

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**«Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte». La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1848884> since 2022-03-11T17:09:07Z

*Publisher:*

UniversItalia

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

# **Horti Hesperidum**

## **Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica**

Rivista telematica semestrale

**«QUEGLI ORNAMENTI PIÙ RICCHI  
E PIÙ BEGLI CHE SI POTESSE FARE  
NELLA DIFFICULTÀ DI QUELL'ARTE»**

**La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e  
Seicento: modelli, influenze, fortuna**

Atti delle giornate di studi  
(Roma, palazzo Spada, 13-14 marzo 2018)

a cura di  
**Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore**

Roma 2019, fascicolo I  
*UniversItalia*

Il presente volume riproduce il fascicolo I del 2019 della rivista telematica semestrale  
*Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica.*  
Il coordinamento redazionale è stato curato da Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore.

*Direttore responsabile:* CARMELO OCCHIPINTI

*Comitato scientifico:* Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia,  
Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo,  
Luca Pezzuto, Simonetta Proserpi Valenti Rodinò, Patrizia Tosini, Ilaria Sforza  
Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010  
Site internet: [www.horti-hesperidum.com/](http://www.horti-hesperidum.com/)

La rivista *Horti Hesperidum* è pubblicata sotto il patrocinio di



*Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"*  
**Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte**

Il presente fascicolo è patrocinato da



*Polo Museale del Lazio*

*Le ricerche che qui si presentano sono il frutto di un lavoro seminariale avviato nel 2016 e si collocano, insieme ad altre iniziative, all'origine del Centro Studi per la Storia dello Stucco in Età Moderna e Contemporanea.*

**Serie monografica: ISSN 2239-4133**

**Rivista Telematica: ISSN 2239-4141**

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

**PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA**

© Copyright 2019 - UniversItalia – Roma

**ISBN 978-88-3293-242-3**

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

## INDICE

ADRIANA CAPRIOTTI, <i>Presentazione</i> .....	7
SERENA QUAGLIAROLI, GIULIA SPOLTORE, <i>Introduzione</i> .....	11

### Saggi

SERENA QUAGLIAROLI, <i>La decorazione a stucco tra Roma e Fontainebleau: problemi storiografici e circolazione delle soluzioni decorative</i> .....	17
FRANCESCO MARCORIN, <i>Sulla circolazione di modelli nel Veneto del Cinquecento</i> .....	37
GIULIO PIETROBELLI, <i>Tiziano Minio e gli stucchi dell'Odeo Cornaro a Padova</i> .....	59
MARTA PERROTTA, ILARIA TADDEO, « <i>Nella quale fece bellissimi partimenti di stucchi</i> »: Francesco Salviati e la cappella del Pallio.....	73
LIVIA NOCCHI, <i>Artisti e maestranze nel cortile e nella facciata di palazzo Capodiferro</i> .....	89
TANCREDI FARINA, <i>Alcune considerazioni sul soffitto ligneo di Bartolomeo Ammannati a palazzo Firenze</i> .....	105
GIULIA LANCIOTTI, PAOLO RIGO, <i>La Roma letteraria alla metà del Cinquecento e Anton Francesco Raineri alla corte di Giulio III</i> .....	117

FEDERICA BERTINI, <i>Ricognizione su Pietro Venale stuccatore e decoratore dall'età farnesiana al pontificato di Paolo IV Carafa</i> .....	137
GIULIA DANIELE, <i>Prospero Fontana pittore, scenografo e plastificatore</i> .....	161
VALENTINA BALZAROTTI, <i>Pellegrino Tibaldi e la decorazione a stucco tra Roma, Bologna e le Marche</i> .....	173
CLAUDIA CERASARO, <i>Una nota su Francesco Menzocchi stuccatore</i> .....	189
MATTEO PROCACCINI, <i>Federico Brandani «eccellentissimo plastificatore»: tra l'Urbe, la Marca e il ducato di Savoia</i> .....	193
ILARIA BICHI RUSPOLI, <i>Lo stucco a Siena nel Cinquecento. Dal trionfo dei modelli romani al monopolio dei ticinesi Dalla Monna</i> .....	215
GIULIA SPOLTORE, <i>I cantieri di Domenichino: fonti e modelli per una rilettura critica</i> .....	255
TAVOLE.....	269
BIBLIOGRAFIA.....	365
ABSTRACTS.....	425

#### Miscellanea

CARMELO, OCCHIPINTI, <i>Un inedito «quadretto» di marmo di Domenico Fiorentino: 'Pegaso con Bellerofonte alla sorgente di Pirene'</i> .....	000
LAURENCE ARMANDO, <i>Un dessin d'après Rosso Fiorentino: le sacrifice antique</i> .....	000
GIANPASQUALE GRECO, <i>L'osservatorio artistico della Napoli di metà Settecento: le aggiunte di Domenico Pullo all'edizione del 1758-1759 delle Notizie di Carlo Celano</i> .....	000
ABSTRACTS.....	000

## Recensioni

- MARIA GIULIA CERVELLI, Recensione a: Filippo Titi, *Studio di Pittura, Scultura e Architettura nelle Chiese di Roma*. Testo a cura di Damiano Delle Fave (Roma, UniversItalia, 2018).....000
- VINCENZO STANZIOLA, Recensione a: *Luigi Garzi (1638-1721). Pittore romano*, a cura di Francesco Grisolia e Guendalina Serafinelli, Milano, Officina Libraria, 2018.....000
- CARMELO OCCHIPINTI, Camilleri e Tiresia. Del vedere a occhi chiusi: alcune riflessioni sulla storia dell'arte.....000



## PRESENTAZIONE

ADRIANA CAPRIOTTI

A circa un anno e mezzo di distanza dalle due *Giornate di studi* sugli stucchi tenutesi a palazzo Spada nel marzo 2018, vedono ora la luce, sempre per cura di Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore, gli atti che restano a testimonianza di quell'importante iniziativa. La Galleria Spada ne fu, ritenendolo indispensabile e doveroso, immediata promotrice e sostenitrice, avviando a tal fine tutto quanto necessario per poter ricongiungere, per almeno due giorni e in modo costante, il discorso interrotto che fila tra le due parti attigue del palazzo: quella cinquecentesca, fiammeggiante, dei Capodiferro e quella seicentesca, accrescitiva, tutta illuminata dalla personalità del cardinale Bernardino Spada e di suo pronipote Fabrizio. Abituati come siamo a pensare, per ragioni contingenti, l'organismo del piano nobile diviso e davvero interrotto, con – tra l'altro – conseguente lettura sfalsata *anche* della stessa collezione d'arte dei cardinali, questa occasione costituiva, secondo il nostro intendimento, non soltanto il modo per parlare dello stucco nel luogo che è senz'altro il vertice – per tanti aspetti spettacolare e imprevedibile



– dello stucco cinquecentesco a Roma, ma anche per ri-saldare una fabbrica ‘fisicamente’ divisa tra Rinascimento e Barocco.

Si svolgevano, così, tra 13 e 14 marzo, gli incontri di *Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*, articolati in una serie di interventi che vertevano principalmente sulla riconsiderazione di alcuni cantieri rinascimentali – come ad esempio la cappella del Pallio alla Cancelleria –, nonché sui rapporti di influenza con altre realtà geografiche e sull'attività di artisti attivi come inventori o esecutori di stucchi attraverso la penisola. Così, mentre il salone di Pompeo (nei cui affreschi chiusi nel 1635 trionfa il programma di ‘Prudenza e Giustizia’ di Bernardino) ospitava i lavori del convegno, la sala delle Quattro Stagioni, testimonianza cinquecentesca di sommo interesse per l'arte dello stucco e luogo tra i più qualificati entro il palazzo, costituiva lo snodo verso la Galleria Spada e la sua eletta collezione d'arte: e a più di un partecipante, per quanto ‘addetto’, si rivelava finalmente la percezione di un entità unica, che trascorre nel piano nobile dell'edificio, in una chiamata tra gli stucchi del famoso (e breve) corridoio Capodiferro, in cui sembra spirare l'aria di una Fontainebleau ‘in sedicesimo’, e gli affreschi seicenteschi della galleria della Meridiana; un'unità palazziale risolta per contrasto, in cui al neoplatonismo della parte cinquecentesca risponde imprevedibilmente l'entusiasmo scientifico, sperimentale, galileiano, del proprietario successivo.

Le due giornate che intendevano mettere al centro dell'attenzione degli studi l'arte e la tecnica dello stucco trovavano, così, la loro più naturale sede, perché alle comunicazioni degli studiosi – tutti contraddistinti da giovane età e da estrema serietà accademica – si affiancavano le varie visioni dirette degli stucchi e le varie visite al palazzo Capodiferro Spada. E nascevano in quei giorni altri incontri interessanti, che avrebbero portato a sinergie promettenti, come quella con l'Istituto Superiore per il Restauro, e a idee che avrebbero dato sviluppi ulteriori perché, nel mentre della pubblicazione di questi atti, sia Serena Quagliaroli che Giulia Spoltore hanno proseguito i loro programmi di studio entro altre importanti iniziative sugli stucchi; e nel frattempo, sempre nel breve giro di un anno, è nato il Centro Studi per la Storia dello Stucco in Età Moderna e Contemporanea.

## PRESENTAZIONE

Ci piace, così, pensare che in quelle due giornate primaverili abbiano coinciso un rinnovato interesse generale sugli stucchi e una rinnovata intelligenza sull'intero palazzo Spada, che è di fatto un'esibizione di stucchi sin dalla sua facciata e contemporaneamente un luogo ancora per molti versi da interpretare.



## INTRODUZIONE

SERENA QUAGLIAROLI  
GIULLA SPOLTORE

Una visita al piano nobile di palazzo Spada, un sabato mattina del dicembre 2015, è stata per noi l'occasione, unitamente a un piccolo gruppo di dottorandi e professori, per cominciare a discutere dell'impiego dello stucco nei cantieri decorativi romani di metà Cinquecento.

L'apparato plastico, per la centralità in quel sito, ci spingeva a riflettere sulla sua specificità e, più in generale, sul ruolo dei *parerga* in quelle cronologie ed entro la più ampia vicenda dell'arte del secolo XVI e del successivo.

La mancanza di studi sistematici, per quanto sorprendente, trova giustificazione nella consapevolezza che la sfortuna di queste opere molto deve alle ingenti perdite determinate dal tempo, dagli accidenti e dalla mancata conservazione, ma anche dalla posizione scivolosa in cui si colloca lo studio dello stucco, a cavallo fra le discipline storico-artistiche e architettoniche, potendo afferire, contemporaneamente, alla pittura, alla scultura e all'architettura. Ad alimentare questa perniciosa condizione hanno certo contribuito le singole fortune o sfortune critiche di secoli, in taluni loro aspetti,

poco considerati o solo recentemente rivalutati.

La consapevolezza che il progetto che si stava delineando, per le domande che si poneva, per il quantitativo e la varietà di dati da vagliare, fosse molto ambizioso e complesso, ci condusse sin da subito ad adottare la formula seminariale, per collaborare e mettere a sistema un patrimonio ricchissimo di dati, in parte ancora da scoprire (o da rileggere). Seguirono alcuni mesi di valutazioni, necessarie per mettere a punto la struttura del seminario e per individuare i partecipanti, dapprima cercati tra i colleghi dei tre atenei romani e poi, con il prosieguo del lavoro, lo spoglio bibliografico e la circolazione di informazioni, tramite contatti diretti. Il 24 giugno 2016, coinvolgendo dottorandi, dottori di ricerca e giovani ricercatori italiani e stranieri aprimmo i lavori con una visita all'oratorio di San Giovanni decollato, seguita da un primo incontro ospitato dalla sede di piazza della Repubblica dell'Università Roma Tre, che generosamente ha messo a disposizione i suoi spazi per la nostra iniziativa.

Originatasi da questioni inerenti un momento ben specifico della decorazione a stucco, cioè il pontificato di Giulio III (1550-1555) e da indagini su palazzo Capodiferro Spada e su villa Giulia, la ricerca si è progressivamente espansa sia cronologicamente – arretrando sino all'inizio del XVI secolo ed estendendosi al Seicento – sia topograficamente. L'ampliamento geografico si è reso necessario per poter comprendere le relazioni dei due summenzionati cantieri con le decorazioni di altre realtà romane e italiane a essi connesse da evidenti legami stilistici, tematici e di committenza. Dal punto di vista cronologico hanno agito diversi spunti di riflessione: dalla ricezione dell'antico in rapporto alla nascita e allo strutturarsi di una moderna coscienza antiquaria tra Cinquecento e Seicento, alla diffusione capillare di certi *tipoi* nel Cinquecento, alla constatazione infine dell'alterna fortuna che la decorazione a stucco ha subito nella prima metà del Seicento.

Metodologicamente, la ricerca ha preso avvio da un'attenta rilettura della letteratura critica storica e storico-artistica e da una mappatura della presenza e degli spostamenti delle maestranze attive nei diversi cantieri in esame al fine di ricostruire la complessa trama delle influenze reciproche.

Il lavoro si è svolto all'insegna della massima sinergia e della collaborazione, con incontri a cadenza trimestrale e sopralluoghi condotti insieme per esperire una visione diretta delle opere e per effettuare le campagne fotografiche. Proprio la mancanza di repertori fotografici di dettaglio relativamente all'ornamentazione a stucco è infatti il grande limite di queste ricerche, a cui si è cercato di porre rimedio con soluzioni talvolta a costo zero, grazie alla generosa disponibilità di chi ha offerto la strumentazione personale e il proprio tempo, e alla liberalità delle numerose istituzioni che ci hanno permesso di eseguire, a scopo di studio, le fotografie.

Il 13 e il 14 marzo 2018, grazie all'interesse e all'entusiasmo che la direttrice della Galleria Spada, Adriana Capriotti, ha immediatamente dimostrato per il progetto, è stato possibile presentare i risultati del biennio di lavoro in una sede tanto prestigiosa – quanto in perfetta coerenza con l'argomento – come palazzo Spada, aperto su gentile concessione del Consiglio di Stato. Le giornate di studio, patrocinate dall'allora Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo della Sapienza Università di Roma e dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre, è stato finanziato attraverso un bando di Avvio alla Ricerca della Sapienza.

Lo stucco – e il suo impiego nella decorazione – è un argomento frequentato dalla bibliografia in maniera piuttosto discontinua, con punte di interesse in talune regioni e con una crescita di attenzione in tempi piuttosto recenti, mostrando però debolezze tanto sotto il profilo degli affondi specifici quanto di letture che complessivamente ne analizzino i caratteri precipui entro il più globale concetto di cantiere decorativo. Come emergerà dai contributi qui riuniti, lo studio di questo *medium* porta invece con sé numerose considerazioni di tipo tecnico, stilistico ed ermeneutico, permettendo di ricostruire la complessa trama delle influenze tra le personalità e i contesti artistici, e le conseguenze nella storia sociale, del gusto e della teorizzazione artistica. Rileggendo da questa peculiare prospettiva la vicenda cinquecentesca della grande decorazione murale si possono infatti avanzare o confermare ipotesi sulla circolazione dei modelli e delle maestranze, e rivedere, sotto nuova luce, lo sviluppo diacronico dei sistemi decorativi tra il XVI e il XVII secolo,

contribuendo alla messa in questione di consolidati paradigmi storiografici.

Lo studio della grafica si attesta come una risorsa indispensabile per provare a ritessere le complesse trame sottese a tale circolazione, tanto in senso diacronico che topografico, poiché i tentativi di ricostruzione dei complessi plastici e plastico-pittorici compromessi dal tempo o da interpolazioni, o peggio ancora scomparsi, trovano soccorso nei disegni, tanto in quelli progettuali quanto nei *d'après*. Il disegno, in questo senso davvero padre delle arti, permette di affrontare con uguale attenzione i diversi campi della progettazione pittorica, scultorea, architettonica e delle arti applicate, in maniera interrelata e senza la percezione di rigidi confini.

Un secondo strumento su cui si è tornati a fare affidamento sono le fonti, e in particolare il testo vasariano. Si tratta di una scelta motivata da un lato dall'ovvia autorità riconosciuta alle *Vite* per la storia dell'arte del Cinquecento e dall'altro dalla spiccata sensibilità verso lo stucco che Vasari, tanto artista quanto scrittore, ha dimostrato di possedere. Il racconto dell'aretino, oltre a rendere conto di una serie di episodi altrimenti ignoti a causa della loro distruzione, è il collante fondamentale per l'assemblaggio delle relazioni tra diverse personalità e cantieri artistici geograficamente dispersi, nella Penisola e fuori di essa.

Segno tangibile dell'attualità del tema è stata la fondazione del Centro Studi per la Storia dello Stucco in Età Moderna e contemporanea, costituito nel 2019 attraverso un accordo di collaborazione scientifica tra l'Archivio del Moderno dell'Università della Svizzera italiana, la Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore di Pisa, il Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica dell'Università degli Studi di Padova, il Dipartimento di Studi Letterari, Filosofici e di Storia dell'Arte dell'Università di Roma "Tor Vergata", il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre, l'Università per Stranieri di Siena. Il Centro è stato presentato nei suoi contenuti e nelle sue attività il 7 maggio 2019 presso l'Istituto Svizzero in Roma.

In questo volume sono raccolti alcuni dei contributi presentati al

convegno del 13-14 marzo 2018, incrementati e approfonditi da ulteriori ricerche svolte dagli autori.

Per il supporto, la disponibilità, la gentile collaborazione, si ringraziano le seguenti istituzioni:

Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institut für Kunstgeschichte

Consiglio di Stato

Galleria Spada, Polo Museale del Lazio

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

Società Dante Alighieri

Desideriamo rivolgere un sentito ringraziamento a Carmelo Occhipinti, direttore responsabile della rivista *Horti Hesperidum* e a Barbara Agosti, Annarena Ambrogi, Edoardo Angione, Gloria Antoni, Valentina Balzarotti, Liliana Barroero, Dario Beccarini, Maria Beltramini, Francesco Benelli, Elena Berardi, Fabrizio Bergonzoli, Federica Bertini, Ilaria Bichi Ruspoli, Carlotta Brovadan, Vittoria Brunetti, Marco Campigli, Adriana Capriotti, Maria Castellino, Claudia Cerasaro, Thomas Colasanti, Camilla Colzani, Nicolas Cordon, Michela Corso, Alessandra Cosmi, Niccolò D'Agati, Giulia Daniele, Lia Di Giacomo, Michela di Macco, Elisa Di Nicola, Luca Esposito, Grégoire Extermann, Tancredi Farina, Alberto Felici, Marco Gallo, Antonio Geremicca, Manuela Gianandrea, Alessandra Gianotti, Silvia Ginzburg, Carla Giovannone, Francesco Grisolia, Dario Iacolina, Giacinta Jean, Giulia Lanciotti, Monica Latella, Francesco Marcorin, Alessandro Morandotti, Livia Nocchi, Maria Onori, Camilla Parisi, Marta Perrotta, Giulio Pietrobelli, Luca Pezzuto, Matteo Procaccini, Danilo Renzulli, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Maurizio Ricci, Lorenzo Riccardi, Marina Righetti, Paolo Rigo, Vittoria Romani, Marco Ruffini, Lucia Simonato, Ilaria Taddeo, Letizia Tedeschi, Maria Cristina Terzaghi, Patrizia Tosini, Alessia Ulisse, Esmeralda Valente, Stefania Ventra, Simone Zucchini.





LA DECORAZIONE A STUCCO TRA ROMA E FONTAINE-  
BLEAU: PROBLEMI STORIOGRAFICI E CIRCOLAZIONE  
DELLE SOLUZIONI DECORATIVE

*SERENA QUAGLIAROLI*

Con il proposito di tracciare una sintetica panoramica sulla decorazione a stucco nel XVI secolo, dalla riscoperta e l'impiego avvenuti in seno alla bottega raffaellesca alla sua diffusione nella penisola italiana e al di fuori di essa, appare anzitutto necessario riportare l'attenzione sugli aspetti, anche più pragmatici, del funzionamento dei cantieri artistici nel Cinquecento. Entro queste realtà complesse, dove le singole specializzazioni si trovavano a collaborare gomito a gomito e a interagire ai fini di un prodotto armonico e unitario, le soluzioni decorative trapassavano senza difficoltà alcuna da una tecnica all'altra. Per il suo statuto particolare a mezza via tra pittura e scultura e per il fondamentale ruolo di mediazione tra parete dipinta e parete reale, lo stucco poté conquistare, in tali contesti, un posto di primissimo piano<sup>1</sup>.

Un ringraziamento speciale va a Giulia Spoltore per aver condiviso questo lungo cammino di ricerca e, in aggiunta a quanto già espresso nell'introduzione, rinnovo

Lo studio della decorazione plastica – quando da un generico piano di lettura si scende nell’analisi dei dettagli stilistici e quando si lavora per tentare di ricostruire la complessa trama delle influenze tra le personalità e i contesti artistici, ragionando *in primis* sul perduto – contribuisce all’affrancamento da una visione storiografica che ha creduto di vedere un’opposizione tra una fase “eroica” di sperimentazione anticlassica, esistenzialmente vissuta dagli spiriti inquieti degli artisti fiorentini del secondo e del terzo decennio, e un manierismo di second’ordine, insterilito e retorico, degli epigoni raffaelleschi e dei loro discepoli, che da Roma si sarebbe diffuso nelle corti italiane<sup>2</sup>. Sono problematiche strettamente connesse al dibattito interno al concetto stesso di Maniera e che, di conseguenza, hanno trovato un fondamentale momento di snodo a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso. Come ha illustrato Silvia Ginzburg in un suo intervento del 2012, i principali motori di questo cambiamento sono stati gli studi di Philip Pouncey e John Gere, Konrad Oberhuber, John Shearman, Bernice Davidson<sup>3</sup>. Si è trattato di un modo differente di ricostruire – ripartendo da Vasari – l’effettivo avvio della cultura della Maniera risalendo all’operazione di “raffaellizzazione” del Michelangelo della volta sistina condotta

i miei più sentiti ringraziamenti ai colleghi del seminario e a Barbara Agosti, Valentina Balzarotti, Marco Campigli, Luca Esposito, Silvia Ginzburg, Letizia Tedeschi e Patrizia Tosini.

<sup>1</sup> Questo ruolo di *medium* assunto dallo stucco traspare, forse per la prima volta e per essere poi scarsamente recepito, nell’inedita lettura offerta già nel 1920 da Hermann Voss dei sistemi decorativi e della grande decorazione cinquecentesca (cfr. VOSS 1994, pp. 59-60).

<sup>2</sup> Sono atteggiamenti critici che trovavano fondamento soprattutto nei saggi del 1925 e del 1929 di Walter Friedländer (cfr. FRIEDLÄNDER 1957, pp. 1-43, 47-83), rispettivamente sullo stile anticlassico nell’arte italiana del 1520 e sullo stile antimanicista del 1590, che hanno dominato il panorama storiografico sino a oltre la metà del secolo. Entro questa linea interpretativa si collocava, per ragioni di cronologia, anche la posizione assunta da una giovanissima Paola Barocchi con il suo volume su Rosso Fiorentino (cfr. BAROCCHI 1950).

<sup>3</sup> Si tratta di un intervento, intitolato *La cesura del 1527 nella periodizzazione di Giorgio Vasari*, presentato da Silvia Ginzburg in occasione del convegno *Il sacco di Roma (1527)*, a cura di Gian Mario Anselmi, Sabine Frommel, Maurizio Ghelardi e Annick Lemoine, tenutosi a Villa Medici, a Roma, il 12 e il 13 novembre 2012. Gli atti sono ancora in corso di pubblicazione.

entro i cantieri dell'Urbinate e in quelli portati avanti dai collaboratori dopo la sua morte. Poiché – anche sulla base della testimonianza vasariana<sup>4</sup> – è noto che questa cornice fu la medesima entro cui avvenne la riscoperta dello stucco bianco “all'antica”, si deve considerare la Roma leonina e clementina quale luogo di incubazione della maggior parte delle soluzioni decorative che ebbero occasione di messa in atto nel corso dei decenni successivi nelle diverse realtà geografiche<sup>5</sup>.

Per ripensare dunque la concezione attuale dei complessi plasticopittorici, ne vanno presi in considerazione i due principali fattori di ispirazione: il primo si riconosce certamente nell'arte e nella cultura tecnica antica, riscoperta sulla base dei modelli offerti dalle antiche rovine della Domus Aurea e del Palatino, dai lacerti dei sottarchi del Colosseo o della villa di Adriano a Tivoli, per citare gli esempi più noti<sup>6</sup>. Il secondo è da individuarsi nel magistero michelangiolesco: è d'altronde evidente come il capolavoro sistino rendesse già

<sup>4</sup> Nelle *Vite*, Vasari si sofferma sui procedimenti legati all'utilizzo dello stucco in diversi passi (Cfr. VASARI 1966-1987, vol. I, pp. 68-74, 106-108, 143-145) e registra come, «facendosi allora in S. Pietro gl'archi e la tribuna di dietro», Bramante e Giovanni da Udine riscoprirono l'uno «l'invenzione del buttar le volte di getto», e l'altro, «fatto pestare scaglie del più bianco marmo che si trovasse, ridotto in polvere sottile e stacciato, lo mescolò con calcina di treverino bianco, [...] [e] trovò che così veniva fatto senza dubbio niuno il vero stucco antico» (VASARI 1966-1987, vol. V, p. 448; vol. IV, p. 85; vol. V, pp. 448-449).

<sup>5</sup> Sui sistemi decorativi nel Cinquecento cfr. DUMONT 1973, in particolare capp. IV-V, pp. 59-102, la quale si dimostrava convinta del ruolo imprescindibile svolto da Fontainebleau per l'uso del tutto tondo e di formule decorative nuove come lo *strap-work*. Le (presunte) conseguenti influenze esercitate su Perino e la sua cerchia, e soprattutto su Daniele da Volterra, vennero discusse da Bernice Davidson (DAVIDSON 1967, pp. 554-561 e DAVIDSON 1976, pp. 395-432) e da Iris Cheney (CHENEY 1981, pp. 243-267). A riprendere i problemi intorno alla *strap-work decoration* e alla diffusione di questa tecnica in area veneta fu Anthony Blunt (BLUNT 1968), con particolare attenzione per Alessandro Vittoria. Recenti interventi sui fregi nei palazzi romani in *FRISES PEINTES* 2016 e *PALAZZI DEL CINQUECENTO* 2016.

<sup>6</sup> Cfr. DACOS 1962. Per una prima analisi sui taccuini di disegni dall'antico cfr. NESSELRATH 1986a; si vedano inoltre i numerosi studi sui taccuini e i *corpora* grafici dei singoli artisti tra Quattrocento e Cinquecento.

disponibile tutto il necessario a cui poter attingere per sviluppare un repertorio di nastri, ghirlande, termini, cariatidi, modanature, ma anche una riflessione sulla permeabilità di modi tra pittura, scultura e architettura. È proprio l'attenzione tanto agli aspetti strutturali quanto a quelli di dettaglio della volta Sistina a dar vita alla rilettura tutta in termini di ritmo che contraddistinse l'operato di alcuni dei collaboratori di Raffaello: Giovanni da Udine e Perino del Vaga in testa.

Ripartendo dunque dai cantieri raffaelleschi – le Logge in Vaticano, villa Madama, villa Lante al Gianicolo, palazzo Branconio dall'Aquila – è possibile tracciare delle traiettorie nella diffusione della decorazione a stucco e indicare le principali modalità di reinvenzione degli elementi di base a partire da un formulario condiviso<sup>7</sup>. Questa operazione si impone ai fini di valutare, rispetto alle realizzazioni italiane di metà secolo, l'effettivo peso esercitato dalla reggia di Fontainebleau e per restituire ai cantieri di palazzo Te a Mantova e di villa Doria a Genova un imprescindibile ruolo di mediazione.

In tal senso, la prima e più evidente continuità che si deve riscontrare tra le imprese di Raffaello e i due incunaboli del Nord Italia è quella relativa alla suddivisione delle superfici secondo schemi geometrici, un campo dove la pratica cinquecentesca si fa diretta erede di quella antica<sup>8</sup>. A testimoniare la circolazione di questi *patterns* vale ad esempio il confronto tra la struttura della volta delle Logge di Raffaello e la conformazione fatta assumere da Perino a quelle create a Genova, secondo un sistema di partimenti che arriva sino

Tale processo di riappropriazione dell'arte e dell'architettura classica venne condotto non solo dagli artisti ma anche da altrettanti letterati e umanisti, con uno sforzo di sistematizzazione teorica finalizzato soprattutto al recupero filologico del testo di Vitruvio; un'operazione che tanto dovette a quel *milieu* culturale da cui sorse la Congregazione di San Giuseppe di Terrasanta o, secondo la denominazione *ab antiquo*, dei Virtuosi del Pantheon (cfr. CORSO 2017, con bibliografia precedente).

<sup>7</sup> Per questi cantieri cfr. DACOS 2008; LEFEVRE 1973; CARUNCHIO 2005; PAGLIARA 1984.

<sup>8</sup> Per un approfondimento sugli schemi antichi mutuati nel Cinquecento cfr. JOYCE 2004.

alla cappella del Pallio, toccando anche le perdute cappelle Massimo e Orsini a Trinità de Monti<sup>9</sup>. Scendendo maggiormente nel dettaglio dell'ornamentazione si può notare ad esempio come la volta della nicchia concava di palazzo Madama, con la sua scansione in riquadri trapezoidali e le intelaiature decorate a grottesche, trovi mutazione e creativo ripensamento nella camera delle Aquile di palazzo Te (figg. 1-2). Nei canti di quest'ultima, gli intrecci di nastri uniti alla modellazione tridimensionale e agli stemmi replicano il tema di base dei partimenti angolari del salone di villa Lante, mentre il ritmico comporsi di questi motivi e degli ovali illustrati ritorna anche nella camera dei Venti (figg. 3-4). L'assenza di soluzioni di continuità è evidente anche nell'uso del tutto tondo, già esperito nei termini antropomorfi posti alla base dei pennacchi delle Logge e progressivamente fatti evolvere verso una rappresentazione integrale della figura umana sempre più aperta al movimento nello spazio, come documentano le sculture alla base delle volte della loggia Doria e della sala di Psiche del complesso mantovano, con l'evidente approdo finale nelle fanciulle della camera della duchessa d'Étampes (figg. 5-6-7-8).

La trasmissione dei modelli è dunque tangibile e si costituisce quale solida base per procedere ad attestare l'operazione di mediazione condotta da Primaticcio, il quale si nutrì, alla corte dei Gonzaga, di una serie di formule che portò con sé a Fontainebleau, dove instaurò un fertile dialogo con gli stimoli, talvolta complementari, di Rosso. Ma per affrontare debitamente il *busillis* del rapporto tra i due maestri italiani nella reggia francese è necessario tornare a Michelangelo. Infatti, nel corso del quarto decennio, entro il già articolatissimo panorama di soluzioni decorative originate dalla riflessione di matrice raffaellesca operata sulla volta sistina, si andarono ad innestare le invenzioni per la Sagrestia Nuova<sup>10</sup>. Tralasciando le questioni più squisitamente architettoniche, ciò che in questa sede interessa del complesso cantiere laurenziano sono le problematiche

<sup>9</sup> Per le volte delle Logge di Raffaello si veda DACOS 2008, pp. 22-27, tavv. 8-12, per la loggia degli Eroi di Genova PARMA ARMANI 1986, p. 102, figg. 110-113, per la cappella del Pallio la fig. 48, per la cappella Massimo la fig. 17 e per la cappella Orsini DAVIDSON 1967, p. 555, fig. 2.

<sup>10</sup> Cfr. CAMPIGLI 2006.

relative all'apparato plastico e a quello pittorico, nella loro concezione – testimoniata dai disegni – più che nella presente attestazione. L'effettiva volontà michelangiotesca è oggi in larga parte ignota, non essendo stati integralmente eseguiti i progetti o comunque avendo subito molti rifacimenti e interpolazioni. Si tratta di una perdita che ha generato incomprensioni tali da inibire la ricerca intorno al ruolo dell'ornato in Michelangelo, con conseguenze che si sono trascinate sino ai nostri giorni. Al contrario, i pionieristici tentativi di ricostruzione messi in campo da Annie Popp nel 1922 andavano proprio in questa direzione<sup>11</sup>. I disegni impiegati per la ricostruzione sono stati poi fortemente discussi<sup>12</sup>, ma, al di là di ogni dibattito sull'autografia, essi rappresentano ai nostri occhi un veicolo fondamentale delle riflessioni – certo non risolte né da considerarsi definitive – del Buonarroti sull'apparato ornamentale (fig. 9). È infatti possibile individuare con certezza le convinzioni dell'artista soltanto a partire dalla metà del secolo, in una fase molto avanzata della sua vita, esemplificata dall'esplicita presa di posizione contro l'eccessiva esuberanza decorativa che la scelta di Simone Mosca per la parte scultorea e plastica della cappella Del Monte avrebbe comportato<sup>13</sup>. Come ha notato Marco Campigli, questa affermazione sembra indirizzata contro la moda decorativa esuberante di cornici, grottesche, risalti illusori o reali, inserti in stucco e dorature, di cui, per molti aspetti, era pur stato l'iniziatore nella volta sistina. Dopo l'impegno nella cappella vaticana, però, il vero momento di confronto per Michelangelo con tutto ciò che si ascrive al decorativo si concretizzò nella Sagrestia Nuova, dove il Buonarroti si avvalse sin dai primi mesi del 1524 – e dopo la comune esperienza nel palazzo Medici di via Larga (1521-1522)<sup>14</sup> –

11 Cfr. POPP 1922. Paul Joannides (JOANNIDES 1996) è tra i più attenti al lavoro della Popp; un contributo recente che recupera questo testo e ragiona sul ruolo dell'ornato in Michelangelo è CARRARA, FERRETTI 2016.

12 Ci si riferisce in particolare ai fogli 837 e 838 del Louvre cfr. BAMBACH 2017, pp. 124-125.

13 Cfr. VASARI 1966-1987, vol. V, pp. 343-344.

14 Cfr. CECCHI 1983, pp. 22-25. Vasari, che ben conosceva il palazzo, descriveva le decorazioni in stucco di queste stanze distinguendo tra elementi in «rilievo»,

della collaborazione di Giovanni da Udine<sup>15</sup>. Come si apprende dall'epistolario michelangiotesco, Giovanni fornì la "ricetta" per preparare sulla volta della cupola una superficie atta ad accogliere gli stucchi, ma fu solamente sullo scorcio del 1531 che si posero le vere premesse per procedere concretamente all'impresa. Il 25 dicembre il friulano scrisse al Buonarroti una lettera che appare interessante sotto numerosi punti di vista<sup>16</sup>. Anzitutto, da essa traspaiono tutte le criticità del cantiere e come ancora a queste date, tra le due parti, non ci si fosse chiariti sull'esatta configurazione dei partimenti e sull'iconografia. In secondo luogo, essa testimonia della difficoltà di trovare manodopera specializzata negli anni che seguirono il drammatico Sacco del 1527, costringendo a «pensare di fare opere facile che possa fare con zenti nove» e non «storie grande de una canda» per le quali Giovanni si riteneva inadeguato, confessando che «la mia professione non è de scultore. Fatemi fare cose che siano da me»<sup>17</sup>. Più che a dare legittimità, come ha voluto vedere la critica, a una netta divisione tra la plastica tridimensionale e di grandi dimensioni propria della mentalità da scultore di Michelangelo e la decorazione in stucco sottile, ricca di inflessioni pittoriche, intesa dall'udinese sulla scorta degli esempi antichi, questa lettera pone due interrogativi di difficile soluzione: in quanta misura lo stucco dovesse partecipare al progetto complessivo che, come noto, prevedeva anche degli affreschi figurati, e, soprattutto, quale o quali modelli ebbe in mente il Buonarroti quando propose questo tipo di invenzione. Da parte di Giovanni poi, la dichiarazione va probabilmente compresa in termini di fattibilità, come suggerito dalla recriminazione sulle «zenti nove» da mettere al lavoro sotto la

«mezzonilievo» e «alcune cose di stucco, basse basse» (cfr. VASARI 1966-1987, vol. V, p. 452), a suggerire la capacità di Giovanni di modellare lo stucco ottenendo diversi gradi di emergenza ed effetti di tridimensionalità.

<sup>15</sup> I riferimenti principali per i dati documentari e le osservazioni a seguire sono CECCHI 1983, pp. 23-33 e CAMPIGLI 2006.

<sup>16</sup> Cfr. CARTEGGIO 1965-1983, vol. III, pp. 362-363, n. DCCCXLII.

<sup>17</sup> Dovendo immaginare sulla scorta del foglio 127 A di Casa Buonarroti (cfr. HIRST 1988, pp. 74-75, n. 30) narrazioni con figure umane entro i lacunari della cupola, quelle delle prime file avrebbero dovuto assumere una dimensione grossomodo corrispondente alla canna (circa due metri) per rientrarvi perfettamente ed essere leggibili da terra.



sua direzione<sup>18</sup>. Forse per questa presa di posizione del pittore o per evoluzioni nel trascinarsi dei lavori, si abbandonò l'idea dei riquadri istoriati. La descrizione di Vasari infatti non li contempla, menzionando «bellissimi fogliami, rosoni et altri ornamenti di stucco e d'oro [...] ucelli, maschere e figure»<sup>19</sup> che sembra dovessero correre lungo gli spazi piani delle costolonature verticali e trasversali, incorniciando i lacunari.

Lungo questa linea di gusto doveva ancora collocarsi Michelangelo quando ordinò «che con i suoi disegni Perino del Vaga [...] facessi la volta di stucchi e molte cose di pittura»<sup>20</sup> nella cappella Paolina. Colpisce l'attenzione il fatto che, nell'ambito delle trasformazioni sangallesche di questi ambienti così importanti per il cerimoniale papale, laico e religioso, Michelangelo progettasse di collaborare strettamente con Perino, e soprattutto incentivasse il gusto decorativo di matrice tardoraffaellesca del quale era riconosciuto essere interprete principale. Si è giustamente puntualizzato il peso esercitato dal buon esito dell'esperienza appena precedente del progetto per la spalliera da porsi sotto al neo-scoperto affresco con il *Giudizio Universale*<sup>21</sup>, la più sofisticata invenzione del Vaga, vera e propria testimonianza del «dialogo con il Buonarroti, [...] frutto di una straordinaria mediazione fra l'istinto di decoratore aggraziato e sottile dell'artista e l'ascendente della inquieta monumentalità delle figure michelangellesche»<sup>22</sup>.

Lo spaccato sulle problematiche aperte dalla Sagrestia Nuova è un

<sup>18</sup> L'unico collaboratore certo di Giovanni in questa impresa è Domenico da Forlì (retribuito per la prima metà del 1533 cfr. JOPPI 1887, pp. 11-12) del quale ben poco si conosce, solamente che prese parte alle realizzazioni fiorentine dell'udinese e, verosimilmente, anche a quelle romane (cfr. CECCHI 1983, pp. 23, 30, 37 nota 24). Menzionato in una lettera di Giovanni da Reggio a Michelangelo del 22 settembre 1521 (Cfr. CARTEGGIO 1965-1983, vol. II, p. 319, n. DXXXII), ci si può domandare se, in considerazione della comune origine forlivese, non si debba valutare la possibilità di legarlo alla formazione di Francesco Menzocchi. Su Menzocchi si veda qui la nota di Claudia Cerasaro.

<sup>19</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, p. 454.

<sup>20</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 76. Per la storia edilizia della cappella Paolina cfr. FROMMEL 2003.

<sup>21</sup> Cfr. PERINO DEL VAGA 2001, pp. 282-283, n. 153 (Uffizi, inv. 726 E).

<sup>22</sup> ROMANI 1990, p. 8.

preliminare fondamentale per affrontare tematiche spinose come la decorazione di Fontainebleau in rapporto ai suoi precedenti – e contemporanei – italiani e romani, ma anche per indagare la reciprocità del dialogo tra Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio durante il comune servizio presso Francesco I.

Come avverte Vittoria Romani, il contrasto alimentato nella storiografia passata tra i due artisti ha ritardato la messa a fuoco del loro rapporto; un rapporto che tuttora costituisce un nodo problematico<sup>23</sup>. La principale criticità scaturisce dal fatto che gli artisti italiani a Fontainebleau hanno a lungo sofferto di una reputazione di disonestà, corruzione e avidità, in buona parte derivata da una lettura troppo credula della *Vita* di Benvenuto Cellini, sopravvissuta anche a seguito della pubblicazione dello studio di Louis Dimier, condotto su di un *corpus* dei disegni in via di costruzione e sui *Comptes* pubblicati da Léon de Laborde<sup>24</sup>. La presunta discordia tra Primaticcio e Rosso attestata da Carlo Cesare Malvasia veniva già ad essere energicamente confutata sulla base dell'effettiva collaborazione, ricostruibile documenti alla mano, che legò i due artisti per almeno una decina d'anni. Rispetto al passato, e in particolare al quadro interpretativo entro cui operava Paola Barocchi nel 1950, oggi molto è cambiato, anche grazie all'avanzare delle ricerche incrociate sulla complessa congiuntura creatasi tra gli artisti emiliani, la maniera toscoromana e il castello francese<sup>25</sup>. Certo, non è del tutto chiaro il gioco delle responsabilità reciproche tra i due maestri italiani nel trattamento dello stucco e, più in generale, la loro relazione, ma convince sempre di più la necessità di inquadrarla tenendo conto della declinazione di gusto assunta dalla committenza del re, che, in quegli anni, concretizzava tanto la sua passione per l'antico quanto quella per Michelangelo<sup>26</sup>. Le mostre del 2004 e del 2005 dedicate a Primaticcio hanno offerto una rilettura della con-

<sup>23</sup> ROMANI 2005, p. 23.

<sup>24</sup> DIMIER 1900; DE LABORDE 1880; per un'analisi della problematica nella letteratura critica francese cfr. PASSINI 2011.

<sup>25</sup> Cfr. ROMANI 1997.

<sup>26</sup> Cfr. PRESSOUYRE 1969; OCCHIPINTI 2010b.

tabilità reale che ha rimesso sul piatto tutta la problematicità di voler con essa dimostrare un primato di Rosso nella concezione di una tipologia decorativa completamente innovativa e divenuta poi paradigmatica di un genere.<sup>27</sup> I pagamenti per la Camera del Re (1533-1536), nuovamente indagati da Dominique Cordellier e comparati a quelli relativi alla galleria di Francesco I (1533?-ante 1540), dimostrano che non vi è affatto la certezza che l'intervento di Rosso in quest'ultima preceda e subordini quello di Primaticcio, responsabile della prima<sup>28</sup>. Come rimarca lo studioso, i *Comptes* non permettono sempre di determinare chi ha lavorato e dove; questi dati oggettivi, in passato contestati proprio per la loro scarsa specificità, rispondono però alle testimonianze delle fonti. Ben nota è l'affermazione di Vasari inserita nella biografia del bolognese – fonte di vivo dibattito nella letteratura, che ne ha soppesato anche le ragioni<sup>29</sup> – secondo cui «i primi stucchi che si facessero in Francia e i primi lavori a fresco di qualche conto ebbero, si dice, principio dal Primaticcio, che lavorò di questa maniera molte camere, sale e logge al detto re».<sup>30</sup>

A ragion veduta, tra i due artisti era effettivamente Francesco a presentarsi con la necessaria esperienza e le competenze che la tecnica plastica richiedeva<sup>31</sup>. Va inoltre costatato quanto la continuità tra le soluzioni mantovane e quelle bellifontane – per quanto il perduto e le manipolazioni successive permettano di conoscere – concorra ad affermare, se non necessariamente un ruolo da protagonista del bolognese, sicuramente una fertile collaborazione tra due personalità così geniali, che, nello sviluppo complementare delle proprie differenziate competenze, acquisite comunque entro una tradizione tosco-romana appresa in contesti diversi, si trovarono a parlare una

<sup>27</sup> PRIMATICE 2004; PRIMATICCIO 2005.

<sup>28</sup> Cfr. PRIMATICCIO 2005, pp. 79-81, 86-87.

<sup>29</sup> Cfr. BAROCCHI 1951 p. 204; PRESSOUYRE 1972 pp. 27-28; JESTAZ 1993, pp. 92-104; ROMANI 1997, p. 18, nota 50.

<sup>30</sup> VASARI 1966-1987, VI, p. 144.

