fontana, *Ercole al bivio*





14. P. Fontana, *Giove e Pallade*



15. P. Fontana, *l'Onore e la Virtù*

capra Amaltea, [...] che allude, come fanno anco l'altre [due scene ai suoi lati], al nome di Caprarola»<sup>58</sup>. È ovvio che per i Farnese l'episodio non rivestiva alcun significato particolare; era solo un innocente gioco di parole che avrebbe dovuto divertire i loro ospiti.

Il monte Ida in Palazzo Firenze va letto nello stesso modo e ciò è confermato dalla tavola centrale della loggia superiore (fig. 19) che è collocata esattamente al di sopra dell'affresco sinora esaminato. Anche nella tavola l'elemento predominante è il monte su cui si arrampicano alcuni fanciulli e l'iscrizione che corre lungo i margini di questo emblema apparentemente complesso dimostra, come vedremo fra poco, che l'immagine allude effettivamente al cognome del papa.

Fra gli altri riquadri che adornano la volta della loggia al pianterreno vanno almeno ricordati quelli raffiguranti *Giove e Pallade* (fig. 14),

16. *L'Onore e la Virtù* (da G. Du Choul, *Discours de la Religion des Anciens Romains Illustré*, 1555)



poiché quest'ultima era l'impresa della famiglia Del Monte<sup>59</sup>, e l'*Onore* e la *Virtù* (fig. 15), poiché le due personificazioni corrispondono quasi esattamente a monete coniate in onore di Galba e Vespasiano e sono virtualmente identiche alle incisioni della stessa moneta pubblicate dal Vico (1584) e dal Du Choul (1566) (fig. 16)<sup>60</sup>.

Gli altri riquadri rimangono, almeno per il momento, misteriosi; tuttavia, sarebbe affrettato negare un loro eventuale rapporto con le imprese di qualche membro della famiglia Del Monte.

La decorazione della cosiddetta «Loggia del Primaticcio» non è dunque basata su un programma organico. Piuttosto è formata da una serie di immagini indipendenti che alludono ai proprietari del palazzo attingendo a piene mani da tutti i generi della letteratura simbolica del Rinascimento: dalle imprese senz'«anima» come quella di Balduino, dagli emblemi privi di epigrammi e dalle personificazioni, quali l'*Onore* e la *Virtù*, copiate dalle monete degli imperatori romani e divulgate nelle recenti pubblicazioni dei numismatici.

Sfortunatamente, la nostra conoscenza delle imprese adottate dai Del Monte non è abbastanza approfondita da poterci permettere di decifrare tutte le immagini simboliche affrescate dal Fontana, poiché il livello di interpretazione era ed è direttamente proporzionale al tasso di familiarità dell'osservatore con l'*imagerie* prediletta dai Del Monte. Un «familiare» della corte avrebbe immediatamente intuito le allusioni personali, mentre noi non possiamo far altro che affidarci agli elementi frammentari tramandatici dalle fonti.

Per il visitatore occasionale la «Loggia del Primaticcio» non è altro che un ambiente ar-

monioso decorato con noti episodi mitologici, ma per l'osservatore smaliziato, allora come oggi, i suoi affreschi nascondono un secondo livello di significato<sup>62</sup>.

La loggia del piano nobile, oggi nota come la Sala della Presidenza poiché alla fine degli anni '20 venne trasformata nell'ufficio del presidente della Società Dante Alighieri, è stata profondamente alterata agli inizi di questo secolo<sup>63</sup>. Tuttavia, lo splendido soffitto intagliato e dorato (figg. 17-19) tuttora *in situ* è in condizioni quasi perfette.

I magnifici stucchi disegnati dall'Ammannati vennero in passato attribuiti al Fontana, che dipinse le tre tavole del palco, ma un memoriale dell'architetto, conservato nell'Archivio di Stato di Firenze e pubblicato dal Biagi nel 1923, ne rivela al di là di ogni ragionevole dubbio il vero autore: «al palazo di campo marzo tutto quello che vi si spese che fu vicino a 20 milia ducati adetto palazo loggedistuco palchi faccate rifatte einsomma quello che ve dinnovo fu disegnato da me»<sup>64</sup>.

I dipinti di questa sala, come già quelli della loggia inferiore, non si segnalano per particolari doti formali, ma ancora una volta l'incerta anatomia dell'artista è riscattata dal gradevole gusto cromatico con cui sono accostate le tenui tonalità dei colori prediletti da Prospero.

Per quanto concerne l'iconografia, le due tavole laterali rappresentano *Ninfe e cupidi*, temi più adatti alla decorazione di una villa, ma che non infrangono le regole del decoro se dipinti, come in questo caso, in una loggia che si affaccia su un giardino ameno. Il riquadro centrale invece ospita un emblema che fornisce la chiave per comprendere l'*imagerie* dei Del Monte (fig. 19).

L'iscrizione che corre intorno alla tavola è,



17. P. Fontana, *Ninfe e Cupidi*

partendo dalla sinistra sotto la figura del Tevere, la seguente: «TIBRI PATER TVQUE ARNE VNO VT DE FONTE VENITIS, VNO SIC ORITVR GLORIA VESTRA LOCO»<sup>65</sup>.

Il Tevere affiancato dalla lupa e l'Arno accompagnati da un mansueto marzocco sono riconoscibili a prima vista, ma il significato dell'emblema sarebbe totalmente oscuro se l'iscrizione fosse andata perduta. Fortunatamente, invece, essa ci informa che i due fiumi nascono dalla medesima sorgente alludendo alle origini del papa che era nato a Roma da una famiglia originaria di Monte Sansavino, in provincia di Arezzo, e quindi appartenente, secondo la testimonianza del Vasari, alla Nazione fiorentina<sup>66</sup>. L'iscrizione inoltre rivela che la gloria dei due fiumi scaturisce da un solo luogo: il Tevere e l'Arno incorniciano araldicamente una grande montagna che, oltre a essere il luogo da cui deriva la loro fama, allude al cognome del pontefice.

Il meccanismo non è certo nuovo ed è lo stesso per cui Leonardo dipinse alcune more nella fronzuta ghirlanda che avvolge lo stemma di Ludovico il Moro nella lunetta centrale del refettorio di Santa Maria delle Grazie, o per cui Cosma e Damiano, due medici, divennero i santi patroni della famiglia Medici; tuttavia, il nome Monte si prestava a infiniti giochi di parole grazie agli innumerevoli spunti che si potevano trarre dalle sacre scritture, dalle prediche, dai libri di emblemi e da tutta la letteratura simbolica e geroglifica in generale.

Ad esempio, già nel prologo della commedia recitata il giorno dell'incoronazione di Giulio III l'anonimo autore descrisse il papa come l'ottavo monte di Roma per sottolineare i suoi legami col popolo della città eterna<sup>68</sup>. In modo

analogo l'eremita Mariano Cavense gl'indirizzò un poema sul *primatus Petri* che insiste sino alla monotonia sull'equivoco fra pietra e monte; ma la fonte prediletta per siffatti giochi di parole erano i Salmi biblici come, ad esempio, il salmo 115 (114) da cui l'umanista bolognese Achille Bocchi trasse lo spunto per una lunga parafrasi che indulge in variazioni sul cognome del papa<sup>69</sup>. Tuttavia fu Andrea De Monte, forse un concittadino di Giulio III, a sfruttare a fondo questo superficiale aspetto della cultura del tempo. In un lungo e tedioso poema l'autore interpreta la profezia di Isaia («Et erit novissimis diebus praeparatus mons domus domini in vertice montium, et elevabitur super colles, et fluent ad eum omnes gentes») e ricorda al pontefice che nei libri profetici di Daniele e Zaccaria il Messia è chiamato MONS. Andrea conclude il poema con un commento ai Salmi predicando un regno glorioso e felice poiché il re d'Israele ha detto: «Levavi oculos meos in montes unde venit auxilium mihi» (David, 121); e un tempo di pace e di giustizia previsto dallo stesso David nel salmo 72: «Suscipiant montes pacem populo et colles iustitiam»<sup>70</sup>.

Una volta dimostrata la consapevolezza dei contemporanei per l'equazione Monte-Del Monte è difficile immaginare che questo gioco di parole venisse completamente ignorato nel progettare le opere figurative commissionate da Giulio III; e se il fregio della sala centrale del piano nobile di Villa Giulia decorato con i sette colli di Roma e l'emblema della loggia superiore di Palazzo Firenze sono prove evidenti di quanto sinora affermato, non si dovrebbe scartare a priori l'ipotesi di un'analogha lettura emblematica per la *Contesa delle Pieri-*

18. P. Fontana, Ninfe



di (fig. 20), che in effetti si svolse sul monte Elicona<sup>71</sup>.

Il mito delle nove figlie di Pierio trasformate in gazze per aver sfidato con arroganza le Muse era piuttosto raro fra gli scrittori antichi tanto che l'enciclopedico Giralardi nel suo monumentale *De deis gentium varia et multiplex Historia* ricorda la sola versione di Ovidio nel quinto libro delle *Metamorfosi*<sup>72</sup>. In effetti il carne latino è la fonte dell'episodio fedelmente illustrato dal Fontana.

Pallade, visitando il monte Elicona, è sorpresa dal lamento di nove gazze e per soddisfare la sua curiosità una delle Muse le narra la storia della contesa. Le nove Pieridi, che nel dipinto sono schierate sulla destra, sfidano le Muse a un certame poetico, mentre tre ninfe, prescelte come giudici, giurano e si accomodano sopra sedili di pietra («...electae iurant per flumina nymphae / factaque de vivo presere sedilia saxo»)<sup>73</sup>. Dopo la lunghissima contesa le ninfe decidono di assegnare la vittoria alle Muse, ed è questo il preciso istante che il Fontana ha voluto rappresentare raffigurando le tre ninfe nell'atto di sollevare il braccio destro per dare il loro voto alle figlie di Mnemosyne scalate sul lato sinistro della montagna<sup>74</sup>.

Tuttavia, prosegue Ovidio, le sciocche e superbe Pieridi contestano il verdetto deridendo le Muse che, profondamente irritate, le trasformano in gazze; i garruli volatili sono dipinti a destra nello sfondo<sup>75</sup>.

L'identità del monte Elicona è resa ancor più facilmente riconoscibile dalla presenza di Pegaso, un altro particolare ispirato dalla lettura delle *Metamorfosi*. Prima di narrare il racconto delle Pieridi, il poeta descrive la visita che Pallade porge alle proprie «sorelle» per ammirare la fonte aperta dallo zoccolo di Pegaso: «[Pallas] virgineum [...] Heliconae petit; quo monte potita / constitit et doctas sic est adfata sorores: / Fama novi fontis nostras pervenit ad aures, / dura Medusaei quem praepetis ungula rupit»<sup>76</sup>.

È probabile che chiunque abbia segnalato all'artista il lungo racconto ovidiano fosse colpito dal nesso fra la parola *monte* e la divina Pallade, l'impresa della famiglia del papa.

##### 5. ANTON FRANCESCO RAINERIO

Non è possibile stabilire con assoluta certezza se Fontana, quando eseguì i dipinti di Palazzo Firenze, fosse costretto a seguire delle precise istruzioni iconografiche, oppure fosse libero di esprimere il suo estro compositivo

pur rispettando le vaghe indicazioni fornitegli da un membro della corte Del Monte. Penso che la seconda ipotesi sia più plausibile, mentre è improbabile che Prospero abbia fatto spontaneamente ricorso al complesso vocabolario della cultura simbolica rinascimentale (rovesci di medaglie, imprese e emblemi) senza che questo gli venisse specificamente richiesto dai committenti. Inoltre, pur non possedendo una di quelle numerose lettere degli umanisti legati ai Farnese che ci permettono di trattare con ben altra sicurezza la strategia e le scelte iconografiche della potente famiglia di Paolo III, non mancano indizi a favore di una possibile collaborazione fra il pittore bolognese e un consulente iconografico<sup>77</sup>.

Innanzitutto l'ambizione non certo segreta di Giulio III di emulare ogni aspetto della committenza Farnese; in secondo luogo, lo stretto legame che univa il Fontana al Vasari e la sua perfetta conoscenza del metodo di lavoro dell'artista aretino che lo stesso Fontana aveva potuto osservare da vicino un anno addietro nella decorazione della loggia del ninfeo di Villa Giulia<sup>78</sup>; infine, l'ammirazione di Rainerio, il segretario di Balduino, per Annibale Caro e i loro documentati rapporti<sup>79</sup>.

La figura di Anton Francesco Rainerio non è stata ancora studiata e quasi tutte le informazioni relative a questo importante membro della corte Farnese provengono dagli accenni sparsi nelle sue stesse opere e dal commento ai suoi sonetti redatto dal fratello Girolamo. Pertanto non è inutile stenderne una breve biografia.

Anton Francesco nacque a Milano tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, ma non sappiamo nulla sui suoi primi studi umanistici<sup>80</sup>; tuttavia, un dialogo di Giovan Battista Modio intitolato *Il Convito*, di cui Rainerio è uno dei protagonisti, lo caratterizza come un profondo conoscitore della lingua e della letteratura greca<sup>81</sup>.

Nel 1593 divenne il segretario del Verulano, il cardinale legato di Piacenza, dove Anton Francesco deve aver conosciuto Pierluigi Farnese al cui servizio rimase per quasi dieci anni sino alla morte del suo protettore avvenuta nel 1547<sup>82</sup>.

La sua vita a corte non dovette essere facile, poiché il commento di Girolamo spesso deplora l'invidia e l'ostilità di alcuni membri dell'*entourage* farnesiano che riuscirono ad ostacolare la sua carriera. Tuttavia, questo periodo fu fra i più felici poiché gli consentì di frequentare le più illustri figure della cultura italiana del tempo, da Annibale Caro a Claudio Tolomei, da Gandolfo Porrino a Giovanni Guidiccioni,

da Paolo Giovio e Francesco Maria Molza<sup>83</sup>.

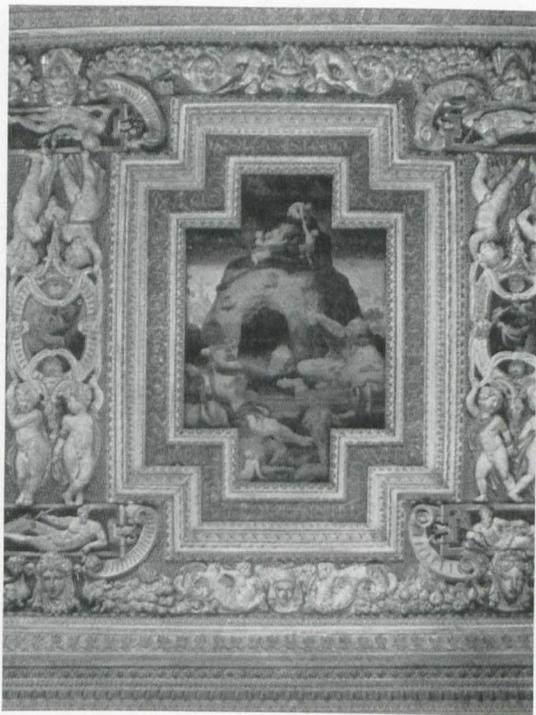
Dopo l'assassinio di Pierluigi, Rainerio mantenne i contatti con la famiglia Farnese, ma non sappiamo quando divenne il segretario di Balduino; forse verso la fine del 1550, dopo aver presentato la sua prima opera in onore di Giulio III, il poemetto *Tybris* che venne composto per celebrare l'incoronazione del pontefice avvenuta il 22 febbraio 1550: in esso, secondo la testimonianza di Girolamo, l'autore analizzava l'origine degli antichi sistemi araldici e lodava «la Pallade gentilitia della Casa Illustriss. di Monti»<sup>84</sup>.

Nonostante i suoi impegni presso la corte di Balduino, Rainerio si assentava spesso per recarsi nella natia Milano dove, fra l'altro, organizzò nel 1553 le feste di carnevale su incarico di un altro nobile protettore, Carlo Visconti<sup>85</sup>. Le *Pompe*, pubblicate in appendice ai *Cento Sonetti*, sono molto interessanti poiché illustrano la passione del Rainerio per le imprese e la sua competenza in un campo così caro alla cultura milanese<sup>86</sup>.

I suoi ultimi anni restano avvolti nel mistero. Probabilmente dopo la morte di Balduino, occorsa nel 1556, ritornò definitivamente a Milano: in effetti l'ultimo documento in nostro possesso, una lettera indirizzata al cardinale Alessandro Farnese il 25 gennaio 1559, dove il Rainerio rammenta la sua «antica devotissima servitù», è spedita da Pavia; mentre una lettera del fratello Girolamo allo stesso cardinale, datata 9 ottobre 1560, accenna all'«infelice morte de mio Fratello»<sup>87</sup>. Secondo la voce del *Dizionario Biografico Universale* pubblicato a Firenze nel 1845/46, ma priva di alcun riscontro documentario, Anton Francesco sarebbe stato assassinato da un amico; tuttavia un sonetto di Giovan Girolamo de' Rossi, un altro conoscente dell'umanista milanese, rileva che egli si tolse tragicamente la vita in seguito a un grave oltraggio<sup>88</sup>.

Questa la succosa biografia del Rainerio, ma non sapremo nulla sul suo carattere se il Modio non avesse scritto il suo eccentrico dialogo *Il Convito*, che pur essendo dedicato al cardinale Innocenzo Del Monte è un prolungato e tedioso *divertissement* sull'infedeltà coniugale<sup>89</sup>.

Il dialogo si svolge all'ombra della Loggia di Psiche alla Farnesina durante le festività carnascialesche del 1554. I sette umanisti riuniti da Catalano Trivulzio, vescovo di Piacenza, discettano «per ischerzo» durante un lungo pasto sull'origine «delle corna, e donde è venuta questa generale opinione, che quando un marito ha la moglie lasciva, par al mondo ch'egli habbi le corna in testa»<sup>90</sup>. Nonostante



19. Emblema sul nome della famiglia del Monte

il carattere faceto del dialogo, la caratterizzazione dei personaggi coinvolti è particolarmente accurata e storicamente attendibile: Rainerio appare come un uomo educato e piuttosto noioso la cui erudizione è esattamente proporzionale alla sua pedanteria; ma l'opera del Modio è preziosa anche perché ci attesta la sua profonda conoscenza della letteratura greca studiata sugli originali e non in traduzione latina e per quel suo descrivere il Rainerio come un eccellente interprete «dell'antica theologia»<sup>91</sup>.

Inoltre la stima dimostrata dai contemporanei nei suoi confronti è confermata da *I Fiori aelle Rime de' Poeti Illustri*, un'antologia curata da Girolamo Ruscelli e pubblicata a Venezia nel 1558, dove soltanto alle poesie del Sannazaro, del Molza, del Guidiccioni, del Tansillo e del Bembo è riservato uno spazio maggiore di quello concesso alle opere del Rainerio. L'antologia annovera, oltre agli amici Caro e Tolomei, le più belle menti della cultura italiana del Cinquecento, fra cui, solo per citare i più noti, Bernardo Tasso, Giovan Battista Giraldis, Vittoria Colonna, il Varchi, il Delminio, il Contile e il Domenichi; una compagnia davvero d'eccezione per il dotto umanista milanese<sup>92</sup>.