<sup>31</sup> Differentemente da quella parte della critica che assegna a Rosso Fiorentino gli stucchi della volta Cesi, mi permetto di riviare a QUAGLIAROLI 2018 per la proposta di restituzione dell'intero apparato plastico (con l'eccezione delle modifiche cortonesche) alla campagna di lavori svoltasi intorno al 1546.

lingua di origine comune e ugualmente aggiornata sulle nuove problematiche michelangiolesche. Certamente a Fontainebleau l'apparato decorativo raggiunge vette di raffinatezza e complessità, ridondante com'è di elementi floreali e antropomorfi, di riquadri, cornici e cartigli, ma gli schemi di fondo rimandano all'unitaria radice romana. Allo stesso modo, anche tecnicamente non si possono rivendicare grosse differenze, dal momento che la (supposta) maggiore aspirazione alla tridimensionalità francese non è altro che una delle possibilità offerte dallo stucco, già perfettamente messa in campo a Mantova – ad esempio nelle vigorose aquile dell'omonima stanza – ma attestabile ancor prima nelle Logge di Raffaello: si confronti l'accattivante soluzione del trio femminile stretto insieme per sorreggere i vasi da cui si dipartono gli elementi ornamentali con il terzetto che incornicia una delle scene maggiori della galleria bellifontana (figg. 10-11).

Rivolgendo uno sguardo ravvicinato alla Galleria di Francesco I, taluni elementi palesano un rapporto così stretto con le invenzioni mantovane da restare con difficoltà sotto l'ascrizione a Rosso, o per lo meno al solo fiorentino. Come testimoniano tanto le stampe<sup>32</sup> quanto le sopravvivenze, per alcune delle figure poste ai margini dei quadri le somiglianze sono oltremodo flagranti con i protagonisti della gonzaghese camera delle Cariatidi<sup>33</sup>: si replicano alcuni accorgimenti, come il cuscino interposto tra la testa e l'architettura, mentre di ancor più stretta vicinanza è la modellazione attraverso cui vengono plasmate ninfe e satiri, con il corposo scolpirsi delle forme, la muscolatura piena ma non anatomicamente esasperata, anzi delineata morbidamente, e la ritmica eleganza (figg. 12-13).

L'idea che l'esuberanza, la caricata espressività, l'energia di gesti e la

<sup>32</sup> Cfr. JENKINS 2017.

<sup>33</sup> Le cariatidi oggi visibili nell'omonima stanza di palazzo Te furono originariamente concepite e realizzate per una delle stanze dell'appartamento vedovile di Isabella d'Este nella Corte Vecchia di Palazzo Ducale cfr. BELLUZZI 2000. La datazione di questo intervento è incerta: gli studiosi sono propensi a collocarlo entro un intervallo di tempo oscillante tra il 1527 e la morte di Isabella nel 1539: in questo caso, dunque, il confronto non si basa su un'attribuzione alla mano di Primaticcio ma alla conoscenza di uno specifico repertorio di forme e alla familiarità con determinate soluzioni stilistiche, presenti anche nella tomba, di progettazione giuliese, di Pietro Strozzi (cfr. REBECCHINI 2002, pp. 70-75).

chiassosità degli atteggiamenti dei putti delle pareti della galleria bellifontana sia da porsi tutta entro l'orizzonte creativo di Rosso cade di fronte alla constatazione della presenza di fanciulli modellati con altrettanta prontezza e sensibilità, animati da un'irrefrenabile energia, espressa in giochi, rincorse e abbracci, in atteggiamenti aggressivi, teneri, buffi, maliziosi, nella camera delle Aquile del Te, dove non solo è attestata la presenza di Primaticcio ma se ne intuisce un ruolo di rilevanza primaria nella conduzione dei lavori<sup>34</sup> (figg. 14-15).

Nella galleria di Francesco I, oltre alla combinazione dei talenti di Rosso e di Primaticcio, si legge in trasparenza tutto l'imprescindibile effetto che non poté non esercitare il magistero michelangiolesco, tanto quello della sistina, percepibile dietro a taluni degli espedienti che paiono più insoliti e stravaganti, come le disordinate pose assunte dai fanciulli sulle cornici,<sup>35</sup> quanto quello delle Tombe Medicee, più prossimo cronologicamente. Esaminando allora i citati fogli del Louvre associati al cantiere fiorentino, si vede bene che dall'esemplare 838 (fig. 9) sono attinti i giovani in stucco rannicchiati ai lati di uno dei cartigli della galleria (fig. 14). Siamo certo di fronte a un'operazione tipica dell'età della Maniera, quel tentativo portato avanti dagli artisti di caratura maggiore di provare a tradurre le «“difficili” idee michelangiolesche nei termini della “facilità” ornamentale»<sup>36</sup>.

Per la fortuna dello stucco al di qua delle Alpi non sembra dunque più strettamente necessario – e soprattutto in maniera così indifferenziata – postulare la ricezione delle soluzioni bellifontane, la messa in circolazione delle quali avvenne in cronologie piuttosto avanzate: attraverso canali diplomatici (ossia grazie ai soggiorni di

<sup>34</sup> Cfr. BAZZOTTI 2005, pp. 67-71. Anche Ugo Bazzotti, come Romani, rileva come la cultura dello stuccatore sembri voler introdurre, accanto all'ineludibile matrice giuliesca e al tema classico, altre suggestioni aggiornate sui freschi esiti della ricerca parmigianesca, nella tornitura affusolata delle membra, nelle chiome mosse, rignonfie, o spartite in lunghe ciocche svolazzanti.

<sup>35</sup> Si mettano a confronto le pose dei due ignudi in finto bronzo della settima campata, lato destro, e della sesta campata, lato sinistro, della volta Sistina con quelle dei fanciulli in stucco che sormontano i partimenti laterali della fig. 14.

<sup>36</sup> ROMANI 1997, p. 38.

nunzi e ambasciatori presso la reggia di Francesco I, a partire dal 1539); veicolati dagli stessi protagonisti (per cui si pensi al primo dei viaggi a Roma di Primaticcio, avvenuto però nel 1540); per diffusione di stampe (principalmente quelle di Antonio Fantuzzi, dal 1542). Al contrario, l'analisi delle fonti e le ricostruzioni del perduto permettono di documentare la tenace continuità dello stucco nella Penisola per tutti gli anni Venti e Trenta e un'identità assolutamente propria e di grande coerenza interna, che si colloca tutta in seno alla tradizione raffaellesca così come venne sviluppata e divulgata e che può essere letta oggi incrociando realizzazioni plastiche, scultoree, pittoriche e le testimonianze grafiche.

Oltre ai casi padani, dipendenti in varia misura da palazzo Te e dalla diffusione in area settentrionale della maniera tosco-romana<sup>37</sup>, come chiarisce l'intervento di Ilaria Bichi Ruspoli in questo volume, un ruolo di primo piano va riconosciuto a Siena. La città può essere considerata un vero e proprio crocevia per la trasmissione del gusto per la decorazione a stucco e una palese testimonianza della vitalità di un genere anche nel tanto trascurato quarto decennio del secolo. Nel 1981 Fiorella Sricchia Santoro, in un corso dedicato a Baldassarre Peruzzi, ne indicava il ruolo di grande regista di una storia fatta poi interpretare da altri<sup>38</sup>, e in questa ottica deve essere letto uno dei cantieri plastici più significativi della Roma post-sacco: villa Trivulzio a Salone di Roma<sup>39</sup>. Le scarse sopravvivenze e le fonti convincono che l'inserimento di Daniele da Volterra nel cantiere peruzzesco sia stato per il Ricciarelli l'occasione per famigliarizzare

<sup>37</sup> Per l'area padano-veneta, oltre al contributo di Francesco Marcorin in questo volume, cfr. FINOCCHI GHERSI 1998; ALESSANDRO VITTORIA 2001; ATTARDI 2007; il raggio d'influenza delle soluzioni giuliesche si è continuamente intersecato a quelle proposte da altri vettori, come la non trascurabile presenza di Jacopo Sansovino a Venezia e, più in generale, la motilità continua di committenti e artisti, come nel caso padovano di Alvise Cornaro e Giovanni Maria Falconetto (cfr. Giulio Pietrobelli in questo volume). Sulla trasmissione di soluzioni legate alla Sagrestia Nuova per tramite di Sansovino in area veneta, su Silvio Cosini e su Tiziano Minio cfr. CAMPIGLI 2002-2006, pp. 201-221 e SIRACUSANO 2012. Per una panoramica sull'attività di Giovanni da Udine in Friuli cfr. CUSTOZA 1996.

<sup>38</sup> SRICCHIA SANTORO 1987.

<sup>39</sup> cfr. BELLI BARSALI, BRANCHETTI 1975; MORESCHINI 2000. Nuove osservazioni in QUAGLIAROLI 2015-2019, pp. 69-70, 110-111.

con la tecnica a stucco e che l'ottimo risultato conseguito gli aprì la strada per una lunga carriera nell'Urbe, attirando le attenzioni di Perino del Vaga, rientrato in città al volgere del 1537.

Studi in atto stanno riportando alla giusta luce l'influenza esercitata dalle opere del Bonaccorsi antecedenti a questo ritorno. L'incompiuta opera di Perino nella cattedrale di Pisa, per esempio, intrapresa nella sua progettazione probabilmente già dal 1532, per la riuscita composizione di caratteri raffaelleschi e impronte michelangelolesche dovette apparire un sicuro modello a cui attingere<sup>40</sup>. Se ne veda l'influsso sul progetto della decorazione dell'abside della chiesa di San Matteo a Genova, che Giovanni Angelo Montorsoli ideò sul finire del decennio per essere poi tradotto in opera al suo ritorno in città, all'aprirsi degli anni Quaranta<sup>41</sup>. I putti in stucco che ornano il tamburo della cupola appaiono festosamente percorsi da una sfrenata animazione di danze e di canti, ma se misurati sul progetto del Montorsoli, ricostruibile da un disegno conservato nell'album madrileno di Vincenzo Casale<sup>42</sup>, ci si rende conto della familiarità che questi fanciulli avrebbero dovuto avere con quelli che Perino impiegò nel Duomo pisano, almeno a giudicare dai lacerti esistenti. Ad attrarre il frate servita dovette essere la riuscita proposta di un ingentimento dei prototipi michelangeloleschi – i putti che si intervallano ai profeti della volta sistina – proprio di quell'approccio sviluppato e divulgato da Perino, fatto di appropriazione e reinvenzione, tutta in senso del ritmo, delle formule di inizio Cinquecento.

Questa stessa attitudine sembra stare alla base dei modi dell'ignoto plasticatore che decorò la facciata di palazzo Crivelli, (fig. 65) in via dei Banchi Vecchi a Roma<sup>43</sup>: i putti pisani e questi in stucco risultano accomunati da una medesima corporatura asciutta ma ben tornita e sovrapponibili nella posa elegante del passo, con effetto quasi

<sup>40</sup> Cfr. GEREMICCA 2017.

<sup>41</sup> Cfr. BOCCARDO 1989, pp. 89-104. Una riproduzione fotografica utile ai confronti qui esposti è a p. 95, fig. 111.

<sup>42</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. Dib/16/49/81/1. L'album (B 16-49) è oggetto di disamina in LANZARINI 2000.

<sup>43</sup> Cfr. CHLEPA 1988.

di danza<sup>44</sup>. Le vicende di questa decorazione rimangono a tutt'oggi un'incognita, ma, se per ragioni di committenza e di iconografia, sembra opportuno collocarla intorno al 1539-1541, proprio attraverso un'inedita attenzione agli stucchi è possibile tentare di circoscriverne l'ambito<sup>45</sup>. Sembra infatti opportuno collocare questo episodio nell'alveo della committenza artistica rinfocolata da un lato da una situazione politica più salda e dall'altro dal rientro nell'Urbe di Perino, come suggerisce l'ulteriore confronto con le soluzioni progettate per il fregio del salone di palazzo Massimo alle Colonne<sup>46</sup>, dove ricorrono le teste di leone e le ghirlande vegetali ripartite in mazzi riprodotte sulla facciata Crivelli e già esperite nelle Logge.

Non vi sono dati documentari che collochino con esattezza gli interventi nel salone di Pietro Massimo, che viene però ricordato da Vasari e inserito nel primo periodo di collaborazione di Perino e Daniele<sup>47</sup>. La critica ha molto discusso la cronologia, ma, intrecciando l'attività del fiorentino a quella del volterrano, si evidenzia l'opportunità di una datazione compresa tra il 1538 e il 1540<sup>48</sup>. Per la grande sala dedicata alla *gens* Fabia, Perino progettò un fregio articolato in riquadri dove episodi narrativi si alternassero alle figure

<sup>44</sup> Agiscono alle spalle gli illustri modelli michelangioteschi dei putti che popolano la volta della cappella Sistina: si veda in particolare la coppia alla destra del Giona.

<sup>45</sup> Anche in considerazione delle decorazioni interne, parzialmente note, e della partitura dei soffitti, il palazzo si inserisce pienamente nel solco dei cantieri degli anni Trenta e Quaranta alla regia dei quali parteciparono Perino del Vaga e Antonio da Sangallo il Giovane.

Nel suo intervento al convegno *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, (Palazzo Ducale di Mantova, Accademia Nazionale di San Luca a Roma, 14-18 ottobre 2019), Adriano Amendola ha proposto di riconoscere a Lorenzo Lotti detto Lorenzetto la progettazione e la direzione degli interventi di risistemazione del palazzo. L'ipotesi, piuttosto convincente, sarà maggiormente argomentata negli atti del convegno.

<sup>46</sup> Cfr. CAFÀ 2007. Christoph L. Frommel (FROMMEL 1973, vol. II, pp. 233-250) chiarisce la situazione relativa ai diversi stabili fatti edificare da Pietro e Angelo Massimo.

<sup>47</sup> VASARI 1966-1987, V, p. 540.

<sup>48</sup> PARMA ARMANI 1986, pp. 177-183; DANIELE DA VOLTERRA 2003, p. 176.



stanti delle divinità olimpiche, riservando buona parte della superficie agli elementi ornamentali in stucco, la cui emergenza sfiora la tridimensionalità nei termini angolari<sup>49</sup>.

Precedente a questi cantieri ed esperienza fondamentale per sancire l'avvio del primato artistico del Bonaccorsi nella Roma farnesiana fu la decorazione in stucco e affresco richiesta da Angelo Massimo per la cappella di Trinità de Monti da lui acquistata nel 1537<sup>50</sup>. Del tutto perduta ma ricostruita dalla critica per mezzo di disegni<sup>51</sup>, la preziosissima realizzazione veniva ricordata da Vasari come una delle più fortunate imprese di Perino, condotta in collaborazione con Guglielmo Della Porta<sup>52</sup>, responsabile della «gran parte di quegli stucchi», e Daniele da Volterra<sup>53</sup>. Un disegno conservato a Budapest è stato inteso come un progetto per una delle due pareti laterali, recante un'idea preliminare che venne successivamente modificata per assumere le caratteristiche riportate da un foglio del Victoria and Albert Museum, che, effettivamente, per quanto attiene agli ornati, risponde alla descrizione vasariana (fig. 16).

Nel sacello avevano già lavorato Giulio Romano e Giovan Francesco Penni compiendo la pala d'altare e dipingendo le lunette e la volta con storie della Maddalena e i quattro Evangelisti<sup>54</sup>. Un foglio conservato a Waddesdon Manor, pubblicato da Linda Wolk-Si-

<sup>49</sup> Si veda la fotografia riprodotta in WILSON JONES 1988, fig. 26.

<sup>50</sup> Cfr. PARMA ARMANI 1986, p. 183-187.

<sup>51</sup> Cfr. PERINO DEL VAGA 2001, pp. 178-183, nn. 71-73. I disegni sono il n. 1838 del Szépművészeti Múzeum di Budapest e il n. 2270 del Victoria and Albert Museum di Londra, giudicati autografi. Nel già citato album di Vincenzo Casale (B 16-49) si trovano due fogli che riportano delle registrazioni dei dettagli della cappella, si tratta molto probabilmente di *d'après* (cfr. LANZARINI 1998-99, p. 201, nota 61); Elena Parma (PERINO DEL VAGA 2001, pp. 178-183, nn. 71-73) li aveva giudicati dapprima di mano di Guglielmo Della Porta e poi dello stesso Perino.

<sup>52</sup> Su Guglielmo Della Porta cfr. HELFER 2009 e la tesi di dottorato di Grégoire Extermann, discussa nel 2018 e di prossima pubblicazione.

<sup>53</sup> VASARI 1966-1987, V, pp. 148-150.

<sup>54</sup> Cfr. VANNUGLI 2005.

mon, reca una testimonianza parziale della volta della cappella, immortalata da un copista settecentesco<sup>55</sup> (fig. 17). La superficie doveva essere compartita in quattro elementi lunettati di dimensioni maggiori, contenenti le storie della Maddalena, circondati da un'elaborata incorniciatura con grottesche ed elementi all'antica, evidentemente realizzata in stucco; scendendo verso gli angoli, campiture esagonali davano alloggio a figure assise sulle nuvole, gli *Evangelisti* ricordati da Vasari e attestati ancora da Pierre-Jean Mariette, pienamente addentro alla tipologia raffaellesca diffusa dalle incisioni di Agostino Veneziano (1518)<sup>56</sup>.

Questo foglio non è stato adeguatamente soppesato per la rilevanza delle informazioni che può invece offrire in termini di ricostruzione di una storia dello stucco nel Cinquecento. La decorazione riportata dal disegno è forse da immaginarsi somigliante a quanto realizzato nella loggia di villa Madama, stante il confronto con alcune delle soluzioni lì proposte<sup>57</sup>. Ciò che interessa ora rilevare è che lo schema messo in opera nella cappella Massimo si fosse fissato come una sorta di griglia da seguire per le successive cappelle Orsini e Della Rovere, almeno stando a quanto è ricostruibile dalle testimonianze: per la prima un disegno della Kunstbibliothek di Berlino e per la seconda la conformazione dei partimenti pittorici<sup>58</sup>. Vi è un ulteriore dato riportato nel foglio a cui occorre fare attenzione ed è il mascherone collocato all'imposta del pennacchio; questo dettaglio decorativo sembrerebbe configurarsi come un elemento in fortissimo aggetto: le larghe foglie che fioriscono dal capo e le molte

<sup>55</sup> Cfr. WOLK-SIMON 2011, p. 151, fig. 8. Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820. Reca l'iscrizione «[d?]ella trinità [P]e storiete / si dice son di Raffaello da Urbino / e lo scompartimento e di stucco».

Chi scrive ha identificato una più precoce testimonianza della volta in un disegno del Codice Resta di Palermo e, sulla scorta di un'indicazione di Bernice Davidson, in un foglio conservato alla Kunstbibliothek di Berlino (cfr. QUAGLIAROLI in cds).

<sup>56</sup> Per queste testimonianze si veda VANNUGLI 2005.

<sup>57</sup> Ci si riferisce, ad esempio, alla decorazione fitomorfa che incornicia le diverse scene e le figurine legate alla cultura delle grottesche che ornano i pennacchi: sul disegno, il pennacchio che raccorda il partimento centrale; a villa Madama, quelli all'imposta delle cupole (si veda l'immagine D005046 dell'ICCD).

<sup>58</sup> La copia berlinese della volta Orsini è, come detto, riprodotta in DAVIDSON 1967, p. 555, fig. 2 (si veda in questo volume la fig. 103).

sporgenze che ne plasmano la grottesca fisionomia, lo rendono un possibile prototipo di riferimento per Giulio Mazzoni, quando, trovandosi a decorare le pareti della sala delle Stagioni e degli Elementi di Palazzo Capodiferro, fu in grado di escogitare personaggi e maschere dai toni intensamente grotteschi, ricchissimi di dettagli floreali e nastriformi (fig. 18).

In un disegno del Fogg Art Museum è riprodotto l'esterno della cappella<sup>59</sup>: le lesene che rinserrano l'arco sono decorate con girali vegetali che replicano puntualmente quelle che nel foglio di Budapest adornano le specchiature interne dei piedritti e l'intradosso dell'arco; l'arcone di ingresso è sormontato da due vittorie alate, la collocazione e la posa delle quali – esemplate sui modelli degli archi trionfali antichi – rispondono perfettamente alle soluzioni impiegate sulle facciate degli altri vani della chiesa, secondo una tipologia piuttosto diffusa in tutto il Cinquecento. Se nel resto della fabbrica le cappelle presentano oggi prospetti dipinti, a giudicare dal sovrapporsi delle vesti e dal risalto stereoscopico delle forme, le due figure disegnate sembrerebbero essere state pensate per una traduzione plastica, in una maniera che si potrebbe immaginare molto prossima all'arco trionfale che inquadra l'altare della cappella del Pallio<sup>60</sup>.

La cappella Massimo è stata con evidenza un punto di riferimento per la plasticazione a Roma a partire dagli anni Quaranta, ma soprattutto essa si attesta quale luogo di messa alla prova delle riflessioni condotte da Perino sull'ornato. In che misura il suo fine calligrafismo trasformò le invenzioni di Michelangelo, assorbendo quasi interamente l'intelaiatura architettonica e l'elemento scultoreo nel sistema decorativo, balza agli occhi a un confronto ravvicinato tra il foglio del Victoria and Albert e l'838 del Louvre: il Vaga sembra essersi lasciato ispirare tanto nella concezione generale, facendo emergere dalla piatta superficie del muro il rilievo di una trama decorativa fittissima, quanto nei dettagli, riproponendo le figure accovacciate alternate a termini architettonici antropomorfi, l'apparato di conchiglie e panoplie, le maschere, le volute, le ghirlande.

<sup>59</sup> Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, inv. 1998.128, attribuito a scuola di Perino del Vaga.

<sup>60</sup> Si veda il contributo di Marta Perrotta e Ilaria Taddeo in questo volume.

L'insieme dei ragionamenti e le soluzioni da essa discendenti furono da Perino profittevolmente impiegati in molteplici lavori, declinando funzionalmente e reinventando con fantasia il formulario elaborato sino alla sua opera estrema, la sala Regia in Vaticano<sup>61</sup>, dove realizzò «quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte»<sup>62</sup>, punto di riferimento imprescindibile per la grande decorazione a stucco dei decenni seguenti.

<sup>61</sup> Cfr. DAVIDSON 1976; sulla decorazione a stucco nelle diverse fasi di lavoro cfr. QUAGLIAROLI, SPOLTORE in cds.

<sup>62</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, p. 152.



## SULLA CIRCOLAZIONE DI MODELLI NEL VENETO DEL CINQUECENTO

*FRANCESCO MARCORIN*

La moderna riscoperta della tecnica dello stucco fu un fenomeno estremamente complesso e variegato, la cui rapida diffusione da Roma all'Italia centro-settentrionale e alla Francia fu allo stesso tempo risultato e motore della trasmigrazione di maestranze e modelli decorativi. Seppure ancora presente tra le tecniche artistiche in uso nel Medioevo, la sua ricomparsa su ampia scala a cavallo tra Quattro e Cinquecento si impose come un fenomeno del tutto nuovo e profondamente legato a quell'idea di 'antico' rappresentata a grandi linee dalla produzione di età romana<sup>1</sup>.

La ragione è semplice: se nel corso dei secoli la tecnica dello stucco di marmo si era via via allontanata dai modi antichi, tanto che gli stessi procedimenti di preparazione dell'impasto erano andati dimenticati e rimpiazzati da materiali più poveri come calce e gesso, la sua rinascita era la diretta conseguenza della riscoperta della *Domus Aurea* a Roma e dei suoi apparati decorativi. Imitare lo stucco antico nei palazzi papali significava riportare alla luce un'identità

<sup>1</sup> Per una trattazione più puntuale sul concetto rinascimentale di 'antico' si rimanda a MARCORIN 2018.

culturale locale in totale continuità con il passato, mentre in altri contesti, come quello veneto, tale linguaggio decorativo mancava di riferimenti autoctoni e si caratterizzò come un fenomeno di importazione.

Proprio per questa ragione la decorazione a stucco si diffuse di pari passo con il nuovo linguaggio architettonico, diventando uno dei mezzi di espressione dell'estetica 'modernamente antica', ma costituendo nel contempo uno dei terreni più fertili di sperimentazione. Va poi ricordato che l'organizzazione dei cantieri rinascimentali, basata su squadre di artisti costruite di volta in volta a seconda dell'occorrenza, rendeva estremamente rapida la circolazione di disegni e modelli; a cui va aggiunto il fatto che la maggior parte delle maestranze era in grado di praticare più arti e che la mansione dello stuccatore, ruolo che avrebbe raggiunto piena autonomia solo molto più tardi, era svolta da pittori, scultori, bronzisti e architetti. È per questo motivo che il presente contributo, anziché focalizzarsi nello specifico sulle decorazioni a stucco nel Veneto del Cinquecento – tema, peraltro, su cui vi sono ancora parecchie questioni aperte e su cui i più recenti studi stanno apportando nuove interessanti conoscenze –, intende invece sviluppare una riflessione di contesto su scala più ampia, re-intavolando la problematica della circolazione dei medesimi modelli antichi e moderni a cavallo di diverse arti e tecniche, di cui lo stucco costituisce solo una delle molteplici declinazioni.

Prestando fede alla versione vasariana, il primato della moderna riscoperta della 'ricetta' dello stucco bianco in uso presso i Romani spetterebbe a Giovanni da Udine<sup>2</sup>. L'idea di un impasto a base di calce, acqua e polvere di marmo bianco costituiva il punto di arrivo di una serie di innumerevoli tentativi con calce, pozzolana e polvere di travertino, il cui colore tendeva inesorabilmente a imbrunire<sup>3</sup>.

A dire il vero, decorazioni in stucco bianco a base di gesso erano state prodotte ininterrottamente durante tutto il Medioevo e ancora agli inizi del Rinascimento, seppure con risultati piuttosto lontani

<sup>2</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, pp. 448-449 (ed. 1568).

<sup>3</sup> Sulla composizione e sul caratteristico colore bianco dello stucco antico – romano nella fattispecie – cfr. FOGLIATA, SARTOR 2004, p. 5, nota 7.

dalla raffinatezza e dalla durezza degli esemplari romani, ma resi tuttavia apprezzabili dai vantaggi che questa tecnica offriva in termini economici e di tempo, vale a dire la possibilità di produrre opere in serie attraverso l'uso di stampi e la capacità di imitare rilievi lapidei con un materiale e una tecnica più facilmente gestibili<sup>4</sup>. Cicli decorativi a stucco, rifiniti con dorature e campiture colorate, erano stati eseguiti da Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze<sup>5</sup>, da Pinturicchio nel Casino del Belvedere e nei Palazzi Vaticani<sup>6</sup>, da Bramante a Santa Maria presso San Satiro<sup>7</sup>, ma il loro successo, almeno in ambito toscano, andava di pari passo con quello di altre tecniche allora in voga, fra cui la maiolica, la quale si andava perfezionando nei medesimi anni grazie alle sperimentazioni di Luca della Robbia.

La riscoperta fatta da Giovanni da Udine, al contrario, diede nuovo impulso alla decorazione a stucco, con un impatto tanto sul piano tecnico – nella composizione chimica dell'impasto, nella qualità della finitura e nel raggiungimento del tanto agognato biancore – quanto su quello culturale, come parte di un più ampio programma di studio dell'antico condotto all'interno della bottega di Raffaello<sup>8</sup>. Va osservato che nella maggior parte dei casi il recupero dell'antico, così profondamente vagheggiato, era frutto di simulazioni, una delle quali consisteva nel fingere i preziosi marmi della Roma imperiale – il granito rosso e grigio, il cipollino, il serpentino, il marmo

<sup>4</sup> ZAMPERINI 2012, pp. 91-95. Per una trattazione specifica sulla tecnica dello stucco e del cosiddetto 'stucco forte' cfr. AMENDOLAGINE 2001; AMENDOLAGINE 2011.

<sup>5</sup> FOGLIATA, SARTOR 2004, p. 21. Per un approfondimento sul tema (prima e dopo il restauro condotto nel 1986) si rimanda a: SANPAOLESI 1947; DONATELLO E LA SAGRESTIA VECCHIA 1986; DANTI 1989; QUINTERIO 2007/2008.

<sup>6</sup> Cfr. BURANELLI 2008, pp. 71-73; LA MALFA 2009, pp. 113-141; LA MALFA 2017.

<sup>7</sup> Per la decorazione plastica e la questione delle cromie originali cfr. BORSI 1992a; BORSI 1992b; AULETTA MARRUCCI 1992; BANDERA 1992; AULETTA MARRUCCI 2001; BRAMANTE A MILANO 2015, pp. 42-49.

<sup>8</sup> Sull'argomento cfr. YUEN 1979; RAFFAELLO ARCHITETTO 1984; NESSELRATH 1986b; LORENZ 1987; OLIVATO 1987; DACOS 2008, pp. 13-136; GASPARRI 2010; ZAMPERINI 2012, pp. 102-110; FROMMEL 2013/2014.



africano, il lucullano e il verde antico<sup>9</sup> – attraverso l'uso di intonaco e stucco levigato e colorato ad arte<sup>10</sup>. Al maestro urbinato e ai suoi allievi era certamente nota la descrizione dello stucco antico contenuta nel *De Architectura* di Vitruvio, dove tale tecnica però trovava spazio non tanto come espediente decorativo, quanto come tipo di rivestimento particolarmente indicato per la sua durevolezza<sup>11</sup>. La natura dello stucco, facile da stendere quando ancora bagnato, ma estremamente compatto dopo l'asciugatura, lo rendeva un tipo di finitura assai apprezzato nel mondo antico: poteva essere usato come semplice intonaco<sup>12</sup> (fig. 19), ma si prestava anche alla resa di motivi decorativi su pareti e volte, all'integrazione di elementi architettonici quali capitelli, basi, scanalature e fregi e come finitura di sculture, agevolando la resa dei dettagli e l'aderenza del colore<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> MARANGONI 1744, p. 341; cfr. anche KINNEY 2001, p. 142; BOSMAN 2013, p. 73 e nota 18, pp. 78-79.

<sup>10</sup> TAFURI 1992, p. 13; ADORNI 2012, p. 9 e nota 15. Va anche ricordata la critica di Raffaello a Bramante, il quale più di tutti si era avvicinato ai modi antichi, ma facendo ricorso a materiali poco nobili anziché ai medesimi marmi pregiati degli architetti romani, cfr. DI TEODORO 1994, p. 118.

<sup>11</sup> VITRUVIO 1997, vol. II, p. 1033 (Libro VII, capo III); FOGLIATA, SARTOR 2004, p. 5; ZAMPERINI 2012, pp. 15-19. Si veda anche RUSCONI 1590, Libro VII, pp. 103-104: «Sotto alle cornici, seguita Vitruvio, che bisogna imboccare molto bene, et sgrossare le pareti: et secca quella sgrossatura si deono indurre le diritture dello arenato di modo, che le lunghezze siano à linea, le altezze à piombo, et gli angoli à squadra; perché di questa maniera le coperte ultime saranno poi accomodate alla pittura. Cominciandosi a seccare la già data crosta, di nuovo se gliene dia un'altra di sopra; et quando il muro dopo la prima sgrossatura con tre croste, almeno di arena, sarà formato, all'houra si faranno le spianature con grano di marmo, la qual materia sia diligentissimamente trita, et impastata, et seccata questa intonicatura, un'altra se gliene dia leggermente, la quale sia benissimo battuta, et fregata con gl'istromenti, che vediamo dissegnati nella nostra figura, la quale ci mostra appunto sette gradi d'incrostatura, come ci comanda Vitruvio; et così haveremo le pareti incrostate, eccellentissime, sicure, et atte à conservar le pitture, et non fendersi, ò scorciarsi mai, come sino à giorni nostri vediamo conservarsi i muri antichi con le loro intonicature dipinte, et sode, et lustri a meraviglia».

<sup>12</sup> FOGLIATA, SARTOR 2004, p. 3 e p. 6, nota 8.

<sup>13</sup> Per una rapida panoramica sulla decorazione a stucco nel mondo antico e per una bibliografia di approfondimento cfr. PASQUINI 2002, p. 9, nota 1. A Roma nel Cinquecento erano ancora visibili monumenti antichi rifiniti a stucco, fra cui il tempio della Fortuna Virile. Tale impiego di questo materiale non sfugge all'occhio

In veste di espediente pratico per integrare manufatti architettonici o scultorei, la tecnica dello stucco vincolava la propria esistenza a quella di altre arti, trovando una forma di autonomia soltanto a partire dal V secolo d.C., allorché vennero prodotti i primi elementi architettonici e le prime sculture a tutt'ondo interamente in stucco<sup>14</sup>.

Quello dell'immaginario raffaellesco era uno stucco all'antica, direttamente ispirato alle grottesche della Domus Aurea e ai rari esemplari superstiti nella Crypta Balbi e sotto le volte del Colosseo, osservati anche da Giuliano da Sangallo, Battista e Antonio il Giovane<sup>15</sup>: uno stucco con motivi ornamentali minuti e poco aggettanti, più vicini all'intaglio dei cammei e allo stacciato che alla scultura vera e propria. I primi esempi a Roma, fra cui la decorazione delle Logge Vaticane, erano una riproposizione quasi filologica dei motivi e delle combinazioni cromatiche antichi, dove stucco e decorazione pittorica erano legati indissolubilmente. Tuttavia, fu chiaro fin da subito che la tecnica dello stucco permetteva una varietà assai maggiore di effetti chiaroscurali e di motivi, tanto che i più recenti studi tendono a considerare pressoché coevi i diversi filoni decorativi: lo stucco a forte aggetto e i rilievi bassissimi, lo stucco bianco e quello policromo<sup>16</sup>.

attento degli architetti rinascimentali, fra cui Antonio da Sangallo il Giovane, che nel foglio U 166 Ar degli Uffizi correda il rilievo dell'edificio con la nota «Rico-perto tucto di stucco»; CAFÀ 2002, p. 160, nota 118.

<sup>14</sup> CORTESI 1978; PAVAN 1980; PASQUINI 2002, pp. 10-12; 20. Per una trattazione più specifica sugli stucchi dell'abbazia di Pomposa e del Tempio di Cividale, due esempi geograficamente vicini all'area di studio, si rimanda a SALMI 1966-1968; PAVAN 1984; RUSSO 1984; L'ORANGE 1953; DE FRANCOVICH 1962; L'ORANGE, TORP 1977-1979; PASQUINI 2002, pp. 66-70, 84-91, in particolare pp. 70 e nota 309 e pp. 88-89.

<sup>15</sup> Di Giuliano, celebre è il disegno della Crypta Balbi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 4v. Si vedano anche due studi di compartimenti di decorazione a stucco in villa Adriana a Tivoli: Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Taccuino Senese (S.IV.8), ff. 13v, 37r; BAV, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 39; per Battista si ricorda la veduta delle volte decorate del Colosseo, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, U 1576 A; per Antonio il Giovane si rimanda alla nota 13.

<sup>16</sup> Cfr. DACOS 2008; QUAGLIAROLI 2015-2019, p. 90.

In Veneto la tecnica dello stucco giunse qualche anno più tardi, grazie a ripetuti contatti fra maestranze e a trasmissioni di artisti, ma in particolare come conseguenza di tre fatti: il trasferimento di Giulio Romano alla corte di Federico II Gonzaga a Mantova nel 1524<sup>17</sup>, il ritorno in patria di Giovanni da Udine in seguito al Sacco di Roma<sup>18</sup> e, analogamente, la fuga di Jacopo Sansovino dall'Urbe per stabilirsi a Venezia<sup>19</sup>.

Va ricordato che sia Giulio Romano sia Giovanni da Udine si erano formati nella bottega di Raffaello, il che mette in stretta relazione i primi cicli decorativi in area mantovana e veneziana con quelli eseguiti poco tempo prima a Roma. La differenza sostanziale stava nel fatto che né a Mantova né in Veneto esistevano decorazioni a stucco risalenti all'antichità, rendendo il dilagare di questa tecnica un fenomeno di assoluta novità per cui era necessaria l'importazione non solo della conoscenza tecnica, ma anche dei modelli figurativi di riferimento. Dall'altra parte, lo stesso Jacopo Sansovino ebbe il merito di formare all'interno della propria bottega personalità competenti non solo in materia di scultura, ma anche nella tecnica plasticatoria, come Alessandro Vittoria, Danese Cattaneo e Tiziano Minio<sup>20</sup>, contribuendo, attraverso un ripetuto scambio di maestranze con i cantieri di Falconetto, a importare in Veneto il linguaggio decorativo romano.

Stucchi per Isabella d'Este erano già stati eseguiti nel 1522 da Lorenzo Leonbruno, ma senza i risultati sperati a causa del loro rapido deperimento e del viraggio cromatico da bianco a bruno<sup>21</sup>; di enorme impatto furono invece gli stucchi eseguiti dalla bottega di Giulio Romano dopo il 1525 a palazzo Te, a cui lavorò anche Francesco Primaticcio. Il successo di questo nuovo tipo di decorazione

<sup>17</sup> FERRARI 1992, vol. I, pp. 22-28; ADORNI 2012, pp. 7-15; FOGLIATA, SARTOR 2004, p. 23.

<sup>18</sup> ADORNI 2012, p. 8.

<sup>19</sup> ADORNI 2012, p. 8.

<sup>20</sup> All'interno della vastissima bibliografia relativa all'argomento si rimanda a: HOWARD 1975; BOUCHER 1984; BOUCHER 1991. Si veda anche BACCHI 1999; ATTARDI 1998; DE PAOLI 2004, p. 163; FINOCCHI GHERSI 1998, pp. 14-17.

<sup>21</sup> SAMBIN DE NORCEN 2003, pp. 203-211; ZAMPERINI 2012, p. 114.

è testimoniato dal fatto che già pochi anni dopo un gruppo di stucatori venne chiamato a Trento da Mantova per decorare il castello del Buonconsiglio (1527-36)<sup>22</sup>, documentando la formazione di nuove maestranze all'interno dei cantieri giulieschi. Quanto a Giovanni da Udine, dopo ripetuti viaggi tra Roma, Firenze e il Friuli, dove poté mettere in cantiere alcune opere, tra la fine del quarto decennio e i primi anni del quinto egli venne coinvolto nella decorazione di palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, cantiere che rispecchiava lo spiccato interesse del committente – il patriarca di Aquileia Giovanni Grimani – per l'arte e l'architettura di Roma<sup>23</sup> (fig. 20). I contatti tra botteghe di artisti locali e maestri provenienti dalla Città Eterna furono l'anello di congiunzione tra due diversi linguaggi artistici che dette l'avvio alla circolazione di disegni e modelli provenienti dall'Italia centrale.

Tra le prime città che accolsero favorevolmente le nuove tendenze c'era Verona, la quale aveva dato i natali a Fra' Giocondo, a Giovan Maria Falconetto e a Michele Sanmicheli, i tre architetti che, sempre stando a Vasari, avevano portato in Veneto «il vero modo di fabbricare e la buona architettura»<sup>24</sup>. Tutti e tre, nei primi due decenni del secolo, avevano trascorso un lungo periodo a Roma, dove avevano assistito tanto all'esplorazione dell'antico in chiave più strettamente filologica operata da Raffaello e dalla cerchia dei Sangallo quanto alla produzione di nuove opere d'arte e di architettura nel linguaggio più aggiornato. Tuttavia, nel caso di Verona – e, in forme analoghe, nei casi di Padova e di Venezia –, ad essere al corrente delle nuove tendenze non erano soltanto gli artisti, ma anche gli stessi committenti, i quali giocarono un ruolo di prim'ordine nella diffusione dei modi romani nel Veneto del primo Cinquecento. Come Domenico e Giovanni Grimani a Venezia e Pietro Bembo a Padova, anche a Verona Gian Matteo Giberti, Ludovico Canossa e Giulio Della Torre vantavano legami strettissimi con Roma, imponendosi come i protagonisti indiscussi della nuova stagione artistica. Ludovico Canossa, in particolare, durante il soggiorno presso

<sup>22</sup> STROCCHI 2011; ZAMPERINI 2012, p. 122.

<sup>23</sup> PERRY 1981; STEFANI MANTOVANELLI 1984; BRISTOT 2001a; BRISTOT 2001b; BISCONTIN 2001; BRISTOT 2008.

<sup>24</sup> VASARI 1966-1987, vol. IV, p. 593 (ed. 1568).

la corte papale, aveva avuto modo di conoscere personalmente Raffaello e Giulio Romano e possedeva la famosa *Madonna della perla*, una delle rare opere raffaellesche presenti in Veneto<sup>25</sup>. Non sorprende dunque che la sua residenza, progettata da Michele Sanmicheli quasi certamente a partire da disegni di Giulio Romano, a cui spetterebbe almeno il bugnato del pianterreno<sup>26</sup>, sia stata tra le prime ad accogliere una decorazione a stucco, del tutto estranea alla tradizione locale. Senza dubbio palazzo Canossa fu il frutto del felice connubio tra un committente colto e aggiornato e un architetto pienamente capace di rispondere a specifiche esigenze: è altrettanto noto, infatti, come lo stesso Sanmicheli nei propri cantieri avesse spesso ricoperto un ruolo di “committente secondario”, avendo ben chiari i modelli romani ed essendo in grado di scegliere e formare all’occorrenza artisti e maestranze che subentrassero per la decorazione dei palazzi<sup>27</sup>. Quanto ai contatti tra Giulio Romano e Verona, va anche ricordato che egli aveva fornito i cartoni per la decorazione dell’abside del duomo, eseguita da Francesco Torbido nel 1534<sup>28</sup>, operazione che permise ad artisti che non erano mai stati a Roma di misurarsi direttamente con un linguaggio artistico profondamente diverso da quello che si era formato in Veneto. Influenze mantovane si ebbero anche a Padova, dove si poté assistere nell’arco di pochi anni all’esecuzione di due cicli decorativi, uno nell’Arca del Santo nella basilica di Sant’Antonio (1532-33)<sup>29</sup> e uno nell’Odeo Cornaro (1533-38), per la cui trattazione si rimanda

<sup>25</sup> Fu, tra l’altro, lo stesso Ludovico di Canossa, nel 1519, a portare a Federico Gonzaga il progetto per un monumento funebre di mano di Raffaello. VASARI 1966-1987, vol. IV, p. 187 (ed. 1568); ORTI MANARA 1845, p. 21 e pp. 54-55 nota 63; OBERHUBER, BURNS 1984, pp. 429-432; BURNS 1995, pp. 57-58.

<sup>26</sup> BURNS 1989.

<sup>27</sup> DAVIES, HEMSOLL 2004, pp. 60-63; BOUCHER 2004, p. 33; nello specifico, Sanmicheli coinvolse nei propri cantieri lo stuccatore Bartolomeo Ridolfi e i pittori Anselmo Canera, Bernardino India, Eliodoro Forbicini e Paolo Veronese, svolgendo un ruolo determinante nella formazione della nuova generazione di artisti veronesi.

<sup>28</sup> VASARI 1966-1987, vol. IV, p. 575 (ed. 1568); DA PERSICO 1820, p. 39; DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 103-104; Per alcuni dubbi sul ruolo di Giberti come committente di Giulio Romano cfr. REPETTO CONTALDO 1984, p. 50.

<sup>29</sup> ATTARDI 2004, p. 47.

al saggio di Giulio Pietrobelli<sup>30</sup>. In entrambi i casi, l'autore e il coordinatore del programma decorativo fu Giovan Maria Falconetto, il quale era riuscito a formare all'interno della propria bottega maestranze in grado di padroneggiare la tecnica plasticatoria.

Ciò che va osservato, soprattutto nella decorazione dell'Odeo Cornaro, è una certa interscambiabilità di motivi tra stucco e affresco, che fa sì che nella stessa sala convivano decorazioni effettivamente realizzate a stucco – dunque con un'articolazione tridimensionale – e decorazioni ad affresco eseguite *ad imitazione* dello stucco, dove particolare attenzione viene data alla resa cromatica e alle ombreggiature. Il concetto dell'imitazione è il concetto chiave del ragionamento che qui si vuole esporre: non semplice replica pedissequa di motivi antichi o moderni attinti da altre decorazioni a stucco, ma un concetto di imitazione che travalica in senso molto più trasversale i confini fra le varie arti, che vede riprodotti in stucco elementi architettonici e scultorei e, analogamente, simulati ad affresco brani decorativi in stucco, cornici ad intaglio, sculture e cammei. Il meccanismo alla base è facilmente intuibile: la circolazione di motivi decorativi propri dello stucco non fu prerogativa degli stuccatori, ma avvenne per mano di pittori, architetti, intagliatori e stampatori. Lo stesso tessuto decorativo di un soffitto poteva quindi essere eseguito arbitrariamente ad affresco o a stucco, così come la pittura poteva imitare o integrare l'organizzazione architettonica degli spazi. Il fattore comune, nonché il mezzo di trasmissione dei modelli, era il disegno, a ragione considerato dallo stesso Giulio Romano come il padre di tutte le arti<sup>31</sup>.

Il caso più noto – e uno dei più riusciti – di compenetrazione tra diverse tecniche e di totale versatilità di modelli è la decorazione di villa Barbaro a Maser, databile al 1560-62<sup>32</sup>: lì Paolo Veronese fu in

<sup>30</sup> Per una bibliografia precedente, cfr. WOLTERS 1963; PETROBELLI 1980, pp. 18-40; WOLTERS 1980, p. 74; BOUCHER 2004, p. 23; BARTOLETTI, COLALUCCI, SPIAZZI 2011; ZAMPERINI 2012, p. 122.