Cólto, erudito, pieno di talenti, Anton Fran-



20. P. Fontana, *Le Muse e le Pieridi*

cesco fu anche un ideatore di programmi iconografici, il che non sorprende nell'ambiente farnesiano. Oltre alle già ricordate *Pompe* per Carlo Visconti, Rainerio organizzò gli apparati di Pesaro per le celebrazioni del matrimonio di Guidobaldo II Della Rovere con Vittoria Farnese<sup>93</sup>. Il duca di Urbino gli affidò «la cura di far' tutte quelle honorate Inventioni, d'archi, di statue, d' Inscrittioni et di diverse Pompe splendidissime» che rallegrarono i festeggiamenti per le seconde nozze di Guidobaldo, e una lettera di Vittoria Farnese al fratello Alessandro ci informa sul favore con cui vennero accolte<sup>94</sup>.

Non possediamo alcuna prova documentaria per poter attribuire al Rainerio l'invenzione dei soggetti iconografici di Palazzo Firenze; tuttavia, la sua esperienza nell'ideare apparati effimeri, le sue cognizioni letterarie e la sua attività di inventore di imprese sembrano solidi argomenti per legare il suo nome ai dipinti commissionati dai signori che lo proteggevano. Non penso che Fontana sarebbe stato in grado di creare da solo l'iscrizione che corre intorno alla tavola della loggia superiore del *palazzetto*; certo, la sua esperienza di illustratore dei

complessi emblemi per i *Symbolicarum quaestionum de universo genere libri quinque* di Achille Bocchi lo rendeva l'interprete ideale per un siffatto genere di decorazioni, ma l'allusione al cognome del pontefice, anche se banalmente ossessiva, non era priva in questo caso di una certa sottigliezza intellettuale<sup>95</sup>.

Probabilmente non venne steso un programma iconografico particolareggiato, ma Rainerio era senza dubbio la persona più adatta a fornire eventuali consigli sull'invenzione di un'impresa o di un'emblema. Se Prospero Fontana lo avesse consultato prima di dipingere la tavola della loggia superiore, l'umanista avrebbe potuto citare uno dei suoi scellerati endecasillabi dedicati a Fabiano Del Monte:

«Onde l' Arno v' ammiri; onde si vante  
Il Tebro: et fisso in Voi ch' Italia ornate,  
Giulio beato, al Ciel tardi si renda»<sup>96</sup>.

#### 6. CODA

Nei piani di Giulio III il grandioso Palazzo Del Monte avrebbe dovuto diventare una delle maggiori residenze di Roma situata al centro di

un nuovo e prestigioso quartiere. In uno dei suoi sonetti Rainerio paragonò Balduino a Mecenate e Giulio III ad Augusto e in un altro carne latino alluse ai lavori di Campo Marzio che, secondo Anton Francesco, erano paragonabili al rinnovamento dello stesso rione patrocinato dall'imperatore<sup>97</sup>. Si tratta evidentemente di piaggerie cortigiane; tuttavia non va dimenticato che fu lo stesso pontefice a cercare di trasformare il mausoleo di Augusto in un Palazzo Del Monte affidandone l'incarico a Michelangelo.

Senza dubbio i progetti di Giulio III erano molto ambiziosi. Egli tentò di formare un centro di potere autonomo eleggendo numerosi cardinali a lui legati da vincoli di parentela, amicizia e servitù; e una lettera di Agostino

Cocciano indirizzata a Girolamo Seripando due giorni dopo la morte del papa ci informa sugli intrighi di Balduino per convogliare i voti dei cardinali imperiali su una delle creature di Giulio III<sup>98</sup>. L'importante palazzo sulla Via Trinitatis sarebbe dovuto diventare, se realizzato, il simbolo di questo accresciuto prestigio, ma le sue pretenziose fondamenta restarono solo a testimoniare il triste e rapido declino dei Del Monte.

Il cantiere interrotto e abbandonato divenne così un fragile memento della sconfitta di una famiglia emergente che fallì la sua scalata verso il più potente strato sociale e politico della vita del Rinascimento.

Alessandro Nova,  
Milano

NOTE

\* Questo saggio nasce dal quarto capitolo della mia tesi di perfezionamento (Ph. D.) depositata presso il Courtauld Institute of Art di Londra e discussa nel marzo 1982: *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-55). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome. Desidero ringraziare i professori Michael Hirst, Howard Burns (relatori) e Charles Hope (controrelatore) per i preziosi suggerimenti, nonché il British Council per la generosa borsa di studio (1980-81) che mi ha concesso di condurre a termine il mio lavoro.*

Abbreviazione: A.S.R. = Roma, Archivio di Stato

1) L. von Pastor, *Geschichte der Päpste*, Friburgo, VI, 1913, p. 262 (ed. it., Roma, 1963, p. 248).

2) L'avvenimento venne immortalato in numerose medaglie (si vedano Ph. Bonanni, *Numismata Pontificum Romanorum... a tempore Martini V. usque ad annum MDCXCIX...*, Roma, 1699, pp. 243-258; R. Venuti, *Numismata Romanorum Pontificum Praestantioria a Martino V. ad Benedictum XIV.*, Roma, 1744, pp. 89-98; e C. Serafini, *Le Monete e le Bolle Plumbee Pontificie del Medagliere Vaticano*, Milano, I, 1910, pp. 247-262) e in un disegno dello Zuccaro oggi conservato al Louvre (si veda J. A. Gere, *Taddeo Zuccaro. His Development studied in his Drawings*, Londra, 1969, n. 189, p. 194, tavola 8).

3) Il piano progettato per il giubileo del 1550, che avrebbe dovuto essere inaugurato da Paolo III (deceduto nel novembre 1549), prevedeva il completamento dei tridenti di Piazza del Popolo e di Ponte Sant'Angelo, nonché l'apertura della Via Trinitatis (oggi Via dei Condotti, di Fontanella Borghese e del Clementino) che tuttavia rimase incompiuta (per un'efficace visualizzazione degli interventi promossi da papa Farnese, si veda G. Simoncini, *Città e società nel rinascimento*, Torino, 1974, II, pp. 279-281).

4) Per il nome *Ortaccii* si veda la pianta del Bufalini (F. Ehrle, *Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Leonardo Bufalini del 1551*, Roma, 1911, fol. C2).

5) Sotto Giulio III i lavori della Via Trinitatis vennero diretti da Bartolomeo Baronino, il capomastro

di Villa Giulia (si veda R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, Roma, III, 1907, p. 8); sul Baronino si veda A. Bertolotti, *Bartolomeo Baronino da Casalmonteferrato architetto in Roma*, Casale, 1875.

6) Antonio da Sangallo nobilitò la fatiscante facciata di Palazzo Orsini con una torre che era ancora in situ durante la prima metà del '600 quando venne illustrata in un'incisione di Israël Silvestre (fig. 21). A detta del Vasari la torre del Sangallo venne progettata «con bellissimo componimento di pilastri e finestre dal primo ordine fino al terzo [...] e per Francesco dell'Indaco lavorata di terretta e figure e storie dalla banda di dentro e di fuora»; e aggiunse: «mentre che queste cose giravano, e la fama d' Antonio crescendo si spargeva, avvenne che la vecchiezza di Bramante ed alcuni suoi impedimenti lo fecero cittadino dell'altro mondo» (G. Vasari, *Le Vite*, ed. G. Milanesi, Firenze, 1878-85, V, pp. 452-453). La morte di Bramante, occorsa nel 1514, è un termine *ante quem* attendibile poiché è indirettamente confermato da un altro passo delle *Vite* dove il Vasari ricorda come il pittore fiorentino Niccolò Soggi «avendo visitato il detto messer Antonio di Monte, che allora era cardinale, fu [...] subito messo in opera a fare in quel principio del pontificato di Leone [eletto nel 1513], nella facciata del palazzo, dove è la statua di maestro Pasquino, una grand'arme in fresco di papa Leone, in mezzo a quella del Popolo romano e quella del detto cardinale» (*Le Vite*, ed. cit., VI, p. 18). Secondo Carlo Pietrangeli (*Palazzo Braschi*, Roma, 1967, p. 33) il vecchio Palazzo Orsini era stato la residenza di un intimo amico di Antonio Del Monte, il cardinale Bainbridge, che vi morì, a quanto pare avvelenato, nel luglio del 1514 (si veda D. S. Chambers, *Cardinal Bainbridge in the Court of Rome 1509 to 1514*, Oxford, 1965, pp. 131-140). Bainbridge era allora il cardinale di Santa Prassede, titolo passato al Del Monte nel 1514, dopo la sua morte; è pertanto probabile che insieme al titolo Antonio abbia ereditato il diritto di abitare in Palazzo Orsini. In ogni caso, le date della morte di Bainbridge e quelle suggerite indirettamente dal Vasari coincidono. Non si sa quando il palazzo tornò nelle mani degli

Orsini, ma un'ode di Anton Francesco Rainerio, databile fra il 1552 e il 1553, lo descrive come la residenza di Ersilia Cortese che nel 1550 aveva sposato Giovan Battista Del Monte (sul loro matrimonio si veda K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Monaco, I, 1923, p. 327). L'opera del Rainerio, conservata nel Codice Ottoboniano Latino 865 della Biblioteca Vaticana, ricorda la morte di Giovan Battista, occorsa nell'aprile del 1552, e tesse l'elogio di Ersilia che con la sua presenza ha dato nuovo splendore ad Agone: «Precipue, qua Siderea de Monte, Virago, / Persimili forma, atque animo, nova Cynthia nostro, / Hersilia, aërio tollit tecta ardua Coelo; / Atque aditus geminos aperit, decoratque columnis / Marmore candentis paribus, Siroioque alabastro» (fol. 14,r).

7) Si veda, ad esempio, il seguente passo della lettera indirizzata da Annibale Caro al cardinale Alessandro Farnese il primo luglio 1553: «Il Duca [Ottavio] aveva scritto al Rev.<sup>mo</sup> Santa Croce che ne facesse offitio con S. S.<sup>ta</sup>; ma non si trovando S. S. Rev.<sup>ma</sup> a la Corte, il Vescovo prese per partito di negoziarla col S.<sup>or</sup> Balduino, sapendo che N. S.<sup>re</sup> ha caro che si vada per sua intercessione» (cfr. A. Ronchini, *Lettere d' uomini illustri conservate in Parma nel R. Archivio dello Stato*, Parma, 1853, p. 373; la missiva non è pubblicata nell'edizione delle *Lettere familiari* di A. Caro a cura di A. Greco, Firenze, 1957-61, 3 voll.).

8) Giulio Gonzaga, che vi aveva a lungo vissuto, morì nell'ottobre 1550 (si veda C. L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tubinga, 1973, II, p. 13, doc. n. 7).

9) Sulla pianta del Bufalini stampata nel maggio 1551 il palazzo è indicato come *Domus Aragonum* (F. Ehrle, *op. cit.*, fol. C3 in alto a destra), mentre su quella del Du Pérac pubblicata nel 1577 reca l'iscrizione *Palatium Balduinor* (si veda F. Ehrle, *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma du Pérac-Lafrière del 1577*, Roma, 1908, fol. B2). Nel 1550 apparteneva ancora a Francesco d'Aragona, poiché Ulisse Aldrovandi nel suo *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono* (Venezia, 1556, ma redatto nel 1550, p. 283) descrisse le collezioni raccolte dal D'Aragona in questo palazzo. I giardini e le statue vengono descritti sia dall'Aldrovandi sia dal Boissard (cfr. I. I. Boissard, *Topographia Romanae Urbis*, s.l., 1627, ma redatto nel 1559, p. 57).

10) Ascanio Condivi (*Vita di Michelangelo*, Firenze, 1927 (1553), p. 90) ne sottolinea la forma inconsueta e l'indipendenza da qualsiasi prototipo antico o moderno, mentre il Vasari (*Le Vite*, ed. cit., VII, p. 233) racconta che il modello della facciata venne donato da Pio IV a Cosimo I. Le ricevute delle somme erogate per il modello vennero pubblicate prima da B. Podestà (*Documenti inediti relativi a Michelangelo Buonarroti*, in «Il Buonarroti», 1875, X, p. 136) e poi da K. Frey (*Studien zu Michelagnolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit*, in «Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen», Beiheft, 1909, XXX, pp. 161-162, numeri 305, 306, 308, 312 e 313), ma i particolareggiati pagamenti agli artigiani che realizzarono il modello fra il 30 ottobre 1551 e il 10 febbraio 1552 sono stati resi noti dal Millon solo di recente (H. Millon, *A Note on Michelangelo's Façade for a Palace for Julius III in Rome: new documents for the model*, in «The Burlington Magazine», 1979, CXXI, pp. 774-777). Nonostante questa importante scoperta d'archivio non è possibile ricostruire l'aspetto originale della facciata progettata da Michelangelo e la tentazione di associare uno degli schizzi pubblicati nel IV volume del *Corpus dei disegni* a cura del De Tolnay con il palazzo di Giulio III deve essere, almeno allo stato attuale delle conoscenze, respinta (per la complessa questione filologica del model-

lo e i disegni 332v e 333v conservati nell'Ashmolean a Oxford, si veda H. Millon, *cit.*, pp. 771-774).

11) Il palazzo di Innocenzo è ricordato nell'inventario redatto dopo la sua morte, occorsa nel 1577, dal cardinale Fulvio Della Corgna, un nipote di Giulio III. Il documento attesta che l'edificio era «sito in regione campi martij prope ripettam» (si veda R. Lanciani, *op. cit.*, III, 1907, p. 33). L'inventario non può far riferimento a Palazzo Firenze oppure al modesto caseggiato sulla Via Trinitatis poiché nel 1577 erano già diventati proprietà della famiglia Medici (sulle tormentate vicende dell'eredità Del Monte si veda D. Tesoroni, *Il Palazzo di Firenze e l'eredità di Balduino del Monte fratello di papa Giulio III*, Roma, 1889, p. 11, nota). Inoltre, nonostante quanto riportato dal Du Pérac nella sua pianta (*Palatium Balduinor*), Innocenzo dopo la morte di Balduino aveva ceduto l'Aragonia nel 1563 al Popolo Romano, il quale a sua volta la vendette tre anni più tardi a Lelio dell'Anguillara duca di Ceri (si veda AA.VV., *Palazzo Poli sede dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma, 1979, p. 111).

12) Balduino ebbe otto figli. Orsola si fece monaca; Cristofora sposò Antonio Simoncelli, padre del cardinale Girolamo; Giulio e Leonardo morirono in fasce e Fabiano I in pubertà. Giovan Battista, l'ultimo figlio legittimo, morì nel 1552 (cfr. la nota 6). Restarono pertanto i due figli adottivi, Innocenzo e Fabiano II: il primo, figlio di povera gente di Piacenza, era il favorito del papa che lo aveva affidato alle cure del fratello per non alimentare scandali, mentre il secondo era un figlio naturale di Balduino. Per l'albero genealogico del Del Monte è fondamentale l'opera di A. Fortunio, *Cronichetta del Monte San Savino di Toscana*, Firenze, 1583, *passim*.

13) Per la data di nascita si veda l'epitaffio nella Cappella della Misericordia (la quarta a sinistra) in SS. Trinità dei Monti dove Jacopo venne sepolto l'11 novembre 1330; la stessa iscrizione rivela che il Cardelli giunse a Roma nel 1488 (cfr. V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, Roma, III, 1873, p. 113). Jacopo ricopriva l'incarico di *Secretarius Apostolicus* già nel 1497 (si veda F. Bilancia-S. Polito, *Fonti di archivio per una storia edilizia di Roma. III: Via Ripetta*, in «Controspazio», 1973, V, n. 5, p. 31, nota 47) e lo mantenne anche sotto Leone X e Clemente VII (cfr. D. Tesoroni, *op. cit.*, p. 11, nota). Una delle strade che confluiscono in Piazza Firenze è tuttora denominata Via d'Ascanio.

14) Jacopo possedeva una *Domus Magna* e un *Palatium* (cfr. D. Tesoroni, *op. cit.*, p. 18). È difficile tracciare una netta distinzione fra i due termini: ad esempio, in un documento del 1553 il Palazzo Brancaccio dell'Aquila è descritto come «domum magnam seu palatium» (cfr. C. L. Frommel, *op. cit.*, II, p. 14). Tuttavia, nel caso dei Cardelli sono incline a seguire l'opinione corrente secondo cui il *Palatium* sarebbe il nucleo originario di Palazzo Firenze.

15) L. von Pastor, *op. cit.*, VI, p. 259 (ed. it., VI, p. 246) (1550); M. Fossi, *Bartolomeo Ammannati Architetto*, Napoli, 1967, p. 37 (1550); D. Tesoroni, *op. cit.*, p. 31 (1550-51); R. U. Montini, *Palazzo Firenze*, Roma, 1954, p. 12 (1550-51); L. Biagi, *Di Bartolommeo Ammannati e di alcune sue opere*, in «L'Arte», 1923, XXVI, p. 54 (1551); G. M. Andres, *The Villa Medici in Rome*, New York-Londra, 1976 (1970), I, p. 221 (1551); R. Bonfiglietti, *Il Palazzo di Firenze restaurato*, in «Capitolium», 1930, VI, p. 6 (1551-52). Nessuno, tuttavia, adduce alcuna prova documentaria a sostegno. I pagamenti datati 1551 pubblicati da A. Serafini (*Girolamo da Carpi pittore e architetto ferrarese. 1501-1556*, Roma, 1915, p. 368, nota 1) come relativi



21. Israël Silvestre, Veduta del Palazzo Orsini-Del Monte in Piazza Navona

a Palazzo Firenze, erano in realtà destinati alla *Vigna del monte* di Villa Giulia.

16) A. S. R. — Camerale I, Tesoreria Segreta, Busta 1295C, fol. 27 recto: «Per tutto Agosto [1552] scudi cento di oro in.º a Lorenzo gualtieri Pallafre a buon conto di far diuerse spese per uso della casa nuoua del S.<sup>r</sup> Baldouino p.<sup>ma</sup> (prima) del R.<sup>mo</sup> Carpi come masse-ritie di casa et altri ornamenti ▽ 110».

17) Sulla cappella in S. Pietro in Montorio si vedano J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, 2ª ed., Londra, 1970, p. 60 e catalogo n. 75; e C. Davis, *Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero*, in «The Burlington Magazine», 1976, CXVIII, p. 476 e pp. 480-484. Sulla Villa Giulia resta fondamentale il magnifico saggio di T. Falk, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1971, 13, pp. 101-173; per il ninfeo si vedano le pp. 111-114 e pp. 120-122.

18) A. S. R. — Camerale I, Fabbriche, Busta 1519, fol. 40 recto, 2 ottobre 1552: «Al detto [Ber.<sup>no</sup> Manfredi] scudi Ventire  $\overline{b\bar{l}} 25 \div$  per tante spese fatte al Pal.<sup>o</sup> nuouo dell'III.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> Baldouino de monti in campo marzo in rassettarlo comp.ui (comprendendovi) alcuni denari dati à buon conto a quel che netta le fosse et al falegname ▽ 23: 25». A. S. R. — Camerale I, Fabbriche, Busta 1519, fol. 41 verso, 16 ottobre 1552: «al detto [Ber.<sup>no</sup> Manfredi] scudi quarantanoue  $\overline{b\bar{l}} 95 \div$  per tante spese fatte al Palazzo dell'ecc.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> Baldouino in campo marzo con farui tuttele impannate di nuouo ▽ 49: 95 ÷».