<sup>31</sup> Cfr. BELLUZZI, FORSTER 1989, pp. 203-207; QUAGLIAROLI 2015-2019, p. 86 e nota 435.

<sup>32</sup> Per una trattazione specifica cfr. CROSATO LARCHER 2008. Ovviamente il ciclo di Maser non costituisce un *unicum*, ma è del tutto confrontabile, nella concezione

grado di alterare la percezione degli spazi attraverso false nicchie e aperture, simulando sia membrature architettoniche (colonne, cornici, ballatoi) sia elementi propri della decorazione a stucco, dell'intaglio e della scultura (figg. 21-22). L'operazione, a dire il vero, fu molto più ardua: infatti, alcune parti furono effettivamente realizzate a stucco – le cornici delle porte, la fascia a meandri lungo le pareti e la decorazione dei camini –, mentre le restanti furono decorate a fresco, con una resa mimetica eccezionale e in perfetta continuità di impaginato. Indipendentemente dal fatto che si trattasse di una scelta per ridurre i tempi e i costi, oppure della scarsa disponibilità di stuccatori perché impegnati in altri cantieri o, ancora, di una precisa scelta estetica, il ciclo di Maser mette in luce chiaramente come fosse possibile riproporre una decorazione a stucco anche senza stuccatori, o quantomeno coinvolgendoli in modo limitato.

Un precedente rispetto al ciclo di Maser è costituito dall'impresa decorativa della chiesa di San Sebastiano a Venezia, realizzata sul finire degli anni cinquanta da un Paolo Veronese poliedrico, in doppia veste di architetto e di pittore<sup>33</sup>. La felice scelta di affidare a un unico artista il controllo dello spazio si traduce in una eccezionale unitarietà d'insieme, dove i meccanismi di *simulazione* di elementi decorativi trovano un'applicazione coerente e senza impacci. La percezione indotta nel visitatore è quella di trovarsi all'interno di un organismo architettonico costruito in pietra e decorato a stucco, senza che però vi compaiano né l'uno né l'altro materiale: gli elementi tridimensionali, infatti, come le cornici e i modiglioni, sono realizzati in legno rifinito a biacca<sup>34</sup>, mentre tutto il resto della decorazione – la partitura architettonica, le scene all'interno delle finte aperture e i rilievi negli scomparti del soffitto – è affidato alla pittura, la quale si serve, a seconda del caso, di un differente supporto scelto tra tela, tavola e intonaco (fig. 23). Con estrema disinvoltura

d'insieme e nella fluidità dei motivi decorativi, con gli affreschi di altre ville palladiane eseguiti da Giovanni Battista Zelotti, Giovanni Antonio Fasolo, Bernardino India e Anselmo Canera.

<sup>33</sup> Cfr. PUPPI 1980; PUPPI 1988; WOLTERS 1990.

<sup>34</sup> Per la simulazione dello stucco a partire da elementi lignei si veda anche l'intervento di Tancredi Farina in questo stesso volume.

Veronese fonde tecniche diverse e declina in tutte le possibili varianti i medesimi motivi decorativi, a volte semplicemente imitando i modelli di partenza, altre interpretandoli in modo quasi filologico. Un esempio concreto è dato dalle decorazioni vegetali, eseguite ad imitazione di rilievi marmorei sui fusti delle colonne – rifacendosi a Giulio Romano, che a sua volta prende a modello le colonne vitinee vaticane<sup>35</sup> –, simulando un ornato in stucco sulle cornici delle scene o raffigurando veri e propri festoni di fronde e frutta, traducendo i modelli scultorei antichi in apparati festivi moderni<sup>36</sup>.

La capacità di Paolo Veronese di muoversi tanto nel campo della pittura quanto in quello dell'architettura non era certo un caso iso-

<sup>35</sup> L'unico modello antico di colonne tortili decorate a tralci di vite erano le dodici colonne esistenti nella basilica costantiniana di San Pietro, poi riutilizzate nella ricostruzione moderna. Giulio Romano le rappresenta nella *Donazione* nella sala di Costantino (1520-24), nella *Circoncisione* del Louvre (1522-23), nel disegno, forse per un candelabro, conservato a Oxford (Christ Church, inv. 0881) e ne importa il modello a Mantova, raffigurandole sulla parete orientale del giardino segreto di palazzo Te (decorazione oggi piuttosto deteriorata, del cui disegno preparatorio esiste una copia nell'*Album Van Heemskerck* II del Kupferstichkabinett di Berlino, f. 18r; cfr. GIULIO ROMANO 1989, pp. 213, 328), nella palazzina di Margherita Paleologa nel castello (1531-32). Cfr. GIULIO ROMANO 1989, pp. 385-387 e vedi la tavola relativa delle *Osservazioni nella pittura* di Cristoforo Sorte, Venezia 1594 (1° ed. 1580), f. 21) e inserendole nella partitura architettonica del cortile della Cavalierizza nel Palazzo Ducale. Da qui, attraverso disegni, il modello raggiunge il Veneto. Paolo Veronese inserisce le colonne vitinee nel *Trionfo di Mardocheo* e nella decorazione parietale di San Sebastiano a Venezia (1556-1558), nel soffitto della sala dell'Olimpo di villa Barbaro a Maser (1561 ca.), nell'*Annunciazione* della cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo a Venezia (1564 ca.) e nell'*Apoteosi di Venezia* nel soffitto della sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale (1579-1582). Per un approfondimento sul tema, cfr. FRANZONI 1988, pp. 126-128; DE BLAAUW 1994, p. 656; GOMBRICH 1999, pp. 125-127; TUZI 2002, pp. 75-98, 153-178.

<sup>36</sup> La questione, qui intavolata in forma estremamente semplificata, meriterebbe in realtà un'analisi a parte: se è vero, infatti, che la decorazione a motivi vegetali riprodotta da Veronese si rifà a forme e modi antichi, non va dimenticato che nel Cinquecento la prassi di appendere festoni di vegetali in occasione di celebrazioni e festività era ancora viva. Ci troviamo in questo caso – e in analogia con i cicli decorativi di Zelotti e Fasolo in ville e palazzi – di fronte a una sovrapposizione di modelli, dove la distinzione fra antico e moderno può essere operata solo attraverso lo studio specifico degli apparati decorativi effimeri.



lato, basti pensare, nel solo ambito veronese, a Giovan Maria Falconetto, a Giovanni Caroto<sup>37</sup> e, poco più tardi, a Paolo Farinati<sup>38</sup>, per non citare, su più ampia scala, Raffaello, Michelangelo e Giulio Romano. Proprio per questo motivo, la migrazione di modelli da disegni di architettura a disegni di ornato fu pressoché immediata e non è raro trovare citazioni in opere pittoriche – e successivamente in decorazioni a stucco – di figure inizialmente pensate per trattati di architettura<sup>39</sup>. Di contro, come negli affreschi trovava spazio l'imitazione di stucchi, sculture, cammei, cornici lignee ed elementi bronzei, lo stesso repertorio decorativo delle grottesche antiche offriva modelli trasferibili nella sagomatura di cornici in legno intagliato e dorato destinate ai dipinti, nella finitura di cassapanche e arredi<sup>40</sup> e nelle immagini a stampa (figg. 24-25; 26-27).

L'esempio più noto di cornici in un'opera a stampa è costituito dalle immagini della seconda edizione delle *Vite* di Vasari, ma già in una nutrita serie di frontespizi di volumi stampati a Venezia nei decenni precedenti al 1568 è possibile rintracciare chiari riferimenti all'architettura, alla scultura e soprattutto all'arte plastica, anticipati già da Serlio nel colophon del *Terzo Libro* e nel frontespizio del *Primo Libro*, pubblicati rispettivamente a Venezia nel 1540 e a Parigi nel 1545. D'altronde, la stampa permetteva una circolazione di modelli molto più rapida ed estesa rispetto ai disegni e fu uno dei canali

<sup>37</sup> Giovanni Caroto, fratello del più celebre Giovanni Francesco, viene ricordato per la raccolta di xilografie che illustrano il *De origine et amplitudine civitatis Verona* di Torello Saraina (1540), il primo trattato sulle antichità veronesi. Lo stesso Caroto apportò modifiche e correzioni alle tavole, ripubblicandole nel 1560. Controversa resta la paternità dei rilievi originali, forse in parte attribuibili a Falconetto. Per un approfondimento specifico sulla questione si rimanda a un articolo dello scrivente di prossima pubblicazione.

<sup>38</sup> Cfr. PAOLO FARINATI 2005, in particolare LODI 2005.

<sup>39</sup> Un esempio è quello riportato da Giuliana Ericani per la decorazione di villa Del Bene a Volargne, nelle cui erme Giovanni Caroto riprende gli studi di proporzione di Fra' Giocondo. ERICANI 1988, pp. 27-28.

<sup>40</sup> Si faccia caso, ad esempio, alle numerose cornici lignee di dipinti e soffitti, sagomate a partire da modelli attinti dalla decorazione a stucco; Huber, nella sua monografia su Paolo Veronese, inserisce le interessanti immagini dei sedili del coro di San Sebastiano e di San Giorgio Maggiore a Venezia, opera di Francesco Fiorentino, che ben si accostano alle finte cornici raffigurate negli affreschi veronesiani. HUBER 2005, pp. 148-149, figg. 209-210.

privilegiati per la diffusione del nuovo lessico. Grande ruolo ebbero nella diffusione del linguaggio decorativo manierista le raccolte di incisioni di Antonio Fantuzzi, René Boyvin, Jean Mignon, del maestro L.D. e Giorgio Ghisi<sup>41</sup>: meno nota, ma altrettanto interessante, fu la raccolta *Compartimenti diversi tratti da marmi e bronzi degli antichi romani* del pittore veronese Battista del Moro, con il consistente contributo di Andrea Meldolla, detto lo Schiavone<sup>42</sup> (fig. 28). Scopo delle tavole, raffiguranti scene mitologiche e allegoriche entro elaborate cornici con figure, festoni e teste, era quello di mettere in circolazione un catalogo di modelli «quali possono commodamente servire à disegnatori, dipintori, et intagliatori», come recita lo stesso sottotitolo. Modelli per stucchi e affreschi, in piena analogia con quanto avveniva a Roma<sup>43</sup>, potevano poi provenire da gemme e cammei, i quali offrivano un ricchissimo repertorio di figure allegoriche, divinità, animali reali o fantastici e scene mitologiche e pastorali, che potevano essere trasposte a piacimento su diversa scala: citazioni di cammei si trovano nelle candelabre marmoree dell'Arca del Santo a Padova, negli affreschi e negli stucchi dell'Odeo Cornaro, nei già nominati affreschi di villa Barbaro a Maser e in una moltitudine di altri cicli decorativi cinquecenteschi. Fra questi, il più interessante è forse quello di palazzo Grimani a Venezia, dove una serie di tondi a stucco offriva al visitatore un'anticipazione di quanto avrebbe potuto osservare nelle sale successive, replicando fedelmente – su diversa scala – i pezzi migliori della raccolta di gemme che era parte integrante della collezione antiquaria Grimani<sup>44</sup>.

Le collezioni di antichità, che proprio nel corso del Cinquecento andavano prendendo forma a Verona, Venezia e Padova, costituivano dal canto loro una fonte valida di modelli: infatti, mentre l'architettura era vincolata alla presenza o meno di vestigia sul territorio – fenomeno che, nei territori della Serenissima, si caratterizzava

<sup>41</sup> ATTARDI 2002, p. 64 e p. 95 note 199-201.

<sup>42</sup> PUPPI 2001, p. 16.

<sup>43</sup> Cfr. QUAGLIAROLI 2015-2019, p. 90 e nota 454.

<sup>44</sup> YUEN 1979; PERRY 1993; DE PAOLI 2004, p. 94.

per la forte disomogeneità e per le implicazioni di natura politica<sup>45</sup> –, le raccolte di gemme, medaglie, busti, bronzetti e sculture permettevano invece una distribuzione molto più uniforme di manufatti antichi. Sul mercato veneziano passavano statue greche e romane – fra cui il celebre *Adorante* recuperato a Rodi e oggi a Berlino<sup>46</sup> –, mentre a Padova e Verona fitti scambi con collezionisti e intermediari mantovani, bolognesi e romani alimentavano le raccolte Mantova Benavides, Bembo, Bevilacqua e Canossa.

La ricaduta sul campo artistico fu immediata: come andò diffondendosi il motivo ornamentale con busto o testa entro una nicchia emisferica, talvolta lavorata a conchiglia, la cui provenienza va ricercata nella scultura funebre latina, allo stesso modo iniziarono a circolare ritratti di imperatori noti attraverso la statuaria e altre raffigurazioni prese a prestito dalle medaglie antiche. Con qualche decennio di ritardo rispetto a Roma e all'Italia centrale – si veda la decorazione del salone di villa Lante sul Gianicolo (1531)<sup>47</sup> –, e ancora una volta forse con il tramite di Giulio Romano a Mantova<sup>48</sup>, busti e nicchie emisferiche fecero la loro comparsa in Veneto nella sala ottagonale di palazzo Thiene a Vicenza, opera di Alessandro Vittoria databile al 1551-53, nei sovrapporta di villa Della Torre a Fumane (post 1558?) e riprodotti negli affreschi di Giovanni Battista

<sup>45</sup> Va ricordato che, mentre Verona annoverava una lunga serie di monumenti romani di notevole rilevanza, noti in tutta Italia grazie ai disegni di Peruzzi e Sangallo il Giovane e alle tavole del *Terzo Libro* di Sebastiano Serlio (1540), altre città potevano contare su una quantità molto più ridotta di vestigia, come nei casi di Padova e Vicenza. Monumenti antichi erano poi visibili a Pola, Spalato e in altri centri della costa adriatica, mentre, paradossalmente, mancavano del tutto a Venezia. Questo disequilibrio alimentò – o si temette che potesse alimentare – la nascita di forze anti-veneziane, che facevano leva sul fatto che ciascuna delle città assoggettate alla Serenissima vantasse in realtà un passato molto più illustre de La Dominante. Cfr. *PALLADIO E VERONA* 1980, in particolare gli interventi di H. Burns, G. Mazzi, G. Schweikhart e G. Tosi; FORTINI BROWN 1991; BOLLA 2001; CAFÀ 2013; MARCORIN 2017.

<sup>46</sup> FRANZONI 1970, pp. 13-14, 31 e in particolare 111-123.

<sup>47</sup> Cfr. CARUNCHIO 2005.

<sup>48</sup> Si vedano ad esempio la camera delle Teste e la loggia dei Marmi, entrambe nell'appartamento di Troia (Palazzo Ducale), databile al 1531-1537. Cfr. *GIULIO ROMANO* 1989, pp. 398-399, 412-415.

Zelotti nel salone di villa Emo a Fanzolo (1565); come pure si ritrovano nella raccolta di stampe di Battista del Moro/Andrea Schiavone (1574). Quanto alla circolazione dei ritratti dei Cesari, il fenomeno presenta ancora estese zone d'ombra, pur essendo ormai comprovato il legame con il collezionismo antiquario di sculture e monete a partire dai primi decenni del Cinquecento<sup>49</sup>. Un ruolo importante ebbero anche i busti messi in circolazione da Tommaso Della Porta il Vecchio e dai nipoti Tommaso il Giovane e Giovanni Battista, in parte originali e in larga parte frutto di abili contraffazioni<sup>50</sup>; e ancora, ebbero seguito le diverse versioni pittoriche, sempre desunte da modelli antichi, fra cui vanno ricordate in particolare quella eseguita da Tiziano e Giulio Romano per Federico Gonzaga nel 1537 e quella dipinta da Felice Brusasorci per la collezione Sagramoso, da cui, a loro volta, derivarono alcuni dei busti scolpiti per la facciata di palazzo Bevilacqua a Verona nel 1557-1558<sup>51</sup>.

La presenza di figure e cornici con forte sottosquadro si era andata accentuando a partire dalla metà del Cinquecento, imponendosi anche in Veneto – come già a Roma e nella galleria di Francesco I a Fontainebleau (1534-37) – come modello alternativo allo stucco sottile; ne sono testimoni la decorazione di palazzo Thiene a Vicenza (1552-53), le volte dei due scaloni della Libreria Marciana e del Palazzo Ducale a Venezia (1554-58), in un crescendo che porta agli elaborati camini della seconda metà del secolo, come quelli di Lorenzo Rubini a palazzo Barbaran Da Porto a Vicenza (figg. 29-30), di Ottaviano Ridolfi e Alessandro Vittoria a villa Almerico Capra o quello di Vincenzo Scamozzi, Gerolamo Campagna e Tiziano Aspetti nella sala dell'Anticollegio nel Palazzo Ducale di Venezia<sup>52</sup>. Più che di un'evoluzione tecnica si trattò soprattutto di un'evoluzione nel gusto, determinata in modo significativo dall'arrivo a Ve-

<sup>49</sup> Cfr. NAPIONE 2014.

<sup>50</sup> BRUGNOLI 2000, p. 231 nota 42.

<sup>51</sup> CINQUANT'ANNI DI PITTURA VERONESE 1974, pp. 62-63; FRANZONI 1980, p. 150.

<sup>52</sup> Per una lettura più approfondita del tema dei camini decorati in ambito veneto, si rimanda alla monografia di Luisa Attardi (ATTARDI 2002).

nezia, nel corso degli anni quaranta, del linguaggio michelangioloesco: infatti, pittori come Tiziano, Tintoretto e Veronese e scultori come Vittoria avevano iniziato a guardare con sincera ammirazione le invenzioni del maestro fiorentino, di cui circolavano in laguna copie di disegni, schizzi di opere tratti dal vivo e perfino i modelletti delle sculture della Sagrestia Nuova<sup>53</sup>. Quanto alle due diverse tecniche, stucco sottile e stucco in aggetto avevano fatto la loro comparsa a Roma pressoché contemporaneamente e si basavano entrambi su modelli antichi. Già nella prima metà del secolo si potevano osservare esempi dell'uno e dell'altro tipo nelle Logge Vaticane e a villa Lante, in una forma di antitesi tra stucchi dalla marcata tridimensionalità e stucchi a bassissimo rilievo, tanto nella versione policroma quanto in quella bianca, con o senza dorature<sup>54</sup>. Per gli effetti chiaroscurali che ne derivavano e per il loro rapporto con lo spazio, le due tecniche potevano essere accostate una alla pittura – ed è in questi termini che Anton Francesco Doni metteva in analogia stucco e affresco nel suo *Disegno partito in più ragionamenti* (1549)<sup>55</sup> – e l'altra alla scultura, senza che vi fosse, tuttavia, un nesso con la formazione dell'artista. In altre parole, non necessariamente una tecnica era prerogativa degli stuccatori-pittori e l'altra degli stuccatori-scultori, mentre la scelta dell'uno o dell'altro modo di decorare dipendeva piuttosto dal preciso risultato estetico che si voleva raggiungere. Sia Alessandro Vittoria sia Bartolomeo Ridolfi, i due protagonisti indiscussi della stagione decorativa del secondo Cinquecento, erano perfettamente in grado di lavorare lo stucco in entrambi i modi e a tutt'oggi sopravvivono esempi significativi dell'uno e dell'altro linguaggio: basti guardare il soffitto della sala dei Principi di palazzo Thiene a Vicenza (1552-53), in cui Vittoria seppe accostare con estrema disinvoltura il tuttotondo dei busti dei Cesari, le marcate volumetrie delle divinità fluviali e dei cartocci e la tridimensionalità soltanto accennata delle scene allegoriche entro

<sup>53</sup> ATTARDI 2002, pp. 64-66.

<sup>54</sup> Cfr. QUAGLIAROLI 2015-2019, p. 91 e note 458-459.

<sup>55</sup> DONI 1549, Parte terza, p. 21v.

le specchiature<sup>56</sup>, e confrontarlo con il soffitto della sala delle Metamorfosi, realizzato negli stessi anni da Ridolfi. Qui le figure minute e le sottili cornici all'antica, accostabili a quelle pressoché coeve del vicino palazzo Da Porto Festa, risentono ancora del linguaggio di Giovanni da Udine e Falconetto, in netta antitesi con la forte valenza scultorea dei camini allestiti dal medesimo artista sempre a palazzo Thiene e a villa Della Torre a Fumane qualche anno più tardi<sup>57</sup> (fig. 31).

Dal canto loro, Vittoria e Ridolfi incarnavano la sintesi e l'evoluzione di due diversi linguaggi: il classicismo maestoso introdotto in Veneto da Sansovino, che, per quanto mutuato da Raffaello, Donatello e dai Sangallo<sup>58</sup>, si mostrava sempre più propenso ad assorbire la vivace monumentalità di forme e figure delle invenzioni michelangiolesche, e quello più domestico tanto caro a Raffaello, Giovanni da Udine e Falconetto, rimodulato e arricchito dalla fervida immaginazione di Giulio Romano. Entrambi avevano giocato un ruolo di primaria importanza nella trasmigrazione di modelli da una cerchia di artisti all'altra, aiutati dalla grande permeabilità che tali cerchie – gruppi di maestranze impegnate più o meno stabilmente a fianco di un determinato architetto o all'interno di uno specifico cantiere – avevano. Collaborando con l'uno o con l'altro maestro o semplicemente lavorando fianco a fianco all'interno del medesimo cantiere, i due maggiori decoratori del Cinquecento veneto avevano messo in relazione, senza volerlo, Falconetto, Giulio Romano, Sansovino, Sanmicheli e Palladio: infatti, mentre Vittoria si era formato nella bottega di Sansovino e si era misurato a più riprese con progetti palladiani, Ridolfi proveniva dalla bottega di Falconetto e aveva lavorato tanto per Sanmicheli quanto per Palladio, stringendo rapporti con buona parte delle botteghe di artisti attivi tra Verona, Padova e Venezia e, con buona probabilità, anche con la cerchia di Giulio Romano a Mantova, se non direttamente con l'ambiente romano. L'importanza di Ridolfi è poi legata a un'altra questione: genero di Falconetto, era stato proprio lui a ereditare

<sup>56</sup> ATTARDI 2002, pp. 66-72.

<sup>57</sup> ATTARDI 2002, pp. 66-72.

<sup>58</sup> ATTARDI 2002, pp. 83-86.

l'intero *corpus* di disegni di monumenti antichi tracciati dall'architetto veronese tra Roma, Capua, Ravenna, Pola e altri luoghi d'Italia – *corpus* che costituiva la raccolta più vasta e completa di rilievi dall'antico esistente in Veneto alla metà del Cinquecento – e a farli pervenire a Palladio<sup>59</sup>. L'eco di Giulio Romano e in particolare dell'impresa di palazzo Te a Mantova si ritrova nello spirito che anima i camini di palazzo Thiene, databili forse alla metà degli anni quaranta, e di villa Della Torre a Fumane, della fine degli anni cinquanta. Come negli affreschi della sala dei Giganti a Mantova e nelle incisioni di Adamo Scultori tratte da invenzioni giuliesche, i camini di Ridolfi assumono un carattere dissacrante e giocoso, recuperando elementi del linguaggio antico fino ad allora considerati “minori”, come le grottesche e i mascheroni, e ingigantendoli fino a farli diventare essi stessi il fulcro della decorazione<sup>60</sup>, percorrendo quello stesso filone che nei medesimi anni diede vita alle sculture del Sacro Bosco di Bomarzo (iniziate nel 1552) e che avrebbe ispirato, qualche decennio più tardi, la facciata di palazzetto Zuccari a Roma (anni Novanta del Cinquecento). Quasi a voler dare forma tangibile alla metafora di Sebastiano Serlio, per cui «di camini [...] si vorrian far sempre fra due finestre, rappresentando la faccia dell'huomo, che le finestre son gli occhi per la luce, et il camino rappresenta il naso, il qual riceve sempre la fumosità»<sup>61</sup>, i camini di Ridolfi assumono caratteri antropomorfi e zoomorfi, dominati da grandi fauci spalancate e da possenti narici.

La decorazione dei camini, che nella seconda metà del secolo conobbe una fase di grande proliferazione grazie a Ridolfi, Vittoria e Lorenzo Rubini e di cui esistono disegni preparatori di Bernardino India, Gabriele Caliari, Battista del Moro e Paolo Farinati<sup>62</sup>, divenne un elemento di primaria importanza all'interno di ville e palazzi, combinando assieme elementi lapidei e stucco, talvolta abbinati a

<sup>59</sup> FIOCCO 1958, p. 70; SEMENZATO 1961, p. 72. Per la questione del rapporto tra i disegni di Palladio e il *corpus* falconettiano cfr. ZORZI 1958, pp. 34-38; ZORZI 1963/64; SCHWEIKHART 1977, p. 18; BURNS 1980, p. 84.

<sup>60</sup> HART 1958, I, nn. 325-332; MASSARI 1993; ATTARDI 2002, p. 146.

<sup>61</sup> SERLIO 1537, p. XXXIII<sup>v</sup>; cfr. ATTARDI 2002, p. 146.

<sup>62</sup> ATTARDI 2002, pp. 146-158.

brani pittorici. I camini costituivano un importante punto di congiunzione tra architettura e decorazione, essendo in molti casi documentata la loro progettazione da parte dello stesso architetto dell'edificio – discorso che vale tanto per Sansovino quanto per Palladio<sup>63</sup>– o comunque esistendo prove convincenti di un dialogo tra architetto e decoratore<sup>64</sup>.

Su scala più ampia, il legame sempre più stretto fra decorazione a stucco e architettura era favorito da tre elementi: l'estrema versatilità che questa tecnica offriva, la rapidità di esecuzione rispetto alla scultura e, soprattutto, la possibilità di contenere i costi a parità di risultato estetico. Nel moltiplicarsi di ville e palazzi, molti dei quali commissionati dalla bassa aristocrazia e dalla borghesia locale, la gestione delle spese costituiva uno dei crucci principali: fu proprio in risposta a questo che Palladio scelse di fare largo ricorso allo stucco nei propri cantieri, simulando elementi scultorei e intere cortine lapidee con un materiale a molto più buon mercato rispetto alla pietra, la cui cavatura e il trasporto in pianura erano piuttosto costosi<sup>65</sup>. Recuperando in chiave moderna l'uso dello stucco descritto da Vitruvio e rifacendosi ancora una volta a modelli antichi – ciò che sopravviveva, ancora agli inizi del Cinquecento, della decorazione della Crypta Balbi, puntualmente annotata nei suoi diversi strati da Giuliano da Sangallo<sup>66</sup> –, Palladio fu in grado di simulare facciate in conci lapidei attraverso l'uso di murature in laterizio e rivestimento a marmorino, come a villa Pojana (1549-63), villa Foscarini (1560-65) e palazzo Barbaran da Porto (1570-75), o di dotare edifici di capitelli e trabeazioni servendosi di elementi in laterizio lavorati a stampo, strutture lignee e mattoni opportunamente sagomati, come nella facciata posteriore di villa Cornaro a Piombino Dese (1553-88) o negli architravi di palazzo Chiericati a Vicenza (1551-57)<sup>67</sup>; o, ancora, di rivestire completamente una facciata con

<sup>63</sup> ATTARDI 2002, pp. 80-81, 105, 112.

<sup>64</sup> ATTARDI 2002, pp. 105 e segg.

<sup>65</sup> PAGLIARA 2008 e bibliografia di riferimento.

<sup>66</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 4424, f. 4v.

<sup>67</sup> Palladio, grazie agli insegnamenti di Giangiorgio Trissino e poi attraverso la proficua collaborazione con Daniele Barbaro alla stesura de *I Dieci Libri dell'Architettura*



vittorie e trofei, come nel caso della loggia del Capitaniato a Vicenza (1571-72). Come già nella Mantova di Giulio Romano – la «nuova Roma» esaltata da Vasari<sup>68</sup> –, in tempi brevi e in modo efficace il linguaggio all'antica pervase il territorio veneto. Come all'esterno la nuova architettura andava arricchendosi di elementi decorativi, opportunamente distribuiti e commisurati dopo la lezione di Sansovino<sup>69</sup>, anche all'interno prendevano forma decorazioni a stucco sempre più affini alla scultura. Vanno ricordati a questo proposito i due gruppi di figure a tuttotondo realizzati da Alessandro Vittoria e dal suo allievo Camillo Mariani, l'uno nel salone di villa Pisani a Montagnana (1560-61) e l'altro nell'atrio di villa Cornaro a Piombino Dese (1596 ca.)<sup>70</sup> (fig. 32), che consolidarono in ambito veneto un uso alternativo dello stucco, svincolato dall'architettura e dalla mera funzione decorativa di superfici. Due decenni prima, agli inizi degli anni quaranta, lo stesso Jacopo Sansovino aveva realizzato a Padova per Marco Mantova Benavides una «statua gigantesca [...] coricata» interamente in stucco<sup>71</sup>, mentre a Roma, nel ninfeo di villa Giulia, tra la fine del 1552 e l'aprile del 1553 Bartolomeo Ammannati e i suoi collaboratori avevano lavorato ai due *Fiumi*, eseguendoli in peperino e rifinendoli a stucco<sup>72</sup>; ma già molto tempo prima,

*di M. Vitruvio* (Venezia 1556, poi riedito con alcune integrazioni nel 1567), aveva acquisito una notevole conoscenza del *De Architectura* e senza dubbio aveva chiari in mente i molteplici uso dello stucco menzionati dall'autore latino. Alla luce di ciò, l'impiego dello stucco per la finitura degli architravi lignei di palazzo Chiericati a Vicenza richiama da vicino la tecnica descritta da Vitruvio in due passi del Libro VI, uno al capo III nella trattazione degli *oeci* corinzi e uno al capo VII in riferimento ai portici. VITRUVIO 1997, vol. II, pp. 841, 851.

<sup>68</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, p. 55 (ed. 1550)

<sup>69</sup> A detta di Vasari, il nuovo linguaggio architettonico era stato importato in Veneto da Fra' Giocondo, Michele Sanmicheli e Giovan Maria Falconetto; spettava tuttavia a Sansovino il primato di aver introdotto, a completamento dell'architettura, «anche la scultura, acciò con essa venissero ad avere le fabbriche fatti quegli ornamenti che loro si convengono»<sup>69</sup>; VASARI 1966-1987, vol. IV, p. 593 (ed. 1568).

<sup>70</sup> BOUCHER 2014, p. 40, DICKERSON 2015.

<sup>71</sup> ATTARDI 2002, p. 119.

<sup>72</sup> VICIOSO 1995, pp. 281, 283-284; per un supporto iconografico cfr. CALAFATI 2011a, figg. 8-9.

nel 1515 e nel 1519, Baccio Bandinelli era stato l'autore di un *Ercole* e di due *Giganti* di questo stesso materiale, collocati l'uno sotto la loggia dei Lanzi a Firenze e gli altri due nel giardino di villa Madama a Roma<sup>73</sup>.

Architettura all'antica e ornato in stucco trovarono un punto di convergenza esemplare nel frontescena del teatro Olimpico di Vicenza, ultimato nel 1584 sulla base di un progetto di Andrea Palladio opportunamente adattato e integrato dal figlio Silla e da Vincenzo Scamozzi. Adottando la medesima tecnica impiegata in chiese e palazzi, il grande proscenio e le quinte retrostanti vennero realizzati in mattoni e legno e rifiniti a stucco da Ruggero Bascapé e da un nutrito gruppo di collaboratori, in larga parte di provenienza ticinese, autori tanto delle sculture a tuttotondo e dei rilievi figurati quanto degli elementi più prettamente architettonici come basi, capitelli e cornici<sup>74</sup> (fig. 33). A riprova dell'estrema versatilità di questa tecnica, il risultato dell'impresa fu la trasposizione su tre dimensioni di decenni di riflessioni sulle rovine antiche e di studi sul teatro latino, traducendo in materia tangibile le tavole dei *Dieci Libri* di Daniele Barbaro e dei *Quattro Libri* di Andrea Palladio. Attraverso una suggestiva simulazione riprendevano vita l'architettura monumentale in pietra degli edifici romani, l'affollarsi di nicchie e statue che popolavano i grandi monumenti pubblici e le narrazioni a rilievo, mentre mancava del tutto qualsiasi riferimento a quelle cornici minute e a quelle grottesche che, ormai sessant'anni prima, avevano dato il via al dilagare della tecnica dello stucco nel Veneto del Cinquecento. Forte delle molteplici esplorazioni e di una perizia tecnica più che consolidata, il linguaggio decorativo era ormai pronto ad addentrarsi, tanto in Veneto quanto altrove, nelle forme movimentate del Seicento e in una dimensione sempre più svincolata dai modelli antichi.

In conclusione, una tecnica che, in un contesto come quello veneto, definiremmo "di importazione", finì con il diventare, nell'arco di pochi decenni, terreno di grande sperimentazione e mezzo di

<sup>73</sup> VOSSILLA 2014, p. 161.

<sup>74</sup> Cfr. ZORZI 1960; ZORZI 1962; PUPPI 1967; AVAGNINA 1992.

espressione di un'identità artistica locale. Proprio per la sua natura a cavallo tra pittura e scultura e per la grande versatilità del materiale, lo stucco si prestò agli usi più svariati, tanto come forma di decorazione autonoma e in rapida evoluzione quanto come strumento di imitazione di altri materiali. Facilitati dalla particolare conformazione delle botteghe, composte da artisti in grado di padroneggiare più tecniche e in cui il mestiere dello stuccatore non aveva ancora raggiunto l'autonomia che avrebbe avuto nei secoli successivi, i medesimi modelli poterono circolare liberamente e offrire, attraverso il disegno, repertorio comune ad arti differenti.

Ricombinando elementi vecchi e nuovi in risposta a specifiche esigenze pratiche e a un'evoluzione del gusto che risentiva in parte degli echi di Michelangelo a Roma, nell'arco di due generazioni la tecnica dello stucco in Veneto fu in grado di plasmare un proprio linguaggio, costantemente dominato dalla suggestione per un mondo antico lontano nel tempo e nello spazio e dai contorni sfocati.

TIZIANO MINIO E GLI STUCCHI  
DELL'ODEO CORNARO A PADOVA

*GIULIO PIETROBELLI*

La sensazione per chi entra nell'Odeo Cornaro è quella di immergersi in una “grotta” dell'antica Roma, non solo per la magnetica presenza delle grottesche nella sala ottagonale, ma anche per il ricco e sapiente rivestimento in stucco che ammantava volte e pareti. Se in una precoce analisi critica gli stucchi erano stati attribuiti a Giovanni da Udine<sup>1</sup>, è con l'intervento magistrale di Wolfgang Wolters negli anni Sessanta del secolo scorso che si chiarisce l'autore: si tratta del padovano Tiziano Aspetti detto Minio (1511/1512-

Il presente intervento è basato sulla tesi di Laurea Magistrale svolta sotto la guida della professoressa Alessandra Pattanaro a Padova nell'A.A. 2015-2016. Per riferimenti bibliografici più completi e per un approfondimento sulle decorazioni ad affresco dell'Odeo si rimanda all'articolo dello scrivente: PIETROBELLI 2017, pp. 44-83. Desidero esprimere la mia riconoscenza ad Alessandra Pattanaro per il costante aiuto e per gli spunti di riflessione durante questi anni di studio. Un vivo ringraziamento va anche a Lorenzo Principi per la generosa disponibilità nell'utilizzo delle fotografie e a Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore per la condivisione e la passione per l'arte dello stucco.

<sup>1</sup> FIOCCO 1930/1931b, pp. 1229-1230.

1552)<sup>2</sup>. Lo stuccatore, scultore e bronzista è noto soprattutto per la lunga cooperazione con Jacopo Sansovino che in quegli anni era attivo a Venezia nella *renovatio urbis* grittiana<sup>3</sup>, ma non mancano altre proficue collaborazioni con Giovanni Maria Falconetto, Danese Cattaneo e Giorgio Vasari. È Paretino a ricordarci, nella breve biografia di «Tiziano da Padova» posta alla fine di quella del Tatti, che Minio era un prolifico apparatore teatrale: «[...] fu molte volte adoperato in ornamenti di scene, teatri, archi et altre cose simili, con suo molto onore, avendo fatto cose tutte piene d'invenzioni, capricci e varietà, e sopra tutto con molta prestezza»<sup>4</sup>. Tali realizzazioni dovevano evidentemente trarre giovamento dalla sua abilità nel modellare lo stucco, tecnica appresa fin dalla giovane età; intorno ai ventidue anni, infatti, l'artista è impegnato sulla volta della cappella dell'Arca al Santo accanto a Falconetto e, soprattutto, a Silvio Cosini, giunto in città dopo le fatiche genovesi in villa del Principe<sup>5</sup>. In questo intervento si propone di chiarire alcuni aspetti dell'operato di Tiziano nell'Odeo Cornaro e di allargare il campo di indagine sulla sua personalità che si è rivelata essere ben più complessa di quanto si potesse pensare. La decodifica dei modelli delle decorazioni dell'Odeo ha permesso di fornire più saldi appigli cronologici alle varie fasi del cantiere e a comprendere con più puntigliosità le invenzioni e le idee che circolavano nella Padova e nella

<sup>2</sup> WOLTERS 1963, pp. 20-28, 222-230. Negli stucchi in cui emerge un modellato più arcaico (andito d'ingresso) o con figure più instabili (sala pompeiana) lo studioso propone la mano dei figli di Falconetto, Ottaviano e Provolo, dei quali però non si conoscono opere autonome che ne chiariscano la fisionomia artistica (il loro nome emerge nei documenti relativi alla volta della cappella dell'Arca al Santo). In questa sede si preferisce lasciare in sospeso tale problematica analizzando gli stucchi in base ai modelli e alla cronologia di realizzazione.

<sup>3</sup> Per la biografia dell'artista si vedano almeno: VENTURI 1901-1940, vol. XI, parte 3 (1937), pp. 36-57; RIGONI 1953, pp. 119-122; LEITHE-JASPER 1999, pp. 226-229; LEITHE-JASPER 2001, pp. 238-247; SIRACUSANO 2011, pp. 79-97, figg. 92-114.

<sup>4</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 189.

<sup>5</sup> PARMA ARMANI 1987, pp. 275-282. Per la volta in stucco dorato della cappella dell'Arca si veda: BLAKE WILK 1984, pp. 163-165; COGOTTI, SILVESTRI 2004, pp. 100-131. Per la circolazione dei modelli in Veneto e per la figura di Falconetto si veda l'intervento di Francesco Marcorin in questo volume.

Venezia della prima metà del Cinquecento. L'andito d'ingresso presenta un partimento di origine antica con sette divinità olimpiche a rappresentare i relativi giorni della settimana<sup>6</sup> (fig. 34). I modelli dei personaggi sono tratti per lo più dal repertorio incisorio, ma non mancano reminiscenze antiquariali: *Giove sull'aquila* si rifà a una stampa di Jacopo Caraglio da disegno di Rosso Fiorentino<sup>7</sup>; *Mercurio* con petaso e mantello all'omonima divinità sulla parte alta del *Quos Ego* di Marcantonio Raimondi<sup>8</sup>; *Venere e Cupido* a un bulino di Agostino Veneziano<sup>9</sup>. *Marte* invece è tratto da disegni dall'antico poiché il confronto più stringente è quello che si instaura con uno stucco della volta della camera del Sole e della Luna in palazzo Te tratto dalla numismatica di età classica: un guerriero armato con folto cimiero e scudo ovale terminante a punta<sup>10</sup>. L'immagine padovana è importante perché permette di puntualizzare la precocità del cantiere dell'Odeo, il quale è stato una fonte di formazione e di aggiornamento per gli artisti locali. La medesima invenzione, infatti, viene replicata nei primi anni Quaranta nella sala dei Giganti di Padova nella figura monumentale di Scipione l'Africano, affresco at-

<sup>6</sup> Il partimento, tratto dal corridoio di Santa Costanza a Roma, è riprodotto da Serlio (SERLIO 1537, f. 73r): WOLTERS 1968, p. 41; JOYCE 2004, pp. 210-211. Per i significati simbolici della volta padovana: BRESCIANI ALVAREZ 1980, p. 54.

<sup>7</sup> L'incisione (Bartsch.XV.78.26) fa parte di una serie di divinità entro nicchie realizzata nel 1526: cfr. CIRILLO ARCHER 1995, pp. 116-117.

<sup>8</sup> Bartsch.XIV.264.352. Cfr. GNANN 1999a. Come ha spiegato Lawrence Nees, per l'idea del circolo dello Zodiaco Raffaello si era ispirato a una *Tabula Iliaca* perduta ma testimoniata da un disegno (NEES 1978, p. 22); si può aggiungere che le figure all'interno del circolo derivano dal sarcofago Mattei conservato oggi Museo della civiltà romana a Roma. A interessare l'artista non sono i personaggi principali (Marte e Rea Silvia) bensì i minori; così Mercurio col mantello che svolazza di lato è ripreso dalla figura del Sonno. Per il sarcofago: *RENAISSANCE ARTISTS E ANTIQUE SCULPTURE* 2010, pp. 72-73.

<sup>9</sup> Il bulino (Bartsch.XIV.309.410) è databile ai primi anni del soggiorno romano dell'incisore poiché la schiena e la testa della dea sono una replica della Minerva del *Giudizio di Paride* di Raimondi. Per la biografia di Agostino: MINONZIO 1990.

<sup>10</sup> Per lo stucco in palazzo Te, derivato da una medaglia di Settimio Severo: VINTI 1995, pp. 104-105; BELLUZZI 1998, II, fig. 293.

tribuito a Gualtiero, pittore dell'Odeo e genero dello stuccatore Minio<sup>11</sup>. La composizione della piccola volta dell'Odeo presenta un impianto antiquariale semplificato e classicistico, mentre i singoli stucchi sono caratterizzati da un'evidente rigidità del modellato, con vesti graffiate e non sagomate che contrastano con la sapiente resa anatomica dei corpi, i quali, se visti a luce radente, rivelano il loro intenso naturalismo. Tali elementi arcaizzanti permettono di ipotizzare che i decori siano tra i primi ad essere realizzati nella prima metà degli anni Trenta. La *Madonna con il Bambino e san Giovannino* sopra la porta d'ingresso viene invece applicata in un momento più tardo<sup>12</sup> ma deriva ancora dal repertorio incisorio: la *Madonna dalla coscia lunga* di Raimondi<sup>13</sup>. La sala di Muzio Scevola mescola il repertorio giuliesco di Mantova, quello toscano-genovese di Cosini e le reminiscenze archeologizzanti di Falconetto. Il partimento della stanza, infatti, è un *pastiche* tra quello della volta della cappella dell'Arca al Santo e quello del camerino di Venere in palazzo Te<sup>14</sup>, mentre le figurazioni grottesche copiano quelle della citata volta al Santo. Cosini, che giunge da Genova a Padova portando con sé il bagaglio appreso lavorando con Perino, compone la sua bizzarra fauna grottesca al Santo (1533-1534) a fianco degli stessi artisti "cornariani": Falconetto, i figli di quest'ultimo e Minio<sup>15</sup>. È proprio durante la collaborazione con Cosini che Tiziano

<sup>11</sup> Gualtiero aveva sposato Giulia, sorella di Minio, nel 1538 (RIGONI 1953, p. 120). Per l'affresco nella sala di rappresentanza padovana: SACCOMANI 2009, p. 368, 540, fig. 111.

<sup>12</sup> Come ha rivelato il restauro: BARTOLETTI, COLALUCCI, SPIAZZI 2011, pp. 96-98.

<sup>13</sup> Per la stampa (Bartsch.XIV.64.57), incisa da un'invenzione di Giulio Romano, si vedano GNANN 1999b e GNANN 1999c.

<sup>14</sup> È Wolters a notare la ripresa del partimento dell'Odeo da quello del Santo (WOLTERS 1963, pp. 223, 228-229, figg. 23-24). La critica attuale assegna a Falconetto l'ideazione degli schemi geometrici della volta dorata della cappella dell'Arca derivati dalla Domus Aurea (BOUCHER 2004, p. 23; ATTARDI 2004, p. 48). Per il camerino dei Gonzaga: BELLUZZI 1998, vol. I, pp. 457-458; vol. II, figg. 985-996. Il partimento padovano ha origine da un modello antico a Tivoli ripreso anche da Giovanni da Udine in palazzo Grimani a Venezia: WOLTERS 1968, p. 29, figg. 30, 31, 34.