19) Per le spese generali di Villa Giulia si vedano, ad esempio, i pagamenti a Bernardino Manfredi pubblicati da T. Falk, *cit.*, p. 138 doc. n. 41, p. 139 doc. n. 46, doc. n. 49, doc. n. 54, p. 140, doc. n. 81, e così via. Per gli analoghi pagamenti relativi a Palazzo Firenze si veda A. S. R. — Camerale I, Fabbriche, Busta 1519,

mesi di novembre e dicembre 1552, e gennaio e febbraio 1553 (foll. 42 v, 43 v, 44 r, 44 v, 45 v, 46 v, 47 r, 52 v, 53 v, 54 v).

20) Il nuovo modello iniziato nel settembre 1552 (cfr. T. Falk, *cit.*, p. 148, doc. n. 290) venne completato entro la fine di dicembre (T. Falk, *cit.*, p. 151, doc. n. 354). Si veda anche T. Falk, *cit.*, p. 122.

21) UA 1763, stilo, penna e inchiostro marrone, matita e sanguigna. Il disegno, formato da quattro fogli irregolari, misura cm. 57,5 x 51. P. N. Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare ... degli Uffizi*, Roma, 1885, p. 180, e L. Biagi, *cit.*, p. 54, nota 1, lo consideravano anonimo. Gustavo Giovannoni, in una comunicazione orale a R. Bonfiglietti, *cit.*, p. 6, lo attribuì a Bartolomeo de Rocchi. Più di recente Mazzino Fossi, *Bartolomeo Ammannati Architetto*, *cit.*, p. 38, nota 1, ha proposto di identificare nel disegno un rilievo topografico tracciato dall'Ammannati prima di procedere alla ristrutturazione dell'edificio; se l'ipotesi del Fossi è corretta, le iscrizioni che ricordano il palazzo come già appartenente a Giulio III devono essere state aggiunte in seguito.

22) Alcune cornici esterne delle finestre aperte sul Vicolo del Divino Amore sono pressoché identiche a quelle del Palazzo della Cancelleria e potrebbero quindi risalire ai primi due decenni del XVI secolo. Una delle porte di casa Cardelli, oggi trasformata in finestra, si apre sul Vicolo del Divino Amore ed è tuttora possibile leggere sulla cornice erosa dalle intemperie l'iscrizione IA. CARDELL. SECRET. AP.LICUS.

23) Un *Avviso* segnalato da A. Proia — P. Romano, *Campo Marzio*, Roma, 1939, p. 73, ricorda che il giardino venne ripristinato dai Medici, ma non si può escludere che le arcate dei portici fossero state progettate dall'Ammannati per il palazzo di Balduino.

24) I restauri guidati dall'architetto Bonfiglietti sono ben documentati nelle tavole XI-XIII del libro di R. U. Montini, *Palazzo Firenze*, *cit.*

25) In sostanza prevalgono due teorie: alcuni sostengono che lo stile delle finestre è vicino all'Ammannati, anche se il loro aspetto attuale è dovuto in gran parte a più tardi lavori di ristrutturazione (ad esempio, M. Fossi, *Bartolomeo Ammannati Architetto*, cit., p. 38); altri invece pensano che le ornatissime modanature spettino a un periodo successivo, mentre le finestre sarebbero «entirely consistent with Ammannati's design» (G. M. Andres, cit., II, pp. 146-147, nota 456). Queste due ipotesi tradiscono il disagio dell'osservatore moderno di fronte a questo piccolo *pastiche* architettonico.

26) G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642, p. 7 (Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei; segnatura: Col. 31 E 14).

27) Sulla sua attività di scenografo si veda l'eccellente articolo di C. Davis, *Ammannati, Michelangelo, and the Tomb...*, cit., p. 480.

28) «Si fa hora la porta principale di novo per rendere la facciata più magnifica e sontuosa nella prospettiva» (*L'Avviso* è pubblicato da A. Proia-P. Romano, cit., p. 73).

29) D. Tesoroni, cit., p. 90.

30) L'età di Fabiano II è rivelata dal diario di Matthäus Rot, *Itinerarium Romanicum anno domini 1554*, pubblicato a cura dello Gmelin in *Die Romreise des Salemer Conventuals und späteren Abtes, Matthäus Rot*, in «Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins», 1880, XXXII, pp. 234-274: sotto la data 8 aprile 1554 il futuro abate registra la cerimonia nuziale fra Fabiano Del Monte e Lucrezia de' Medici; non si trattò di un vero matrimonio poiché, come ricorda Rot, la sposa aveva solo cinque anni e lo sposo otto.

31) G. Baglione, cit., p. 7.

32) Palazzo Firenze è indicato come «Palazzo vecchio di Carpi» perché dall'agosto 1537 sino all'agosto 1547 i Cardelli lo affittarono al cardinale Rodolfo Pio da Carpi (cfr. A. Proia-P. Romano, cit., p. 71). Si veda anche il documento citato alla nota 16.

33) Le vicende relative alla *Domus Magna* dei Cardelli sono assai intricate. Di solito si afferma che la *Domus Magna* di Jacopo, morto nel 1530, sorgeva sull'area dell'attuale Palazzo Cardelli (fig. 1, lettera B); tuttavia, un atto notarile sembra indicare che il terreno su cui venne costruito il palazzo fu acquistato dai suoi figli soltanto nel 1535 (D. Tesoroni, cit., pp. 24-25 e p. 25 nota 1), mentre Jacopo aveva già ceduto loro la vecchia *Domus Magna* nel 1516 (D. Tesoroni, cit., 18). Nella parte superiore del disegno 1763A degli Uffizi (fig. 2) sono appena tracciate a matita alcune linee: forse potrebbe indicare l'area degli edifici che formavano la vecchia *Domus Magna* di Jacopo Cardelli, ma è un'ipotesi molto arrischiata che deve essere avanzata con estrema cautela.

34) A. S. R. — Camerale I, Appendice, Busta 92, Fol. 70r: «Am Antonio [Massa] degallesc perpaghare a cardelli p[er] il resto del palazzo compero lo III.<sup>mo</sup> S.<sup>o</sup> baldouino di commiss.<sup>ne</sup> di S. Sta scudi dugient ouenti addi detto [10 aprile 1553] pagho detto v 220». A. S. R. — Camerale I, Appendice, Busta 92, fol. 104r: «Al III.<sup>mo</sup> Sr Baldouino demonti scudi cinquemiliacinquecento do per la meta di scudi XI.<sup>vi</sup> d<sup>o</sup> (d'oro) che se ha fatto una cedola didiposito perpagare acardegli per il palazzo compero daloro in campo marzo pagharono idetti addi 18 giugno [1554] v 5.500».

35) Si veda C. L. Frommel, cit., II, p. 15, doc. n. 15.

36) A. F. Rainerio, *De vita Sanctiss. ac Beatiss. Iulii III Pont. Max. ab inito pontificatu* (Biblioteca Vaticana, Codice Ottoboniano Latino 865, fol. 13r): «Atque

aurata nitent Fabiana palatia dextra (sulla destra della Via Trinitatis che il Rainerio ribattezza Via Mantia); / Que venerans Aragona domus prope suscipit».

37) Il piccolo giardino che oggi separa Palazzo Firenze dal Palazzo dell'Intendenza di Finanza (costruito sull'area del secondo Palazzo Del Monte) ha mantenuto un solo elemento cinquecentesco, la fontana decorata con una copia della Flora Farnese. Giulio III deve aver avuto una speciale predilezione per questa statua poiché anche un affresco di Prospero Fontana in una delle sale terrene di Villa Giulia, oggi nota col nome di Sala Pyrgi, la riproduce.

38) Il Baglione, cit., p. 7, attribuisce al Vignola il palazzo incompiuto senza accennare al portale; tuttavia, la pianta di Antonio Tempesta dimostra come esso sia un elemento cinquecentesco (cfr. F. Ehrle, *Antico al tempo di Clemente VIII. La pianta di Roma di Antonio Tempesta del 1593...*, Città del Vaticano, 1932, fol. A2).

39) A. Nibby, *Roma nell'anno 1838*, Roma, 1838, IV, p. 780: «Quella parte del palazzo di Firenze che rimane lungo la via per dove si va a Piazza Nicosia, era stata incominciata con egregie architetture dal nominato Vignola, ma è rimasta imperfetta». H. Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strasburgo, 1906, p. 72: «Vignola war beauftragt, zu diesem Bau die Pläne zu liefern, aber nur einige Grundmauern und ein grosses Rustikaportal sind die einzigen Zeugen der Absicht des Papstes auf dem heute mit unbedeutenden Häusern bebauten Platz». L. Biagi, cit., pubblicò nel 1923 il memoriale dell'Ammannati in cui l'architetto si attribuisce i lavori di ristrutturazione di Palazzo Firenze.

40) Il *résumé* della lettera venne pubblicato da F. Boyer, *La Construction de la Villa Médicis*, in «La Revue de l'Art ancien et moderne», 1927, LI, p. 114, che tuttavia non ne segnalò la collocazione; il testo è stato rintracciato e integralmente pubblicato da M. Fossi, *Documenti per la storia di Villa Medici e di Palazzo Firenze*, in «Antichità Viva», 1976, XV, n. 3, p. 37.

41) Il documento è pubblicato da M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV. a XIX.*, Bologna, 1844-56, II, pp. 290-291, doc. n. 125.

42) Biblioteca Vaticana, Codice Urbinate Latino 1078, 14 luglio 1610.

43) Cfr. M. Gualandi, cit., II, p. 304, doc. n. 129. Secondo il Baldinucci (F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, ed. F. Ranalli, ristampa a cura di P. Barocchi, Firenze, 1974-75, III, p. 259), il granduca, dopo aver esaminato i progetti del Cigoli per Palazzo Firenze e Palazzo Madama, decise di stabilire la sua residenza romana in Agone.

44) Sulla fattiscenza del palazzo e il suo urgente bisogno di restauri durante la prima metà del '600, si vedano le lettere di A. Cioli, F. Niccolini e G. A. Gaburri pubblicate da M. Fossi, *Documenti per la storia...*, cit., pp. 42-44. Palazzo Firenze fu proprietà dei Medici sino alla morte di Giangastone (1737). In seguito appartenne ai Lorena che lo cedettero allo Stato Italiano nel 1867. Sui restauri del palazzo e la sua storia fra il 1867 e il 1930 si veda R. Bonfiglietti, cit., pp. 14-17.

45) Su Jacopo Zucchi, oltre al classico saggio di F. Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance: ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*, Lipsia-Berlino, 1927, si veda l'importante tesi (Ph. D.) di E. P. Pillsbury, *Jacopo Zucchi: his life and work*, 1973, Londra, Courtauld Institute of Art.

46) D. Tesoroni, cit., p. 36, sostenne una collaborazione fra Fontana e Primaticcio; ad essi R. Galli

(*Alcuni documenti sul pittore Prospero Fontana*, in «L'Archiginnasio», 1923, XVIII, p. 203) aggiunse il nome di Taddeo Zuccaro. Fautori di una collaborazione con i due fratelli Zuccaro furono P. Letarouilly, *Edifices de Rome Moderne*, Parigi, 1840-74, p. 663; L. Càllari, *I Palazzi di Roma*, 3ª ed., Roma, 1944, p. 278; e H. Willich, *cit.*, p. 71.

47) R. Bonfiglietti, *cit.*, p. 17; R. U. Montini, *cit.*, p. 26; e B. Davidson, *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, Firenze, 1966, p. 28.

48) Per un quadro generale ben documentato sulla vita e l'opera del pittore bolognese, si veda V. Fortunati Pietrantonio, *L'immaginario degli artisti bolognesi tra Maniera e Controriforma: Prospero Fontana (1512-1597) in Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (1979), Bologna, 1982, IV, pp. 97-111.

49) G. Vasari, *Le Vite*, ed. cit., VII, p. 415.

50) Cfr. la voce del Thieme-Becker, XXVII, Lipsia, 1933, p. 402, redatta da H. Vollmer, e A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Harmondsworth, 1970, p. 60.

51) L'intensa attività di questi anni è attestata dal Vasari (*Le Vite*, ed. cit., VII, pp. 82-83). Sugli affreschi di Villa Giulia resta fondamentale il saggio di J. A. Gere, *The Decoration of the Villa Giulia*, in «The Burlington Magazine», 1965, CVII, pp. 198-206.

52) Il problema dei perduti affreschi che un tempo decoravano la loggia di Villa Giulia è stato recentemente affrontato con grande acume e nuovo materiale da C. Davis, *Per l'attività del Vasari nel 1553: incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la Fontanalia di Villa Giulia*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 1979, XXIII, pp. 197-224.

53) P. Letarouilly, *cit.*, p. 663.

54) Non è stato ancora chiarito come Fontana abbia abbandonato la bottega di Innocenzo da Imola (sul suo apprendistato presso il pittore romagnolo si veda C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, ed. Zanotti, Bologna, 1841, I, p. 173) per trasferirsi a Genova dove divenne aiuto di Perino. Tuttavia, due passi complementari del Borghini e del Vasari illuminano questo importante risvolto biografico. Il primo ricorda che Fontana «lavorò in Genova nel palagio del Principe Doria, e poi con Perino del Vaga nelle sale del palagio della Signoria» (R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, 1584, p. 567; il corsivo è mio). Vasari è la fonte essenziale per la storia di Palazzo Doria: «Questa [il naufragio di Enea] fu la prima storia ed il primo principio che Perino cominciasse per il principe: e dicesti che nella sua giunta in Genova era già comparso innanzi a lui, per dipignere alcune cose, Girolamo da Trevisi, il quale dipigneva una facciata che guardava verso il giardino; [...] levato in molti luoghi le tavole del palco, acciò si potesse veder di sotto, [Perino] aperse la sala: il che sentendosi, corse tutta Genova a vederlo, e stupiti del gran disegno di Perino, lo celebrarono immortalmemente. Andovvi fra gli altri Girolamo da Trivisi, il quale vide quello che egli mai non pensò vedere di Perino; onde, spaventato dalla bellezza sua si partì di Genova senza chieder licenza al principe Doria, tornandosene in Bologna, dove egli abitava» (G. Vasari, *Le Vite*, ed. cit., V, pp. 614-615). È molto probabile che Girolamo da Treviso si fosse trasferito a Genova con tutta la bottega, o almeno con qualche giovane aiuto, e che dopo la «fuga» del maestro Fontana abbia deciso di restare sotto l'egida di Perino con cui in seguito collaborò anche in Castel Sant'Angelo (sull'attività di Prospero a Roma nella bottega di Perino si veda lo splendido catalogo di F. M. Alberti Gaudio e E. Gaudio, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'An-*

*gelo 1543-1548*, Roma, 1981, I, pp. 34-35, II, pp. 56-57). Il perdurare dell'influsso perinesco è inoltre testimoniato dal fatto che il gruppo delle Muse nella *Cotesta delle Pieridi* (fig. 20) deriva da un'opera perduta, o forse mai eseguita, progettata dal Vaga durante il soggiorno genovese (si veda B. Davidson, *Perino del Vaga e la sua cerchia. Addenda and corrigenda*, in «Master Drawings», 1969, VII, pp. 405, 409).

55) La ricercatezza iconografica dei dipinti di Palazzo Firenze è equivalente alla complessità dei simboli emblematici inventati da Achille Bocchi. L'erudito storico bolognese potrebbe aver incontrato il Del Monte durante uno dei numerosi soggiorni emiliani del cardinale che nel 1534-35 fu Vicelegato di Bologna, nel 1540-42 Legato di Romagna e nel 1548 Legato di Bologna (per queste date si vedano S. Bernicoli, *Governi di Ravenna e di Romagna dalla fine del secolo XII alla fine del secolo XIX*, Ravenna, 1898, p. 63, e J. Rainieri, *Diario Bolognese 20-IX-1535/25-XII-1549*, a cura di O. Guerrini e C. Ricci, Bologna, 1877, p. 135). Sta di fatto che il Bocchi dedicò a Giulio III i suoi *Symbolicarum quaestionum de universo genere libri quinque* (Bologna, 1555) illustrati da Giulio Bonasone. Come attestato dal Malvasia (C. C. Malvasia, ed. cit., p. 176), Fontana «disegnò molti de' rami che occorsero nell'erudito libro», il che rafforza il nesso fra la decorazione accentuatamente simbolica di Palazzo Firenze e l'ambiente culturale bolognese. Il libro del Bocchi, una delle più interessanti imprese editoriali del XVI secolo, è stato finalmente analizzato con la dovuta competenza e partecipazione da A. Lugli (*Le «Symbolicae quaestiones» di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le arti a Bologna...*, cit., pp. 87-96). Nota tuttavia con rammarico che la prof. Lugli ha travisato le parole di un mio saggio per poi criticare un'affermazione che non ho mai fatto; secondo la prof. Lugli avrei attribuito al Fontana «tutte le incisioni delle Symbolicae quaestiones» (p. 94, nota 11): di qui il suo sconcerto e la susseguente perentoria condanna della mia supposta «superficialità». Tuttavia, nell'articolo imputato (dedicato, per inciso, a tutt'altri problemi) avevo scritto: «il ritratto del Bocchi è senz'altro opera del Fontana, ma tante altre incisioni furono senza dubbio eseguite su suoi disegni» (A. Nova, *Occasio pars Virtutis. Considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci*, in «Paragone», 1980, n. 365, p. 60, nota 59). Nel saggio citato la prof. Lugli aveva in precedenza sostenuto: «certamente l'affermazione del Malvasia a proposito di Fontana va presa alla lettera: 'di molti fece il disegno', ma senza dubbio non di tutti» (p. 88). Sembra pertanto che sia la prof. Lugli sia il sottoscritto siano d'accordo nell'attribuire al Fontana, sulla scorta del Malvasia, molti disegni preparatori per le incisioni di Giulio Bonasone.

56) A. F. Rainerio, *Cento Sonetti*, Milano, 1553, sonetto LXXX, le pagine non sono numerate. Inoltre si veda una lettera di Bernardetto Minerbetti al Vasari (K. Frey, *cit.*, I, p. 321) in cui il vescovo di Arezzo informa il pittore che un suo parente gli ha portato «una delle coperte del signor Balduino» e di avergli mostrato «al paragone» le sue, «le quali se hauessero equal fregio, forse che concorrerebbero con la papale grandezza. Ma quel fregio mi contenta, si che io forse mene seruiro, ponendo quella Patienza in loco di quel monte d'Hercole».

57) Come vedremo in seguito, tutta la letteratura encomiastica insisteva sull'equazione Del Monte-montagna. Gli otto bellissimi paesaggi che adornano la sala centrale del piano nobile di Villa Giulia e la loro esatta replica in uno dei due appartamenti fatti costruire da Giulio III in Vaticano non illustrano soltanto i sette colli di Roma e la Villa Giulia, ma alludono anche al

cognome del papa come è dimostrato dal prologo della commedia rappresentata in onore dell'incoronazione del pontefice: «Havete a sapere adunque, che vedendo la Natura, che i sette Monti ch' aveva prodotti in questo Terreno, [...] per esser mal coltivati, eran diventati sterili, [...] fece parecchi anni sono nascer in questo Terreno Romano un Monte, che a poco a poco è venuto crescendo, et è arrivato a tanta altezza, che supera tutti gli altri sette de' assai» (il prologo è stampato nell'opuscolo anonimo intitolato *Triumphante Festa fatta dalli Sig. Romani per la Creazione di P. Julio III*, pubblicato da F. Cancellieri nella sua *Storia de' Solenni Possessi de' Sommi Pontefici*, Roma, 1802, pp. 502-504).