<sup>15</sup> Per la figura di Silvio Cosini si vedano i recenti contributi: CAMPIGLI 2006; CAMPIGLI 2008; CAMPIGLI 2014; PRINCIPI 2014; PRINCIPI 2017.

si appropriava di nuovi modelli figurativi e inedite capacità espressive che vengono convogliate nella sua prima opera autonoma, il dossale di San Rocco<sup>16</sup> risalente al 1535-1536, e nella stanza dell'Odeo in questione. Se, come notato dalla critica, dal Santo si estrapolano lo schema centrale del soffitto con un ovale iscritto in un rombo inserito in un rettangolo e le piccole figure serpentiformi<sup>17</sup>, così anche la scena di Muzio Scevola, composta da un insieme di citazioni raffaellesche, è costruita secondo le composizioni degli ovali al Santo, con l'altare al centro, i personaggi intorno e gli elementi d'ambientazione ai lati. I mascheroni sorridenti con torce incrociate affiancati da un tralcio vegetale (fig. 35) fanno sempre parte del repertorio cosiniano: pur trovando confronto con i rilievi del monumento Maffei in San Lino a Volterra<sup>18</sup>, essi sono una fedele ripresa da quelli modellati al Santo. Le figure femminili con un cesto di frutta sul capo e con il drappo che si annoda in basso derivano dal citato dossale di San Rocco<sup>19</sup>. Come ultimo dettaglio della stanza si noti che alcuni dei vasi all'antica replicano quelli incisi da Agostino Veneziano a Mantova tra il 1530 e il 1531<sup>20</sup>. Se il modellato di questa volta, rispetto a quella dell'andito d'ingresso, è ormai decisamente più evoluto, con morbidezze sottili e cangianti chiaroscuri appresi da Cosini, la citazione dal dossale permette di collocare questo soffitto intorno al 1535-1536. Siamo ancora di fronte al potente influsso di Cosini, con un mondo popolato da esseri ibridi e con il prezioso abbinamento di stucco e (finte) dorature, mentre non compaiono ancora elementi riferibili a Sansovino, forieri di grandi cambiamenti in Minio a partire dal 1537. Nella sala del Trionfo si

<sup>16</sup> Per il dossale: FIOCCO 1930/1931a, pp. 601-609; PIZZO 2000.

<sup>17</sup> WOLTERS 1963, p. 223; SPIAZZI 1997, p. 216.

<sup>18</sup> Per l'altare: *SILVIUS MAGISTER* 1991, pp. 45-50. Per lo stucco dell'Odeo: PIETROBELLI 2017, pp. 12-13, figg. 10-11. I mascheroni con torce di Cosini sono una replica di quelli dei monumenti funebri di Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo (FATTORINI 2013, p. 219, fig. 72).

<sup>19</sup> Per le immagini: PIETROBELLI 2017, pp. 56-57, figg. 12-13.

<sup>20</sup> La serie di vasi è datata e può derivare da disegni di Giulio Romano viste le corrispondenze con le stoviglie poste sulla credenza al centro del *Banchetto degli dei* nella sala di Amore e Psiche. Per i vasi di Agostino: SCHWEIKHART 1986, p. 61; tav. IV, fig. 4; tav. XXIV, figg. 47-48; GASPAROTTO 2003, p. 146. Per i vasi dell'Odeo: PIETROBELLI 2017, p. 58 figg. 14-17.



distende un ricco apparato plastico disposto su due registri. Quello superiore presenta un serie di coppie di putti, draghi e suggestivi mascheroni fitomorfi, mentre quello inferiore è percorso dalla cadenzata processione di un trionfo dall’Africa con guerrieri, schiavi che portano il bottino, una coppia di elefanti, un cammello con sopra una scimmietta. La sfilata di figure vuole forse rappresentare nello specifico il trionfo di Cornelio Scipione – quindi, un’esaltazione del padrone di casa – considerando che il mecenate faceva discendere la stirpe dei Cornaro dalla *gens* antica dei *Cornelii*<sup>21</sup>. Per i draghi della stanza Luca Siracusano proponeva prudentemente il nome di Cosini, in virtù delle somiglianze con quelli tipici del repertorio del fiesolano, da quelli scolpiti nella sagrestia fiorentina a quelli modellati a Genova<sup>22</sup>. Si vuole credere tuttavia che la questione vada presa da un’altra angolazione, non guardando alle opere ‘foreste’ di Cosini, ma rivolgendosi a quelle presenti in città, ovvero la citata volta della cappella dell’Arca. Si è potuto notare, infatti, che tutti i draghi, i putti e i mascheroni fitomorfi della stanza trovano confronti convincenti con quelli al Santo<sup>23</sup> (figg. 36-37). A ben guardare però le figure dell’Odeo non sono condotte con il raffinato tocco del fiesolano che riesce a creare cangiantismi straordinari, increspature leggerissime e variate, ma piuttosto con un gesto più semplificato e disteso. Si vuole perciò credere che nella sala del trionfo sia al lavoro solamente Tiziano Minio. Questa attribuzione è confermata anche dall’esito delle ricerche di Lorenzo Principi che ha dedicato la sua tesi di dottorato alla figura di Cosini in Veneto: entrambi siamo arrivati autonomamente all’assegnazione a Minio grazie al confronto con la volta del Santo<sup>24</sup>. Un ulteriore dato che conforta l’assegnazione a Minio è il fatto che sulla sommità del dorsale di San Rocco si trovano dei draghi tipici del repertorio cosiniano, ma autografi del padovano.

<sup>21</sup> SPIAZZI 1997, p. 222; BODON 2004, p. 127. Per la credenza di Alvise, condivisa anche dagli altri nobili Cornaro, di discendere dall’illustre famiglia romana: MENE-GAZZO 2001, p. 362.

<sup>22</sup> SIRACUSANO 2011, p. 84.

<sup>23</sup> In precedenza, solo i putti con serpente erano stati collegati alla volta del Santo ma senza nominare Cosini: SPIAZZI 1997, p. 216.

<sup>24</sup> Nel maggio 2017 in occasione di uno degli incontri del seminario dal quale è scaturito il convegno ho potuto confrontarmi con Lorenzo Principi a Roma.

Il trionfo inferiore necessita di un discorso a parte. Wolters aveva notato le felici corrispondenze tra alcune figure del fregio e quelle dei pergoli in bronzo della basilica di San Marco a Venezia, ideati da Sansovino e gettati in bronzo da Minio tra il 1536 e il 1537<sup>25</sup>. In base a queste derivazioni attribuiva per la prima volta gli stucchi dell'Odeo a Minio e datava il trionfo tra il 1537 e il 1540. Restavano però all'oscuro i modelli delle altre figure, che si sono rivelate frutto di un assemblaggio di spunti figurativi eterogenei: la donna dal sapore cosiniano<sup>26</sup>, totalmente avvolta dal mantello, che sbuca dalla cornice sopra la porta, replica quella sullo sfondo del marmo con il *Miracolo del Fanciullo Parrisiso*, completato da Sansovino nel 1536<sup>27</sup>. La testa coperta, le braccia rinserrate nella veste e lo svolazzo in basso combaciano perfettamente. Un'altra figura femminile, invece, reinventa la *Santa Barbara* del dossale di San Rocco (figg. 38-39). Non mancano, poi, gli spunti antiquariali, come nel caso del suonatore di tromba che si rifà a un presunto rilievo antico ben conosciuto a Padova, perché disegnato dal pittore Stefano dall'Arzere e inciso da Girolamo Mocetto<sup>28</sup>. I modelli antichi non sono solo quelli locali ma anche quelli dell'Urbe perché numerose figure si rifanno ai rilievi della Colonna Traiana<sup>29</sup> (figg. 40-41). Le suggestive corrispondenze da un lato permettono di comprendere la composizione del fregio padovano, dall'altro consentono di tracciare la diffusione in città del repertorio all'antica che Minio aveva appreso nella bottega di Sansovino<sup>30</sup>. Il soggiorno veneziano di Minio fa fare all'artista un balzo in avanti nella qualità scultorea e nella consapevolezza delle soluzioni artistiche adottate. Egli, infatti, non

<sup>25</sup> WOLTERS 1963, pp. 20-28. Per i rilievi bronzei di San Marco: BOUCHER 1991, II, pp. 329-330, n. 22.

<sup>26</sup> La figura è molto simile a quella di uno degli ovali di Cosini sulla volta della cappella dell'Arca.

<sup>27</sup> Per la figura in stucco: PIETROBELLI 2017, p. 60 fig. 19. Per il pergolo in San Marco, il cui pagamento finale risale al dicembre 1537, si veda: BOUCHER 1991, vol. I, p. 194, doc. 88; vol. II, pp. 336-337, fig. 255, n. 29.

<sup>28</sup> Per il rilievo antico e la sua fortuna: VAN DER SMAN 2013, pp. 165-170. Per lo stucco: PIETROBELLI 2017, p. 63 fig. 25.

<sup>29</sup> Per la Colonna Traiana e la sua fortuna: *LA COLONNA TRAIANA* 1988; BODON 2005, pp. 227-242.

<sup>30</sup> Bruce Boucher ha rintracciato l'uso del repertorio della Colonna Traiana nei pergoli di San Marco: BOUCHER 1991, I, pp. 9, 59; II, fig. 137.

acquisisce solo i modelli grafici della bottega del Tatti, ma si appropria anche di specifiche soluzioni compositive: le figure del trionfo, ora quasi a tutto tondo, ora aggettanti pochi millimetri sono disposte su tre piani, come nei rilievi marmorei per il Santo. Stilisticamente Minio è in grado di creare personaggi eleganti, dalle vesti sfaccettate in morbide pieghe, con un modellato classicamente raffrenato. Si propone per l'apparato plastico della stanza una datazione al 1537-1538, cioè nel momento dell'immediato ritorno a Padova da Venezia dello stuccatore poiché non sembra possibile rintracciare citazioni che possano ritenersi tratte da lavori successivi della coppia Minio-Sansovino, come la Loggetta del campanile di San Marco o la Biblioteca Marciana<sup>31</sup>. Nella sala pompeiana il rapporto stucco-affresco è invertito rispetto ai casi analizzati precedentemente e i rilievi plastici sono applicati come fossero dei medaglioni, in assenza di una vera e propria intelaiatura architettonica. La decorazione, inoltre, ha subito modifiche negli anni immediatamente successivi alla sua realizzazione; il restauro, infatti, ha individuato che alcune delle immagini nei tondi, probabilmente generiche figurazioni bacchiche, erano state raschiate per modellarne di nuove: si veda in particolare il tondo con Apollo che lascia intravedere sullo sfondo una menade danzante e un'ara infuocata<sup>32</sup>. Questo aggiornamento decorativo può essere ora inquadrato più precisamente perché il dio del sole cita l'omonima statua bronzea di Sansovino della Loggetta del campanile di San Marco (figg. 42-43). Oltre alla posa, lo stucco copia la soluzione del mantello gettato all'indietro e della cinghia che percorre di traverso il busto del dio. Si sa dai documenti che nel febbraio 1541 il Tatti presenta una stima dei costi dei bronzi mentre l'anno successivo comincerà il lavoro. Le statue verranno poste *in situ* solo nel 1546<sup>33</sup>. Si può quindi datare l'intervento nella stanza al 1542-1543 circa. Il tondo con Diana

<sup>31</sup> Per gli apparati scultorei dei due monumenti: ROSSI 1995; ATTARDI 1998, pp. 14-33.

<sup>32</sup> BARTOLETTI, COLALUCCI, SPIAZZI 2011, pp. 96-97.

<sup>33</sup> Per le statue e i relativi documenti: BOUCHER 1991, vol. II, p. 334; vol. I, docc. 101, 107, p. 198.

sembra derivare dall'incisione con *Pallade* su disegno di Parmigianino<sup>34</sup>: si vedano in particolare l'identica posa di gambe e braccia e, seppur più ingessati nel rilievo, gli svolazzi delle vesti che si gonfiano al vento. La conoscenza del repertorio del Mazzola ben si colloca nella congiuntura dei primi anni Quaranta, quando arrivano in Veneto Francesco Salviati – accompagnato da Giuseppe Porta – e Giorgio Vasari<sup>35</sup>.

La sala degli Stemmi, che prende il nome dagli scudi Bembo, Cornaro, Della Rovere posti ai quattro angoli, è ricoperta da una lussureggiante decorazione inserita entro un ordinato partimento in stucco il cui modello è stato rintracciato da Wolters nel soffitto della camera degli Imperatori in palazzo Te<sup>36</sup>. La critica ha notato anche un utile rimando cronologico: lo stemma Bembo sormontato dal cappello cardinalizio rinvia all'acquisizione della porpora nel 1539. Tale riferimento però ha dato esito a due interpretazioni critiche differenti: Wolters ha ipotizzato che gli stucchi dall'aspetto ancora 'mantovano' siano precedenti al soggiorno veneziano di Minio, ad eccezione del solo stemma Bembo da considerarsi rinnovato in occasione della nomina cardinalizia. Siracusano, invece, ha proposto che tutti gli stucchi risalgano a un periodo intorno al 1540-1541, sottolineandone l'impatto di una nuova ventata manierista<sup>37</sup>. In questa sede si è optato per una cronologia leggermente diversa, basata sulle due proposte critiche appena accennate ma anche su alcuni appigli di carattere iconografico e stilistico. Veniamo prima all'analisi del repertorio ornamentale. Le maschere grottesche e le figure ibride che abitano la cornice dei due tondi ci riportano ancora al mondo cosiniano, mentre la scena centrale ci conduce nella Venezia di Sansovino. Il tondo con Ercole e Caco mostra i due corpi in lotta inseriti in un'ambientazione architettonica: un porticato su colonne doriche decorato da nicchie con statue e, sullo sfondo, un edificio cupolato e un obelisco (fig. 44). Se i due

<sup>34</sup> Per l'invenzione del Mazzola: FARINELLI 2003. Per l'immagine dello stucco: PIETROBELLI 2017, p. 73, fig. 41.

<sup>35</sup> Per la diffusione della grafica di Parmigianino in Veneto: NEPI SCIRÈ, CREMONINI, FERRARA 2003, pp. 119-127.

<sup>36</sup> WOLTERS 1963, p. 26.

<sup>37</sup> SIRACUSANO 2011, pp. 85-86.

personaggi derivano dalla raffaellesca *Battaglia di Ostia*, il sapiente impianto prospettico guarda all'esperienza veneziana dei già citati pergoli di San Marco, in particolare all'episodio di *San Marco che guarisce gli infermi e libera gli indemoniati*. Il bronzo presenta gli stessi elementi decorativi dello stucco: il porticato, il fregio con triglifi e metope, l'idea della nicchia con statua e la cupola abbinata all'obelisco<sup>38</sup>. Nel bozzetto in terracotta, oggi a palazzo Venezia, ricorrono le semplici colonne lisce così come nello stucco<sup>39</sup>. L'impianto architettonico padovano in ogni caso non è inserito come puro riempitivo ma vuole rappresentare nel dettaglio l'episodio mitico: come riportano le fonti antiche nel luogo in cui Caco fu ucciso venne costruito il Foro Romano<sup>40</sup>. I tondi hanno un modellato vicino a quello delle figure della stanza del trionfo; diversamente gli altri decori plastici, in particolare le figure angolari, sembrano frutto di un aggiornamento successivo, avvenuto probabilmente in concomitanza con quello della Sala pompeiana. Le figure reggistemma, infatti, pur presenti nel modello mantovano, vanno a sovrapporsi e a cancellare i piccoli emblemi nei rombi sottostanti dimostrando così di essere delle aggiunte posteriori. Oltre a questo aspetto puramente meccanico, esse mostrano una nuova *facies* ormai pienamente manierista, ragione per cui, anche qui, sembra opportuno postulare la conoscenza da parte di Minio delle sculture della Loggetta veneziana. La figura che sovrasta lo stemma Cornaro, infatti, sembra meditata sulla statua della *Pace*; comuni ad entrambe le opere sono le trecce sul capo, le vesti trattenute da una fascia che si dispongono in pieghe raffinate e i fianchi che ancheggiano mollemente (fig. 45). Non siamo più di fronte al sobrio modellato e al miniaturismo dei tondi, ma ci troviamo davanti a monumentali figure aggraziate, dalle forme allungate e sinuosamente parmigianinesche. Si propone, quindi, che gli stucchi della stanza risalcano circa al 1537-1539, ad eccezione delle figure reggistemma e delle

<sup>38</sup> Il binomio cupola-obelisco si riferisce a precisi modelli romani: ROSSI 1995, p. 27, nota 64.

<sup>39</sup> Per il bozzetto: BOUCHER 1991, p. 329, n. 21; GIOMETTI 2013.

<sup>40</sup> Ad esempio, Properzio, *Elegie*, IV, 9, 20: *nobile erit Romae pascua vestra Forum* (a Roma il vostro pascolo di oggi sarà un giorno il celebre Foro) (PROPERZIO 2005, pp. 378-379).

grottesche soffittali che possono situarsi intorno al 1542-1543. Termina così la decorazione delle volte del pianoterra dell'Odeo Cornaro.

Si vuole, per concludere, concentrarsi su uno stucco all'interno del primo piano della loggia totalmente ignorato dalla critica<sup>41</sup>. Si tratta di una statua femminile inserita in una nicchia affiancata da due erme, una maschile e una femminile (fig. 46). Purtroppo, lo stato conservativo non permette di identificarne il soggetto, ma quel che preme ora sottolineare è il modello. Si sa che Giorgio Vasari soggiorna a Venezia tra il dicembre 1541 e l'agosto 1542. Tra le sue realizzazioni lagunari spicca l'allestimento effimero per una commedia di Pietro Aretino, *La Talanta*, messa in scena in occasione del Carnevale del 1542 su commissione della Compagnia dei Sempiterni<sup>42</sup>. Pur non essendo rimasto nulla di quel grandioso apparato, alcuni disegni del pittore permettono di ricostruire visivamente l'allestimento che prevedeva statue in terracotta entro nicchie incorniciate da un'erma maschile e una femminile, pannelli pittorici con personificazioni fluviali e sul soffitto le fasi del giorno e della notte. Uno dei disegni vasariani, oggi conservato ad Amsterdam<sup>43</sup>, conferma come tra queste invenzioni vada ricercato il modello dello stucco cornariano (fig. 47); è inoltre lo stesso autore delle *Vite* a ricordarci che «Il medesimo Tiziano, quando il Vasari fece il già detto apparato per i signori della Compagnia della Calza in Canareio, fece in quello alcune statue di terra e molti termini»<sup>44</sup>. L'abitudine di Minio a lavorare nelle imprese effimere doveva essere maturata proprio grazie al rapporto con Alvise Cornaro, visto il profondo interesse del mecenate per il teatro<sup>45</sup>. Rimangono tuttavia noti solo i lavori per *La Talanta* e per gli apparati trionfali allestiti a

<sup>41</sup> Lo stucco era soltanto fotografato in *ALVISE CORNARO E IL SUO TEMPO* 1980, p. 84.

<sup>42</sup> Per l'allestimento vasariano: McTAVISH 1981, figg. 136-140; PIERGUIDI 2003, pp. 156-164; FENECH KROKE 2010, pp. 53-64; Per la presenza a Padova e Venezia del pittore aretino: AGOSTI 2016, pp. 48-56.

<sup>43</sup> Rijksmuseum, inv. 1958:42. Per i disegni dell'allestimento: HÄRB 2015, pp. 191-205. Le prove grafiche di Lione presentano un'erma maschile e una femminile come lo stucco.

<sup>44</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 189.

<sup>45</sup> Per la figura di Alvise e dei suoi rapporti con gli artisti: SAMBIN 2002.

Pesaro e Urbino nel gennaio del 1548 in seguito al matrimonio tra Guidubaldo II della Rovere e Vittoria Farnese<sup>46</sup>. La chiamata nelle Marche dell'artista è stata correttamente motivata attraverso la conoscenza diretta tra il duca urbinato e Giovanni Cornaro della Piscopia (genere di Alvise Cornaro), perché Pietro Aretino in una lettera del gennaio 1546 indirizzata a Guidubaldo ricorda il loro soggiorno nella 'regia casa' di Giovanni<sup>47</sup>. I documenti d'archivio, inoltre, attestano che Minio abitò proprio nell'abitazione del mecenate patavino almeno dal 1541 al 1548<sup>48</sup>. La dimestichezza tra Giovanni e Tiziano è ulteriormente puntualizzata in un passo, rintracciato da Valerio Vianello, dei *Quattro libri della lingua Toscana* di Bernardino Tomitano, pubblicati nel 1570 ma editi in parte già nel 1545: «Dimandate al Cornaro chi è Titiano, cui egli per la virtù della scoltura, sua professione, quasi suo Mecenate, dona il vivere, il vestire et l'albergo di continovo»<sup>49</sup>. Se negli apparati marchigiani Minio realizza opere in bronzo, «belle cose d'intaglio vero et finto» e, come puntualizzato da Siracusano, una statua equestre dorata<sup>50</sup>, il suo intervento deve aver riguardato anche la modellazione di statue, rilievi e trofei in stucco. Il tragitto degli sposi, infatti, era costellato da strutture architettoniche in finto marmo come archi di trionfo, colonne, iscrizioni celebrative e statue.

In conclusione, Tiziano Minio si profila come uno degli scultori più interessanti nell'ambiente veneto della prima metà del Cinquecento. Egli si configura non solo come un artista coinvolto nelle prime decorazioni in stucco all'antica del Nord Italia, ma anche come una personalità capace di assorbire dalle esperienze artistiche circostanti i più disparati stimoli formali: dal repertorio grottesco di Cosini alla grafica di Parmigianino, dal classicismo di Sansovino alle novità tosco-romane di Vasari.

È significativo che ognuno di questi aspetti trovi spazio nelle decorazioni di un unico luogo, la corte Cornaro, così da mostrare non

<sup>46</sup> PIPERNO 2001, p. 56-58; SIRACUSANO 2011, p. 87.

<sup>47</sup> ARETINO 1546, f. 302r-v; SAMBIN 1966, pp. 334-335.

<sup>48</sup> SAMBIN 1966, pp. 331-332.

<sup>49</sup> TOMITANO 1570, f. 309r; VIANELLO 1985, pp. 45-46.

<sup>50</sup> Per la citazione: ARETINO 1550, ff. 266r-v. Per la statua equestre: SIRACUSANO 2010-2013, p. 100.

solo la capacità di Minio di divulgare con scioltezza idee e modelli raffinati e complessi, ma anche il mecenatismo curioso e aggiornato dei suoi protettori, Alvise e Giovanni Cornaro.





«NELLA QUALE FECE BELLISSIMI  
PARTIMENTI DI STUCCHI»:  
FRANCESCO SALVIATI E LA CAPPELLA DEL PALLIO

MARTA PERROTTA  
ILARIA TADDEO

Nella *Vita* di Francesco Salviati, Giorgio Vasari ricorda la cappella del Pallio come la prima importante impresa decorativa realizzata dal pittore fiorentino al suo ritorno a Roma, da Firenze, nel 1548<sup>1</sup>. Nel descrivere la bellezza degli stucchi e delle pitture della cappella, lo storiografo aretino attesta la mediazione svolta da Annibal Caro e Giulio Clovio tra il cardinale Alessandro Farnese e Cecchino per assicurare a quest'ultimo la commissione:

Tornato dunque in Roma, avendo comperata una casa vicina al palazzo del cardinale Farnese, [...] gli fu dal detto cardinale, per mezzo di Messere

Il testo è frutto di un'elaborazione unitaria da parte delle due autrici. Nella redazione, a Ilaria Taddeo spettano l'introduzione ed il secondo paragrafo, dedicato all'uso dello stucco nella produzione di Salviati; a Marta Perrotta si deve il primo paragrafo, incentrato sull'analisi stilistica della decorazione in stucco della cappella del Pallio. Le autrici desiderano ringraziare Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore per le indispensabili indicazioni fornite nella preparazione di questo contributo. Un ringraziamento a Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Valentina Balzarotti, Nicolas Cordon.

<sup>1</sup> Per una cronologia degli spostamenti di Salviati tra Roma e Firenze, tra il 1546 e il 1548, si rinvia a MORTARI 1992, p. 104 e CORSO, GEREMICCA 2013.

Annibal Caro e di don Giulio Clovio data a dipingere la cappella del Palazzo di San Giorgio. Nella quale fece bellissimi partimenti di stucchi et una graziosa volta a fresco con molte figure e storie di San Lorenzo, et in una tavola di pietra a olio la natività di Cristo, accomodando in quell'opera, che fu bellissima, il ritratto di detto cardinale<sup>2</sup>.

Sebbene non sia priva di imprecisioni<sup>3</sup>, e debba essere accolta con cautela, a causa delle omissioni e rielaborazioni della vita di Salviati che caratterizzano la biografia dell'artista<sup>4</sup>, la testimonianza di Vasari rappresenta un fondamentale punto di riferimento per la ricostruzione delle vicende della decorazione, sopperendo a un quasi completo vuoto documentario.

Una parziale riprova del racconto vasariano è offerta da una lettera

<sup>2</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, p. 526.

<sup>3</sup> Vasari descrive le pitture della volta come degli affreschi raffiguranti storie di san Lorenzo, laddove si tratta di dipinti ad olio su muro dedicati a temi differenti. Ignorando le pitture delle pareti, lo scrittore mette poi in evidenza la bellezza degli stucchi e della pala d'altare, correttamente descritta come un dipinto ad olio su pietra contenente il ritratto del cardinale Farnese: non viene invece menzionato, nella descrizione dell'opera, il ritratto di papa Paolo III. VASARI 1966-1987, vol. V, p. 526. Come le analisi della pala d'altare hanno evidenziato, sia la figura del cardinale Farnese sia il volto di Paolo III furono inseriti in un secondo momento all'interno del dipinto: la citazione del solo ritratto del cardinale nella descrizione vasariana può essere ricondotta o a una svista dell'aretino, oppure al fatto che l'immagine del pontefice fu aggiunta qualche tempo dopo l'introduzione della figura del nipote, cosicché Vasari vide o fu informato unicamente dell'effigie di quest'ultimo in un momento in cui il ritratto del papa non era stato ancora realizzato. La figura di san Giovannino, visibile in primo piano, costituisce un'aggiunta posteriore a Salviati, forse seicentesca. COLALUCCI, MANCINELLI 1983, pp. 166-172 e RUBIN 1987, p. 97. I restauri della pala d'altare hanno dimostrato che essa cominciò a danneggiarsi fin da quando la stesura pittorica era in corso d'opera, costringendo Salviati a ritoccare immediatamente le lacune prodottesi. I danni causati dal fenomeno dello stacco della pittura dal supporto di pietra nel corso del tempo sono stati gravissimi, per cui in epoche passate, a più riprese, il dipinto fu sottoposto a ridipinture totali. COLALUCCI, MANCINELLI 1983, pp. 168-170. Il cattivo stato di conservazione della pala di Salviati dovette determinare la copertura dell'opera con una tela, forse seicentesca, visibile in una foto della cappella del Pallio pubblicata nel libro di Emilio Lavagnino sul palazzo della Cancelleria Apostolica e la basilica di San Lorenzo in Damaso. LAVAGNINO 1924, p. 57, fig. 15 (foto Alinari).

<sup>4</sup> Per una discussione della *Vita* di Salviati si veda, in particolare, CHENEY 1985 e AGOSTI 2015.

scritta nell'estate del 1550 da Alessandro Farnese a Curzio Frangipane, maggiordomo del cardinale, tramite Annibal Caro, segretario del Farnese<sup>5</sup>:

Maestro Nanni se ne torna, e son restato seco che 'l pavimento della Cappella, perché corrisponda alla bellezza del resto, sia ancora esso ben lavorato: e mi sono risoluto, che sia di mattoni intagliati, ed arrotati, come egli vi dirà. E che gli scanni d'intorno siano ancora essi onorevoli, poiché mi sono imbarcato in questa Cappella; e mi contento che vi spendano fino a 100 scudi, e che si facciano quanto prima, perché al mio ritorno la trovi finita di tutto; perché della pittura sono certo che 'l Salviati vi servirà presto<sup>6</sup>.

La lettera, oltre a confermare il coinvolgimento di Annibal Caro nella commissione, ricorda l'attività di un maestro Nanni, forse da identificare con l'architetto Nanni di Baccio Bigio, che sempre nel 1550 avrebbe eseguito per il cardinale Alessandro il progetto della chiesa del Gesù, e che avrebbe successivamente diretto l'ampliamento del palazzo Ricci in via Giulia e affiancato Vignola per i lavori architettonici del palazzo Farnese di Caprarola<sup>7</sup>. La lettera riferisce, inoltre, che i lavori e le pitture della cappella, ancora in corso, erano prossimi a concludersi.

Combinando i dati stilistici e le fonti sulla cappella, si può affermare che la decorazione dell'ambiente si svolse in circa due anni, tra il

<sup>5</sup> CARO 1765, vol. I, pp. 245-246, n. 220. La lettera è inviata da Gradoli il 4 luglio 1550. Tuttavia, la datazione della lettera deve essere probabilmente posticipata al 4 agosto 1550, come testimonia la sequenza cronologica delle lettere pubblicate nel volume del Caro, nel quale la lettera summenzionata è inserita tra le lettere datate al 2 e quelle datate al 5 agosto. Del resto, il contenuto della lettera è in rapporto con quello di altre due lettere, l'una inviata al cardinale di Ferrara e l'altra al cardinale da Silva, entrambe datate al 4 agosto. CARO 1765, vol. I, pp. 244-245, nn. 217 e 218.

<sup>6</sup> CARO 1765, vol. I, pp. 245-246, n. 220. La lettera è citata da Clare Robertson e da Nicole Dacos, che, d'altra parte, ne indica in maniera imprecisa l'anno di pubblicazione (1745) ed il contenuto. ROBERTSON 1992, pp. 152-153 e DACOS 2001, pp. 195-196. Sulla lettera si veda anche BOTTARI, TICOZZI 1822, pp. 246-247, n. LXXXII.

<sup>7</sup> ERCOLINO 2005.

1548 e il 1550<sup>8</sup>, andando, pertanto, a sovrapporsi ad altri cantieri salviateschi: la decorazione della cappella del Margravio di Brandeburgo in Santa Maria dell'Anima (1549-1550)<sup>9</sup> e gli affreschi dei santi *Andrea* e *Bartolomeo* (1550) e della *Nascita del Battista* (1550-1551) nell'oratorio di San Giovanni Decollato<sup>10</sup>. A queste opere si possono aggiungere altre commissioni, ricordate da Vasari, che dovrebbero risalire all'incirca allo stesso periodo: la partecipazione all'esecuzione dell'apparato compiuto in occasione dell'incoronazione di Giulio III; la decorazione di un sepolcro realizzato su commissione della Compagnia del Sacramento in Santa Maria Sopra Minerva; e la rappresentazione di due angeli in una cappella della chiesa di San Lorenzo in Damaso<sup>11</sup>. La cappella del Pallio fu dunque completata in una fase estremamente prolifica dell'attività di Salviati, che forse proprio a causa della concomitanza di più cantieri dovette ricorrere a collaboratori per la decorazione dell'ambiente<sup>12</sup>. Sulla base dell'analisi stilistica e dei disegni preparatori<sup>13</sup>, all'artista

<sup>8</sup> L'ipotesi di Iris Cheney relativa ad un inizio dei lavori nella cappella al principio degli anni Quaranta del Cinquecento non ha trovato seguito nella critica ed è stata, in un secondo momento, riveduta dalla studiosa stessa. CHENEY 1963, pp. 105-112, 222-227, 383-386; CHENEY 1985, pp. 307-308. Sulla datazione della cappella cfr. RUBIN 1987, p. 86 e ROBERTSON 1992, pp. 152-153.

<sup>9</sup> Per una cronologia della decorazione si rinvia a NOVA 1981.

<sup>10</sup> MORTARI 1992, pp. 119-120.

<sup>11</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, pp. 526-527. Michael Hirst identifica l'opera in San Lorenzo Damaso ricordata da Vasari con una tela rinvenuta dallo stesso studioso in una sagrestia della chiesa. Confrontando lo stile del dipinto con opere di Salviati dei primi anni Sessanta, in particolare con gli affreschi di San Marcello al Corso, Hirst assegna la tela all'ultima fase della produzione dell'artista cfr. *RUBENS AND THE ITALIAN RENAISSANCE* 1992, pp. 56-57, n. 10. Luisa Mortari, seguendo il racconto vasariano, e confrontando il michelangiolismo degli angeli del dipinto di San Lorenzo con i caratteri formali delle opere realizzate da Salviati dopo il ritorno a Roma alla fine del quinto decennio del secolo, data la tela agli anni Cinquanta del Cinquecento. MORTARI 1992, pp. 118-119.

<sup>12</sup> Cfr. CHENEY 1963, p. 385.

<sup>13</sup> Si conservano tre disegni, che si suppone siano stati appositamente eseguiti per la cappella del Pallio: si tratta di uno *Studio di nudo femminile* per la figura di Salomè nella *Decollazione di san Giovanni Battista*, alla Fondation Custodia di Parigi (inv. 2518); di uno *Studio di guerriero* per la scena del *Martirio di San Lorenzo*, al British

si può difatti attribuire solo l'autografia delle principali scene ad affresco delle pareti e della pala d'altare della cappella, oltre che la progettazione delle lunette delle pareti e dei riquadri della scarsella d'altare.

Il limitato intervento diretto di Salviati sembra aver condizionato l'interesse critico nei confronti dell'opera. Al di là dello studio monografico di Patricia Rubin<sup>14</sup>, incentrato sull'analisi del programma iconografico della decorazione, e della dettagliata indagine di Luisa Mortari<sup>15</sup>, portata avanti nell'ambito della ricostruzione dell'attività pittorica del de' Rossi, tanto gli studi preliminari di Hermann Voss<sup>16</sup> e Adolfo Venturi<sup>17</sup> quanto le più recenti ricerche, seguite al crescente interesse critico intorno alla figura dell'artista<sup>18</sup>, hanno favorito l'esame dei principali riquadri ad affresco delle pareti. Se Iris Cheney<sup>19</sup> e Nicole Dacos<sup>20</sup> hanno tentato un'attribuzione a possibili collaboratori di Salviati delle scene non autografe della cappella, solo in misura inferiore è stata compiuta un'analisi della decorazione nel suo complesso<sup>21</sup>. Nonostante la centralità rivestita nell'insieme decorativo, un'attenzione secondaria è stata riservata, in particolare, all'ornamentazione in stucco<sup>22</sup>. D'altra parte, l'analisi degli

Museum (inv. 1946-7-13-54); e di un foglio disegnato sul *recto* e sul *verso*, al Metropolitan Museum of New York (venduto a Parigi, Hôtel Georges V, il 5 aprile 2001), preparatorio per le figure di *San Giovanni Evangelista* e *San Marco* dipinte nei vani dell'intradosso dell'arco absidale. *FRANCESCO SALVIATI (1510-1563)* 1998, pp. 160-163, nn. 43-44 e MONBEIG GOGUEL 2004.

<sup>14</sup> RUBIN 1987.

<sup>15</sup> MORTARI 1992, pp. 40-46 e 116-118.

<sup>16</sup> VOSS 1994, p. 171.

<sup>17</sup> VENTURI 1901-1940, vol. IX, parte VI (1933), pp. 178-182.

<sup>18</sup> HOCHMANN 1998b; *FRANCESCO SALVIATI (1510-1563)* 1998, pp. 160-163, nn. 43-44.

<sup>19</sup> CHENEY 1963, pp. 105-112, 222-227, 383-386.

<sup>20</sup> DACOS 2001.

<sup>21</sup> Tra gli studi che analizzano insieme l'architettura e l'apparato decorativo della cappella si possono ricordare LAVAGNINO 1924, pp. 56-59 e SCHIAVO 1964, pp. 171-176.

<sup>22</sup> Un'analisi della decorazione in stucco della cappella è stata compiuta da Iris Cheney, Patricia Rubin e Luisa Mortari. CHENEY 1963, pp. 107-110; RUBIN 1987; MORTARI 1992, pp. 40-46 e 116-118.

stucchi della cappella consente di mettere a fuoco uno degli elementi di maggiore originalità dell'opera: un'originalità, rispetto alla produzione di Salviati, che trova riscontro anche nella gestione di un cantiere ampio e articolato e nella sperimentazione di differenti tecniche artistiche – oltre all'affresco e allo stucco, olio su peperino nella pala d'altare, olio steso direttamente sull'intonaco nei riquadri della volta, olio steso su un preparato di gesso e colla nei riquadri della scarsella d'altare<sup>23</sup>.

*Gli stucchi della cappella del Pallio: caratteri e modelli*

Nella cappella del Pallio lo stucco ha un ruolo da assoluto protagonista (fig. 48): esso funge da mezzo di separazione e di unificazione dello spazio; arricchisce la cornice delle scene dipinte e si sviluppa in forme estese e svincolate dalla funzione di complemento della decorazione pittorica; da ultimo, diviene parte integrante del complesso programma iconografico volto a celebrare il cardinale Alessandro Farnese e la politica religiosa della Chiesa di Roma all'indomani dell'apertura del Concilio di Trento<sup>24</sup>.

L'ornamentazione in stucco mostra un'articolata complessità, che consente di distinguere numerose maestranze, al di là della differenza, messa in luce dagli studi<sup>25</sup>, tra i rilievi delle pareti, dalla modellazione grossolana e dai tratti quasi grotteschi (fig. 49), le figure poste alla base delle lunette, dalla conformazione scultorea (figg. 50-51-52), e gli stucchi della volta (figg. 54-55), dalle forme più minute, sebbene sempre tridimensionali. Le figure in stucco che completano i riquadri pittorici delle pareti si differenziano nella resa dei tratti fisionomici ed anatomici. I putti della parete ovest (fig. 50) – uno dei quali probabilmente non finito – hanno fronte alta, occhi grandi, muscolature lineari e ali caratterizzate da piume rialzate; i putti della parete nord (fig. 51) presentano guance gonfie e occhi a mandorla, muscolature nettamente definite e ali lunghe ed incise; i putti della parete sud (fig. 52) hanno riccioli profondamente scavati,

<sup>23</sup> DE LUCA 2006, pp. 9-10.

<sup>24</sup> RUBIN 1987, pp. 94-110.

<sup>25</sup> MORTARI 1992, pp. 45-46. Cfr. HOCHMANN 1998b.

occhi distanti e forati, muscolature morbide e ali piccole e scanalate. Nella volta, confrontando le coppie di figure maschili con strumenti musicali nei riquadri esagonali degli angoli nord-ovest e sud-est, si osservano da un lato corpi slanciati e sinuosi (fig. 54), dall'altro muscolature poderose, quasi cubiche (fig. 55). Un'ulteriore differenziazione si evince esaminando le figure dei sottarchi, dalle pose dinamiche e dai corpi affusolati (fig. 56), e le vittorie alate poste al di sopra della lunetta della parete d'altare (fig. 53), caratterizzate da una particolare grazia, resa attraverso il corpo allungato, che ammorbidisce le muscolature corpulente. Questa diversificazione stilistica non impedisce di cogliere una continuità tra gli stucchi della cappella: le figure maschili nell'angolo sud-est della volta (fig. 55) si prestano, ad esempio, ad un confronto con i putti della parete sud (fig. 52), nei volti caratterizzati da occhi forati e un certo rigonfiamento dell'arcata sopraccigliare.

Gli stucchi del Pallio risultano coerenti con il gusto ornamentale di Salviati, testimoniato dai progetti di arte decorativa<sup>26</sup> e dai cicli pittorici dell'artista. Questa consonanza stilistica supporta la testimonianza di Vasari, il quale, riferendo che Salviati realizzò gli stucchi della cappella, fa probabilmente riferimento ad un intervento del pittore in fase progettuale<sup>27</sup>. Al tempo stesso, è possibile evidenziare una stringente affinità tra gli stucchi del Pallio e motivi tratti dal repertorio perinesco, nei termini non solo di una generica consonanza tra le soluzioni decorative della cappella e le invenzioni del Buonaccorsi, ma anche di più puntuali confronti: alcuni dettagli dei sottarchi del Pallio (fig. 56) testimoniano, ad esempio, una stretta somiglianza con un disegno di Perino agli Uffizi raffigurante due *Cariatidi alate* (Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 999 Ea, Eb)<sup>28</sup>.

Iris Cheney, paragonando l'impianto compositivo della cappella ad

<sup>26</sup> Sui progetti di arte decorativa di Salviati si rinvia a *FRANCESCO SALVIATI (1510-1563)* 1998, in particolare pp. 242-317.

<sup>27</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, p. 526. Luisa Mortari attribuisce l'esecuzione degli stucchi della cappella a Salviati. MORTARI 1992, p. 117. Catherine Monbeig Goguel, ricordando l'incapacità di Salviati nella scultura, attribuisce all'artista la progettazione della decorazione in stucco, cfr. MONBEIG GOGUEL 1998, pp. 41-42.

<sup>28</sup> *MOSTRA DI DISEGNI* 1966, pp. 64-65, nn. 66-67 (con attribuzione a Pellegrino Tibaldi); *PERINO DEL VAGA* 2001 pp. 286-289, nn. 156-157



opere della cerchia perinesca, come il progetto di Daniele da Volterra per la volta della cappella Orsini alla Trinità dei Monti<sup>29</sup>, aveva messo in discussione la paternità salviatesca dell'ambiente, attribuendo il progetto del Pallio a Perino del Vaga<sup>30</sup>. Secondo la studiosa, l'ipotesi trovava conferma nelle parole di Vasari, il quale, nella *Vita* di Perino, ricorda che l'artista «fece per il cardinale Alessandro una cappella»<sup>31</sup>: questa affermazione non è ulteriormente discussa dall'aretino, ma il fatto di aver riportato la notizia a conclusione della biografia del Buonaccorsi spingeva la Cheney a considerare il Pallio come una delle ultime opere di Perino, rimasta incompiuta alla morte dell'artista ed ereditata quindi da Salviati. La possibilità di un intervento progettuale di Perino nella cappella del Pallio, accolta dai più recenti studi su Salviati<sup>32</sup>, può essere approfondita attraverso l'analisi dell'ornamentazione in stucco dell'ambiente, che può consentire di precisare i modelli adottati nella definizione della decorazione.

Ulteriori elementi di confronto evidenziano, pertanto, la vicinanza della cappella ad opere del Buonaccorsi a Genova e Roma. Il sistema compositivo della volta del Pallio (fig. 48) richiama le volte della loggia degli Eroi in palazzo Doria a Genova<sup>33</sup>, pur nell'evoluzione dell'ornamentazione in stucco in termini di maggiore tridimensionalità. Si riscontra un dialogo anche tra la cappella del palazzo della Cancelleria e la volta della sala di Psiche in palazzo Doria<sup>34</sup>, per il recupero di un modulo compositivo esagonale in associazione all'uso delle lunette. L'articolazione delle pareti della cappella, nell'uso di partimenti pittorici quadrangolari completati da una ricca ornamentazione in stucco, può essere avvicinata ai progetti di Perino per la cappella Massimo alla Trinità dei Monti<sup>35</sup>. I

<sup>29</sup> Il progetto è noto attraverso una copia (si veda qui fig. 103). Sulla cappella Orsini si veda DAVIDSON 1967; HIRST 1967; GRAUL 2011.

<sup>30</sup> CHENEY 1985, pp. 307-308.

<sup>31</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, p. 158.

<sup>32</sup> AGOSTI 2015; GINZBURG 2015. Cfr. RUBIN 1987, pp. 84-112.

<sup>33</sup> AGOSTI 2013, p. 148.

<sup>34</sup> Sulla sala di Psiche si rinvia a PARMA ARMANI 1986 pp. 134-144, 278.

<sup>35</sup> CHENEY 1963 pp. 108-109 e RUBIN 1987, p. 92. Sui progetti per la cappella Massimi si veda PERINO DEL VAGA 2001, pp. 178-181, nn. 71-73.

motivi ornamentali dei sottarchi del Pallio (fig. 56) sono, inoltre, assimilabili ai progetti di Perino per le finestre della sala Regia in Vaticano, noti da un disegno in collezione privata pubblicato da Bernice Davidson<sup>36</sup>. Appare poi verosimile la possibilità di un intervento di stuccatori di ambito perinesco nella cappella del cardinale Farnese, già ipotizzata da Patricia Rubin<sup>37</sup> e Clare Robertson<sup>38</sup>, secondo un'idea di continuità con i cantieri del Buonaccorsi sostenuta anche da Nicole Dacos a proposito della decorazione pittorica dell'ambiente. L'ipotesi sembra essere avvalorata dalla somiglianza degli stucchi del Pallio con le decorazioni della volta della sala Regia<sup>39</sup>. Le figure dei sottarchi della cappella del palazzo della Cancelleria (fig. 56) e quelle di un ottagono della sala vaticana (fig. 57) sono, ad esempio, confrontabili, nella sofisticatezza con cui lo stucco è scavato, in particolare nel fogliame, al fine di creare trapassi chiaroscurali, e nel modo di descrivere le linee concave e convesse dei corpi allungati. Similmente, i putti della parete nord della cappella (fig. 51) sono paragonabili alle figure di un altro ottagono della sala Regia (fig. 58), nel torace che si dilata ed è segnato da pieghe profonde, e nei volti dalle gote gonfie, le bocche socchiuse ed i capelli nettamente rialzati.