58) G. Vasari, *Le Vite*, ed. cit., VII, p. 108.

59) Quando nel 1497 Fabiano il Vecchio, il nonno di Giulio III, venne accolto fra i nobili aretini grazie alla sua straordinaria erudizione in campo giuridico, il Del Monte scelse come impresa Pallade accompagnata dal motto PRO MERITO, volendo inferire che i suoi successi erano dovuti alla propria saggezza e alle proprie capacità. Secondo Agostino Fortunio (*cit.*, p. 38), Giulio III abbreviò il motto in MERITO.

60) Le monete romane sono illustrate da H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Londra, I, 1976, p. 357, numeri 255 e 256, e II, 1976, p. 114, numeri 530 e 531. E. Vico, *Le Immagini... et le Vite de gli Imperatori*, s.l., 1548, incise la moneta fra quelle dell'imperatore Vitellio. G. Du Choul, *Discours de la Religion des Anciens Romains Illustré*, Lionne, 1556, pp. 33-34; il libro di Du Choul fu pubblicato uno o due anni dopo l'esecuzione dell'affresco, ma è interessante notare come l'opera sia dedicata all'ambasciatore francese a Roma, Claude d'Urfé. Questi fu l'osservatore del re di Francia quando nel 1547/48 il Concilio si trasferì da Trento a Bologna (si veda O. Raggio, *Vignole, Fra Damiano et Girolamo Sicilante à la chapelle de la Bastie d'Urfé*, in «Revue de l'Art», 1972, n. 15, p. 34): qui ebbe modo d'incontrare il Del Monte, allora presidente del Concilio, mentre uno dei *Cento Sonetti* del Rainerio è dedicato all'Urfé (n. LXXVIII, «Voi, qual Orfeo, che con l'aurata cetra»). Una replica rinascimentale di questa moneta è opera di Giovanni da Cavino (cfr. F. Cessi-B. Caon, *Giovanni da Cavino medagliata del Cinquecento*, Padova, 1969, p. 114, fig. 120) che, oltre a essere un conoscente di Bartolomeo Ammannati (si veda B. Candida, *I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides*, Padova, 1967, p. 19), era allora al servizio dei Del Monte per i qual eseguì la celebre medaglia dell'ANGLIA RESVRGES coniatà in occasione del matrimonio (1554) fra Filippo II di Spagna e Maria Tudor (il punzone è riprodotto da F. Cessi-B. Caon, *cit.*, fra le pagine 80 e 81).

61) È possibile che l'impresa di Balduino possedesse in origine un'«anima», vale a dire il motto. Alcuni putti sostengono una targa sotto l'affresco rappresentante *Ercole al bivio*: questa avrebbe potuto ospitare il motto HERCVLIS RITV.

62) Le decorazioni di Palazzo Firenze rivestono un interesse storico rilevante, poiché sono fra le prime risposte «monumentali» alla codificazione della cultura simbolica rinascimentale, al primo libro di emblemi pubblicati dall'Alciati nel 1531, al primo dizionario mitografico del Giraldis (1548), alla prima raccolta numismatica a stampa incisa dal Vico (1548) e al primo dialogo sulle imprese redatto dal Giovio nell'agosto del 1551 (si veda P. Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di M. L. Doglio, Roma, 1978, p. 17, nota 1). Sulla letteratura simbolica si veda l'antologia a cura di C. Savarese-A. Gareffi, *La letteratura delle immagini del Cinquecento*, Roma, 1980.

63) Le grottesche dipinte fra le paraste sono moderne, mentre i paesaggi sopra le due porte sono firmati D. Baldas e datati 1913 (cfr. R. U. Montini, *cit.*, p. 28).

64) A. S. F. — Compagnie religiose soppresse da P. Leopoldo, 139, filza 1036, fol. 106r: la prima volta la parola «palazzo» è sottolineata, mentre il numero 20 è seguito da due zeri poi cancellati. R. Galli, *cit.*, p. 206, attribuisce gli stucchi al Fontana poiché aveva scoperto un'importantissima lettera spedita all'artista da un certo Carlo Serra e intestata nel modo seguente: «Mag.<sup>co</sup> m/Prospero Architetto maggiore super la Pittura e stucchi di N. S. mio hon:». Tuttavia, Galli non poteva sapere che in quello stesso 1923 Biagi (*cit.*) avrebbe pubblicato la petizione a Cosimo I redatta dallo stesso Ammannati.

65) Desidero ringraziare Elizabeth McGrath e Charles Hope per avermi aiutato a decifrare l'iscrizione che è intrecciata a esuberanti motivi ornamentali.

66) G. Vasari, *Le Vite*, ed. cit., V, p. 455. Michelangelo pensò che persuadendo il papa a erigere le tombe di famiglia in San Giovanni dei Fiorentini, invece che in San Pietro in Montorio, si sarebbe finalmente riusciti a completare la chiesa della Nazione; su questo progetto fallito si vedano le lettere di Michelangelo al Vasari (cfr. *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Baracchi e R. Ristori, Firenze, 1980, IV, p. 346 e p. 355). Sull'aretinità di Giulio III, si veda la lettera dell'Aretino a Francesco Coccio: «Messer Francesco [...], del vostro rallegrarvi, oltra l'essere successo in pontefice Giulio III, aretino, del ritrovarsi di cotai medesima città: Lione che sa sculpirlo, Giorgio che può ritrarlo, e io poco meno che bastano a descriverlo, ve ne rendo grazie, per me e per loro due» (P. Aretino, *Lettere sull'arte*, a cura di E. Camesasca, Milano, 1957-60, II, p. 362, lettera DXCIV).

67) L'iscrizione non fa alcun cenno ai putti che scalano il monte. Di solito l'immagine è considerata «an obvious allusion to the 'rise' of Fortune's favourites» (si veda E. Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, Londra, 1961, p. 68). Tuttavia, qui ha il significato opposto in quanto allude al trionfo della Virtù che si temprà misurandosi con l'impervio e roccioso cammino della montagna; un'interpretazione analoga a quella della celebre *coverta* (Washington, National Gallery) del ritratto del vescovo De' Rossi (Napoli, Capodimonte), dipinta dal Lotto, dove all'idea della *voluptas* rappresentata dal satiro si contrappone «il motivo dell'ascesa spirituale propria della *virtus* che trova il suo corrispondente nel putto alato che, sulla sinistra, sale baldanzoso il ripido pendio di una collina inondata di luce» (cfr. F. Gandolfo, *Il «Dolce Tempo». Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Roma, 1978, p. 33).

68) Si veda la nota 57.

69) «Nos etiam Montum sub culmine quaeo loce-mus/Ecclesiae Montem, Mons est vertice Petra,/A qua Petrus adest Petra cognomine dictus/Sumpsit» (Mariano Cavense, *Triumphus montium*, maggio 1551, Roma, Bibl. Angelica, MS 928, *Liber secundus*, fol. 21). La parafrasi del Bocchi costituisce il simbolo 148 dei suoi *Symbolicarum questionum... libri quinque*; il testo manoscritto di questo simbolo è conservato nella Biblioteca Universitaria di Bologna (*Julio III. Pont. Max. In Psalmum Davidis CXV Paraphrasis Carmine*, MS, vol. 15, n. 2948, foll. 634-637).

70) Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3561, senza titolo né data. Per la profezia di Isaia, cfr. fol. 1r e fol. 2v; per Daniele 2 e Zaccaria 4, cfr. fol. 1v; per i Salmi di Davide, cfr. foll. 7v-8r.

71) La tavola, che occupa la sezione centrale del soffitto della Sala del Granduca, non si trova più nella

posizione originaria; il palco infatti venne abbassato nel XVIII secolo e il soffitto ospita agli angoli lo stemma degli Austria-Lorena (cfr. R. Bonfiglietti, *cit.*, p. 13). In questo contesto va ricordato che il Vasari vide nella Villa Giulia un affresco di Taddeo Zuccaro che rappresentava «il monte Parnaso» (Vasari, *Le Vite*, ed. cit., VII, p. 82); come ha suggerito T. Falk, *cit.*, p. 128, questo dipinto perduto occupava forse il «mezzo della volta» (Vasari) del vestibolo della Villa accogliendo all'ingresso i visitatori.

72) G. B. Giraldis, *De deis gentium...*, Basilea, 1548, p. 362A.

73) Ovidio, *Metamorfosi*, libro V, 316-317.

74) La mano della ninfa seduta sulla destra è appena visibile fra le teste delle altre due.

75) Ovidio, *cit.*, libro V, 669-676.

76) *Ibidem*, libro V, 254-257.

77) Sul ruolo svolto dal Caro nella decorazione di Caprarola, si veda l'eccellente articolo di C. Robertson, *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV, 1982, pp. 160-181.

78) Sulla collaborazione Vasari-Caro per gli affreschi della loggia del ninfeo si veda l'ottima tesi di F. E. Keller, *Zum Villenleben und Villenbau am Römischen Hof der Farnese. Kunstgeschichtliche Untersuchung der Zeugnisse bei Annibal Caro. Mit einem Katalog der Villen Frascati im 16. Jahrhundert als Anhang*, Berlino, 1980 (1975), soprattutto la pagina 40 per la discussione delle fonti scelte dal Caro e ispirate dalla consultazione dell'opera del Giraldis da poco (1548) pubblicata.

79) Alla fine dei già citati *Cento Sonetti*, Rainerio pubblica cinque componimenti dedicati ad altrettanti personaggi illustri e i loro sonetti di ringraziamento. La poesia del Rainerio è superficialmente economicistica, ma la risposta del Caro è fra le sue più commoventi opere letterarie: le amare riflessioni del poeta si riferiscono al tormentato periodo della guerra di Parma (1551-52) quando il segretario restò a Roma con compiti diplomatici, mentre il suo «Sole» (il cardinale Alessandro Farnese) era stato costretto ad allontanarsi dalla città. I «Monti» del secondo verso alludono, come d'obbligo, al papa che più avanti viene descritto come un «Cielo» avaro. Il sinora anonimo Anton Francesco citato in una lettera del Caro a Giovanni Pacini, un altro membro della corte farnesiana, è certamente il Rainerio poiché il Pacini è elencato fra gli amici dell'umanista milanese nel commento del fratello Girolamo (cfr. A. Caro, *Lettere...*, ed. cit., I, pp. 263-264, lettera 189).

80) Il commento al sonetto LXXX, composto intorno al 1553, sembra alludere alla sua età avanzata: «hora, in questo si felice et glorioso Pontificato del Santiss. et Beatiss. N. S. Giulio III. [...] è l'Auth. entrato in molta speranza d'impetrar', se non degno ornamento à la persona sua, soccorso honoreuole almeno, al rimanete de la sua Vita». F. Argelati, *Biblioteca scriptorium mediolanensium*, Milano, II, 1745, colonne 1187-89, non fornisce alcun elemento per chiarire la biografia del Rainerio, ma è utile per la bibliografia delle sue opere. In tempi più vicini a noi solo Benedetto Croce ha riesumato la figura del Rainerio in un breve, ma acuto saggio che illumina le discrete capacità letterarie dell'autore; secondo Croce, Rainerio sarebbe nato intorno al 1510 (B. Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, I, 1945, pp. 376-389).

81) G. B. Modio, *Il Conuito*, Roma, 1554, *passim*.

82) La sua attività di segretario presso Ennio Filonardi, vescovo di Veroli, è attestata dal commento al sonetto XX. Il Verulano venne nominato cardinale legato di Parma e Piacenza il 21 aprile 1539 (si veda K. Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, s.l., 1910, III, p. 27, nota 4). Sappiamo che nel 1537 Pierluigi si

trovava a Piacenza (cfr. L. von Pastor, *cit.*, V, 1909, p. 224; ed. it., 1959, p. 209), e secondo Ireneo Affò (*Vita di Pierluigi Farnese*, Milano, 1821, pp. 39-40) il duca visitò Parma e Piacenza nel 1540. Le prove addotte dall'Affò sono molto deboli; tuttavia, è probabile che Pierluigi abbia intrapreso questo viaggio per organizzare le truppe in vista della guerra contro Ascanio Colonna. Secondo Girolamo Rainerio (commento al sonetto XXVII), Anton Francesco accompagnò Pierluigi nella spedizione contro il Colonna nel 1541. Gli incarichi di segretario allontanarono a volte il Rainerio dalla corte, come attestano le lettere indirizzategli a Bologna dal Tolomei nel 1543 (si veda C. Tolomei, *Delle lettere*, Venezia, 1581, c. 128v e cc. 135-136r), ma il commento al sonetto LXVI ci informa che nel 1547 Anton Francesco era ancora al servizio di Pierluigi.

83) Sulle invidie cortigiane si veda, ad esempio, il commento ai sonetti LXXIII e LXXIV. I nomi del Caro, del Molza, del Guidiccioni, del Tolomei e del Porrino sono citati nel commento di Girolamo Rainerio. Per quanto riguarda il Giovio si vedano la lettera di Anton Francesco a Gioan Maone in cui l'umanista afferma di saper «che'l Iouio l' haurà spesso ragguagliata di me» (Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, Busta 17, 14 novembre 1550) e la lettera (12 gennaio 1540) di monsignor Guidiccioni allo stesso Rainerio: «Ma quel che più desidero, è che o V. S. [Rainerio] o il prefato signor Franchino mi riduca alla memoria di Monsignor Jovio» (cfr. G. Guidiccioni, *Opere*, ed. a cura di C. Minutoli, Firenze, 1867, II, p. 213). Inoltre una poesia encomiastica del Rainerio suggella l'elogio di Cosimo de' Medici negli *Elogia Virorum bellica virtute illustrium* del Giovio (ed. consultata, Basilea, 1575, p. 391. I versi del Rainerio non fanno parte della prima edizione latina del 1551, ma compaiono per la prima volta nella traduzione italiana, Firenze, 1554, di Lodovico Domenichi; è probabile che sia stato quest'ultimo ad esortare il Rainerio a contribuire alla nuova edizione dell'opera).

84) Secondo il commento al sonetto LXXIII, Rainerio restò al servizio dei Farnese per dieci anni. Poiché iniziò i suoi servizi fra il 1539 e il 1541, deve essere diventato segretario di Balduino Del Monte intorno al 1550. In effetti, in una lettera conservata presso l'Archivio di Parma e citata nella nota precedente, Rainerio scrive: «et di quà [Roma] s' ella [Gioan Maone] mi uede atto à cosa alcuna per essa, in questa noua seruitù mia col fratello di N. S. et nel grado esso ero con la memoria sfortunata del S. Pierluigi. mi farà «ratia à comandarmi semore» (14 novembre 1550). Per il poemetto sulla incoronazione del pontefice si veda il commento al sonetto LXXX.

85) Per i soggiorni milanesi si vedano le due lettere, pubblicate nella seconda edizione dei *Cento Sonetti* (Venezia, 1554), datate 20 febbraio e 1 aprile 1553.

86) Le pagine delle *Pompe*, come già quelle dei sonetti, non sono numerate.

87) Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, Busta 17 (25 gennaio 1559 e 9 ottobre 1560).

88) Cfr. *Dizionario Biografico Universale*, Firenze, 1845-46, IV, p. 747. G. G. de' Rossi, *Rime*, Bologna, 1711, pp. 121-122: «Si atroce fu del buon Rainer l'oltraggio / Vivaldo, ch'ei, dal suo duol vinto ed oppresso, / volse il ferro e la man contro se stesso, / e più bel di virtù spense ogni raggio».

89) G. B. Modio, *Il Conuito*, *cit.*; l'opera è pubblicata con il privilegio di Giulio III.

90) *ibidem*, pp. 31-32.

91) *ibidem*, pp. 18-19, pp. 24-26, pp. 60-73 (le pagine 60 e 61 recano rispettivamente il numero 64 e il 57 per un errore di stampa).

92) Ancora nel XVIII secolo Martelli poteva scrivere

re: «Si lascino sotto i nomi de' loro Autori le rime del Casa, del Guidiccioni, del Bembo, del Transillo (sic), dello Staccoli, del Costanzo, e del Rinieri. Le altre rime degli Autori del cinquecento siano stampate senza nome d'Autore per la loro ordinaria uniformità, e per non esservi cosa, che meglio detta non sia dal Petrarca» (P. I. Martelli, *Opere*, VII, Bologna, 1729, p. 61).

93) Guidobaldo e Vittoria si sposarono nella Sala di Costantino in Vaticano il 29 giugno 1547 (si veda M. Rossi-Parisi, *Vittoria Farnese. Duchessa d'Urbino*, Modena, 1927, p. 40), ma la duchessa si trasferì a Urbino soltanto agli inizi dell'anno seguente.

94) Sugli apparati organizzati dal Rainerio e descritti dallo storico locale Lodovico Zacconi (*Cronaca di Pesaro*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, MS 570), si veda il commento di Girolamo al sonetto LXVI. La lettera di Vittoria Farnese, conservata nell'Archivio di Stato di Parma, Epistolario scelto, Busta 17, è datata 21 febbraio 1548: «[il mio consorte] s'è seruito dell'opera sua sin adesso intorno à questi apparati, che si son fatti alla uenuta mia, nelli quali s'eportato con molta soddisfazione di S. ecc.<sup>a</sup> et mia».

95) Le *Symbolicae quaestiones* vennero pubblicate nel 1555, ma l'opera deve aver impegnato il Bocchi per

parecchi anni; a questo proposito è particolarmente significativo il simbolo LXXXIII (LXXXV nella 2<sup>a</sup> ed.) dedicato a Giulio III, poiché la figura della *Benignitas Divina* impugna uno scudo decorato con i gigli Farnese: è dunque probabile che l'emblema dovesse essere originariamente indirizzato a Paolo III.

96) A. F. Rainerio, *cit.*, sonetto LXXXIII.

97) *Ibidem*, sonetto LXXX. Il riassetto del Campo Marzio è descritto nel già citato *De vita Sanctiss. ac Beatis. Iulii III Pont. Max.* (Bibl. Vat., Cod. Ott. Lat. 865, fol. 13r): «Nunc plurima circū / Quae per Te decora adduntur, dum suscipis omnem / Exornandam, animis Augusto non minor, Urbem / Ostendant fabricae, et laterum strata uiarum: / Praecipue, qua se uia Montia dirigit altos / Ortorum ad colles, ubi nunc in uertice sacro / Tolluntur maiestati Templa ardua trinae».

98) Cocciano era un «familiare» del papa e scrisse l'introduzione al poema latino del Rainerio citato alla nota 97. Per la sua lettera (27 marzo 1555) al Seripando, si veda A. von Druffel-K. Brandt, *Briefe und Akten zur Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts mit besonderer Rücksicht auf Bayerns Fürstenhaus*, Monaco, 1873-96, IV, p. 625.