Tenendo conto dei diversi elementi di confronto tra le opere di Perino e di Salviati, è opportuno chiedersi se le influenze perinesche nella cappella del Pallio siano frutto di un effettivo progetto del Buonaccorsi o della rielaborazione che Cecchino poté compiere dei modelli del più anziano maestro. Alla luce del recente ritrovamento documentario che segnala il passaggio del de' Rossi a Genova<sup>40</sup>,

<sup>36</sup> DAVIDSON 1976, p. 408 e fig. 23. Sul disegno cfr. *PERINO DEL VAGA* 2001, p. 288. Ringrazio Serena Quagliaroli per questo confronto (cfr. QUAGLIAROLI 2018, p. 36).

<sup>37</sup> RUBIN 1987, p. 85.

<sup>38</sup> ROBERTSON 1992 p. 152.

<sup>39</sup> Tra gli artisti provenienti dal cantiere di Castel Sant'Angelo, Nicole Dacos individuava Pellegrino Tibaldi e Domenico Zaga. DACOS 2001. Iris Cheney ha ipotizzato la presenza di Jacopino del Conte nel cantiere del Pallio (CHENEY 1963, pp. 105-112, 383-386; CHENEY 1996, p. 777).

<sup>40</sup> CORSO, GEREMICCA 2013.

anche il rapporto di Salviati con l'opera genovese di Perino troverebbe, infatti, una ragionevole spiegazione, consentendo di porre la cappella del Pallio in coerente continuità con le opere di Salviati degli anni Quaranta – dall'arazzo con il *Sacrificio di Alessandro Magno* alla sala di palazzo Vecchio – testimoni della centralità della lezione del Buonaccorsi<sup>41</sup>, che funge da filtro per la reinterpretazione di differenti repertori decorativi, a cominciare da quello bellifontano<sup>42</sup>. In assenza di dati documentari, l'ipotesi progettuale può essere esaminata più dettagliatamente a partire dalla contestualizzazione della cappella del Pallio, e della sua ornamentazione in stucco, nella produzione di Salviati.

### *Salviati, lo stucco e la decorazione murale*

Francesco Salviati ebbe modo di confrontarsi precocemente con complessi decorativi caratterizzati dalla combinazione di pitture e stucchi, sia studiando simili modelli di decorazione monumentale, che – dalle Logge vaticane alle stanze di palazzo Te – costituirono un essenziale componente della sua formazione<sup>43</sup>, sia collaborando con Giovanni da Udine all'ornamentazione della sala di Apollo in palazzo Grimani a Venezia (1540)<sup>44</sup>. D'altra parte, per quanto ci è noto, il pittore fiorentino sperimentò l'uso dello stucco solo dopo il suo ritorno nell'Urbe alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento, impiegando tale tecnica, in associazione alla pittura, in alcune opere romane, ad iniziare dalla cappella del Pallio. Nella cappella del Margravio di Brandeburgo in Santa Maria dell'Anima, stucchi dorati raffiguranti volti muliebri e putti decorano il bordo inferiore del catino absidale e, congiungendosi ai festoni ad affresco delle pareti sottostanti, producono un'illusionistica compenetrazione tra

41 AGOSTI 2013.

42 Sull'influenza nella cappella del Pallio dei modelli decorativi di Fontainebleau, noti certamente a Salviati attraverso le stampe, si veda RUBIN 1987, pp. 93-94 e MORTARI 1992, pp. 82-83.

43 MORTARI 1992, p. 40.

44 HIRST 1963. Cfr. HOCHMANN 1998a.

rilievo e pittura<sup>45</sup> (fig. 59). Nella volta di una sala del palazzo dei Penitenzieri (1552), una rappresentazione del *Carro di Apollo* emerge da un chiaro fondo a grottesche, completato da mascheroni in stucco di finissima esecuzione che corrono negli angoli del soffitto e definiscono la cornice di paesaggi dipinti all'antica<sup>46</sup> (fig. 60). Nella cappella Grifoni in San Marcello al Corso (1562-1563), affreschi con *Storie della Vergine* sono inquadrati da essenziali cornici in stucco dorato, circondate da bande pittoriche con candelabre affini alle fasce a grottesche che nella cappella del Pallio affiancano i riquadri pittorici delle pareti<sup>47</sup>. In nessun caso, tuttavia, la decorazione in stucco presenta un'elaborazione e una complessità paragonabili all'ornamentazione della cappella del Pallio. Anche nella sala del palazzo dei Penitenzieri, in cui riveste un ruolo non secondario nel complesso decorativo, e riproduce motivi ornamentali analoghi a quelli della cappella del palazzo della Cancelleria, lo stucco mostra una modellazione bidimensionale molto distante dalle forme scultoree dei rilievi di quest'ultima; esso mantiene, inoltre, una funzione subordinata alla decorazione pittorica, costituendo una sorta di estensione in rilievo del fondo dipinto a grottesche che circonda le principali scene ad affresco.

Un simile uso del rilievo, verosimilmente in stucco, in forma di monumentale cornice della decorazione pittorica, si riscontra nel progetto di Salviati per l'ornamentazione di una cappella al museo del Louvre a Parigi (fig. 61)<sup>48</sup>. Solo in pittura l'artista sembra conferire allo stucco (finto) quella diversità di funzioni, e quella centralità nell'insieme decorativo, che lo stucco (vero) riveste nella cappella

<sup>45</sup> Ringrazio Nicolas Cordon per questa osservazione.

<sup>46</sup> HIRST 1963; MORTARI 1992, pp. 53-56 e 120; SAPORI 2010, pp. 74-75.

<sup>47</sup> Negli ambienti di palazzo Ricci Sacchetti che circondano il salone affrescato da Salviati, nei quali è presente una ricca decorazione in stucco, è solo ipotizzabile un intervento dell'artista, non citato nei documenti di pagamento, in fase progettuale. DE JONG 1992, pp. 140-141. Cfr. DACOS 2016. Allo stesso modo, non è confermabile l'intervento di Salviati nella progettazione degli stucchi della cappella di palazzo Salviati alla Lungara (MOROLLI 1991, pp. 120-121. Cfr. MORTARI 1992, pp. 138-139).

<sup>48</sup> Département des Arts graphiques, inv. 1409. FRANCESCO SALVIATI (1510-1563) 1998, pp. 142-143, n. 34.

del Pallio, secondo modalità illusive di inversione tra scultura e pittura che si inseriscono in un più generale impiego del finto rilievo nelle decorazioni salviatesche<sup>49</sup>. Nella sala dell'Udienza di palazzo Vecchio, ad esempio, la pittura imita la scultura in marmo nel basamento, con cariatidi e festoni, per simulare, nell'allegoria della *Pace che brucia le armi*, l'effetto di un rilievo apparentemente in stucco che si protende nello spazio dell'osservatore, in una progressione di differenti piani di profondità<sup>50</sup>.

Pur senza sottovalutare la consapevolezza delle scelte artistiche del committente<sup>51</sup>, e l'influenza di cantieri contemporanei caratterizzati dallo sviluppo dell'ornamentazione in stucco in termini di sempre maggiore rilevanza e tridimensionalità<sup>52</sup>, che dovettero rivestire un ruolo non marginale nella definizione delle soluzioni decorative della cappella del palazzo della Cancelleria, l'unicità dell'opera nella produzione di Salviati sembra avvalorare l'idea di riferirne il progetto a Perino. Al tempo stesso, è verosimile supporre che Salviati abbia completato la cappella intervenendo liberamente su un insieme decorativo già definito nei suoi principali caratteri: l'ipotesi sembra essere supportata, oltre che dalla testimonianza di Vasari, anche dall'esistenza, all'interno dell'ambiente, di particolari motivi decorativi, che riadattano in modo singolare elementi tratti dal repertorio perinesco. I volti umani coperti da maschere mostruose posti al di sopra dei principali riquadri ad affresco delle pareti (figg. 50-51-52), nella rielaborazione del tradizionale motivo della maschera grottesca, ampiamente diffuso nella decorazione contemporanea, costituiscono, a tal proposito, un'originale formulazione, ispirata, tra gli altri modelli, ai coevi costumi da festa (fig. 62), e ripresa, in forme simili sebbene meno fantasiose, in diversi cantieri

<sup>49</sup> Sul ruolo del finto rilievo nella decorazione del salone di palazzo Ricci Sacchetti si rinvia a NOVA 1980.

<sup>50</sup> SCHLITT 1991, pp. 187-190.

<sup>51</sup> Cfr. ROBERTSON 1992.

<sup>52</sup> Oltre ai cantieri perineschi già menzionati, costituirono un possibile modello per la cappella del Pallio opere come la sala di Bacco in palazzo Farnese, completata da Daniele da Volterra tra il 1547 e il 1548. Sul rapporto tra la cappella del Pallio e la sala di Bacco si veda MEZ 1934; SRICCHIA SANTORO 1967, pp. 20-21; DUMONT 1973, pp. 68-69; CHENEY 1981, p. 246.

dipendenti dalla cerchia perinesca: a Roma, nella stanza di Perseo in palazzo Capodiferro (1550 ca.) e a villa Giulia nella sala delle Vedute (1552 ca.); a Bologna, nella volta del salone di Polifemo in palazzo Poggi (1551 ca.) (fig. 102); a Parma, nella sala di Ariosto del palazzo del Giardino; a Firenze, nella stanza di Clemente VII a palazzo Vecchio (1558-1561 ca.)<sup>53</sup>. Ugualmente indicative di una personalità artistica matura e indipendente appaiono le vittorie poste al di sopra dell'arco d'altare (fig. 53). Queste figure monumentali, caratterizzate da un'accentuata ispirazione all'antico, e da una morbidezza ed estensione delle forme non distanti dal Primaticcio<sup>54</sup>, oltre a mostrare affinità compositive con le vittorie riprodotte in una copia di un progetto di Perino per l'esterno della cappella Massimo al Fogg Art Museum a Cambridge (inv. 1998.128)<sup>55</sup>, si prestano ad un confronto ravvicinato con un disegno di *Nudo femminile* di Salviati al British Museum a Londra (fig. 63)<sup>56</sup>, contraddistinto da analoghi riferimenti stilistici. Un altro disegno di Salviati agli Uffizi raffigurante un arciere<sup>57</sup>, già riferito alla decorazione della sala delle Udienze di palazzo Vecchio, potrebbe essere messo in relazione, come suggerito da Patricia Rubin<sup>58</sup>, con le figure in stucco con strumenti musicali negli angoli della volta della cappella (figg.

<sup>53</sup> Questi confronti si devono a Serena Quagliaroli. Si veda QUAGLIAROLI 2015-2019, p. 125, figg. 232-238. La studiosa ha evidenziato che lo stesso Perino aveva impiegato il motivo del volto umano coperto da un mascherone nel progetto per la decorazione della cappella Massimo a Trinità de Monti, come mostra un particolare di un disegno del Buonaccorsi al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 2270) (qui fig. 16). Per una discussione della decorazione in stucco di palazzo Poggi si rinvia al contributo di Valentina Balzarotti in questo volume.

<sup>54</sup> MORTARI 1992, p. 117. Nicole Dacos, sottolineando il carattere scultoreo di queste figure, ne ha assegnato l'esecuzione all'artista spagnolo Gaspar Becerra. DACOS 2001, pp. 209-211. Tale attribuzione è stata rifiutata da Gonzalo Redín Michaus, il quale ha evidenziato che le *Vittorie* della cappella rispondono a un modello artistico molto più stilizzato, e affine alla cultura di Fontainebleau, rispetto alla cultura artistica di Becerra. REDÍN MICHAUS 2007, p. 173.

<sup>55</sup> Per questo confronto si veda il contributo di Serena Quagliaroli in questo volume.

<sup>56</sup> Londra, British Museum, inv. 1946-7-13-520. MORTARI 1992, n. 280, p. 216.

<sup>57</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 17762 F, cfr. MORTARI 1992, n. 148, p. 195.

<sup>58</sup> RUBIN 1987, p. 92.

54-55): il disegno potrebbe così rappresentare un valido elemento a supporto dell'intervento di Salviati nel soffitto del Pallio, e costituire un caso di quel reimpiego di materiale grafico, elaborato per altre opere, ampiamente messo a frutto dall'artista nella decorazione pittorica della cappella del palazzo della Cancelleria<sup>59</sup>.

Ipotizzando una continuità nel progetto decorativo tra Perino e Salviati, la cappella del Pallio verrebbe dunque ad inserirsi all'interno del processo di successione dei cantieri perineschi, lasciati incompiuti alla morte del Buonaccorsi, a collaboratori e comprimari<sup>60</sup>, configurandosi, al contempo, come una compensazione per il fallito conseguimento della commissione della sala Regia<sup>61</sup>, che avrebbe reso Salviati il maggiore erede di Perino alla corte farne-siana. In questo diretto confronto con l'opera di Perino, la particolare elaborazione della decorazione in stucco realizzata nella cappella del Pallio pare aver influito solo marginalmente sulla produzione di Salviati. Tuttavia, l'artista sembra aver adattato le modalità decorative dello stucco allo sviluppo di un sistema di composizione pittorica – destinato a trovare la sua più matura espressione nel salone di palazzo Ricci Sacchetti<sup>62</sup> – che, tramite l'avanzamento della parete dipinta nello spazio dello spettatore, chiude illusivamente l'ambiente reale, e, attraverso la gremita giustapposizione di motivi ornamentali vari ed eterogenei, annulla la capacità di cogliere l'effettivo volume della stanza ed i suoi esatti limiti<sup>63</sup>. In Salviati lo stucco, con la sua emergenza tridimensionale e ricchezza ornamentale, sembra dunque essere funzionale solo in parte allo sviluppo di specifiche possibilità decorative, per contribuire, nondimeno, ad

<sup>59</sup> NOVA 1992. Cfr. MORTARI 1992, pp. 44-45 e 116-117.

<sup>60</sup> Un caso parallelo alla cappella del Pallio è rappresentato dal completamento della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi da parte di Jacopino del Conte, coadiuvato da Pellegrino Tibaldi e Girolamo Siciolante. AGOSTI 2013, pp. 148-149. Cfr. CHENEY 1996, p. 777.

<sup>61</sup> Il tentativo di ottenere la commissione della sala Regia si ricava dal contenuto di una lettera scritta, il 10 dicembre del 1547, da Paolo Giovio, a Roma, a Giorgio Vasari, a Rimini, in cui si legge che Salviati è tornato a Roma «a l'odor de la morte di Perino». FREY 1923, p. 209. Cfr. AGOSTI 2015, p. 21.

<sup>62</sup> MOREL 2008. Cfr. DUMONT 1973, pp. 139-155.

<sup>63</sup> NOVA 1980, in particolare pp. 42-47.

una riflessione su quelle capacità «transitive» dell'ornamento pittorico, concepito quale «interfaccia di comunicazione»<sup>64</sup> con lo spettatore, che l'artista aveva spesso sperimentato nell'uso del finto rilievo.

<sup>64</sup> CORDON 2016, p. 163.





## ARTISTI E MAESTRANZE NEL CORTILE E NELLA FACCIATA DI PALAZZO CAPODIFERRO

*LIVIA NOCCHI*

La ricchezza e il fasto della decorazione in stucco rendono palazzo Capodiferro Spada un esempio unico nel panorama delle grandi fabbriche romane intraprese entro la prima metà del Cinquecento (fig. 64). In esso sono racchiusi elementi fondamentali per comprendere i meccanismi di un grande cantiere, le esigenze del committente, la divisione e l'organizzazione del lavoro. Alla luce degli studi principali condotti su di esso e grazie al lavoro svolto in occasione di questo seminario, proverò a far luce sulle maestranze che lavorarono nel cortile e nella facciata del palazzo, e analizzerò alcuni dei modelli ai quali attinsero per realizzare questa articolata decorazione.

Il committente, Girolamo de' Recanati Capodiferro (1502/1504-1559), proveniva da una famiglia romana di mercanti dediti al commercio agricolo che doveva la sua più recente fortuna a Raimondo Capodiferro<sup>1</sup>. Come si confaceva a una famiglia nel pieno della pro-

Desidero ringraziare Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore per avermi dato l'opportunità di partecipare a questo seminario e per il loro costante supporto nell'elaborazione del lavoro che qui presento. Un ringraziamento va anche alla professoressa Giovanna Saporì e a Sonia Amadio.

<sup>1</sup> FRAGNITO 1975.

pria *escalation* sociale, le ricchezze e il potere raggiunto nei primi decenni del Cinquecento necessitavano ormai di essere consolidate con un'illustre carriera ecclesiastica. Su Girolamo furono quindi investite tutte le speranze di poter garantire fama, potere e redditizie cariche al casato Capodiferro. Fin da giovane egli fu infatti educato nella corte del cardinale Alessandro Farnese, il quale, divenuto papa come Paolo III, facilitò la sua carriera in curia tracciandone il percorso di ascesa al cardinalato, ottenuto nel 1544 con il titolo di San Giorgio al Velabro<sup>2</sup>.

Poco dopo aver ricevuto la porpora, Girolamo promosse la costruzione di un grande palazzo che doveva addirsi al suo nuovo illustre ruolo. In questo senso le proprietà della sua famiglia, da sempre distribuite lungo la via Arenula, gli diedero l'occasione di poter costruire a poca distanza dal palazzo Farnese, in una posizione quindi decisamente strategica<sup>3</sup>. Girolamo rimase sempre legato a questa famiglia<sup>4</sup> e la vicinanza della fabbrica fu determinante per la scelta di gran parte degli artisti coinvolti nei lavori del suo palazzo, nell'ambito del fenomeno piuttosto assodato che vide i committenti di una stessa cerchia rivolgersi spesso alle medesime *équipes* o ad artisti ad esse legate<sup>5</sup>.

Come chiarito da John Hunter, l'architetto del palazzo fu Bartolomeo Baronino, abile capomastro 'affiliato' di Antonio da Sangallo il Giovane e uomo fidato di Paolo III che gli aveva conferito anche il titolo di conte palatino<sup>6</sup>. Dal 1541 al 1549 Baronino è documen-

<sup>2</sup> FRAGNITO 1975, p. 627. Molti furono i delicati incarichi assegnati da Paolo III a Girolamo Capodiferro, primo fra tutti nel 1536 la nunziatura in Portogallo, a seguire nel 1539 la nomina a Tesoriere di Camera Apostolica ed infine nel 1541 la nunziatura in Francia.

<sup>3</sup> Per un quadro generale delle proprietà della famiglia Capodiferro cfr. NEPPI, 1975, pp. 9-15.

<sup>4</sup> Capodiferro fece sempre parte della stretta cerchia di consiglieri di Paolo III, insieme con i cardinali Farnese, Cervini e Crescenzi.

<sup>5</sup> Su questo tema cfr. SAPORI 2016a.

<sup>6</sup> HUNTER 1984, pp. 397-403 (l'articolo riporta solo parziali trascrizioni del lungo documento). Su Baronino cfr. BERTOLOTI 1875, pp. 29-31; BATTAGLINI DI STASIO 1964, pp. 469-470. In generale su palazzo Capodiferro si vedano NEPPI 1975; CANNATÀ 1991; CANNATÀ 1992; VICINI 2012.

tato regolarmente nel cantiere di palazzo Farnese diretto da Sangallo<sup>7</sup>, ma nel frattempo, il 3 dicembre 1548, fu incaricato dal cardinale Girolamo di intraprendere la costruzione del palazzo insieme con il fratello Bartolino<sup>8</sup>. Lo stretto legame del cardinale con Paolo III lo spinse sicuramente a scegliere un maestro già attivo nella vicinissima fabbrica Farnese, forte dell'esperienza nella bottega di Sangallo e in grado quindi di progettare e gestire una fabbrica così articolata. Un dato questo che sarebbe confermato anche dalle testimonianze trascritte nella causa intentata dagli eredi del cardinale per ottenere il palazzo, nelle quali più volte viene affermato che Girolamo decise di costruirlo anche «per far piacere» al papa «il quale li havea detto che li aiuteria in far detta fabrica»<sup>9</sup>. Nel medesimo documento è citato tra l'altro anche un «Julio architetto» per i lavori dei solai che con molta probabilità può identificarsi con Giulio Merisi da Caravaggio, ritenuto per molti anni autore del progetto del palazzo, legato anch'egli ad Antonio da Sangallo e documentato più volte in rapporto a Baronino<sup>10</sup>.

I lavori di palazzo Capodiferro procedettero speditamente poiché Girolamo, come gran parte dei committenti desideravano, voleva vedere presto terminato il lavoro e nel 1551 l'edificio compare già nella pianta di Leonardo Bufalini. Le spese della fabbrica furono però molto più elevate rispetto alle cifre inizialmente pattuite: nella causa degli eredi Capodiferro vengono infatti citati circa 30-40.000 scudi totali, e più volte viene fatto riferimento allo scontento del cardinale:

<sup>7</sup> UGINET 1980, pp. 21-36.

<sup>8</sup> CANNATÀ 1991, p. 87.

<sup>9</sup> Dalla causa apprendiamo anche che il cardinale pensò inizialmente di prendere in affitto «il palazzo di Siena qual voleva pigliare in vita sua per habitare et ragionando col Baronino il qual li disse bisognava spendere in detto palazzo da quattro o cinquemila li soggionse che sarà stato meglio a spenderli nel palazzo quale ha fatto poi». Cfr. HUNTER 1984, pp. 401-402.

<sup>10</sup> Più volte Baronino e Giulio Merisi si trovarono a lavorare assieme, l'ultima delle quali a villa Giulia. La sera del 1554 in cui Baronino fu assassinato si stava dirigendo proprio a casa dell'architetto per parlare di alcune misurazioni riguardanti la villa cfr. BERTELOTTI 1884a, pp. 30-31.

l'animo suo non era di spendere in detto palazzo più di 6000 scudi circa et li architettori l'havevano imbarcato et che lui ne havea spesi molti più et che lui dopoi che era intrato in ballo bisognava che ballasse et che spendesse et che già si tornava haver speso molto più di quello si credeva<sup>11</sup>.

Nel 1550 si era già provveduto a decorare buona parte delle sale del piano nobile e nel maggio di quell'anno, secondo i documenti pubblicati da Roberto Cannatà<sup>12</sup>, la decorazione del cortile fu affidata a due *équipes*: la prima composta da Giulio Mazzoni e Diego di Fiandra spagnolo «compagni scultori et pictori», incaricati di decorare la facciata del cortile di fronte all'entrata, la seconda dagli scultori Tommaso Boscoli e Leonardo Sormani, ai quali furono affidate le restanti tre pareti. La scelta di due squadre è legata al breve tempo con il quale il lavoro doveva essere concluso, era quindi di conseguenza necessario chiamare a lavorare maestranze con esperienza e capacità organizzative in grado di gestire un cantiere così complesso.

Fra gli artisti ingaggiati per la decorazione del cortile il più noto è sicuramente Giulio Mazzoni, sul quale rimando alle novità emerse dalle ricerche di Serena Quagliaroli<sup>13</sup>. Più difficile da inquadrare è il suo associato Diego di Fiandra, definito nei documenti di nazionalità spagnola, che potrebbe identificarsi con il medesimo Diego spagnolo documentato nel 1544 come stuccatore nella fabbrica di San Pietro, allora diretta sempre da Antonio da Sangallo<sup>14</sup>.

Meno indagate sono le figure dei due scultori Tommaso Boscoli e Leonardo Sormani. Il primo, originario di Fiesole, si era formato a Firenze assieme a Silvio Cosini nella bottega dello scultore Andrea Ferrucci e fu uno dei fidati collaboratori di Michelangelo, con il quale aveva lavorato nel 1524 ai lavori della Sagrestia Nuova<sup>15</sup>. A

11 Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Collegio dei Notai Capitolini, Notaio Curtus Saccoccus, vol. 1622, carte non numerate.

12 CANNATÀ 1991, pp. 88-91.

13 QUAGLIAROLI 2019 e QUAGLIAROLI 2015-2019.

14 FRANCIA 1977, p. 67.

15 WALLACE 1994, pp. 95-96. A partire da Vasari, è stata attribuita a Boscoli l'esecuzione della statua di Giulio II nel monumento del papa in San Pietro in Vincoli,

Roma la sua unica opera certa è il gruppo della *Vergine con il bambino e sant'Anna* (1544), di chiara ascendenza sansoviniana e legata ai modi di Michelangelo<sup>16</sup>. Nell'Urbe lo scultore si destreggiò anche fra numerose fabbriche in veste di scalpellino, scultore ed anche stuccatore, come attestano alcuni disegni a lui attribuiti<sup>17</sup> e la partecipazione ai lavori del casino di Pio IV, per il quale ricevette pagamenti per gli stucchi delle prime due sale<sup>18</sup>.

Come Baronino, anche Boscoli è documentato nel 1541 nella fabbrica di palazzo Farnese con l'incarico di sovrintendere a tutti i lavori «da farsi in marmo e travertino»<sup>19</sup>. In questo cantiere compare inoltre al suo fianco lo scalpellino Leonardo de' Rossi, detto Nardo, fratello dello scultore Vincenzo e collaboratore di Antonio da Sangallo<sup>20</sup>, che nel 1551 è indicato come fornitore di travertini per la fabbrica Capodiferro<sup>21</sup>. Questa notizia aiuta a comprendere ancor meglio la stretta rete di legami delle maestranze attive fra i palazzi

proposta di recente accantonata da Frommel (FROMMEL 2014, p. 60). A Boscoli sono state invece attribuite da Fernando Loffredo le statue del portale del castello di Sant'Elmo a Napoli (1530-40) (LOFFREDO 2011b, pp. 53-69).

<sup>16</sup> GHISETTI GIAVARINA 2008, pp. 22-23.

<sup>17</sup> GHISETTI GIAVARINA 1990.

<sup>18</sup> I pagamenti a Boscoli per le sale della casina di Pio IV sono compresi fra il 1561 e il 1563 (cfr. FRIEDLÄNDER 1912, p. 127; VOLPI 2010, p. 54). Nella medesima fabbrica lavorò come stuccatore anche il figlio Giovanni, già collaboratore di Giorgio Vasari in palazzo Vecchio e noto soprattutto per le opere eseguite a Parma per la famiglia Farnese.

<sup>19</sup> FROMMEL 1973, vol. II, p. 108.

<sup>20</sup> Leonardo de' Rossi aveva sposato Felicita, nipote di Antonio da Sangallo, e lavorò assiduamente nei cantieri dell'architetto. Proprio grazie a questi legami entrò anche a far parte dell'Accademia dei Virtuosi del Pantheon, formata da molti componenti della cosiddetta "setta sangallesca", fra i quali è bene annoverare anche Bartolomeo Baronino e suo fratello Bartolino. WAGA 1992, p. 171; si veda anche GIANNOTTI 2017.

<sup>21</sup> Il 6 agosto 1551 Nardo de' Rossi e Camillo di Capranica, documentato più volte nella fabbrica di San Pietro, sono registrati per una partita di travertino destinata al palazzo Capodiferro (cfr. CANNATÀ 1991, p. 100; GHISETTI GIAVARINA 2008, p. 23).

Farnese e Capodiferro<sup>22</sup> e non è inoltre escluso che Nardo possa aver preso parte anche all'eterogenea decorazione in stucco di quest'ultimo<sup>23</sup>. Già negli anni Quaranta condivideva infatti la casa con il fratello Vincenzo, con il quale collaborò ad alcune opere di scultura<sup>24</sup>, realizzandone in seguito anche alcune autonomamente<sup>25</sup>. La figura di Leonardo Sormani, abile restauratore e raffinato ritrattista, è ancora in gran parte da indagare e difficili sono da definire al momento gli inizi della sua carriera, svolta probabilmente fra Carrara, Savona, ma soprattutto Roma<sup>26</sup>. Secondo alcuni documenti, Sormani sarebbe nato intorno al 1520-22 in un piccolo centro della lunigiana per essere poi affidato da bambino alla bottega dello scultore Pace Antonio Sormani, del quale dovette assumere il cognome<sup>27</sup>. Questa ipotesi è ora confermata da un documento del 27

<sup>22</sup> Nardo de' Rossi aveva fatto anche da garante insieme a Giulio Merisi per un lavoro di Boscoli svolto sempre nella fabbrica di palazzo Farnese (cfr. UGINET 1980, p. 80).

<sup>23</sup> Il 15 settembre del 1543 Nardo de' Rossi ricevette un pagamento per la fabbrica di San Pietro per «concio di stucco le teste di marmo» (cfr. BERTOLOTTI 1863, p. 190).

<sup>24</sup> SCHALLERT 2006, pp. 346-252.

<sup>25</sup> Nardo scolpì i putti che sostengono gli stemmi Cesi nella cappella della famiglia in Santa Maria Maggiore e gli angeli di Porta Pia che reggono lo stemma di Pio IV, entrambi risalenti al settimo decennio (cfr. PONTANI 1989, p. 90; SCHALLERT 2006, pp. 251-258; NOCCHI 2015, p. 90).

<sup>26</sup> Per diverso tempo la figura di Leonardo Sormani è stata distinta in due differenti personalità: Raffaele Soprani (SOPRANI 1768, pp. 53-57) identificò infatti un Leonardo da Sarzana, basandosi sulla biografia scritta da Baglione (BAGLIONE 1642, pp. 90-91), e un Leonardo da Savona, del quale scrisse invece Giovan Vincenzo Verzellino (VERZELLINO 1974, vol. II, p. 119). La medesima distinzione era stata proposta da Filippo Baldinucci (BALDINUCCI 1846, p. 590-592) e da Federico Alizeri (ALIZERI 1846, p. 68) fino a che gli studi, a partire da Werner Gramberg (GRAMBERG 1937), riunirono i due scultori in un'unica personalità. Su Leonardo Sormani si veda NOCCHI in cds.

<sup>27</sup> PICCI 2007, pp. 11-32. La famiglia Sormani, originaria di Osteno sul lago di Lugano, si era trasferita all'inizio del Cinquecento a Savona (cfr. NOBERASCO 1939, pp. 279-290; ALFONSO 1985, pp. 188-189).

gennaio 1567 in cui lo scultore viene definito figlio di «Pacis Antonis scultor»<sup>28</sup>, che aveva la sua bottega a Savona ma che lavorò anche a Carrara e Genova, dove nel 1529 è documentato per una collaborazione con Nicolò da Corte<sup>29</sup>. Ciò potrebbe suggerire che Sormani possa aver visto il cantiere di palazzo Doria prima di partire per Roma, dove probabilmente giunse alla fine degli anni Trenta con il fratello Giovan Antonio, anch'egli scultore e stuccatore<sup>30</sup>.

Quando Sormani ottenne l'incarico di palazzo Capodiferro doveva essere uno scultore piuttosto affermato e con un buon numero di lavori alle spalle. Egli era stato già coinvolto, secondo un documento pubblicato di recente da Tancredi Farina, nella realizzazione della statua di Paolo III (1542-1549) oggi nella chiesa dell'Aracoeli ma in origine nel palazzo senatorio<sup>31</sup>. Un'opera questa che stringerebbe il legame, più volte indicato dalla critica<sup>32</sup>, con la bottega di Guglielmo Della Porta, scultore di fiducia di Paolo III che aveva lavorato con Perino del Vaga a Genova e con lui a Roma agli stucchi della cappella Massimo<sup>33</sup>. Ancor più importante è però ricordare che già nel 1550 lo scultore possedeva nella sua bottega una

<sup>28</sup> Il documento, citato da Teresa Pugliatti e da lei in parte trascritto, riguarda la commissione da parte del vescovo Giovanni Andrea Belloni di un monumento per il cardinale Giovanni Andrea Mercurio da farsi in San Marcello al Corso, su modello di quello del cardinale Roberto de' Nobili in San Pietro in Montorio. È importante notare che nel contratto è indicato anche il nome di Girolamo Siculo-lante, il quale avrebbe dovuto probabilmente dipingere il ritratto del cardinale da inserire nel monumento (cfr. ASR, Collegio dei Notai Capitolini, Notaio Jacobus Jerardus, vol. 3553, f. 158r; PUGLIATTI 1984b, p. 180).

<sup>29</sup> Nicolò da Corte fece una vertenza contro Sormani per via di una fontana che avrebbero dovuto realizzare insieme a Genova su commissione di Gregorio di Cesarea (cfr. CAMPIGLI 2014, p. 88).

<sup>30</sup> Tra il 1552 e il 1553 Giovan Antonio Sormani lavorò come stuccatore negli appartamenti vaticani del cardinale Ricci e su sua spinta si trasferì in Spagna al servizio di Filippo II dove è documentato a partire dal 1562 (cfr. DESWARTE-ROSA 1990, p. 54).

<sup>31</sup> FARINA 2016, pp. 61-74.

<sup>32</sup> PRESSOUYRE 1984, vol. II, p. 451; PETRAROIA 1993.

<sup>33</sup> PERINO DEL VAGA 2001, pp. 178-183, nn. 71-73.



ricca collezione di antichità, descritta da Ulisse Aldrovandi<sup>34</sup> e ricordata anche da Pirro Ligorio che ne cita alcuni pezzi nel terzo *Libro delle Antichità*<sup>35</sup>. Sormani doveva inoltre distinguersi come abile restauratore, come provano i diversi pagamenti a lui diretti per i restauri compiuti nelle contemporanee fabbriche di Giulio III<sup>36</sup>, dei quali rimane al momento traccia solamente del gruppo di Venere e Cupido riconosciuto da Davis in una stampa del 1558 di Gabriele Simeoni<sup>37</sup>. Sormani divenne poi uno degli scultori di fiducia del cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano, per il quale scolpì una *Venere* inviata in dono a Filippo II, giudicata «opera impareggiabile»<sup>38</sup>, e il *San Paolo* della cappella di famiglia in San Pietro in Montorio<sup>39</sup>.

Per le due *équipes* del cortile di palazzo Capodiferro non abbiamo notizie di precedenti lavori in associazione, ma visto il contesto delle rispettive carriere è possibile circoscriverne l'incontro nell'ambito del 'circuito' dei cantieri promossi da Paolo III.

La decorazione del palazzo Capodiferro, per l'unicità e il ruolo di

<sup>34</sup> Cfr. <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/704/>, si vedano le pp. 112-113.

<sup>35</sup> Ligorio scrive in particolare che «Nella casa di Lionardo scultore presso del palazzo di San Marco tra l'altre antichità raccolte da diversi delle cose di Roma per racconciarle si vede una statua di Ercole molto fragmentata...». <http://ligorio.sns.it/ligorio.php?tipo=doc&idDoc=3>.

<sup>36</sup> Verzellino elogiò una sua particolare capacità nella lavorazione del marmo, sottolineando che «inventò il segare i marmi con i cavalli e ne ricevè da Pontefici molti privilegi» (VERZELLINO 1974, vol. II, p. 119), come risulta effettivamente da alcuni pagamenti del 1551-53 per villa Giulia (cfr. FALK 1971, pp. 148-149).

<sup>37</sup> DAVIS 2014, p. 281.

<sup>38</sup> VERZELLINO 1974, vol. II, p. 119; DESWARTE-ROSA 1990, p. 56.

<sup>39</sup> La statua di *San Paolo*, scolpita sulla base dei modelli di Daniele da Volterra e Michelangelo, mostra chiaramente uno sguardo di Sormani alle opere di quest'ultimo, e allo stesso tempo la cura della materia derivante dall'esercizio del restauro sull'antico che avrà un apice nel raffinato ritratto del cardinale Rodolfo Pio da Carpi (cfr. ROMANI 2003, pp. 48-49; CIARDI, MORESCHINI 2004, pp. 250-257). Nel 1556 Sormani aveva tra l'altro già scolpito la statua di un *San Paolo* per la porta di Castel Sant'Angelo progettata da Sallustio Peruzzi e distrutta al tempo di Urbano VIII. Alcuni fra i più celebri scultori del tempo parteciparono alla decorazione di questa opera, fra i quali Daniele da Volterra, Guglielmo Della Porta e Raffaello da Montelupo (cfr. RICCI 1996, pp. 161-162).

protagonista assoluto dello stucco, è stata tradizionalmente avvicinata al modello francese di Fontainebleau, un luogo che Girolamo Capodiferro poté certamente ammirare in veste di nunzio nel corso dei suoi soggiorni francesi. Un'analisi dettagliata della decorazione della facciata e del cortile mostra come gran parte dei modelli decorativi derivi dai cantieri di Raffaello e della sua scuola, e in particolare da quelli gestiti da Perino del Vaga<sup>40</sup>. Anche la lettura stilistica confermerebbe quindi un chiaro legame di questo cantiere con le fabbriche farnesiane nelle quali Perino, fino alla sua morte avvenuta nel 1547, giocò un ruolo di assoluto protagonista.

La facciata del palazzo venne decorata per prima, come lasciava già supporre la presenza in origine dello stemma di Paolo III Farnese († 10 novembre 1549), e come confermano i contratti per il cortile nei quali è scritto che le finestre dovessero essere eseguite come quelle «che sono in facciata»<sup>41</sup>. Su di essa non possediamo purtroppo documenti, ma le maestranze, nonostante i similari schemi decorativi, furono con molta probabilità differenti. La ricca decorazione, volta a celebrare la storia e le virtù del cardinale Girolamo, è composta da nicchie timpanate che ospitano statue di imperatori, le cui imprese sono narrate dalle iscrizioni poste all'ultimo piano. Nella fascia superiore ai lati delle figure della Fede e della Carità sono disposti tondi con l'emblema del cardinale Girolamo. Putti, arpie e decorazioni nastriformi si dispongono lungo gli elementi architettonici, creando un effetto di *horror vacui* che rende l'architettura quasi un mero sostegno della decorazione.

Come è stato più volte ribadito dagli studi, uno dei modelli per la facciata è certamente il palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello, la cui originaria decorazione, anche se meno articolata ed esuberante, è tramandata da alcuni disegni grazie ai quali è possibile osservare la medesima idea di una facciata “viva”<sup>42</sup>. Fra i confronti romani è bene ricordare anche la facciata del palazzo Crivelli (fig. 65), la cui ricca decorazione celebra nella fascia superiore le imprese

<sup>40</sup> QUAGLIAROLI 2019. Si veda anche il saggio di Serena Quagliaroli in questo volume.

<sup>41</sup> CANNATÀ 1991, p. 87.

<sup>42</sup> PAGLIARA 1985.

di Paolo III e Carlo V, ai quali erano legati alcuni esponenti della famiglia committente<sup>43</sup>. Pur non conoscendo i nomi delle maestranze che lavorarono alla facciata del palazzo, è stato giustamente ipotizzato il legame con alcuni modelli della bottega di Perino del Vaga<sup>44</sup>, così come nel fregio dell'interno sono stati notati chiari rimandi ai cantieri farnesiani<sup>45</sup>. Un'idea simile mi sembra possa osservarsi anche in un palazzo di via Giulia decorato da una nicchia con un busto, dallo stemma di Paolo III affiancato da due grifoni in stucco e da quelli di Ranuccio e forse Alessandro Farnese (fig. 66)<sup>46</sup>.

Fra gli esempi fuori Roma è bene ricordare anche la facciata della casa di Giulio Romano a Mantova (1538-1544), oggi in gran parte alterata da interventi successivi ma ben visibile nelle sue forme originarie grazie a un disegno dell'artista conservato a Stoccolma<sup>47</sup>. Vasari la descriveva infatti come «una facciata fantastica, tutta lavorata di stucchi coloriti»<sup>48</sup>, nella quale è inserito in una nicchia una statua composta da un torso marmoreo antico che venne restaurato

43 Il proprietario, l'orefice milanese Giovan Pietro Crivelli, era stato nominato cavaliere paolino da papa Farnese. Alessandro Crivelli fu invece ufficiale di Carlo V prima di diventare cardinale nel 1563. La decorazione dovrebbe celebrare l'arrivo a Roma di Carlo V nel 1536 e la pace stipulata nel 1538 con Francesco I (cfr. CHLEPA 1988, p. 90; si veda inoltre la nota 45 nell'intervento di Serena Quagliaroli).

44 Si veda il saggio di Serena Quagliaroli in questo volume.

45 PICARDI 2016, p. 76.

46 Il palazzo era certamente di proprietà di un personaggio vicino alla famiglia Farnese, è stato infatti ipotizzato che possa essere appartenuto a Guglielmo Della Porta. La presenza dello stemma di Ranuccio Farnese, cardinale nel 1545, permette inoltre di avere un termine *post quem* per la datazione della decorazione (cfr. GRAMBERG 1964, vol. I, p. 15; SALERNO, SPEZZAFERRO, TAFURI 1975, pp. 279-283).

47 La facciata della casa di Giulio Romano ha subito notevoli modifiche, ha perso quasi del tutto la decorazione in stucco dipinto ed è stata allungata di due arcate (cfr. MAGNUSSON 1988, pp. 179-184; WIRTH 1985, pp. 55-57, 63-65).

48 VASARI 1966-1987, vol. II, p. 336.

e completato in terracotta e stucco<sup>49</sup>.

La facciata diventa quindi un efficace mezzo, di grande impatto, per far conoscere e celebrare le imprese, le origini e l'appartenenza della famiglia committente, per mezzo di rimandi alla storia antica e contemporanea. Gran parte di questi repertori furono infatti variamente utilizzati anche in molte delle facciate dipinte da Polidoro da Caravaggio, come in palazzo Milesi o nel palazzo Ricci Parracciani, quest'ultimo dal 1537 di proprietà di Costanza Farnese, dove erano affrescati gli stemmi Ricci, Capodiferro e Farnese, e motivi decorativi simili a quelli del palazzo del cardinale Girolamo (fig. 67)<sup>50</sup>.

Il cortile di palazzo Capodiferro presenta una decorazione ancor più articolata, composta da fregi con tauromachie e ninfe inseguite da satiri, da nicchie con statue di divinità, arpie dalle grandi ali e festoni di frutta, al di sopra dei quali corre un fregio marino sormontato da riquadri in origine affrescati e da figure fitomorfe. La parete di fronte all'ingresso, molto più variegata ed espressiva rispetto alle altre, ospita nelle nicchie raffinati ignudi, mentre nella fascia superiore alcuni satiri danzanti si alternano a figure maschili e femminili.

L'idea di arricchire il cortile prediligendo una decorazione plastica in stucco piuttosto che pittorica o di semplice muratura, è legata all'uso delle grandi famiglie di allestire maestosi spazi destinati a ospitare le collezioni di antichità, il cui apice ed esempio primo è sicuramente il cortile del Belvedere<sup>51</sup>. Girolamo Capodiferro dovette esporre anch'egli dei pezzi antichi, come scrive Jean-Jacques Boissard<sup>52</sup>, ma certamente non allestì una fastosa collezione come quella delle famiglie Della Valle, Cesi o Farnese, e così, come già

<sup>49</sup> Il torso, considerato da sempre una rappresentazione di Mercurio, è stato più recentemente identificato come Paride. Il restauro è inoltre tradizionalmente attribuito a Francesco Primaticcio che lo avrebbe realizzato mentre era impegnato nella decorazione di palazzo Te (cfr. MAGGI 1988, pp. 37-41).

<sup>50</sup> Sulle vicende costruttive del palazzo cfr. SALERNO, SPEZZAFERRO, TAFURI 1973, pp. 382-390; PERFETTI 1989, pp. 55-62.

<sup>51</sup> *IL CORTILE DELLE STATUE* 1998.

<sup>52</sup> Boissard ricorda anche la stretta amicizia che legava il cardinale Girolamo a Michelangelo (cfr. BOISSARD 1597, p. 34).

osservato da Nicolas Cordon<sup>53</sup>, cercò di simularla tramite la ricca decorazione in stucco. In questo senso il palazzo è un *unicum* nel panorama romano, ma per cercare di chiarire questo gusto è bene guardare ancora una volta alla decorazione in stucco, anche se più contenuta e calibrata, del cortile di palazzo Branconio dell'Aquila, nota grazie a un disegno conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (fig. 68)<sup>54</sup>. In quest'ultimo, realizzato intorno al 1550, è disegnato l'alzato del fianco est del cortile, in cui sono riconoscibili tondi con rilievi in stucco raffiguranti un'aquila e Leda col cigno, mentre fra le finestre sono disposte delle candelabre insieme ad altri ornati, tutti realizzati in stucco, che occupano gran parte della parete.

Un ruolo chiave deve certo aver avuto anche la decorazione di villa Madama, dove sono conservate le due grandi statue in stucco di Baccio Bandinelli, e per la quale il cardinale Giulio de' Medici pensò di farne realizzare altre dello stesso materiale da esporvi al posto di alcune antiche, in modo da poter così risparmiare tempo e denaro<sup>55</sup>.

In questo senso è importante ricordare anche le idee messe in opera da Giulio Romano a palazzo Te a Mantova, come ad esempio nel giardino segreto, decorato da erme, grottesche e favole di Esopo in stucco<sup>56</sup>.

Altro esempio spesso indicato dalla critica è il cortile del palazzo Della Valle Capranica, noto grazie a un celebre disegno di Francesco de Hollanda, e del quale oggi si conservano solo alcune delle

<sup>53</sup> CORDON 2013, pp. 57-68.

<sup>54</sup> PAGLIARA 1984, p. 212; PAGLIARA 1985, pp. 49-59.

<sup>55</sup> In una lettera del 16 giugno 1520 Giulio de' Medici racconta al vescovo Mario Maffei l'inizio dei lavori di decorazione di villa Madama e specifica che «circa le statue di casa, ben dice Vostra P.tà che sono in conserva benché non penso anche di trasferirle. Quanto al farne di stucco vedremo che se ne facci qualcuna (cfr. LEFEVRE 1973, pp. 112-133).

<sup>56</sup> SIGNORINI 1988, pp. 21-36: nel 1577 l'antiquario Iacopo Strada descrisse così il cortile di palazzo Te: «Un giardino secreto per servitio di questi appartamenti, qual d'ogni intorno e nelle facciate compartimenti di figure, di stucchi con grottesche e termini, fra li quali vi sono le fabule di Esopo, l'una dipinta, l'altra lavorata di rilievo, vi è stuccho».

grandi maschere in stucco alternate ad iscrizioni che dovevano illustrare la collezione al visitatore<sup>57</sup>. Meno considerato e indagato dagli studi, ma forse ancor più importante, è il cortile del palazzo Della Valle Del Bufalo, in cui notiamo invece la medesima alternanza fra finestre e nicchie, e un fregio marino che corre al di sotto, con un'idea quindi di integrazione fra architettura e scultura che anticipa palazzo Capodiferro<sup>58</sup>.

L'esempio più prossimo è però certamente villa Giulia, nella quale è possibile osservare la medesima idea di un grandioso cortile destinato ad ospitare la collezione di papa Giulio III. La ricchezza del suo apparato decorativo, composta da bassorilievi, busti entro nicchie e statue, oggi intuibile solo in parte, è resa chiaramente da alcuni disegni, come ad esempio nel foglio 2165A degli Uffizi, identificato da Serena Quagliaroli, o nel 2758A tradizionalmente attribuito ad Ammannati, ed infine in un disegno del 1694 circa che rappresenta una delle pareti laterali del cortile<sup>59</sup>. Lo spazio del cortile è scandito nella zona inferiore da colonne e pilastri ionici fra i quali si aprono nicchie con articolate decorazioni in stucco, mentre nella parete di fondo verso il Ninfeo sono posti due riquadri figurativi con al di sopra dei telamoni di marmo cipollino in corrispondenza delle colonne<sup>60</sup>.

Osservando nel dettaglio la decorazione del cortile di palazzo Capodiferro noteremo che gran parte del repertorio decorativo guarda ovviamente al modello antico, nell'ambito di una attenta osservazione che viene però modificata in infinite variazioni. Lo stucco grazie alla sua malleabilità si presta inoltre di per sé, molto più della pietra, ad essere facilmente modellato e variato; gli artisti potevano quindi confrontarsi con una materia duttile, con la quale potevano creare effetti molto naturalistici, a volte quasi pittorici. Gli esiti dei restauri degli anni Ottanta realizzati nel cortile di palazzo Capodiferro hanno messo in luce in alcuni punti la presenza

<sup>57</sup> CHRISTIAN 2003, pp. 847-850.

<sup>58</sup> BRUNORI, GRASSIA 1989, pp. 64-83.

<sup>59</sup> BONACCORSO, ZANCHETTIN 2002, pp. 190-192.

<sup>60</sup> DALLA NAVE 1985, pp. 141-145.

di artisti abili che dovevano conoscere bene questa tecnica<sup>61</sup>. Il sistema di lavorazione fu infatti piuttosto rapido e degno di mani esperte, come mostrano le tracce di spatolate e ditate lasciate sull'intonaco ancora fresco. Giulio Mazzoni dovette fare da capofila nel cantiere e come lui certamente esperti dovettero essere gli altri artisti coinvolti, ma la presenza di brani maggiormente schematici e rigidi indica anche l'intervento di numerosi collaboratori.

Come già accennato, andando ad osservare nel dettaglio l'ornato del cortile, è possibile notare che buona parte del sistema decorativo si ispira a grandi cantieri romani intrapresi a partire dal secondo decennio del Cinquecento. L'idea ad esempio di utilizzare lo stucco anche in brani narrativi di medie e piccole dimensioni, come ad esempio nei fregi delle fasce intermedie, guarda certo all'esempio di villa Madama, ma soprattutto al cantiere di palazzo Doria a Genova (1528-1533)<sup>62</sup>. La stessa minuziosa attenzione è osservabile nella decorazione a stucco della stanza della biblioteca di Castel Sant'Angelo (1545-47)<sup>63</sup>, oltre che ovviamente nella decorazione della sala Regia (1541-49), esempio primo per le fabbriche intraprese nel corso del pontificato di Paolo III<sup>64</sup>.

Partendo dall'alto, le figure fitomorfe del fregio possono essere avvicinate a quelle realizzate nella stanza della Cleopatra (1550-52) nei palazzi Vaticani da Daniele da Volterra<sup>65</sup>, mentre i motivi decorativi come le scene marine furono attinti da un repertorio piuttosto consolidato che poteva osservarsi in pittura in molti palazzi romani e in stucco nella volta della sala Regia (1541-49)<sup>66</sup> o nella sala Paolina in Castel Sant'Angelo (1545-1547). Le arpie e le maschere grottesche guardano anch'esse a prototipi utilizzati frequentemente in

<sup>61</sup> RAVA 1986, pp. 485-490. Ringrazio Giulia Spoltore che mi ha segnalato questo contributo.

<sup>62</sup> PARMA ARMANI 1986, pp. 110-128, 138, 144.

<sup>63</sup> *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, vol. II, pp. 19-36.

<sup>64</sup> DAVIDSON 1976.

<sup>65</sup> CANEDY 1967.

<sup>66</sup> DAVIDSON 1976, pp. 400-401.

numerosi cantieri di questi anni e studiati spesso nei disegni di Perino<sup>67</sup>. In questo senso, come ricorda Serena Quagliaroli, è importante guardare anche ai disegni di quest'ultimo per la cappella Massimo (1538-39), che sono chiaramente richiamati da alcune delle soluzioni messe in opera nella facciata di fronte all'ingresso del cortile<sup>68</sup>. Passando infine al fregio inferiore, la dinamicità delle scene con la fuga delle ninfe dai satiri potrebbero far pensare all'idea dei rilievi in stucco realizzati da Daniele da Volterra per la cappella Orsini di Trinità dei Monti (1545-46), noti grazie ad alcune copie<sup>69</sup>. Vorrei infine concentrarmi sulle statue in stucco delle nicchie, per le quali, fatta eccezione per Giulio Mazzoni, è difficile poter distinguere le singole mani. Sicuramente a lui riconducibili sono le due coppie di ignudi che reggono gli stemmi (fig. 69). Il trattamento dell'anatomia, la resa naturalistica e spesso accentuata della muscolatura che guarda chiaramente al modello michelangiolesco e il modo di modellare i seni, sono avvicinati agli ignudi della sala Regia nei quali è forse riconoscibile, secondo recenti ipotesi, l'intervento dei collaboratori di Daniele da Volterra<sup>70</sup>. Probabilmente di altra mano, forse Diego di Fiandra, sono gli altri due ignudi, meno potenti nella resa anatomica. Questo gruppo di statue si distingue in generale anche per alcuni caratteri, quali l'arcata sopraccigliare e le palpebre degli occhi piuttosto profonde, e per un maggiore dinamismo che si riscontra anche nel gruppo unitario, già individuato da Cannatà<sup>71</sup>, delle statue di *Marte*, *Venere*, *Ercole*, *Ebe*, *Proserpina* e *Plutone* (fig. 70). Più difficile è a mio avviso individuare gli interventi di Boscoli e Sormani per le altre statue, nelle quali credo si possano forse riconoscere altre tre mani. Una per *Anfitrite* e *Nettuno* (fig. 71), piuttosto rigide nella loro impostazione, una seconda per *Mercurio* e *Atena* (fig. 72), maggiormente naturalistiche e chiaramente prodotte dalla stessa mano, che Cannatà propone di individuare in Boscoli, e l'ultima per *Giove* e *Giunone* (figg. 73-74), le più simili a delle vere

<sup>67</sup> PERINO DEL VAGA 2001, pp. 286-289, n. 32.

<sup>68</sup> QUAGLIAROLI 2019. Per la cappella Massimo cfr. GERE 1960.

<sup>69</sup> DANIELE DA VOLTERRA 2003, pp. 84-87, n. 15; GRAUL 2010, pp. 141-144.

<sup>70</sup> QUAGLIAROLI, SPOLTORE in cds.

<sup>71</sup> CANNATÀ 1991, pp. 93-95.



e proprie statue antiche, per le quali sempre quest'ultimo ha avanzato il nome di Sormani.

In conclusione, il palazzo Capodiferro, alla luce di nuove indagini sulle maestranze e gli artisti che vi lavorarono e sui modelli ai quali si ispirarono, deve essere confrontato e legato ad altri cantieri di lavoro del decennio precedente, dai quali furono attinti gran parte delle idee e dei motivi decorativi. Il palazzo è un apice della decorazione in stucco utilizzata al massimo delle sue potenzialità ai fini del progetto decisamente ambizioso del cardinale Capodiferro, che pensò addirittura di far erigere accanto ad esso, in memoria del suo titolo cardinalizio di San Giorgio al Velabro, una torre con in cima una statua dorata di un san Giorgio a cavallo che «si potesse veder da lontano»<sup>72</sup>, in modo da poter ancor meglio mostrare alla città la nuova residenza nella quale aveva investito decisamente molto denaro, per farne lo specchio del suo raffinato gusto.

<sup>72</sup> ASR, Archivio del Collegio dei Notai Capitolini, Notaio Curtus Saccoccus, vol. 1622, carte non numerate.

# ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL SOFFITTO LIGNEO DI BARTOLOMEO AMMANNATI A PALAZZO FIRENZE

TANCREDI FARINA

Il soffitto ligneo, spesso chiamato nelle fonti anche ‘palco’ o ‘cielo’<sup>1</sup>, è un elemento molto comune nella pratica architettonica rinascimentale e barocca italiana e a Roma contraddistingue decine di palazzi e chiese: sin dalla sua comparsa in città nella seconda metà del XV secolo, ha conosciuto un grande sviluppo, prestandosi a differenti interpretazioni e articolandosi in svariati partimenti decorativi. Oggetto di questo saggio è una sua particolare declinazione che, per tipologia e simbologia, si può definire unica nel panorama romano.

L'autore desidera ringraziare, per i preziosi consigli e il continuo confronto: Valentina Balzarotti, Giulia Daniele, Monica Latella, Livia Nocchi, Serena Quagliaroli, Giulia Spoltore. Inoltre, ringrazia vivamente la Società Dante Alighieri per aver concesso gratuitamente l'uso delle immagini di palazzo Firenze.

<sup>1</sup> La terminologia usata per indicare questo tipo di soffitti variava da regione a regione, come ricordato da Serlio nel Libro IV del suo *Trattato* («Et per che in molti luoghi ne le fabriche è necessario far i cieli piani di legname, li quali hanno diversi nomi, gli antichi gli dicevano lacunarij, hora i Romani gli dicono palchi e così Fiorenza, a Bologna, e per tutta la romagna si dicono tasselli, à Venetia, e ne i luoghi circonvicini gli dicono traviamenti, ò vero soffittadi»), cfr. SERLIO 2001, vol. I, pp. LXX. Sui differenti significati di palco e cielo e le loro sfumature linguistiche cfr. CONFORTI, D'AMELIO 2016, pp. 310-314.

Il palco in questione è quello della galleria – ma in origine una loggia – al piano nobile di palazzo Firenze (fig. 75), realizzato da Bartolomeo Ammannati durante i lavori di ristrutturazione e ampliamento dell'edificio, diretti proprio dall'artista toscano fra il giugno 1552 e il marzo 1555, come testimoniato dai documenti<sup>2</sup>. Nei progetti di Giulio III Del Monte il palazzo venne acquistato per diventare la residenza di Baldovino, fratello del pontefice, e del figlio di questi Fabiano. A causa della morte in rapida sequenza di Giulio III (marzo 1555) e Baldovino (agosto 1556), l'immobile rimase di proprietà Del Monte ben poco tempo, passando poi in mano ai Medici, da cui il nome con cui il palazzo è ancora conosciuto<sup>3</sup>.

Il soffitto, di forma rettangolare, presenta uno schema tripartito incentrato su tre dipinti – eseguiti da Prospero Fontana<sup>4</sup> – intorno ai quali si snoda una ricca decorazione ad intaglio, realizzata con un profondo sottosquadro e caratterizzata dai colori bianco, blu, rosso e oro. Il repertorio figurativo e la cromia dei rilievi sono abbastanza inusuali per un palco ligneo (fig. 76) e ricordano da vicino le volte stuccate che si eseguivano in quegli anni: difatti gli studiosi, descrivendo l'opera, sono stati spesso ingannati dal suo aspetto e hanno catalogato questi rilievi come stucchi<sup>5</sup>. Nonostante le apparenze però, si tratta di un manufatto ligneo, come giustamente scritto da

<sup>2</sup> Sul coinvolgimento dell'Ammannati in questo cantiere, ma soprattutto sul suo ruolo direttivo, è fondamentale il documento con cui l'artista richiede il compenso che gli spetta per questi anni a servizio dei Del Monte. Nella lettera, oltre a specificare di aver lavorato per la famiglia per 34 mesi (giugno 1552-marzo 1555), l'artista sottolinea come «al palazzo di campo marzo tutto che vi si spese che fu vicino a 20 mila ducati a detto palazzo logge di stucco palchi facciate rifatte e insomma quelle che ve dinnuovo fu disegnato dame». Per la trascrizione completa cfr. AURIGEMMA 2007, pp. 60-62. Per un'analisi dell'opera dell'Ammannati a palazzo Firenze e la relativa documentazione cfr. NOVA 1983; AURIGEMMA 2007, pp. 54-81, 121-130.

<sup>3</sup> Sulla storia del palazzo durante l'età Del Monte e il successivo passaggio ai Medici vedi AURIGEMMA 2007, in particolare pp. 41-54, 135-141, con bibliografia precedente.

<sup>4</sup> Sui dipinti del Fontana cfr. NOVA 1983, pp. 59-66; AURIGEMMA 2007, pp. 83-130; DANIELE 2014-2018, pp. 41-45.

<sup>5</sup> Sulla natura di queste decorazioni c'è sempre stata una certa confusione, con gli studiosi che li classificavano il più delle volte come stucchi e raramente come rilievi lignei dipinti. Cfr. BLAGI 1923, pp. 55-56; NOVA 1983, p. 64; NOVA 1984, p. 153; NOVA 1988, p. 231; LOFFREDO 2011a, p. 125.

Maria Giulia Aurigemma nella sua recente monografia su palazzo Firenze<sup>6</sup>. L'errore di valutazione commesso su queste decorazioni, oltre al loro aspetto, in parte è stato certamente dovuto anche al noto documento in cui Ammannati stesso, chiedendo di essere pagato per il lavoro svolto, afferma che «a detto palazzo logge di stucco palchi faccate rifatte e insomma quelle che ve dinnuovo fu disegnato dame»<sup>7</sup>. Ammannati parla di «logge di stucco» al plurale, per cui è stato normale identificarle nella loggia al pianterreno del palazzo, e in quella al primo piano, dove si trova il nostro soffitto. Per inciso, in quest'ultima vi sono effettivamente degli stucchi, cioè i capitelli delle paraste<sup>8</sup>.

In seguito a queste prime considerazioni sembrerebbe opportuno ipotizzare, quindi, che Ammannati abbia volontariamente ricercato questo effetto imitativo e dissimulatorio, fingendo una decorazione stuccata per il tramite di altri mezzi espressivi. Questo saggio si propone perciò di analizzare più a fondo il manufatto, affrontando innanzitutto i singoli motivi decorativi arrivando a dimostrare come facciano parte di un repertorio che poteva essere declinato, all'interno dei cantieri, tanto in stucco quanto in pittura e fosse invece meno frequente nei palchi lignei; successivamente di trovare, soprattutto nelle fonti, confronti significativi per delineare il contesto culturale entro cui il soffitto è stato concepito e realizzato.

Per cercare corrispondenze fra queste decorazioni e l'ampio repertorio degli stucchi romani di metà secolo, qui mi concentrerò sui cantieri a cui ha preso parte, a vario titolo, Ammannati stesso durante il pontificato di Giulio III: la cappella Del Monte a San Pietro in Montorio (1550-1552), villa Giulia (1551-1555) e la loggia al piano terreno di palazzo Firenze, cosiddetta del Praticaccio (1552-1555)<sup>9</sup>. Ci tengo a sottolineare come i confronti che proporrò qui sono tipologici, cioè tesi a individuare la ricorrenza nei vari cantieri

<sup>6</sup> Descrivendo il soffitto, la studiosa scrive: «un vero pezzo di bravura come scultura in legno appena dipinto a guazzo», in AURIGEMMA 2007, p. 122.

<sup>7</sup> Su questo documento cfr. nota 2.

<sup>8</sup> In tutta onestà, io stesso, vedendo il soffitto per la prima volta, ero sicuro si trattassero di stucchi, ma osservando con più attenzione, soprattutto grazie alle fotografie, ho potuto notare i segni dei tarli che hanno cancellato qualunque mio dubbio sulla natura del manufatto.

<sup>9</sup> Su quest'ultima impresa cfr. il saggio di Giulia Lanciotti e Paolo Rigo.

di motivi decorativi simili, e non stilistici: non è mia intenzione, in questa sede, trovare affinità fra le differenti mani all'opera in questi cantieri.

Osservando dunque il soffitto di palazzo Firenze, gli elementi certamente più visibili sono le quattro coppie di putti, per le quali è inevitabile il confronto con quelli della cappella Del Monte (figg. 77-78), tanto quelli in stucco presenti nella volta quanto soprattutto quelli marmorei della balaustra di accesso alla cappella. Senza dover allontanarci da palazzo Firenze però, personaggi in stucco di questo tipo sono presenti anche nella loggia al pianterreno dell'edificio. I putti inoltre qui impugnano un nastro, con il quale sembrano sorreggere il medaglione posto sopra le loro teste: un motivo del tutto simile si trova già nella volta della cappella in San Pietro in Montorio. Un'altra peculiarità tipica di moltissime creazioni dell'Ammannati sono i bucrani, che nel nostro soffitto affiancano i medaglioni centrali con i monocromi (figg. 77 e 79). Questi rappresentano uno dei numerosi elementi che l'artista desume dall'antico, ma poi rielaborati in maniera del tutto personale. L'utilizzo di un linguaggio classico, o anche semplicemente di alcuni stilemi, d'altronde non stupisce viste le molteplici esperienze maturate da Bartolomeo, tra cui quella padovana, uno dei principali poli della cultura antiquaria italiana<sup>10</sup>. Lo stesso motivo si trova ad esempio nella cappella Del Monte e nel fontanalia di villa Giulia, ma sono molto comuni anche nella decorazione di portali, finestre e mensole di numerose fabbriche ammannatiane, tanto da essere quasi un tratto distintivo del fiorentino<sup>11</sup>. Altrettanto comuni nelle imprese che hanno visto la partecipazione dell'artista toscano, ma in realtà un *topos* che si ritrova ovunque nelle decorazioni plastiche cinquecentesche, sono le teste femminili velate (figg. 76 e 80): si vedono a villa Giulia (cortile) e, solo per citare un altro cantiere in cui Ammannati ha partecipato, anche nella libreria Marciana (1537-1553). Allo stesso modo, anche

<sup>10</sup> Sul rapporto con l'antico dell'artista fiorentino cfr. BESCHI 1995; CALAFATI 2011a, pp. 182-190.

<sup>11</sup> Solo per citare alcuni esempi: nello stesso palazzo Firenze si trova nel portale d'ingresso della loggia al pianterreno, mentre a Firenze è visibile ad esempio nei palazzi Grifoni, Giugni e Pitti. Sull'utilizzo di questo particolare elemento decorativo e i suoi significati simbolici vedi CALAFATI 2011a, pp. 182-190.

le figure distese sono uno dei motivi ricorrenti negli stucchi cinquecenteschi e le ritroviamo, in varie attitudini, nella cappella Del Monte (figg. 76 e 81). In ultimo, i festoni di frutta rappresentano un altro elemento adottato spesso nelle decorazioni a stucco, così come anche i tritoni, qui disposti a mo' di fregio intorno ai tre riquadri centrali del soffitto (fig. 76). Ovviamente, anche tritoni e/o altri tipi di animali fantastici si trovano in numerosi edifici romani: villa Giulia, stanza a sud al pianterreno (fig. 82); mentre, per citare altri esempi romani, in Castel Sant'Angelo nella sala Paolina (1545-1547) e nella cappella del Pallio nel palazzo della Cancelleria (1548-1550).

Questo breve elenco è stato proposto per mostrare l'osmosi dei vari motivi ornamentali tra i diversi cantieri ma soprattutto per verificare come la totalità degli elementi utilizzati dall'artista toscano in questo soffitto siano mutuati dal repertorio degli stucchi, mentre di contro siano molto meno comuni per un palco ligneo. Ma il legame del nostro soffitto con il mondo degli stucchi è ancor più evidente se ci soffermiamo sulla particolare cromia delle decorazioni, probabilmente la caratteristica più evidente del manufatto (fig. 75). Il bianco è il colore predominante dell'intera decorazione, niente di più lontano dai soffitti lignei cinquecenteschi cui siamo abituati, dove la tonalità generale è data dalle dorature oppure dal legno lasciato a vista. Un confronto esaustivo in tal senso con un tipico soffitto ligneo dello stesso periodo – per evidenziare l'aspetto visivo completamente differente – può essere quello con la sala di Perseo a Castel Sant'Angelo (1544-1545, fig. 84). Molto più vicine al nostro soffitto, non solo per i singoli elementi ma anche per lo schema decorativo nel suo complesso, risultano invece le volte a stucco, come ad esempio quelle della loggia di villa Madama (1520-1521).

Da queste prime considerazioni sembra chiaro come in quest'opera si sia voluto perseguire l'intento mimetico di riprodurre una decorazione stuccata e, per traslato, anche una volta muraria – il supporto dove solitamente gli stucchi venivano applicati. A tal proposito, sempre Aurigemma sottolineava come fosse presente la volontà di simulare proprio una struttura in laterizio, facendo particolare riferimento alle coppie di putti, interpretate come una ripresa da parte di Ammannati dell'analogo motivo presente nella volta

della cappella Sistina di Michelangelo<sup>12</sup>. La domanda da porsi in questo caso è perché il fiorentino non abbia ‘girato le volte’, cioè non abbia costruito una copertura in muratura, visto che sembrerebbe quello l’effetto a cui aspirava. Una risposta a questo interrogativo si può trovare nelle consuetudini costruttive in uso nell’Urbe già a partire dal secolo precedente, legate soprattutto a problemi di statica dell’edificio. A Roma, solitamente, l’uso delle volte era limitato alle cantine e al piano terreno, con il piano nobile di conseguenza coperto da un soffitto ligneo. Questo sistema era preferibile poiché le volte nei piani superiori avrebbero richiesto un eccessivo ispessimento dei muri per assorbirne la spinta, con conseguente perdita di stabilità dell’edificio stesso. Questa soluzione costruttiva non era certo una prerogativa romana dal momento che, per esempio, è consigliata anche da Scamozzi nel suo trattato *L’idea dell’architettura universale*<sup>13</sup>. Il riferimento all’architetto veneto, e più in generale alla cultura veneta, è significativo per il nostro discorso e, importante sottolinearlo, senz’altro pregnante per l’Ammannati visto il suo soggiorno a Venezia.

La costruzione di un palco ligneo era quindi un’usanza ben radicata a Roma e successivamente, nel corso del XVI secolo, i soffitti conosceranno un grande sviluppo assumendo numerosi tipi di forme e decorazioni. Il nostro rappresenta un’ulteriore evoluzione del tipico soffitto a lacunari poiché è arricchito dai tre dipinti del Fontana ricordati in precedenza, secondo una tipologia molto diffusa proprio a Venezia. Soffitti ‘alla veneta’ come questo sono presenti anche altrove in città ritrovandosi, per esempio, in alcune delle sale del piano nobile di palazzo Capodiferro Spada, databili intorno al 1550 e quindi più o meno coevi al nostro (fig. 85)<sup>14</sup>. Ovviamente, ai fini del presente studio non è importante stabilire quale soffitto abbia recepito per primo questa tipologia di origine lagunare, mentre ciò che davvero conta è la differente concezione che informa i due cantieri. Mettendo a confronto i manufatti, sarà chiaro come

<sup>12</sup> AURIGEMMA 2007, p. 122.

<sup>13</sup> SCAMOZZI 1997, vol. II, p. 157. Su questo tema, vedi anche PAGLIARA 2002, p. 534.

<sup>14</sup> In particolare si tratta di quattro ambienti, conosciuti come stanza di Callisto, di Achille, di Enea e dei Fasti Romulei. Cfr. NEPPI 1975, pp. 96, 101, figg. 22, 37; VICINI 2012, p. 69; CONFORTI, D’AMELIO 2016, p. 342, fig. 41.

essi intendano perseguire due scopi opposti: da una parte, un tipico palco ligneo cinquecentesco, dall'altra un soffitto ideato per apparire come una costruzione in muratura. Il soffitto ideato dal fiorentino è dunque un caso molto particolare e l'operazione concettuale messa in atto dall'artista toscano – la dissimulazione della materia e l'occultamento del processo creativo – si inserisce in un preciso filone dell'arte cinquecentesca italiana. Architetto e scultore toscano, Ammannati maturò esperienze anche a Venezia, Padova e Urbino, come già ricordato, oltre ovviamente a Roma e Firenze e il nostro soffitto sembra così riassumere molte delle influenze culturali incontrate dall'artista<sup>15</sup>.

L'uso di tecniche mimetiche per celare il processo creativo e nobilitare la materia, simulando cioè un materiale differente, era molto comune a Roma durante il XVI secolo. Tipico, ad esempio, l'uso dello stucco a ricoprire il rivestimento esterno dei palazzi per ricreare nell'architettura le possibilità espressive del marmo. Lo stucco in questo specifico caso va letto in chiave antiquaria: evocava l'antico ma a prezzi decisamente più contenuti rispetto alla pietra vera<sup>16</sup>. Fra i numerosi palazzi che si potrebbero citare ce n'è uno in cui questa pratica viene declinata in maniera peculiare: palazzo Massimo alle Colonne (1532-1536). Nello specifico, la loggia posta nel fronte meridionale del cortile è il settore più interessante per noi, viste le tangenze con la loggia di palazzo Firenze dove è montato il nostro palco. Quella progettata dal Peruzzi (fig. 86) innanzitutto si presenta come una doppia loggia con al piano nobile un soffitto ligneo, assolutamente tipico per quel che riguarda la decorazione, cioè lo stesso progetto di Ammannati a palazzo Firenze. Inoltre, nella loggia superiore, Peruzzi mette in atto una soluzione tecnica – già consigliata da Vitruvio – per non incorrere in cedimenti strutturali: usa un architrave di legno<sup>17</sup>. Questo aspetto non sarebbe particolarmente significativo se non fosse che l'architrave è stuccato e decorato con motivi di palmette all'antica. L'uso dello

<sup>15</sup> Per notizie più approfondite sulla biografia dell'artista vedi BELLI BARSALI 1960; KIENE 1995, pp. 8-19; CHERUBINI 2011.

<sup>16</sup> Su questo particolare aspetto dello stucco vedi FORCELLINO 1990; MUSSO 2001.

<sup>17</sup> Sulla loggia vedi CAFÀ 2007, pp. 229-232. Sull'uso dell'architrave ligneo e della sua presenza nella trattatistica rinascimentale, vedi anche GARGIANI 2003, pp. 131-135.



stucco sull'architrave ligneo è fondamentalmente la medesima operazione che possiamo osservare nel nostro soffitto: in entrambi i casi si è deciso di occultare il legno per suggerire la presenza di un materiale più pregiato, in un caso la pietra e nell'altro lo stucco.

Una simile operazione era stata condotta anche da Giorgio Vasari nella scomparsa villa Altoviti, sempre a Roma<sup>18</sup>. Questo episodio per noi è ancor più significativo sia perché coevo ai lavori a palazzo Firenze sia per i documentati rapporti tra l'aretino e Ammannati, i quali lavorarono fianco a fianco nella cappella Del Monte. Nelle *Vite*, parlando di uno dei suoi soggiorni romani e della committenza proprio di Bindo Altoviti, Vasari ricorda alcuni lavori svolti per il banchiere – siamo nel 1553 – e in particolare la costruzione e la decorazione di una loggia nella villa. Ecco le sue parole:

fui forzato, non potendogli mancare, a fare a Messer Bindo Altoviti due logge grandissime di stucchi et a fresco. Una delle quali dipinsi alla sua vigna con nuova architettura, perché essendo la loggia tanto grande che non si poteva senza pericolo girarvi le volte, le feci fare con armadure di legname, di stuoie, di canne, sopra le quali si lavorò di stucco, e dipinse a fresco come se fussero di muraglia, e per tale appariscono e son credute da chiunque le vede<sup>19</sup>.

Anche qui, l'architettura lignea viene occultata e contraffatta ma l'aspetto più interessante del passo è l'importanza attribuita dall'aretino alla dissimulazione stessa, a come la loggia sembri costruita in muratura e riesca ad ingannare tutti gli osservatori («e son credute da chiunque le vede»). Vasari intende sottolineare la sua capacità nel nascondere e nel superare le difficoltà della creazione, le 'difficoltà' dell'arte, tema molto caro all'aretino ma che ricorre spessissimo in varie fonti del XVI secolo<sup>20</sup>: non potendo costruire le volte

<sup>18</sup> Sulla villa, che si trovava ai Prati di Castello ed è stata demolita poco dopo il 1864, e l'intervento del Vasari cfr. DAVIS 1979, pp. 197-212; PEGAZZANO 2004b, pp. 201-202.

<sup>19</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 397.

<sup>20</sup> Questo tema in realtà è già presente nelle fonti antiche, come Vitruvio o la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, e da queste il concetto di difficoltà è arrivato fino al XV e XVI secolo. Nel Cinquecento però, esso raggiunge un'importanza e una diffusione molto maggiore rispetto al passato e, oltre Vasari, lo ritroviamo ad esempio in Borghini, Dolce e Varchi. A riguardo cfr. BAROCCHI 1960-1962, vol. III, pp. 638-639; SPAGNOLO 2004, pp. 89-92.

in muratura, l'artista concepisce una «nuova architettura» il cui scopo però è proprio quello di nascondere tale novità. La volontà di confrontarsi con i problemi connessi con la creazione artistica, e soprattutto di superarli, caratterizza molte opere dell'età della Maniera, in particolare modo intorno alla metà del secolo, quando sembra diventare un valore prioritario: questa importanza si riflette infatti in maniera sensibile nell'edizione torrentiniana delle *Vite*, mentre risulta già più attenuata nella giuntina<sup>21</sup>.

A palazzo Firenze il problema che si presentava ad Ammannati, la 'difficoltà', era far sembrare un soffitto ligneo come se fosse lavorato a stucco, un'idea che, a prescindere dai materiali coinvolti, a livello concettuale fa riferimento alla stessa *koimè* culturale degli esempi appena citati. Il mancato uso di stucchi veri è da imputare probabilmente a questioni tecniche legate alla statica del soffitto – le figure stuccate avrebbero pesato troppo sulla struttura e il palco avrebbe quindi rischiato di imbarcarsi o, peggio, di fratturarsi – e Ammannati quindi ha superato questa difficoltà 'riproducendo' lo stucco tramite la pittura<sup>22</sup>. La necessità di proporre una simile finzione invece, al di là di ostentare la propria inventiva e la propria fantasia – altre caratteristiche chiave dell'artista alla metà del Cinquecento – credo si possa legare al grande successo incontrato dalle decorazioni a stucco durante la prima metà del secolo. Visto il tema trattato da questo volume, e dal relativo convegno, penso non sia necessario sottolineare l'importanza assunta da questa tecnica nei progetti decorativi, romani e non solo, e che proprio nei pontificati di Paolo III Farnese e Giulio III Del Monte ha acquisito ulteriore centralità<sup>23</sup>.

La volontà di fingere un materiale è accompagnata da un ulteriore aspetto, che probabilmente ha avuto il suo peso nell'ideazione del palco, e cioè la volontà di occultarne un altro, nel nostro caso il legno. Ancora Vasari, nelle *Vite*, esprime un giudizio indicativo

<sup>21</sup> SPAGNOLO 2004, pp. 101-104.

<sup>22</sup> Riguardo l'uso di stucchi su soffitti lignei, va ricordato quanto successo nella palazzina Montalto a Bagnai dove, nel 1612, il Cavalier d'Arpino ha realizzato un soffitto ligneo decorato con stucchi veri: dopo due anni appena il soffitto necessitava di urgenti interventi di consolidamento. Su quest'opera, da ultimo cfr. CONFORTI, D'AMELIO 2016, pp. 312-313, 324-325.

<sup>23</sup> A riguardo, in questo volume si veda in particolare il saggio di Serena Quagliaroli.

sulla scultura lignea: «Ma, invero, non si dà mai al legno quella carnosità o morbidezza, che al metallo ed al marmo, ed all'altre sculture che noi veggiamo o di stucchi o di cera o di terra»<sup>24</sup>. Il legno poteva essere ritenuto non particolarmente adatto a trasmettere ciò che l'artista voleva comunicare, e quindi, per ottenere un diverso effetto visivo, si poteva occultare, magari proprio con il colore. Questa era una pratica più comune di quanto si possa pensare e ce ne dà una preziosa testimonianza ancora una volta Scamozzi che, parlando dei soffitti lignei, scrive: «e dopò smaltato il tutto di bianco tendente al color del Marmo, ò d'altre pietre, c'hanno del verisimile, la qual cosa; prima ella hà non so che di Decoro; accompagna molto bene all'edificio; oltre, che non poco si fanno con assai mediocre spesa, e durano molto, et accrescono anco lume alle Stanze»<sup>25</sup>. Il ricorso alla pittura da parte dell'Ammannati perciò potrebbe legarsi anche a simili considerazioni e alla volontà di conferire maggiore «carnosità o morbidezza» alle figure intagliate nel soffitto – penso soprattutto ai putti – effetto altrimenti difficile da ottenere con il naturale colore del legno.

Vorrei concludere questa breve analisi con un'ultima suggestione, un ulteriore livello di lettura per la decorazione plastica del nostro soffitto (fig. 75). Ho cercato di dimostrare come alcuni concetti molto diffusi nella teoria dell'arte del tempo, insieme a considerazioni di carattere pratico, abbiano potuto giocare un ruolo importante nella creazione di quest'opera e, visto l'intento mimetico del soffitto, è inevitabile citare anche il tema del paragone, tanto caro alle speculazioni teoriche cinquecentesche, soprattutto di matrice toscana. Paragone inteso appunto sia come imitazione di un'altra tecnica sia come rapporto e/o rivalità fra pittura e scultura. Perché il palco di palazzo Firenze è sì imitazione degli stucchi, ma altrettanto lampante è il suo rapporto con la pittura, rapporto che va ben al di là dei quadri del Fontana. Ammannati non può essere rimasto indifferente a questo dibattito e qui intende dare sfoggio della sua abilità nell'invenzione e nella composizione per dimostrare come la scultura fosse in grado di gareggiare con la pittura, proponendo una decorazione che, per varietà e ricchezza, richiamasse quelle visibili

<sup>24</sup> VASARI 1966-1987, vol. I, p. 109.

<sup>25</sup> SCAMOZZI 1997, vol. II, p. 157.

in molti edifici dell'epoca. Il repertorio di motivi decorativi qui visibile – ripreso dall'antico – è quello approntato nei cantieri di Raffaello e della sua scuola e poi reinventato e adattato a decorazioni pittoriche e plastiche<sup>26</sup>. Solo per citare l'esempio più lampante in tal senso, i tritoni raffigurati nel nostro soffitto riprendono una composizione di Perin del Vaga, un prototipo che avrà molta fortuna e sarà alla base di numerose decorazioni<sup>27</sup>. Ma è possibile indicare altri confronti stimolanti: sempre i tritoni ammannatiani di palazzo Firenze richiamano i corrispettivi pittorici della loggia sottostante e un simile parallelismo fra raffigurazione dipinta e raffigurazione plastica si ritrova anche a villa Giulia, dove in una stanza al pianterreno sono raffigurati dei tritoni a stucco e nell'altra dirimpetto sono invece dipinti (figg. 82 e 83). Infine, la particolare combinazione adottata dall'Ammannati con lo schema del medaglione affiancato da putti con nastri (fig. 77) può essere in realtà avvicinata, in maniera quasi palmare, anche a coeve decorazioni pittoriche, soprattutto fregi. Questa appare una soluzione di gran moda nel periodo e, solo per citare l'esempio più vicino a palazzo Firenze, ricordiamo qui la stanza dei sette colli a villa Giulia<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> La creazione di un lessico decorativo, basato sul repertorio figurativo raffaelloesco, da parte degli artisti della generazione successiva, soprattutto Perin del Vaga, è, come noto, una questione molto complessa e articolata che andrebbe letta anche alla luce dell'influenza esercitata in questo processo dalle opere di Michelangelo. Non è questa la sede per affrontare un simile discorso, per un inquadramento generale e per una bibliografia di base relativa alla vicenda rimando al già citato saggio di Quagliaroli in questo volume.

<sup>27</sup> Il disegno raffigura due tritoni affrontati ed è conservato a Oxford, Christ Church, cfr. DAVIDSON 1976, p. 406, n. 19. Ringrazio Serena Quagliaroli per la segnalazione.

<sup>28</sup> Sulla decorazione di questo ambiente cfr. SAPORI 2016b, pp. 88-91, figg. 12-13; SAPORI 2016a, pp. 20-21, fig. 34.



LA ROMA LETTERARIA ALLA METÀ DEL CINQUECENTO  
E ANTON FRANCESCO RAINERI  
ALLA CORTE DI GIULIO III

GIULIA LANCIOTTI  
PAOLO RIGO

*Un papato di 'mezzo'*

Rispetto all'ambito più prettamente letterario il papato di Giulio III, a cui aggiungere il brevissimo lasso temporale in cui fu in carica Marcello II (appena 22 giorni), sembra quasi assumere le fattezze di un periodo di mezzo: schiacciato, e in parte assorbito, dal rinnovamento culturale successivo al sacco di Roma del 1527, quando grandi letterati come Pietro Bembo scelsero la via della toga (anche grazie, semplificando, alla mancanza di concorrenza; ma il celebre Rinascimento romano fu ricco di profili intellettuali definibili come minori, quali Francesco Maria Molza o Vittoria Colonna). Se una delle sponde appare dunque ben chiara, l'altra coincide con il rigido magistero del Carafa, segnato dall'inquisizione sì ma anche dalla fioritura di alcuni personaggi di difficile inquadramento come sono stati Filippo Neri, e ancora, per esempio, i Tasso.

Forse, la personalità più grande del pontificato di Del Monte è da riconoscere in Giovanni Della Casa. L'autore del *Galateo* aveva intrapreso a partire dal 1532 una brillante carriera ecclesiastica: arrivò a diventare arcivescovo di Benevento nel 1544 e, nel medesimo

anno, papa Paolo III lo fece nunzio apostolico a Venezia. La carriera soffrì una battuta d'arresto proprio con l'elezione di Giulio III. Caduto in disgrazia Alessandro Farnese, protettore e cardinale di Della Casa, il poeta fu costretto a un esilio volontario in Veneto, dove scrisse *Il Galateo*, prima di poter, dunque, tornare a Roma con l'elezione di Paolo IV, sotto cui fu nominato segretario di stato. Un destino analogo, benché più lieve (Della Casa si era messo in cattiva luce da solo, quando a Venezia nel 1544 accordò protezione al fuggiasco Lorenzino de' Medici, assassino del duca Alessandro), fu subito da Annibal Caro. Quest'ultimo, sodale di Giovanni (anch'egli fu familiare dei Farnese) e frequentatore degli ambienti berneschi, riuscì a restare a Roma durante il pontificato di Del Monte con il solo compromesso di sopire un poco la *verve* "liberale" tipica dei suoi scritti.

Durante gli anni di pontificato si inasprirono le relazioni tra Impero e Francia, il precario equilibrio sfociò nella guerra tra Carlo V e Enrico II. L'Italia fu uno dei teatri principali del conflitto: ciò anche a causa delle azioni spregiudicate della casa Farnese; i cui due rappresentanti maggiori, i fratelli Ottavio e Orazio, tentarono una serie di colpi di mano, tesi a rafforzare il loro ruolo politico in Emilia, ai danni dei vicini Gonzaga (e anche delle istituzioni principali, cioè papato e Impero: proprio il nipote di Giulio III, al secolo Giovanni Battista Del Monte, marito di Ersilia Cortese – donna piuttosto in vista nella corte papale<sup>1</sup> –, guidò, anche se solo nominalmente, le truppe pontificie, nell'assedio di Mirandola, dove trovò la morte il 14 aprile 1552)<sup>2</sup>.

Ma non vi furono solo insuccessi; altresì in ambito macro-culturale, il regno di Giulio III vide una riapertura del concilio di Trento: si

Si specifica, ai fini della valutazione della ricerca, che Rigo ha scritto i primi due paragrafi e Lanciotti il resto.

Si ringrazia la Società Dante Alighieri per la concessione dell'uso delle immagini della cosiddetta loggia del Primaticcio.

<sup>1</sup> Ersilia Cortese, poetessa, fu una cortigiana che ebbe contatti con i maggiori letterati del tempo e, come detto, fu tenuta in buona considerazione da Giulio III (MELFI 1983). Un'effigie di Ersilia è presente nella cappella Del Monte, cfr. *GIORGIO VASARI* 1981, pp. 93-94; CONFORTI 2011, pp. 199, 203, nota 56.

<sup>2</sup> Dico solo nominalmente poiché, di fatto, il vero comandante fu il più esperto Alessandro Vitelli, sull'assedio cfr. SALTINI 2003.

trattò di una seconda fase, durata appena sei mesi, che si richiuse con un nulla di fatto proprio a causa della guerra imperante e dell'opposizione interna tra vescovi tedeschi e francesi (quest'ultimi neanche presenziarono al concilio). La pressione luterana ebbe anche dei risvolti oscuri: per esempio, Girolamo Massari, medico ma anche filosofo amico del Vergerio<sup>3</sup>, pubblicò nel 1553 (a Basilea per opera di Pietro Perna)<sup>4</sup> l'*Eusebius captivus*. Si tratta di un'opera allegorica in cui a Giulio III viene assegnato il ruolo dell'antagonista, reo di mandare al rogo il libero pensatore Eusebio Uranio. L'opera merita di essere dimenticata per fattura, però, fornisce oggi il polso di quella che doveva essere una percezione non proprio positiva di Giulio III nel mondo europeo dissidente a lui contemporaneo.

Il manchevole equilibrio politico si riversò nell'ambito letterario. Sono, infatti, pochi i grandi nomi che furono valorizzati dall'istituzione papale, lo si è visto: eppure, se si ragionasse sulla politica economica di Giulio III, si noterà facilmente come la struttura mirasse a un consolidamento delle casse, forse, da utilizzare, una volta pingue, in ambito artistico. A un primo momento di alleggerimento fiscale seguì già alla fine del 1550 una decisa alternanza tra misure consolidate (come l'aumento delle tasse) e innovazioni di politica finanziaria atte a migliorare le casse statali. Nel 1550 era stato istituito il Monte Giulio, un prestito pubblico di centocinquantamila scudi di capitale, premiato con interessi al dodici per cento e garantito dalle entrate delle dogane di Roma. Alla fine del 1551, era stata reintrodotta la tassa dei cavalli e nel 1552 – ma solo nella capitale dello stato – quella sul macinato (anche se con aliquote più basse). Tale tributo fu impiegato tuttavia principalmente a garanzia di un nuovo prestito pubblico, denominato, appunto, il Monte della farina (di centomila scudi, con interessi al dieci al per cento). Infine, nel biennio del 1552-1553, era stata imposta una nuova tassa, nota come il 'quattrino della carne'.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Sulla vicenda editoriale PERINI 2000, p. 300 e sgg.

<sup>4</sup> Si tratta di una sorta di Aldo Manuzio di nazionalità svizzera (e protestante), sul personaggio cfr. ROTONDÒ 1974 e, il più recente, PERINI 2002. Su Massari cfr. OLIVIERI 2008.

<sup>5</sup> Ricavo queste informazioni da MAIFREDA 2014.



*La figura letteraria di 'Monte'*

L'esigenza di potenziare le entrate dell'Erario nasceva da diversi fattori: oltre al finanziamento della guerra, i diversi costi erano dovuti tanto a una politica mite nei confronti del baronaggio (in questo ambito verrà creato il marchesato di Castiglione del Lago, concesso ai consanguinei di Giulio III, i Della Cornia), quanto alle continue spese causate dal diffuso mecenatismo non solo nell'ambito delle arti visive. Se, infatti, villa Giulia è da riconoscere come l'emblema del successo, non bisognerà dimenticare che vennero rappresentate commedie in Castel Sant'Angelo e in Vaticano con l'utilizzo di dispendiose scenografie. Tra le altre furono portate in scena: il *Menecmi* e l'*Aulularia* di Plauto (la prima fu rappresentata il 24 novembre 1550, la seconda il 3 febbraio 1551), l'*Eunuco* di Terenzio (22 gennaio 1551), ma anche, tra gli autori più vicini, la *Cassaria* di Ludovico Ariosto (rappresenta la stessa sera del *Menecmi*).<sup>6</sup>

Questo interesse artistico, si vedrà, deve essere ricondotto, stante le testimonianze di alcuni letterati, alle esigenze di una spregiudicata propaganda politica, volta a valorizzare sia il proprio ruolo di pontefice, sia la famiglia d'appartenenza. In particolar modo, piuttosto rimarchevole fu il rapporto che Giulio III tenne con il nipote Innocenzo Del Monte (ma egli in realtà era solamente figlio adottivo del fratello Baldovino)<sup>7</sup>. Nel primo concistoro del 30 maggio 1550, quando a Pietro Aretino venne negato il berretto cardinalizio dato per certo con Paolo III, Innocenzo fu creato cardinale diacono. Ebbe una rendita di dodicimila ducati e ricevette il titolo di Sant'Onofrio (ma ciò avvenne il 1 settembre dello stesso anno).<sup>8</sup>

<sup>6</sup> BERTOLOTTI 1884b, pp. 52-54 e BERTOLOTTI 1885, pp. 90-104 e SANDULLI, 1934, p. 372, in quest'ultimo contributo sono offerte delle riflessioni interessanti ancora oggi.

<sup>7</sup> Per la biografia del giovane e gli strani rapporti con il pontefice cfr. BURKLE-YOUNG, DOERRER 1997.

<sup>8</sup> Apro una piccola parentesi su Pietro Aretino: il celebre fustigatore della corte pontificia ebbe un rapporto del tutto particolare con Giulio III. Se la berretta cardinalizia gli fu negata ben due volte (nel 1550 e poi nell'estate 1553 quando si recò

L'innalzamento del nipote a cardinale destò scandalo tra gli intellettuali del tempo: il futuro Paolo IV, Giovanni Pietro Carafa, rimproverò il papa, in una lettera conservata oggi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (e che riporta la stessa data del concistoro), affermando che tale scelta non teneva conto tanto dell'età del giovane (all'epoca diciassettenne o forse diciottenne) quanto dei suoi costumi, delle sue origini e delle pessime qualità<sup>9</sup>. La nomina non fu accolta con favore da nessuno, come dimostrano le Pasquinate. Nei testi anonimi, che tanto appartengono al mondo della letteratura quanto si rifletteranno (e lo vedremo tra poco) in testi dal valore più alto, il papa viene spesso additato come sodomita e amante del nipote. In un caso è disprezzata l'origine popolare del pontefice, definito «gran plebeo, manigoldo e ribaldone» (565, 9)<sup>10</sup>. A Giulio III sono indirizzati una ventina di componimenti, molti dei quali sono risalenti agli anni precedenti l'elezione. La sodomia è un vizio che gli viene contestato già prima di divenire papa. Nella Pasquinata numero 537, 13-15, nota come *Epitaffi sopra li cardinali*, dove vengono derisi tutti i cardinali riuniti nella cappella Sistina, è contenuto un doppio *sense* riferito alla passione per il vino e al vizio di sodomia. Il dato dell'omosessualità di Giulio III e di suo nipote è, ancora, controverso per la storiografia moderna<sup>11</sup> ma qui interessa soprattutto in quanto catalizzatore delle creazioni letterarie. Nei testi popolari e nelle opere storiche non scientifiche, come la *Storia di Italia*

nella città santa in compagnia del duca d'Urbino Guidubaldo II, cfr. MAROCCHI 1990, pp. 120 e sgg.), all'indomani dell'elezione del nuovo pontefice gli era stato conferito un titolo di non poco conto, era stato ordinato cavaliere di San Pietro, un importante titolo di nobiltà bianca. Si ricorderà che Aretino aveva dedicato a Giulio III la ristampa in due volumi, avvenuta a Venezia tra il 1550 e il 1551, delle sue opere religiose.

<sup>9</sup> Egli cercò di dissuadere il papa ricordandogli «cum poenitus ignorem et genus, et patriam, et natales, et aetatem et qualitatem personae» (lettera a Giulio III del 30 maggio 1550, Bibl. apost. Vaticana, Vat. lat. 7290, f. 1r).

<sup>10</sup> Mi rifaccio all'edizione MARUCCI 1988, per ogni componimento indico tra parentesi numerazione e verso.

<sup>11</sup> Tale accusa è respinta dagli storici cattolici (per es. PASTOR 1934, pp. 3-299, in particolare p. 52), e, in un certo senso per motivi specularmente opposti, fu invece fatta propria dagli storici protestanti dell'epoca. Sul rapporto cfr. PERETTI 2009.

di Carlo Botta (del 1834 pubblicata a Lugano presso Giuseppe Ruggia), Innocenzo viene definito “bertuccino” del papa, poiché custode del pontefice “scimio”, cioè Giulio III<sup>12</sup>. Di questa sorta di leggenda fu testimone anche il poeta francese Joachim du Bellay, giunto a Roma al seguito di suo zio, il cardinale Jean du Bellay, e ivi rimastoci per un quadriennio dal 1553 al 1557. Egli raccontò la dilagante corruzione della corte pontificia ne *Les Regrets*, si tratta di una raccolta di 191 sonetti in alessandrini. Sono due i testi dedicati ai vizi di Giulio III. Nel CVI viene raccontata della passione per il vino e per l’attuazione di un classicismo “epicureo”, ispirato cioè ai poco lodevoli dei dell’Olimpio, nel CV, invece, il poeta francese trattò, appunto, del rapporto omosessuale tra Giulio III e Innocenzo, definito Ganimede (versi 5-8 e 14). Il dato, sospeso tra una dimensione leggendaria e un pettegolezzo di corte ma latore altresì di un’ampia letteratura, si riscontra anche nelle testimonianze degli ambasciatori del tempo: Matteo Dandolo, veneto, scriveva che Innocenzo era «un piccolo furfantello» e che il pontefice se lo portava «in camera e nel proprio letto, come se gli fosse stato figliuolo o nipote»<sup>13</sup>. Onofrio Panvinio, cortigiano dei Farnese ma anche uno dei più importanti storici del periodo, affermò che il vizio della lussuria dilagava a Roma e che Giulio III non aveva freni in tale ambito e non mancò inoltre di definire il papa «puerorum amoribus implicitus»<sup>14</sup>. L’ambasciatore imperiale Don Lasso scriveva: «nunca se ha visto persona tener tanta afecion a otro come el la tiene, y assi huelga, se tome plazer en todo lo que es de su inclinacion»<sup>15</sup>. Alcune voci, che sorvolano sul supposto peccato di omosessualità, non mancarono comunque di sottolineare lo straordinario affetto che legava zio e nipote: un esempio è rappresentato dal vescovo Angelo

12 Si consideri che ancora FRAGNITO 1975, nella biografia di Girolamo Capodiferro, parla di «vita gaia» e definisce Capodiferro come «assiduo compagno di quel papa festaiolo che fu Giulio III».

13 Il testo è citato da ALBERI 1863-1863, vol. II, p. 355.

14 Nella *De Iulii III vita ante pontificatum*, p. 147.

15 La lettera, datata 29 giugno 1550, è pubblicata in VON DRUFFEL 1884 p. 423.

Massarelli e dal suo *Diario*<sup>16</sup>. Un letterato avversario di Giulio III e sodale dei Gonzaga (nel 1549 si procurò per l'infruttuoso tentativo di eleggere al soglio pontificio Giovanni Salviati) fu Girolamo Muzio che in una lettera diretta a Ferrante I Gonzaga, non mancò di tratteggiare brevemente un ritratto assai ostile: «Hor di questo nuovo papa universalmente se ne dice molto male; che egli è vitioso, superbo, rotto et di sua testa»<sup>17</sup>.

### *Giulio III e i letterati*

Comunque, i contatti con i letterati non furono sempre avversi o negativi. A Giulio III si deve la nascita del cenacolo culturale gestito dai Della Cornia (e più precisamente dalla sorella Giacomina sposa del perugino Francia della Cornia), in cui operò un giovane Cesare Caporali (futuro amico di Miguel de Cervantes), oltre ai minori umbri Francesco Parigioli, Pompeo Graziani e Ciccone Costa d'Assisi, e, quindi, ma solo partire dalla seconda metà del secolo, anche un letterato di primo piano quale Scipione Tolomei. In gioventù, inoltre, il precettore di Giulio III fu Ambrogio Catarino Politi. Quest'ultimo al nuovo papa, che avrebbe voluto farlo cardinale, dedicò in meno di tre anni quattro commenti. Ludovico Parisetti il giovane fu in contatto con il pontefice sia a livello epistolare<sup>18</sup>, sia assistendo, insieme con il volgarizzatore e linguista Francesco Martelli, agli allestimenti teatrali del 1550-1551. Alla figura di Del Monte, infine, dedicò il poema «esameronico, cioè di resa poetica del racconto della creazione secondo» la *Genesis*: «ognuno dei sei libri

<sup>16</sup> «Ita incredibili inestimabilique ac ineffabili amore et dilectione eum persecutus est, ut longe maiore affectu quam quosque e sanguine suo procreatos eum diligere» (cfr. MERKLE 1963, p. 175).

<sup>17</sup> MUZIO 1864, p. 152.

<sup>18</sup> Si della raccolta PARISETTI 1553, promossa «apud Aldi filios». L'elenco degli intellettuali ai quali si rivolge è nutrito: Giovanni Maria Del Monte (futuro Giulio III), Francesco Martelli, Ugo Rangone, Marcello Cervini, Girolamo Andreasi, Reginald Pole, Ludovico Beccadelli, Gian Matteo Giberti, Giovanni Morone, Paolo Giovio, Iacopo Sadoletto, Pietro Bembo.

è dedicato ad una giornata dell'opera creatrice». <sup>19</sup> Tra gli elogi si registra, inoltre, un'egloga d'occasione composta da Fracastoro <sup>20</sup>. Buoni, benché manchevoli di opere di dedica o di produzioni letterarie, furono i rapporti con Giovanni Francesco Bini, che venne nominato segretario personale nel 1554. Più complessi furono quelli con Paolo Giovio, legami che devono essere letti come parte di una strategia politica: Giovio era stato, infatti, al servizio dei Farnese e quando i rapporti con questi si logorarono a causa delle guerre emiliane, e nonostante sul suo capo vertesse una denuncia all'inquisizione da parte di Muzio accorsa nel 1550 <sup>21</sup>, il nuovo papa gli consentì di nominare suo nipote Giulio quale canonico-reggente della scomoda diocesi di Nocera. Ma i rapporti non andarono oltre a tale fatto. Volendo, quindi, chiudere il preliminare quadro dei rapporti letterari relativi al pontificato prima di passare al tassello più importante di tutti, quello di Anton Francesco Ranieri, sarà utile apprezzare la macchina istituzionale messa in moto dal papa. Non solo egli favorì la rinascita del teatro romano (che abbandonò proprio in quegli anni la commedia del canovaccio riscoprendo le opere dei classici antichi e moderni) ma Giulio III si fece promotore di non poche imprese. Innanzitutto, si propose di pubblicare – purtroppo senza riuscirsi – le opere dell'altro vecchio amico e precettore Raffaele Lippo Brandolini. Un *corpus* che, secondo il catalogo contenuto nel Vat. lat. 3590, comprendeva, oltre a varie opere religiose, almeno trecentosessantacinque lettere divise in cinque libri e riunite in un manoscritto di circa 231 carte. Gran parte degli scritti andò perduta: nel Vat. lat. 3460 sono conservate solo una ventina di lettere che furono poi pubblicate <sup>22</sup>. In una del 1503, Brandolini descrive minuziosamente ad Antonio Del Monte l'educazione umanistica che va impartendo a suo nipote, il futuro Giulio

<sup>19</sup> ARIANI 2006, p. 982.

<sup>20</sup> L'egloga è raccolta nei *CARMINA* 1719-1726, vol. X, alle pp. 102-106.

<sup>21</sup> Girolamo Muzio, il quale, nel 1550, lo denunciò all'Inquisizione (MUZIO 1571, pp. 99-102).

<sup>22</sup> Il volumetto, dedicato nel 1551 da Anton Francesco Ranieri a Baldovino Del Monte, raccoglie ventiquattro lettere del 1500-1501 e una del 1503. Un'altra lettera è diretta al cardinale Egidio da Viterbo, conservataci con la risposta di quest'ultimo nel ms. 1001, f. 5r, della Biblioteca Angelica di Roma.

III. A quella educazione umanistica, forse, si deve la riorganizzazione dello *Studium Urbis* affidato a un'esimia commissione incaricata anche del suo governo. Di certo di riforme socio-culturali il pontificato di Del Monte non fu avaro: come risaputo, nel 1551, fu fondato il Collegio Romano dei Gesuiti, istituzione a cui venne affidata la formazione superiore in filosofia, teologia e arti; fu istituito il Collegio Germanico, volto all'educazione dei prelati tedeschi (si trattò, probabilmente, della risposta più pratica e intelligente alla crisi della riforma luterana, assieme alla fondazione dell'Università cattolica di Dillingen). Ma a Giulio III si deve altro: egli rinnovò la Biblioteca Apostolica Vaticana e nominò bibliotecario Marcello Cervini, futuro Marcello II. Queste attività di promozione furono condizioni che favorirono il fervore letterario e intellettuale che si verificò a Roma nella seconda metà del Cinquecento, con la rinascita delle Accademie studentesche.<sup>23</sup>

*Gli intellettuali alla corte di Giulio III: il caso di Anton Francesco Raineri*

[...] en ego nunc vobis ingentia gaudia pando.  
 Pastorem terris optatum, et ab aethere lapsum  
 legimus, et sacris dedimus laeta oscula plantis.  
 Cuique olim celsi fuerant cognomina Montis.  
 Iulius est, magnoque ingens erit alter ab illo<sup>24</sup>.

Così Anton Francesco Raineri descriveva nella sua opera *Thybris* l'elezione al soglio pontificio di Giovanni Maria Ciocchi del Monte celebrato con il nome di Giulio III.

Attento alla realtà culturale circostante, e soprattutto propenso ad ampliare la propria magnificenza e quella della sua famiglia, Giulio III si circondò di intellettuali e artisti, da Michelangelo e Giovanni Pierluigi da Palestrina, fino a Giorgio Vasari e Pietro Aretino. Ponendosi sulla scia dei suoi predecessori, Leone X e Giulio II, il nuovo pontefice aveva perseguito l'ideale di un ritorno all'*aurora aetas*

<sup>23</sup> cfr. CONTE 1985, pp. 103-119.

<sup>24</sup> RAINERI 2004.

sul modello classico, tanto nelle arti quanto nelle lettere. Roma contribuiva a questo auspicio<sup>25</sup>, e in questo clima di riscoperta e di valorizzazione è giusto considerare il ruolo di primo piano che hanno avuto da un lato la trasformazione della città in una corte di stampo cinquecentesco, dall'altro gli intellettuali ed artisti, i quali in perfetta coerenza con il contesto circostante si sono interrogati sul ritorno al classicismo e sul valore del concetto di imitazione. Proprio su quest'ultimo avevano discusso intellettuali come Poliziano e Cortesi, e in pieno Rinascimento anche Gian Francesco Pico e Pietro Bembo, che nella sua epistola *De imitatione*, discorreva sul valore dei modelli, come mediatori attraverso i quali l'artista può dare forma a qualcosa in grado di vincere la corrosione del tempo. Giancarlo Mazzacurati parafrasando la risposta del Bembo al Pico, scriveva: «l'*inventio* è frutto d'una maturazione delle competenze formali, proviene cioè dall'arte, da un'elaborazione dottrinarica lunga e da un altrettanto lunga fatica spesa nella riproduzione di modelli esemplari»<sup>26</sup>.

L'impegno per riportare alla luce le antiche glorie di Roma, e parallelamente la ricerca e la conformazione dello stile a un modello assoluto, sono le colonne portanti di una politica culturale quale quella papale, che mirava alla creazione di un *exemplum* non solo artistico della microrealtà, ma soprattutto culturale e spirituale che si sarebbe poi riflesso sul resto dell'Europa.

Tra il 1550 e il 1552 si susseguirono una serie di iniziative atte a innalzare il prestigio della famiglia Del Monte, dalla commissione di villa Giulia alla risistemazione della vigna di Roma, fuori dalla porta del Popolo, fino alla costruzione della cappella Del Monte nella chiesa di San Pietro in Montorio.

Come notò Ludwig von Pastor, il pontefice non fu particolarmente interessato a dare impulso ad opere di pianificazione urbana, per le quali si attenne ai piani di rinnovamento della città stabiliti dal suo predecessore Paolo III<sup>27</sup>. I tre principali progetti in tale senso furono: il completamento delle tre vie principali che portavano a

<sup>25</sup> VECCE 2013, p. 276.

<sup>26</sup> MAZZACURATI 1980, p. 24.

<sup>27</sup> PASTOR 1934, p. 248.

piazza del Popolo, e del Tridente verso ponte Sant'Angelo, oltre alla costruzione di via Trinitatis, che costituiva un tentativo di rivalorizzazione di un'area che, come sottolinea Alessandro Nova, era stata completamente abbandonata. Proprio in questa superficie, nella zona di Campo Marzio, Giulio III acquistò e restaurò per la sua famiglia ben tre residenze. Tra queste di particolare interesse è palazzo Firenze<sup>28</sup>. Appartenuto a Giacomo Cardelli, segretario apostolico, l'edificio a piazza dei Ricci fu acquistato dal pontefice attraverso la Reverenda Camera Apostolica, per essere poi donato al fratello Baldovino Del Monte e ai suoi eredi, *in primis*, il figlio Fabiano. Il restauro del palazzo fu commissionato a Bartolomeo Ammannati, mentre gli interventi pittorici furono guidati da Prospero Fontana. Le decorazioni nella loggia al pianterreno, detta del Primateccio, eseguite tra il 1553 e il 1555, mostrano e valorizzano in modo esemplificativo il rapporto vivo tra letterati e artisti. Il soffitto risulta caratterizzato dalla disposizione di nove riquadri maggiori, i quali, pur arricchiti dalla presenza di raffinati stucchi, non sembrano costituire un ciclo unitario, seppur ognuno di essi sia una chiara allusione alla famiglia del committente. In particolare cercheremo di interpretare i tre principali dipinti posti sulla volta della sala attraverso le parole stesse del segretario di Baldovino, ossia l'intellettuale Anton Francesco Raineri, già citato precedentemente. Le tre scene principali della volta, già studiate con attenzione da Alessandro Nova e Maria Giulia Aurigemma, possono essere analizzate alla luce dei sonetti che lo scrittore dedicò ai suoi mecenati.

Tuttavia, ci sia concesso per un breve momento di ricostruire la vita e l'importanza di Anton Francesco Raineri all'interno della corte papale di Giulio III.

Nato a Milano tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI, Raineri<sup>29</sup> entrò al servizio di Pierluigi Farnese e vi rimase per oltre dieci anni,

<sup>28</sup> cfr. TESORONI 1889, pp. 31-48, NOVA 1983, pp. 53-76, NOVA 1988, *OLTRE RAFFAELLO* 1984, pp. 213-221, CIERI VIA 2003, pp. 282-285, AURIGEMMA 2007, p. 81 e segg., FIRPO, BIFERALI 2009, pp. 192-225.

<sup>29</sup> Sulla figura di Anton Francesco Raineri cfr. ARGELATI 1745, pp. 1187-1189; CROCE 1958; NOVA 1983; NOVA 1988; VELA 1988; GORNI 1989; GIGLIUCCI 2000, p. 678; CASU 2004; RAINERI 2004; ALBONICO 2006, pp. 123-128; JOSSA 2006; CHIODO 2007; BOLZONI 2008; TOMASI 2012.



fino alla morte del suo protettore nel 1547. Come testimonia la sua comparsa nella raccolta poetica *Delle rime di diversi huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana*, allestita probabilmente da Ludovico Dolce per i tipi di Giolito nel 1547, i suoi sonetti sono una rappresentazione significativa del petrarchismo cinquecentesco, e l'essere affiancato ad autori come Claudio Tolomei, Francesco Maria Molza e Annibal Caro, dimostra l'orbita comune entro la quale gravitavano i quattro poeti, ossia quella della corte farnesiana. Ma è solo grazie all'elezione al soglio pontificio di Giovanni Maria Ciocchi del Monte l'8 febbraio del 1550 che Raineri poté dedicare attenzione alla sua vita e soprattutto alla sua carriera letteraria. Come sottolinea Rossana Sodano che ha curato l'edizione dei suoi sonetti, il poeta era tenuto in forte considerazione nella corte pontificia: lo attestano i due codici contenenti componimenti latini in onore del pontefice<sup>30</sup>. Il primo, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze è un membranaceo di diciotto fogli (Magl. VII 296), contenente il *Thybris sive De creatione Iulii III Pontificis Maximi liber*, incentrato sulla narrazione dell'elezione di Giulio III. Il secondo, invece, è il codice Ottoboniano 865 della Biblioteca Apostolica Vaticana contenente il successivo poemetto *De vita Sanctiss. ac Beatiss. Iulii III Pont. Max. ab inito pontificatu Liber I*, che è una ricostruzione della biografia del pontefice. Inoltre, il favore di cui godeva gli permise di veder realizzate le prime imprese editoriali: nel 1550 venne approvata l'edizione della commedia *Altilia*, l'anno successivo alcuni dei suoi epigrammi latini comparvero a illustrazione delle effigi dei personaggi ritratti negli *Elogia* di Giovio, e, soprattutto, nel 1553 venne pubblicata l'opera più significativa dell'autore, ossia la raccolta poetica i *Cento sonetti*. Come afferma sempre Sodano:

Il quinquennio 1550-1555 rappresenta il periodo di maggior prosperità nella vita di Raineri: la sistemazione conseguita nella corte di Giulio III si pone come il traguardo a cui tendevano gli sforzi del milanese, raggiungere una posizione consona ai suoi meriti, ma abbastanza defilata ed esente dalla pratica con uomini d'arme e da gravose missioni diplomatiche

<sup>30</sup> RAINERI 2004, p. 222.

in viaggio per le stazioni di posta, comportante insomma più un'inclinazione alla penna che all'azione<sup>31</sup>.

Una figura, dunque, che conosce profondamente la letteratura greca, studiata sugli originali e non in traduzione latina, nonché come scrive il Modio in un suo eccentrico dialogo intitolato *Il convito*, un eccellente interprete teologico<sup>32</sup>. Alessandro Nova sottolinea, inoltre, che Raineri fu attento ideatore di programmi iconografici, per esempio l'organizzazione degli apparati di Pesaro per le celebrazioni del matrimonio di Guidubaldo II Della Rovere con Vittoria Farnese.

Sempre Nova ipotizza che anche dietro le scelte iconografiche di palazzo Firenze e in particolare della loggia del Primaticcio, possa esserci lo stesso Raineri, o che comunque possa essere stato consultato per l'ideazione di un emblema o di un'impresa, o persino per la ripresa di talune raffigurazioni mitologiche. A destare questo sospetto sono state proprio le tre scene principali poste sulla volta della sala che rappresentano rispettivamente: *Ercole al bivio*, *Giove allattato dalla capra Amaltea* e *Augusto che riceve il titolo di 'pater patriae'*. Come sottolinea Maria Giulia Aurigemma, le tre raffigurazioni mettono in scena l'infanzia di un dio, la media età di un semidio e la maturità di un personaggio della storia<sup>33</sup>. Siamo più propensi a condividere l'interpretazione di Aurigemma secondo la quale l'evocazione di tre età differenti si riferisca a tre personaggi diversi, quali Fabiano per la giovane età, la maturità di Baldovino e la saggezza di Giulio III. Meno probabile secondo il nostro punto di vista pensare, invece, che tutte e tre le immagini si riferiscano alla medesima figura ossia al pontefice, e quindi rappresentino la nascita già segnata dal destino celebre, la scelta religiosa compiuta e infine la virtù che gli aveva permesso di ottenere la tiara. I dubbi riguardo tale giudizio nascono proprio dalla presa in considerazione dei sonetti di Anton Francesco Raineri.

Si parta dall'infanzia di Giove (fig. 87). Il mito racconta che Rea per

<sup>31</sup> RAINERI 2004, p. 224.

<sup>32</sup> MODIO 1554, *passim*.

<sup>33</sup> AURIGEMMA 2007, p. 81 e segg.

evitare che Saturno uccidesse anche suo figlio Giove, abbandonò nell'antro di Creta il bambino, accudito dalle ninfe che lo nutrirono con il latte della capra Amaltea, simbolo della Provvidenza, mentre la ninfa Melissa raccoglieva il miele, simbolo della Sapienza, e i Curiti suonavano i timpani per calmarlo e per evitare che i suoi pianti potessero attirare l'attenzione di Saturno. La scelta dell'iconografia è probabilmente dovuta al richiamo al monte Ida e alla relazione che si instaura con il cognome della famiglia Del Monte stessa. Ma a parlare della giovinezza di un fanciullo è lo stesso Raineri che in un sonetto dedicato a Fabiano scrive:

O *arboscel* del più pregiato Monte,  
 Ch'apri già di virtù sì nobil fiore,  
 E ' *acerbetta età* mostri già fuore  
 Ad alte opre d'onor voglie sì pronte,  
 Spunte insieme col sol più sempre, e monte,  
 Sì ch'agguagli l'antico, il vostr'onore,  
 Di vincitrice oliva orni la fronte.  
 Sì vedrem Voi, in *giovenil etate*,  
 Increspar l'asta, e 'l corridor spumante  
 Spronar là 've 'l più folto acciaio splenda:  
 Onde l'Arno v'ammiri, onde si vante  
 Il Tebro; e fisso in Voi ch'Italia ornate,  
 Giulio beato al ciel tardi si renda<sup>34</sup>.

Come si può notare manca un chiaro riferimento testuale al dio Giove, invece raffigurato nel dipinto. Tuttavia, a risaltare come parallelo rispetto ad esso è il richiamo costante alla fanciullezza, attraverso termini come *arboscel*, *acerbetta età*, o ancora *giovenil etate*. Grazie, inoltre, al commento apposto dal fratello dell'autore Girolamo Raineri, sotto ad ogni componimento leggiamo: «Mostrando nella sua più tenera età sì bei raggi di virtù, e d'una indole sì generosa, l'illustrissimo et Ecc. S. Fabiano de'Monti, suo signore, degnamente ha diretto l'autore l'opra di questi Cento sonetti»<sup>35</sup>. Il sonetto è una lode al suo signore, un auspicio affinché egli persegua nella propria

<sup>34</sup> RAINERI 2004, p. 94. Data la scarsa diffusione delle opere, riteniamo opportuno citare i testi nella loro interezza.

<sup>35</sup> RAINERI 2004, p. 94.

vita il raggiungimento di cose degne di onore, tanto nelle lettere quanto nelle armi. Il testo può aiutarci ad interpretare il dipinto come un vero e proprio augurio al giovanissimo Fabiano, che ha in sé già la virtù e il valore, come Giove, per perseguire grandi obiettivi, grazie anche all'aiuto e all'esempio della sua famiglia il cui nome, ricorrente nei componimenti, protegge il fanciullo come il Monte Ida fece a sua volta con Giove.

La seconda scena raffigurata, invece, è *Ercole al bivio* (fig. 88). Di seguito il sonetto di Anton Francesco Raineri dedicato a Baldovino:

Qual nuovo Ercole Voi dal destro lato,  
 Signor, con alto piè poggiaste al Monte,  
 E l'onorata ivi serena fronte  
 Ornaste d'or col ramoscel beato.  
 Mill'occhi apre or la Fama, e al corso alato  
 Stendendo i vanni, il nostro almo orizzonte  
 Empie di Voi; Voi con le voglie pronte  
 Spronate lei contr'a l'immobil fato.  
 E poi che già più che 'l millesim'anno  
 Gira ch'al ciel salir l'anime belle,  
 Lasciando adietro il rio secol ingiusto,  
 Specchi vi sien l'opre lor alte, e quelle  
 Del gran Pastor, ch'ombra a l'antiche fanno:  
 E sia l'un Mecenate, e l'altro Augusto<sup>36</sup>.

L'archetipo mitologico dell'Ercole *adulescens* indeciso se perseguire la *voluptas* o la *virtus* è molto ricorrente in letteratura<sup>37</sup>, dalla prima versione di Senofonte, fino alle più conosciute declinazioni di Dante Alighieri nella selva oscura e di Petrarca nella celebre *Familiare*, IV 1 che raccontava l'ascesa al monte Ventoso insieme al fratello Gherardo. Il mito racconta del giovane Ercole che appartatosi in un luogo solitario, vede apparire di fronte a sé due donne. A dispetto delle iconografie classiche, nel dipinto Ercole non si trova al centro ma sul lato destro, rispetto alle altre due figure. Una, la

<sup>36</sup> RAINERI 2004, p. 90.

<sup>37</sup> Per un approfondimento su questo tema cfr. ROMBACH 1977; MORETTI 1999; PANOFKY 2010; *LE STRADE DI ERCOLE* 2010; MORETTI 2012; ARIANI 2015; VIL-LARI 2015.

Virtù, vestita di abiti modesti e dal portamento pudico, l'altra il Vizio dagli abiti sgargianti e sfarzosi. Come sostiene Erwin Panofsky tale mito ha permesso lo sviluppo di due principali motivi<sup>38</sup>. Il primo riguarda il fatto che la virtù sarebbe faticosa e piena di privazioni, mentre il vizio sarebbe facile e dolce. Considerazioni che a livello visivo trovano la loro esplicitazione nella raffigurazione di due differenti paesaggi, quello di destra ricco, in basso, di elementi canonici come la rosa e il grano, mentre quello di sinistra presenta nella parte inferiore rovi e vie impervie da percorrere per arrivare alla cima del monte (anche qui ancora una volta chiaro richiamo alla famiglia Del Monte). Il secondo motivo verte proprio sul confronto tra le due vie. Sempre secondo Panofsky, una porta al bene, la via della luce e della salvezza, che per quanto difficile e ardua è ricca di soddisfazioni alla fine, come l'aurora dai colori caldi di sinistra lascia preludere, e l'altra al male, la via delle tenebre e dell'inferno, che per quanto possa apparirci facile e seducente, non ci condurrà mai alla fine. Come spiega bene Benedetto Varchi in una delle sue *Lecture petrarchesche*, a proposito del componimento VII dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* «la via delle lettere e delle virtù, la quale come nel principio pare aspra e erta, così nel fine è tutta piana e dolce, e dove quella de' vizii per lo contrario mostrandosi nel principio larga ed agevole, riesce nel fine stretta e faticosa e quanto n'ha promesso di male, tanto più ne rende d'amaro [...]»<sup>39</sup>.

Girolamo Raineri commentando il componimento del fratello scrive: «Ma venendo a l'esposizione del sonetto, è da saper ch'essendo egli stato raccolto, come s'è detto, da S. B. e dall'Eccellenza del S. Balduino, di cui si trova ora al servizio, lo compose sovra 'l soggetto dell'impresa che porta S. Ecc., la quale è un Ercole costituito nel bivio, con la mano che mostra la via de la virtù de la destra, e con queste lettere sopra: *Herculis ritus*»<sup>40</sup>. Si aprirà qui una breve parentesi sul concetto di impresa. Guido Firbizzoni ha definito questo concetto come «unione di un'immagine e di un motto, con l'intento di trasmettere in maniera indiretta, ma non tanto

<sup>38</sup> PANOFSKY 2010.

<sup>39</sup> LEZIONE PRIMA DI M. BENEDETTO VARCHI 2004, pp. 82-83.

<sup>40</sup> RAINERI 2004, p. 91.

astrusa da diventare incomprensibile, un nobile pensiero, riguardo a fatti d'arme, di governo o di amore, del signore o del cavaliere che la esibisce»<sup>41</sup>. Poco oltre aggiunge «è, dunque, una proiezione del sé, equivalente, potenziato dall'effetto della visività, del corredo tradizionale delle metafore verbali che decorano e intensificano nella tradizione della lirica amorosa, l'introspezione autobiografica»<sup>42</sup>. Tale definizione perfettamente si confà al nostro sonetto e di conseguenza al dipinto. Difatti, nonostante l'assenza di informazioni riguardo l'entità dell'impresa di Baldovino, per la quale lo stesso Nova afferma che probabilmente questa fosse rappresentata nel reverso della medaglia a lui dedicata, andata perduta, è possibile rintracciarne un'ipotetica interpretazione. Fratello maggiore del pontefice, fu uomo d'arme e governatore di Montepulciano nel 1529. Nel 1550 il neoeletto Giulio III gli conferì il governatorato di Spoleto e creò la contea di Monte San Savino. Dunque, Baldovino fu attento collaboratore del papa negli affari di Stato, e allo stesso tempo un importante mecenate che riuscì a raccogliere intorno a sé figure non solo come Anton Francesco Raineri, suo segretario, ma soprattutto come Pietro Aretino, il quale dedica proprio a Baldovino il quinto libro delle sue *Lettere*. Non meraviglia dunque la sua assimilazione all'eroe virtuoso per antonomasia, ossia Ercole. Lo scrittore, infatti, augura a Baldovino, cui la Fama ha spalancato gli occhi e steso le ali, di seguire l'esempio di Ercole, che ritrovatosi di fronte al bivio ha scelto di perseguire la via della virtù. Come sottolineava Panofsky<sup>43</sup> il merito di Prodicò era di aver unito i tre motivi che il mito dell'Ercole al bivio poteva ispirare, in un'unica allegoria, quella della libertà della volontà umana, della libertà di scegliere. Ancora una volta guida nel perseguire la via giusta, siano le «anime belle» ormai da più di mille anni salite al ciel, e le azioni del Pastore, il fratello Giulio III, che ormai «ombra all'antiche fanno»<sup>44</sup>. Le 'anime belle' nominate sono l'uno Mecenate e l'altro Augusto. Analizziamo l'ultimo dipinto, ossia quello che dalla maggioranza

41 FIRBIZZONI 2003, p. 34.

42 FIRBIZZONI 2003, p. 37.

43 PANOFSKY 2010, p. 77.

44 RAINERI 2004, p. 90.

della critica è stato interpretato come Augusto che riceve il titolo di *pater patriae* (fig. 89). Si riporta ancora una volta il sonetto dedicato dal Ranieri al pontefice Giulio III:

Qual nuovo Atlante Voi, che 'l pondo avea  
Sovr'agli omeri suoi, senno e valore  
Dimostraste, immortal santo Pastore,  
Che sosteneste il Ciel mentre cadea.  
L'invitto nome a Voi sol di devea,  
E la Verga e l'Ovil, contr'al furore  
De l'empio Mostro, che fremendo fuore  
Duolsi che 'l sacro sangue anco non bea.  
Voi forte e pio, Voi col profondo senno  
E lung'uso nocchiero antico e saggio,  
Ove ferir co' remi, onde si denno  
Volger le vele, ove schivar l'oltraggio  
Sapete. E già si vede a un vostro cenno  
Il porto, il polo, e l'un e l'altro raggio<sup>45</sup>.

A prima vista è risultato difficile scorgere un cenno o un riferimento tra le due figure, anche se spesso erano state poste in relazione. Il pontefice stesso nutrì un profondo interesse per il mausoleo di Augusto e ne ipotizzò la trasformazione in palazzo affidando il progetto a Michelangelo, ma l'idea fu ben presto abbandonata (anche perché lo stato in cui verteva a seguito dell'occupazione dei Colonna, che lo trasformarono in fortezza nel XII secolo, non offriva soluzioni pratiche). Sull'episodio rappresentato, come riporta Aurigemma nel suo studio, Nova ha in un primo tempo proposto l'identificazione con Giulio Cesare e il *Populus romanus resurgens*, ipotesi poi taciuta in un secondo momento lasciando così cadere anche il suggerimento di Charles Hope secondo cui potrebbe trattarsi di Augusto a cui viene offerto il titolo di *pater patriae*, nella versione narrata da Svetonio. Noi abbiamo provato a darne la nostra lettura ancora una volta alla luce di quanto scritto dal Ranieri. Il sonetto che abbiamo posto in evidenza è essenzialmente diviso in due parti, nella prima il pontefice viene paragonato ad Atlante, a colui che sorregge il peso "sovr'agli omeri suoi" e che mentre il cielo cade è

<sup>45</sup> RAINERI 2004, p. 8.

in grado di sorreggerlo e di sostenerlo. Quel Pastore che con la verga guida il suo ovile verso la giusta strada, e le cui opere sono da esempio non soltanto all'Ercole del precedente dipinto, ma anche al Fabiano del primo componimento, erede della dinastia dei Del Monte.

La seconda parte, invece, presuppone una lettura oltre le righe. Nella seconda metà del componimento prevale una metafora navale in cui Giulio III viene paragonato a un antico e saggio nocchiero che sa dove «ferire con i remi»<sup>46</sup>, «volgere le vele o schivar Poltraggio»<sup>47</sup>. Il grande nocchiero della storia, per antonomasia, resta sempre Ottaviano che insieme al condottiero Agrippa guidò la battaglia navale di Azio dei romani contro Antonio e Cleopatra, fino alla vittoria. Al suo ritorno da Alessandria nel 28 a.C. iniziarono i lavori per la costruzione del suo mausoleo, rappresentato nel dipinto stesso. Ma a destare la nostra attenzione è il verso 5 («L'invitto nome a Voi sol di devea»); quell'invitto nome si riferisce probabilmente a quello di Pontefice massimo posto nella dedicatoria del sonetto che così recita: «Al Santissimo e Beatissimo Nostro Signore Giulio III Pontefice Massimo». Augusto non soltanto ricevette il titolo di *pater patriae*, ma anche quello di *Pontifex maximus* nel 12 a.C. dopo la morte di Marco Emilio Lepido. Ottaviano Augusto, dunque, non ricopriva soltanto la più importante carica politica, ma aveva ottenuto anche la massima carica religiosa del mondo romano. L'immagine di Augusto di via Labicana, conservata oggi al museo romano di palazzo Massimo, nelle vesti di *Pontifex Maximus* ci ricorda quello rappresentato nella loggia, nella stessa posizione del corpo. Mentre questo, tuttavia, ha il capo velato dovuto proprio alla sua funzione di pontefice, quello nel dipinto ha una corona di lauro come la narrazione di Svetonio descrive. In ultimo si ipotizza che il braccio destro della statua, andato perduto, potesse avere in mano una patera, piatto rituale per lo spargimento del vino durante un sacrificio, che in effetti compare nel riquadro posto sopra il dipinto in questione.

In conclusione, non abbiamo la certezza di una stretta relazione

<sup>46</sup> RAINERI 2004, p. 8.

<sup>47</sup> RAINERI 2004, p. 8.



lavorativa e artistica tra Prospero Fontana e Anton Francesco Raineri per ciò che concerne le rappresentazioni iconografiche della cosiddetta loggia del Primaticcio, in assenza di una certa e precisa documentazione a riguardo. È tuttavia vero che i sonetti del Raineri potrebbero averne influenzato la creazione, come abbiamo tentato di evidenziare. Ciò che per noi ha rappresentato un forte elemento di contatto è stato, tanto in ambito artistico quanto letterario, il ritorno al mito, frutto in epoca rinascimentale di un ritorno all'antichità classica. Non è, infatti, la stretta relazione tra personaggi rappresentati e figure storiche a trovare un diretto significato, ma è il valore simbolico del mito e ciò che rappresenta a crearne un *continuum*, così da permettere all'artista di vincere la corrosione del tempo, come affermava Pietro Bembo<sup>48</sup>. Giulio Carlo Argan nel 1968 sosteneva che «se l'antico non è un repertorio di modelli da imitare ma la coscienza storica del passato e del suo inevitabile rapporto col presente, non meraviglia che ogni artista abbia il proprio ideale dell'antico e come questo possa essere valutato se non come componente delle diverse poetiche»<sup>49</sup>. E così Giove, Ercole e Augusto al di là delle loro imprese e fortune, divengono *exempla* di virtù, di prudenza, di predestinazione e di valore, al pari dei personaggi cui queste iconografie erano dedicate.

<sup>48</sup> VECCE 2013, p. 276.

<sup>49</sup> ARGAN 1968, pp. 84-85.

RICOGNIZIONE SU PIETRO VENALE  
STUCCATORE E DECORATORE  
DALL'ETÀ FARNESIANA  
AL PONTIFICATO DI PAOLO IV CARAFA

FEDERICA BERTINI

In queste pagine trova spazio una ricognizione su alcuni dei documenti utili per delineare un quadro quanto più completo possibile sulle attività in campo artistico di Pietro Venale<sup>1</sup>. Nonostante la lacunosità delle notizie, a essere ricostruiti con maggiore precisione

L'autrice desidera ringraziare Giulia Spoltore e Serena Quagliaroli per il coinvolgimento in questo progetto; per i consigli Barbara Agosti, Carmelo Occhipinti e Eliana Monaca. Un ringraziamento è rivolto a Paola di Giammaria, della Fototeca dei Musei Vaticani e Rosanna Di Pinto, dell'Ufficio Immagini e Diritti dei Musei Vaticani.

<sup>1</sup> La bibliografia di riferimento è costituita dai contributi di John A. Gere (GERE 1965), Jacques Martin (MARTIN 1974) e di Bernice F. Davidson (DAVIDSON 1979). In particolare, Davidson trascrive in appendice alcuni pagamenti, risalenti all'anno 1546, che vedono Pietro Venale far parte dell'*équipe* di Perino del Vaga, affiancando Antonio da Avignone e Maestro Guido per stucchi e pitture del «finestrone della loggia bella ove era la porta di palazzo» (DAVIDSON 1979, p. 404). Allo stesso modo la studiosa lo definisce esperto di grottesche ma anche decoratore di sgabelli, evidenziandone il ruolo di assistente di Perino (DAVIDSON 1979, p. 395). Martin, nel contributo del 1974, ricorda a sua volta Pietro Venale come autore di alcune specifiche pitture e di stucchi per l'appartamento del cardinal Ricci da Montepulciano in Vaticano (1552-1553). Lo studioso, avvalendosi di alcuni pagamenti, attribuisce a Venale i decori del soffitto della seconda sala dell'appartamento (si veda MARTIN 1974, p. 264, fig. 5; per una restituzione a colori di queste

saranno gli anni che lo videro attivo a Roma durante i pontificati di Paolo III Farnese (1534-1549), di Giulio III Del Monte (1550-1555) e di Paolo IV Carafa (1555-1559).

Non menzionato da Giorgio Vasari ma da altre fonti, noto per essere un esperto nelle decorazioni in stucco e in oro ma anche nella pittura di grottesche, Venale venne coinvolto da Perino del Vaga (Firenze 1501-Roma 1547)<sup>2</sup> – e più tardi da Prospero Fontana (Bologna 1509-1597)<sup>3</sup> – nell'avvicinarsi degli incarichi a lui affidati in Vaticano, nelle cappelle e nei palazzi di Roma, nei quali sulla base di diversi pagamenti camerale risulta implicato per la realizzazione di alcune opere minori e di diverso genere.

Pietro Giovenale era detto Venale per essere il figlio di Giovenale

decorazioni si veda REDIG DE CAMPOS 1967, tav. IV), rintracciando poi nella prima sala un suo intervento dal «dado in su», in corrispondenza del rettangolo centrale della volta (per i pagamenti si veda MARTIN 1974, pp. 273-274 e in particolare il doc. 2). Nel contributo su villa Giulia, pubblicato nel 1965 da Gere, viene dimostrato il coinvolgimento di Venale, tra il 1551 e il 1553, nei lavori alla vigna e nel palazzo, facendo riferimento ai documenti camerale conservati presso l'Archivio di Stato di Roma (nello specifico si vedano i documenti pubblicati in GERE 1965, p. 199, note 4 e 5).

<sup>2</sup> Perino del Vaga, erede della bottega di Raffaello, organizzò intorno a sé un'equipe di artisti e maestranze di diversa specializzazione a cui, di volta in volta, affidava la realizzazione di stucchi, dorature, pitture di paesaggi o di figure, decorazioni di grottesche e finte architetture. Essi, dopo la morte del maestro, continuarono a lavorare nel settore della decorazione a fresco. Tra questi artisti vi erano anche Daniele da Volterra e Prospero Fontana. Per un approfondimento su Perino del Vaga e i palazzi dipinti: SAPORI 2016b, pp. 84-85. Si vedano anche GERE 1965, p. 200; DAVIDSON 1979, p. 395; BACCHI, BENATI, TREZZANI, COLIVA, LO BIANCO 1988, p. 448.

<sup>3</sup> Per gli studi più aggiornati su Prospero Fontana si veda in questo volume il contributo di Giulia Daniele con relativa bibliografia (in particolare per la data di nascita cfr. DANIELE 2018). Fra i numerosi artisti coinvolti nelle molte imprese condotte da Fontana per Giulio III e la famiglia Del Monte si segnala, come si vedrà, la presenza di Pietro Venale.

Mongardini, e Pietro da Imola in ragione della sua patria di provenienza<sup>4</sup>. Egli era giunto a Roma intorno al 1541 per rimanervi almeno fino alla fine degli anni Ottanta del secolo<sup>5</sup>. Alcune notizie sulle sue origini, il suo cognome e le sue competenze si devono ad Antonino Bertolotti che, nel 1882, provava l'autenticità del cognome Mongardini facendo riferimento ad un atto notarile per l'acquisto di un terreno, rogato nel 1569<sup>6</sup>.

Lo stesso Bertolotti, nel 1885, raccontava che Venale era conosciuto a Roma come decoratore in stucco, esperto di grottesche e pittore<sup>7</sup>. L'autore rintracciava poi alcuni pagamenti – nei mandati camerale pontifici conservati presso l'Archivio di Stato di Roma – datati tra il 1541 e il 1568, che provavano il coinvolgimento dell'imolese nelle decorazioni del palazzo pontificio e soprattutto nelle logge vaticane al tempo di Paolo III<sup>8</sup>. Le abilità artistiche di Venale venivano dimostrate da Bertolotti anche in riferimento alle tante giornate spese dall'artista per decorare sgabelli, paliotti d'altare, faldistori e stendardi, tabernacoli – come nel caso di quello per la chiesa dell'Aracoeli – e apparati effimeri, come quelli ideati per la messa in scena della commedia latina rappresentata nelle stanze nuove volute da Giulio III in Belvedere nel 1552<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Pietro Venale compare nei registri della Compagnia di San Luca tra il 1556 e il 1557 anche come «Pietro Avenale da Imola pittore», poi ancora nel 1572 e nel 1574 (*ANNUARIO* 2010, p. 108). Alcune notizie su Pietro Venale sono state pubblicate in SALVAGNI 2012 (specialmente pp. 79-80, 96, 109, 125) citando GUERRINI 1983, pp. 166-167 e traendole da alcuni documenti estratti dal *Registro degli introiti* e dal *Primo libro del camerlengo* dell'Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca (AASL, voll. 2, 41). Altre notizie su questo artista si rintracciano in BERTOLOTTI 1884a, p. 31; BERTOLOTTI 1885, pp. 37, 38; REDIG DE CAMPOS 1967, p. 142; CELLAURO 1995, p. 194; LOSITO 2000, pp. 28, 29, 42, note 168 e 169; TAMBINI 2014, p. 493.

<sup>5</sup> SALVAGNI 2012, p. 90.

<sup>6</sup> BERTOLOTTI 1882, p. 38; BERTOLOTTI 1885, p. 38. Si veda il regesto in appendice.

<sup>7</sup> BERTOLOTTI 1885, pp. 37, 38. Si veda il regesto in appendice. Su Venale stuccatore e pittore si vedano anche CELLAURO 1995, p. 194; LOSITO 2000, pp. 28, 29, 42, note 168 e 169; TAMBINI 2014, p. 493.

<sup>8</sup> Per le spese al tempo di Paolo III si veda BERTOLOTTI 1878, pp. 191.

<sup>9</sup> BERTOLOTTI 1885, pp. 37, 38. Queste stesse notizie sono indicate anche in DAVIDSON 1979, p. 394. Bertolotti (in BERTOLOTTI 1878, p. 203) cita Pietro Venale

*Le logge vaticane e le sale di Castel Sant'Angelo*

Tra le testimonianze che ci consentono di rintracciare i primi interventi di Pietro Venale come stuccatore a Roma sono stati individuati – dalla studiosa Bernice F. Davidson – due pagamenti camerale risalenti al 1546<sup>10</sup>, che dimostrano il suo coinvolgimento nel ciclo decorativo delle imprese farnesiane affidato a Perino del Vaga per volontà di Paolo III Farnese nelle logge vaticane. Nello specifico, il 6 settembre del 1546 Perino pagava «maestro Pietro» per essersi occupato di alcuni stucchi, della pittura delle testate della loggia e della decorazione del «finestrone della loggia bella ove era la porta in Palazzo Apostolico», ovvero la finestra cieca in corrispondenza della quinta campata. Per il «resto del lavoro che han fatto di stucco e pittura», Venale veniva ancora pagato nel novembre dello stesso anno assieme a «maestro Antonio da Vignone».

L'imolese prendeva poi parte alle decorazioni dell'appartamento privato del papa a Castel Sant'Angelo sempre sotto la direzione di Perino. In particolare, risale al 31 dicembre del 1549 un pagamento postumo corrisposto a Venale per aver realizzato nel 1548 uno stemma pontificio che doveva essere collocato proprio sulla «porta del castello»<sup>11</sup>.

*Il pontificato di Giulio III Del Monte*

Venale veniva ricordato assieme a quelle esperte maestranze che, come abbiamo detto, erano eredi della lezione di Perino del Vaga, per essersi occupato di alcuni stucchi e pitture eseguiti nelle nuove

per aver ricevuto un corrispettivo per la pittura e la doratura del «triangolo che regge il candelier del cereo pasquale», alla fine del mese di marzo dell'anno 1547.

<sup>10</sup> Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Camerale I, Fabbriche, 1511, ff. 97r, 98r; pubblicati in DAVIDSON 1979, p. 404. Si veda il regesto in appendice. Per gli stucchi e le pitture della loggia si veda anche BERTELOTTI 1878, p. 191.

<sup>11</sup> Sulle pitture e gli stucchi di Pietro Venale a Castel Sant'Angelo: BERTELOTTI 1884a, p. 77 (si veda il regesto in appendice); *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, vol. I, pp. 27, 37; TAMBINI 2014, p. 491.

stanze che il papa Del Monte aveva ricavato dalla chiusura del loggiato bramantesco in Belvedere<sup>12</sup>, nell'appartamento in Vaticano<sup>13</sup> e nella villa Giulia al Pincio. L'imolese era stato coinvolto assieme a maestro Antonio d'Avignone anche nella decorazione – e in special modo nella doratura e in parte della pittura – di un tabernacolo ligneo a tempietto, voluto da Giulio III e destinato alla chiesa dell'Aracoeli (ma oggi conservato presso il Museo di Roma)<sup>14</sup> di cui si trova notizia in un documento che risale al marzo del 1553<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Nel Belvedere Vaticano Giulio III intervenne chiudendo il loggiato bramantesco del primo piano del cortile della Pigna per ricavarvi dei nuovi ambienti che furono decorati con pitture e stucchi. I lavori iniziarono nell'autunno dell'anno 1550 sotto la direzione di Girolamo da Carpi, ben presto costretto a ritirarsi dall'incarico. A sovrintendere i lavori in Vaticano era allora Michelangelo (OCCHIPINTI 2016, p. 220).

<sup>13</sup> Per una cronologia in breve dei lavori promossi da Giulio III in Vaticano si veda ACKERMAN 1954, p. 82.

<sup>14</sup> L'opera venne ideata da Girolamo da Carpi (1501-1556) con il coinvolgimento del falegname e intagliatore Flaminio Boulanger (per il quale si veda SIMONE 2013). Il progetto originario è conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (Galleria degli Uffizi, Disegni archit. n. 239), segnalato da Alberto Serafini (SERAFINI 1915, p. 157, f. 16) e da Gianluigi Simone (SIMONE 2013, p. 288). Per un approfondimento si rimanda a SERAFINI 1915, pp. 286 e sgg., 387 e sgg. Si vedano anche DA ROMA 1736, pp. 28-29; MUÑOZ 1913, p. 260; PIETRANGELI 1961, pp. 26-33; OCCHIPINTI 2016.

<sup>15</sup> SERAFINI 1915, pp. 386-387, note 3 e 4. Alberto Serafini trascriveva alcuni dei pagamenti conservati presso l'Archivio di Stato di Roma (nello specifico si vedano ASR, Tesoreria Segreta, 1552, ff. 33<sup>r</sup>, 34<sup>r</sup>, 36<sup>r</sup>; Tesoreria Segreta, 1553, ff. 15<sup>v</sup>, 17<sup>r</sup>) e attribuiva a Venale, nonostante l'assenza di riferimenti specifici, la figura di san Gregorio Magno dipinta sul tabernacolo (SERAFINI 1915, pp. 280, fig. 125; pp. 290-291), ipotizzando anche una certa affinità stilistica con le grottesche e con alcune storie eseguite, tra il 1550 e il 1551, sui soffitti delle stanze al primo piano di palazzo Capodiferro Spada a Roma (SERAFINI 1915, pp. 298, nota 1; 291, fig. 141; per le grottesche su fondo oro si veda TAMBINI 2014, pp. 491, 492). Si tratta dei soffitti delle tre stanze collocate nel fianco sinistro del palazzo, quelle che Serafini riconduceva al progetto di Girolamo da Carpi (SERAFINI 1915, pp. 280-303; tale attribuzione a Girolamo da Carpi veniva già confutata da Adolfo Venturi in VENTURI 1901-1940, vol. IX, parte 5 (1932), p. 473). Nello specifico, Serafini sosteneva di aver riconosciuto l'intervento di Pietro Venale nella decorazione del soffitto della stanza di Enea (fig. 85), ovvero quella che egli identificava come la quarta stanza (queste notizie sono riprese in NEPPI 1975, p. 55, nota 32, e poi in URCIUOLI 2017, p. 43, nota 73). Sulla stanza di Enea, attualmente non esistono

Durante il papato Del Monte sono diverse le notizie camerale che ricordano Pietro Venale in Vaticano. Risale all'ottobre del 1551 un pagamento per alcuni lavori da lui eseguiti nell'«ultima stanza del corridore scoperto di Belvedere»<sup>16</sup>. Nel giugno del 1553 «maestro Pietro pittore» veniva pagato «a buon conto della loggia nuova dipinta alle stanze nuove e altri lavori». Il nome di Venale ricorreva ancora nel dicembre di quell'anno per i suoi lavori alle «stanze nuove sopra e vicino al corridore che va in Belvedere» e, contemporaneamente per «altri lavori pur nelle stanze di Nostro Signore»<sup>17</sup>. Tra il 1552 e il 1553 veniva coinvolto, assieme a Stefano Veltroni e al suo allievo Orazio (identificato in Samacchini)<sup>18</sup>, a Lelio da Montepulciano e a Girolamo Laroni<sup>19</sup>, nella pittura di paesaggi e rovine all'interno di tondi in stucco, di grottesche, amorini, satiri e putti danzanti<sup>20</sup> rappresentati nelle stanze dell'appartamento del Cardinal

documenti che permettono attribuzioni certe per gli affreschi delle pareti e neppure per le pitture del soffitto (per un approfondimento sulle ipotesi attributive della sala di Enea si veda URCIUOLI 2017, p. 97 e nello specifico la nota 161).

Per quanto concerne le decorazioni murali cinquecentesche di questa stanza è stato ipotizzato l'intervento di Stradano (NEPPI 1975, p. 55), per il soffitto di Mirolo (in CIRILLO, GODI 1982, p. 28). Per uno dei riquadri è stato inoltre avanzato il nome di Bertoja (DE GRAZIA 1991, pp. 97-98 e 182-183). Queste notizie sono riproposte in *PALAZZO SPADA* 1995, pp. 25, 26, note 18 e 19. Una certa somiglianza con i soffitti della sala di Enea viene riscontrata per quelli della stanza con le storie dell'antica Roma (dei "fasti romani" come la si trova in URCIUOLI 2017, pp. 43-46) e quelli della stanza di Achille, facendo ipotizzare la presenza di una bottega specializzata nella decorazione dei soffitti lignei (*PALAZZO SPADA* 1995, p. 28). Per i più recenti studi su palazzo Capodiferro Spada si rimanda a QUAGLIAROLI 2019 e QUAGLIAROLI 2015-2019.

<sup>16</sup> ASR, Camerale I, fabbriche, 1517b, ff. 62r, 68v. Questi documenti sono pubblicati in ACKERMAN 1954, p. 166, n. 85. Essi sono stati successivamente riproposti in ENEA 2010, pp. 24-25. Si veda il regesto in appendice.

<sup>17</sup> ASR, Tesoreria segreta, 1295d, ff. 26r, 34r. Questi documenti camerale sono stati pubblicati in ACKERMAN 1954, p. 168, nn. 98, 102. Si veda il regesto in appendice.

<sup>18</sup> Già ipotesi in ACKERMAN 1954, p. 166. Giuseppe Cirillo attribuisce a Orazio Samacchini l'ornato di un soffitto ligneo della residenza Del Monte a Roma, da lui eseguito tra il 1550 e il 1555 (CIRILLO 2002, pp. 120-121).

<sup>19</sup> Sul ruolo di questi artisti si veda SAPORI 2016a.

<sup>20</sup> MARTIN 1974, p. 264; TAMBINI 2014, p. 492. Venale sembra essersi occupato della riproduzione delle vedute di Roma proprio nello studiolo del cardinale (MARTIN 1974, pp. 251-275).

Ricci da Montepulciano<sup>21</sup>. Questi suoi lavori trovano testimonianza in alcuni documenti risalenti al 24 febbraio del 1552 e al 17 ottobre 1553<sup>22</sup>, quando a «maestro Pietro da Imola» veniva corrisposta una ricompensa per la pittura di grottesche e per lo stucco dorato che aveva realizzato «alla seconda camera nova, dico alla volta del dado» dove alcune «facciate restorno bianche in stucco». Emerge inoltre che egli aveva realizzato un fregio nella «predetta camera de sopra appresso le vecchie, lavorato a grottesco con le imprese del papa e di Sua Signoria Reverendissima così d'accordo» e che si era occupato della «pittura et oro nel studiolo appresso le stanze vecchie» e nella «logietta che riesce dove stanno i trombetti». Venale aveva infine realizzato la «pittura del dado in su della prima camera della sala et supra». Si deve proprio allo studioso Jacques Martin, l'identificazione delle decorazioni a grottesca realizzate dall'artista nella seconda camera dell'appartamento Ricci<sup>23</sup>.

Prima di occuparci degli interventi di Pietro Venale nelle stanze di Giulio III in Vaticano, ripercorreremo brevemente la storia di questo appartamento collocato al terzo e quarto piano<sup>24</sup> dell'ala orientale del Cortile del Belvedere, che seppur conservando l'aspetto architettonico e alcune delle caratteristiche iconografiche del periodo di Giulio III<sup>25</sup>, fu oggetto di modifiche durante il pontificato di

<sup>21</sup> L'appartamento è collocato in prossimità della torre di Niccolò V (sull'argomento si veda ACKERMAN 1954, p. 79). Per un approfondimento si rimanda a MARTIN 1974, pp. 261-263; SAPORI 2016a, p. 20. A dirigere i lavori era l'architetto Nanni di Baccio Bigio a cui il cardinale Ricci era molto legato, impiegandolo anche per i lavori in palazzo Sacchetti e a villa Medici a Roma.

<sup>22</sup> Si tratta dei pagamenti camerale pubblicati in ACKERMAN 1954, pp. 167, n. 89 (ASR, Camerale I, Fabbriche, 1517a, ff. 28<sup>v</sup>, 29<sup>r</sup>). Si veda il regesto in appendice. Gli stessi pagamenti sono pubblicati in MARTIN 1974, p. 273, n. 2.

Alcune delle fotografie delle decorazioni sopravvissute sono ivi pubblicate a pp. 262-263, in particolare fig. 5.

<sup>23</sup> MARTIN 1974, pp. 264-265. Si veda a tal proposito il documento fotografico pubblicato in REDIG DE CAMPOS 1967, tav. 4.

<sup>24</sup> FEA 1819, pp. 166-167. Un approfondimento sulla storia dell'appartamento al tempo di Paolo IV è stato pubblicato da chi scrive (BERTINI 2013).

<sup>25</sup> Alcune stanze dell'appartamento presentano ancora oggi gli stemmi Del Monte. Uno di essi è visibile nel pavimento in cotto della prima anticamera. In questa stanza è possibile ammirare anche l'originario fregio con la dedicatoria a Giulio III



Paolo IV Carafa<sup>26</sup>. In origine esso comprendeva alcune stanze, una cappella, un loggiato e una seconda piccola loggia<sup>27</sup>. In questi ambienti ricorrevano decorazioni dagli svariati motivi pittorici, con grottesche e inserti in stucco. Oggi il nucleo principale è costituito da una doppia fila di camere comunicanti tra loro, dove tracce degli interventi Del Monte sono evidenti nella prima anticamera e in quella che viene comunemente chiamata sala dei Sette Colli. Come vedremo, entrambi questi ambienti sono particolarmente interessanti per ricostruire la storia di Venale. Terminati gli interventi di muratura in meno di un anno<sup>28</sup>, la decorazione dell'appartamento venne affidata a Prospero Fontana – come dimostrano i documenti del 1550 e i pagamenti che continuarono a riferirsi all'artista fino al settembre 1551<sup>29</sup> – e ai suoi aiutanti. È Giorgio Vasari, il quale era stato coinvolto da Giulio III nei lavori di sistemazione a villa Giulia<sup>30</sup>, a ricordarci che a Taddeo Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1529-Roma 1566) erano stati affidati il ciclo con le fatiche di Ercole della «loggia scoperta, dietro quelle che voltavano verso Roma»<sup>31</sup>, suc-

(ENEA 2010, p. 27, fig. 3). Al pontificato Del Monte sono certamente riferibili le mostre delle finestre e la trabeazione delle porte delle stanze, per le analogie ricorrenti con quelle realizzate negli stessi anni a villa Giulia.

<sup>26</sup> Per la planimetria di questo appartamento si veda ACKERMAN 1954, fig. 41. Oggi l'intero appartamento accoglie gli Uffici Giuridici e di Statistica dello Stato della Città del Vaticano; venne inoltre utilizzato come appartamento del Corpo delle Guardie Nobili (ENEA 2010, p. 9). Le prime due delle nove campate di questo appartamento coincidono oggi con l'attuale sala di Carlo Magno (in origine divisa in due stanze), a cui si ha accesso dalla seconda Loggia di Raffaello (si veda PIETRANGELI 1994, pp. 139,140).

<sup>27</sup> ACKERMAN 1954, pp. 78-80, 83-86; ENEA 2010, pp. 17,18.

<sup>28</sup> NOVA 1988, pp. 140-142.

<sup>29</sup> Alessandro Nova dimostra il coinvolgimento di Prospero Fontana pubblicando diversi pagamenti da lui rintracciati nei rendiconti camerale tra il 1550 e il 1551 (NOVA 1988, pp. 141, 179-180, note 23-24), anno in cui l'artista tornava a Bologna (NOVA 1988, pp. 141-142).

<sup>30</sup> L'aretino nell'edizione delle *Vite* del 1568 si arrogava il ruolo di primo ideatore di villa Giulia, avendo poi cura di descrivere il lavoro portato avanti da Vignola e Ammannati (VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 397; OCCHIPINTI 2012, p. 14)

<sup>31</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, p. 557.

cessivamente murata da Paolo IV per realizzare la sua cappella privata<sup>32</sup>, e le «figurette colorite che servirono per fregii» dell'appartamento di Giulio III, che tanto ricordano gli scherzosi putti del fregio della prima anticamera vaticana e quelle del fregio dei Sette Colli<sup>33</sup>. Come per l'appartamento del cardinale Ricci – e per villa Giulia – tra le maestranze specializzate che si occuparono degli stucchi, delle grottesche e delle pitture di paesaggio nelle stanze di Giulio III venivano ricordati dai documenti, tra gli altri, proprio Pietro Venale, Stefano Veltroni, Girolamo Laroni e Lelio Barbieri<sup>34</sup>. La presenza di Venale è confermata da alcuni pagamenti che lo videro protagonista di «diversi lavori fatti in Palazzo e alla Vigna di pittura» e che furono emessi tra l'aprile e il giugno del 1552; egli veniva poi ricompensato per lavori di pittura sempre alla «vigna e in Palazzo» tra luglio e settembre dello stesso anno, poi ancora il 24 dicembre del 1552 e l'8 gennaio del 1553. Il nome di Venale ricorreva nei mesi compresi tra gennaio e marzo del 1553, per «diversi lavori di pittura per la vigna» e, tra il luglio e il dicembre dello stesso anno per «lavori di pittura»<sup>35</sup>. Pur considerando la genericità di questi documenti, è John A. Gere a identificare Taddeo Zuccari come

<sup>32</sup> Sulla storia della cappella si veda BERTINI 2013. Per un approfondimento sulla *liberalitas* che il pontefice aveva dimostrato nei confronti degli artisti più meritevoli, ricompensandoli con lodevoli donativi per i loro lavori, si veda BERTINI 2017.

<sup>33</sup> Nel fregio di questa stanza, rimasto sostanzialmente invariato dai tempi di Giulio III, si alternano riquadri con le vedute dei Sette Colli romani, distinguibili tra loro grazie ai diversi caratteri topografici e alle testimonianze archeologiche in essi raffigurati. Il fregio è assimilabile a quello omonimo di villa Giulia (PIETRANGELI 1994, p. 140). La rappresentazione di questa villa costituiva l'ottavo riquadro che si aggiungeva alle più tradizionali rappresentazioni dei Sette Colli. Entrambi i fregi di Giulio III sono da considerarsi uno sviluppo successivo di quelli già esperiti da Perino del Vaga e dalla sua bottega. Sull'argomento si rimanda a SAPORI 2016b, pp. 90-93.

<sup>34</sup> ACKERMAN 1954, p. 168, nota 54.

<sup>35</sup> Si vedano GERE 1965, p. 199; NOVA 1988, pp. 143, 144.

autore del fregio di villa Giulia<sup>36</sup> mentre è Giovanna Saporì ad attribuire all'imolese, e agli altri collaboratori di Prospero Fontana<sup>37</sup>, l'esecuzione di un modello elaborato proprio da questo maestro per il fregio della stanza dei Sette Colli in Vaticano<sup>38</sup> (fig. 90).

Come abbiamo potuto dimostrare, Venale fu comunque coinvolto nella villa di Giulio III al Pincio dove la sua presenza è stata già testimoniata da alcune notizie camerale prima ancora del sopraggiungere nel 1553, di Prospero Fontana. Anche se non ci è possibile identificare la natura dei suoi interventi, possiamo dare credito alle attribuzioni ormai consolidate e basate sulle esperienze documentate dell'artista, che lo videro coniugare le abilità di pittore e stuccatore. È possibile ipotizzare dunque che in questa occasione il suo intervento fosse previsto soprattutto per le decorazioni di episodi naturalistici fatti di pergolati, festoni e di soggetti figurativi quali putti e amorini, nella realizzazione delle grottesche e soprattutto nelle decorazioni in stucco che prevedeva l'utilizzo dell'oro. Infatti, le considerevoli somme a lui corrisposte<sup>39</sup> possono essere spiegate con l'impiego da parte di Venale di materiali preziosi per decorazioni e finiture.

Gli studiosi hanno di fatto attribuito le pitture, gli stucchi e le grottesche del pergolato con amorini e uccelli che popolano l'elegantissimo emiciclo porticato al pian terreno della villa<sup>40</sup> non solo all'esperto di grottesche Stefano Veltroni<sup>41</sup> ma anche a Pietro Venale, nonostante l'assenza – portata all'attenzione da Alessandro Nova nel 1988 – di documenti che ci consentono di individuare

<sup>36</sup> GERE 1965, pp. 205-206.

<sup>37</sup> Riguardo il coinvolgimento di Prospero Fontana in Vaticano e a villa Giulia si vedano: GERE 1965; *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, vol. II, pp. 57-58, 63; FORTUNATI PIERANTONIO 1986, vol. I, p. 344; NOVA 1988, pp. 146-147; AGOSTI 2014; SAPORI 2016b.

<sup>38</sup> SAPORI 2016b, p. 92.

<sup>39</sup> Questa ipotesi viene suggerita da NOVA 1988, pp. 142-145.

<sup>40</sup> Per un approfondimento si vedano CARUNCHIO 2000, pp. 3-34; TAMBINI 2014, p. 485.

<sup>41</sup> Giorgio Vasari ricordava la presenza nella villa Giulia di questo suo cugino che aveva avuto appunto l'ordine da Giulio III e «dal Vasari di fare adornare di grottesche le stanze della vigna» già nel 1551 (VASARI 1966-1987, vol. V, p. 558).

con certezza questi suoi interventi<sup>42</sup>.

*Pietro Venale negli appartamenti di Giulio III Del Monte al tempo di Paolo IV Carafa e i lavori per la cappella segreta*

Che Pietro Venale continuasse a lavorare in Vaticano anche per Paolo IV è confermato dai pagamenti pontifici elargiti a suo favore sin dal 1555<sup>43</sup> e da un rendiconto da lui redatto nel marzo del 1559<sup>44</sup>. L'imolese scriveva di aver dipinto un fregio con un carro trionfante di putti che gettano fiori, attorniato da due figure e due medaglioni «di chiaro e scuro», identificabile proprio con il fregio della prima anticamera dell'appartamento di Giulio III – divenuto poi di Paolo IV – da lui definita come la «prima camera per entrare sopra al corridoio quale va in Belvedere»<sup>45</sup>.

Di «sei palmi» su sfondo turchino, animato dalle lettere dorate della dedicatoria a Giulio III a cui si alternano diversi «putti scherzanti», questo fregio veniva descritto nel Settecento da Agostino Taja<sup>46</sup> e Giovanni Pietro Chattard<sup>47</sup>, mostrandosi ancora oggi ben conservato<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> NOVA 1988, pp. 143-144. Anche Gere, in assenza di riferimenti specifici al lavoro di Venale a villa Giulia, lo definisce come una delle maestranze «a giornata» che collaboravano con Fontana (in GERE 1965, pp. 205,206).

<sup>43</sup> BERTOLOTTI 1885, pp. 37, 38. Al 1556 risalgono diversi pagamenti (rintracciati in ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, 1296, ff. 19r, 32r, 40v, 43r, 45v, 50r, 52r, trascritti nel regesto in appendice) per i suoi lavori «fatti questa estate passata a San Marco», poi ancora per «altri lavori fatti in Palazzo Apostolico» e per la «sala del concistoro pubblico dipinta a grottesche».

<sup>44</sup> ASR, Giustificazioni di Tes. 2, int.3, ff. 14r-18r; già pubblicato in ACKERMAN 1954, pp. 171-172, n. 115. Si veda il regesto in appendice.

<sup>45</sup> ACKERMAN 1954, pp. 171-172, n. 115.

<sup>46</sup> TAJA 1750, p. 203.

<sup>47</sup> CHATTARD 1776, p. 195.

<sup>48</sup> Sugli interventi di restauro compiuti nel 1939 che hanno portato alla luce due soffitti in legno e frammenti di fregi dipinti eseguiti per Paolo IV e, in parte, sotto Pio IV, si veda la relazione di restauro in BIAGETTI 1939, pp. 244-245. Per un'attribuzione del fregio con putti e lettere a Prospero Fontana e per il confronto con un disegno raffigurante un fregio analogo del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Nonostante Taja attribuisca erroneamente l'opera a Perino del Vaga, potremmo riconoscere nei putti alcune di quelle «figurette colorite» che secondo Vasari erano state dipinte da Taddeo Zuccari nell'appartamento Del Monte. Tuttavia, la decisione di Pirro Ligorio (Napoli, 1513-Ferrara, 30 ottobre 1583)<sup>49</sup> di coinvolgere Venale nella risistemazione di una parete di questa stanza al tempo di Paolo IV – ricercando forse nell'artista una continuità stilistica con le parti già esistenti – sembra suggerire l'ipotesi che ad occuparsi di questo fregio fossero stati in origine gli artisti specializzati alle dipendenze di Prospero Fontana e con ogni probabilità gli stessi che avevano lavorato nella attigua sala dei Sette Colli. Sono ancora i pagamenti camerale poi a confermarci tra gennaio e febbraio<sup>50</sup> e ad aprile<sup>51</sup> del 1558, che Venale si era reso protagonista di «diversi lavori» sia in Belvedere che nelle stanze di «Nostro Signore».

Proseguendo con l'analisi del suo rendiconto, si evince che è il nostro artista ad aver dipinto due angeli, ideati da Ligorio e poi collocati ai lati dell'altare della cappella privata che Paolo IV aveva ricavato dalla chiusura della loggia dipinta da Taddeo Zuccari<sup>52</sup>.

Sempre su progetto dell'architetto napoletano, Venale si occupava di un «frontespizio finto di marmo con l'arma di Sua Santità dorata»<sup>53</sup>. Proprio in quegli anni veniva pagato Nicolò scalpellino «a buon conto delle armi di marmo che vanno alla cappella segreta»<sup>54</sup>. Nel Settecento era Agostino Taja a testimoniare la presenza

degli Uffizi di Firenze, si veda FORTUNATI PIETRANTONIO 1986, p. 343; per le immagini del disegno e del fregio in Vaticano, pp. 361, 362.

<sup>49</sup> Sul ruolo di Pirro Ligorio come direttore dei lavori negli appartamenti di Paolo IV Carafa si veda BERTINI 2013.

<sup>50</sup> ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, 1298b, ff. 43 $\nu$ , 45 $\nu$ . Tutti i pagamenti riferiti a Pietro Venale che sono stati rintracciati dall'autrice in questo camerale sono pubblicati nel regesto in appendice.

<sup>51</sup> Ivi, ff. 52 $\nu$ , 55 $\nu$ .

<sup>52</sup> ASR, Giustificazioni di Tes. 2, int.3, ff. 14-18.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, 1298b, ff. 47 $r$ , 50 $\nu$ , 54 $r$ , 55 $\nu$ , 57 $r$ . Sono diversi i pagamenti dove ricorre il nome di Nicolò, identificabile con Nicolò Longhi da Viggù, artista di provenienza lombarda, che collaborò anche con Pirro Ligorio per importanti restauri di statue sia nella villa d'Este a Tivoli che al Quirinale (OCCHIPINTI 2010a, p. 63).

dell'arme di Paolo IV collocata al di sotto di una ringhiera di marmi colorati proprio in prossimità dell'ingresso della cappella<sup>55</sup>. Alla luce dei documenti già analizzati in questa sede, possiamo dunque pensare che Venale si fosse occupato della finitura in stucco e della doratura.

Nel rendiconto l'artista raccontava di essersi dedicato anche al «palio tutto dorato nella camera nuova»<sup>56</sup> e, nel 1558, alle decorazioni del «palco nella stanza nuova dove Sua Santità vuole che si faccia il coro per la musica della Cappella», assieme ai «balaustri de lo sopradetto coro con le sue cornici». Destinato all'accoglienza di musici e cantori durante le funzioni sacre, collocato in una zona sopraelevata che si affacciava direttamente sulla cappella in prossimità della porta d'ingresso, era possibile accedere al palco attraverso la sagrestia. Sono i documenti camerale a ricordarci i nomi degli scarpellini e dei falegnami che si occuparono della realizzazione del modello ligneo del «poggio»<sup>57</sup>, tra febbraio e aprile del 1557<sup>58</sup>, confermando anche la presenza di «Pietro pittore»<sup>59</sup>. Un primo documento a lui riferito risale al 25 aprile del 1557, quando veniva pagato per aver dipinto «il modello del poggio della musica della cappella segreta e delle impannate fatte nella Cappella Paolina per il sepolcro»<sup>60</sup>.

Si deve proprio all'analisi approfondita del Camerale I, volume 1298b, dell'Archivio di Stato di Roma, da cui sono tratti la maggior parte dei pagamenti fino a ora citati e riferiti agli anni del pontificato

<sup>55</sup> TAJA 1750, p. 205.

<sup>56</sup> Che Venale si fosse più volte occupato di questo tipo di lavori è confermato anche da un pagamento camerale del 14 novembre del 1557 che lo ricorda per «alcune giornate» spese «al cartone del paliotto dell'altare della cappella» (ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, 1298b, f. 35r; già pubblicato in ANCEL 1908, p. 54.

<sup>57</sup> ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, 1298b, f. 20r. Il pagamento di Battista Frosino «falegname» testimonia che il modello era stato realizzato in legno: «[11 aprile 1557] Battista Frosino falegname 5 scudi per tanti suoi legnami per fare il modello del poggio della cappella nuova segreta».

<sup>58</sup> Ivi, ff. 18r, 18r, 20r.

<sup>59</sup> Ivi, f. 22r.

<sup>60</sup> *Ibidem*. Il «palco della musica» citato da Venale va a coincidere proprio con il coro della sagrestia per il quale Capitan Cencio realizzava i balaustri.

Carafa, l'aver fornito alcune altre notizie su Venale come decoratore di vario genere ma soprattutto come stuccatore e indoratore. Tra il 1557 e il 1559 egli infatti realizzava per il papa alcuni sgabelli che servivano per sostenere la sedia pontificia<sup>61</sup>. Il 12 luglio e il 15 agosto del 1557 veniva pagato per la «pittura di 10 sgabelli per Nostro Signore»<sup>62</sup> nuovamente menzionati il 27 marzo del 1558<sup>63</sup>. Il 13 luglio del 1559 Venale tornava ad occuparsi «di 2 sgabelloni per montare sopra la sedia di Sua Santità, la quale è in fureria»<sup>64</sup> e il suo compito era quello di rifinire l'opera attraverso le decorazioni in stucco, l'oro e la pittura. Sempre lo stesso giorno veniva poi pagato per «due fregi in Cappella Paolina per ornamento del Sacramento quando si fa il Sepolcro»<sup>65</sup>, il 25 ottobre del 1557 come disegnatore per «tante opere e spese di un cartone per un disegno di un panno di broccato ricamato da farsi per l'altare della Cappella di Sisto»<sup>66</sup>. Dopo la morte di Paolo IV, sotto Pio IV Medici, tra il 1560 e il 1563, Pietro Venale prendeva parte alla decorazione pittorica della loggetta della Casina Vaticana accanto a Federico Barocci, Federico Zuccari e Santi di Tito<sup>67</sup>.

*Pietro Venale, personaggio di spicco nell'Accademia di San Luca*

Sulla scorta delle notizie fino a ora analizzate, possiamo concludere che Venale intervenne e collaborò con i grandi maestri dell'epoca nei più importanti cantieri romani soprattutto come esperto decoratore in stucco, indoratore e pittore di grottesche, attraversando e sopravvivendo a tante e diverse stagioni.

L'esigenza diffusa tra i committenti dell'epoca di concludere i loro

<sup>61</sup> Un primo pagamento risaliva al 7 giugno 1557 ed era molto generico, Venale infatti veniva pagato per «alcuni pochi lavori» (ivi, f. 25v).

<sup>62</sup> Si tratta di due pagamenti distinti: ivi, ff. 27r, 29r.

<sup>63</sup> Ivi, f. 50v.

<sup>64</sup> Ivi, f. 70r.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Ivi, f. 33v.

<sup>67</sup> CELLAURO 1995, p. 194; LOSITO 2010, pp. 28, 29, 42.

lavori in tempi brevi aveva sempre più determinato nei grandi artisti l'organizzazione di un gruppo variegato e specializzato di aiutanti<sup>68</sup>. Essi eseguivano gli ordini del maestro i cui principali interventi erano sempre più limitati alla progettazione generale. Lo stesso accadeva per Perino e poi per Fontana, con i quali Venale si trovò anche a collaborare e – con il Vaga – a condividere rilevanti incarichi presso la *Universitas picturae [ac] miniaturae*, successivamente istituita come 'Accademia del Disegno dei Pittori, Scultori, ed Architetti' di Roma, intitolata a san Luca<sup>69</sup>, restituendoci così l'immagine di un artista il cui ruolo fu tutt'altro che marginale nel panorama del Cinquecento romano. È lo studio approfondito dei principali documenti della storia dell'Accademia pubblicato nel 2012 da Isabella Salvagni<sup>70</sup>, a rendere esplicito il collegamento tra coloro i quali detenevano il primato dell'arte nel Cinquecento a Roma – assieme ai loro più stretti collaboratori – e, spesso, l'elezione degli stessi alle più alte cariche della corporazione. Dalla metà del secolo si ritrovano i nomi di Perino del Vaga, di Francesco Salviati (Firenze 1509 ca.-Roma 1563) e di Daniele da Volterra (Volterra 1509 ca.-Roma 1566). Risale al 1550 la registrazione come membro della corporazione di Taddeo Zuccari che, ormai considerato dai più maestro indipendente ed affermato<sup>71</sup>, saliva a capo dell'associazione tra il 1561 e il 1562. Un ruolo, questo, volto a rendergli merito della fortuna artistica che lo aveva contraddistinto nel decennio appena precedente.

Quanto al nostro Pietro Venale, egli venne eletto per ben quattro volte console, dal 1555 al 1557, dal 1573 al 1574, dal 1576 al 1577 e dal 1582 al 1583, divenne poi consigliere nel 1553 e sindaco nel 1561 e nel 1562. Quattro volte camerlengo, nel 1565, 1566, 1576 e 1578, presenziò alle riunioni tra il 1549 e il 1574, mantenendo un ruolo di spicco nella *Universitas* di san Luca sino al 1583, quando fu

<sup>68</sup> Si veda a questo proposito SAPORI 2016b.

<sup>69</sup> Sull'Accademia si veda SALVAGNI 2012.

<sup>70</sup> Vedi nota precedente.

<sup>71</sup> SALVAGNI 2012, pp. 119-120.



console assieme a Giovanni de' Vecchi<sup>72</sup>.

## APPENDICE: CRONOLOGIA E FONTI PER L'ATTIVITÀ ARTISTICA DI PIETRO VENALE

Il regesto comprende notizie sulla vita e sull'attività artistica di Pietro Venale Mongardini da Imola, per lo più concentrate negli anni dei pontificati di Paolo III Farnese (1534-1549), di Giulio III Del Monte (1550-1555) e di Paolo IV Carafa (1555-1559).

Brevi note introducono il testo di ogni documento, di cui si offre la trascrizione diplomatica e la segnatura archivistica, ove possibile nuovamente verificata sull'originale. Sono stati inseriti minimi interventi nell'interpunzione e nello scioglimento delle abbreviazioni. Per i documenti inediti dell'Archivio di Stato di Roma, nella trascrizione, è stata seguita la sequenza cronologica, segnalando di volta in volta il foglio e la data relativa. Per ogni documento sono stati segnalati i riferimenti bibliografici essenziali.

### Abbreviazioni

ASR = Archivio di Stato di Roma

### 1541-1568.

Antonino Bertolotti fornisce alcune indicazioni sui documenti che egli raccolse e che testimoniano la natura dei lavori commissionati a Pietro Venale tra il 1541 e il 1568.

I registri della contabilità pontificia dal 1541 al 1568 offrono molti pagamenti a un Pietro da Imola pittore, detto talvolta anche Pietro Venale, che dipinse scabelli per la casa del Papa (R. *Mandati*, 1541-3, f. 93) e gli indorò il faldisterio *quod in itinere bononiensi pro usu suae Sanctitatis defertur* (Id. 1540-3, f. 147). Associato a Leonardo mastro da legname in Borgo, dipingeva

<sup>72</sup> Isabella Salvagni (SALVAGNI 2012, p. 90, note 251 e 252) indica come riferimento documentario per i primi lavori di Pietro Venale BERTOLOTTI 1884a, p. 77 e BERTOLOTTI 1885, pp. 37-38, e nel ricostruire la carriera e i ruoli ricoperti da Venale fino al 1583 fa riferimento ai documenti e alle notizie pubblicate in GUERRINI 1983, pp. 166-167, in particolare p. 166, nota 36.

gli scabelli per il palazzo di Monte Cavallo. Nell'anno appresso, in compagnia di Pierino del Vaga e mastro Antonio da Avignone, era pagato per stucchi e pitture nel Palazzo Apostolico (*R. Edif. pubblici*, 1542-8, f. 98). Nel 1550-1 fu pagato per fregi, armi e grottesche, e per l'indoratura del faldisterio nel palazzo e nella cappella papale e del vessillo della Santa Sede, mandato a Don Ferdinando Gonzaga capitano generale dell'Esercito a Parma. Era associato pella dipintura dei pennoncelli e guidoni pei [38] cavalli leggieri con Michelangelo De Sanctis da Santa Fiore e Gio. Pietro calabrese. Nell'anno dopo preparava le scene «per la comedia latina» che si doveva rappresentare nelle stanze nuove del Palazzo Apostolico (*R. Tes. Seg.* 1552, f. 12). Nel 1557 riceveva scudi 472 e baiocchi 25 per lavori di pittura, fatti in servizio del Papa (*Not. Tarano*, 1555-7, f. 596). Lavorò anche molto pei cardinali Caraffa. Nel 1558 era pagato di scudi 1964 [...] per pitture, specialmente di grottesche e di fregi, le quali furono stimate da maestro Francesco Indaco fiorentino, maestro Pietro Viventi da Siena e sottoscritte da maestro Sallustio Peruzzi architetto, maestro Giuseppe da Caravaggio misuratore della camera e da Pirro Ligorio architetto (*R. Edif. pubblici, palazzo ap.* 1552-74). Dipinse l'appartamento del cardinale d'Urbino nel 1560. Se n'ha il seguente autografo: «Si fa fede per me Pietro Venale de avere visto il stendardo di tela che ha fatto mastro Michelangelo che serve per Civitavecchia, dico tutta la pittura del detto stendardo fatta a sue spese a mia coscienza per averli fatto alcune cosette di più del solito dico monta tutta detta pittura scudi venti di oro, in fede ho fatto la presente di mia mano questo di 21 de aprile 1563» (*Conti del Banderaro Giovanni da Fano*). E nel 1565, qual procuratore della Camera Apostolica, era scelto a stimare le dorature, fatte da Leonardo dal Borgo al solaro di San Giovanni Laterano (*R. Edif. pubblici*, 1566, f. 28). Ancora vivo nel 1574, veniva definito in suo favore il credito di scudi 1520, contestati fin dal 1567 per la morte del Papa, che aveagli ordinato i lavori (*R. Edif. pubblici*, 1552-74). Quantunque si abbiano di lui molti pagamenti e vari altri documenti, non mai fa capolino il cognome; così che si ritenne che fosse Venale; mentre io scoprii poi esser Pietro di Giovenale Mongardini da Imola pittore in Borgo, come sta scritto nel rogito del 10 gennaio 1569, pel quale comperava una vigna, al prezzo di scudi 600 (*Not. Riccobono*, 1569, f. 45).

BERTOLOTI 1885, pp. 37, 38.

Colgo l'occasione dell'aver nominato il Pietro Venale pittore, che lavorò molto per la corte Pontificia, onde far conoscere il suo vero cognome e la patria, segnata in rogito del 10 gennaio 1569. Sta scritto che Pietro Venale, forse per Giovenale, *de Mongardinis Imolensis pictor in Burgo S.to Petri*

comperava una vigna per 600 scudi (*Not. Riccobono*, 1569, f. 45).  
BERTOLOTTI 1882, pp. 61

### 1546

Due pagamenti camerale risalenti al settembre e novembre del 1546 dimostrano il coinvolgimento di Pietro Venale nel ciclo decorativo delle imprese farnesiane affidato a Perino del Vaga per volontà di Paolo III Farnese nelle logge vaticane.

[f. 97r] [6 settembre 1546] a maestro Pirino pittore per pagare maestro Pietro e maestro Guido pittori che lavoravano di stucco e di pittura il finestrone della loggia bella ove era la porta in Palazzo Apostolico, scudi 6.76.

[f. 98r] [1 novembre 1546] a maestro Pirino pittore per pagare maestro Pietro Venale pittore e maestro Antonio da Vignone per resto del lavoro che han fatto di stucco e pittura, e spese nel fenestrone della loggia, scudi 7.33.

ASR, Camerale I, Fabbriche, 1511. Già pubblicati in DAVIDSON 1979, p. 404.

### 1548-1549

Antonino Bertolotti segnala un pagamento emesso a favore di Pietro Venale il 31 dicembre del 1549 per aver realizzato nell'anno precedente uno stemma pontificio destinato a Castel Sant'Angelo.

[31 dicembre 1549] Dal 6 gennaio 1548 all'ultimo dicembre 1549 uscita di scudi 131.64 ½ compresi a maestro Pier Antonio da Casale pittore che lavorò in la loggia verso prati scudi 48.1, e maestro Pietro da Imola pictor in Borgo pell'arma grande di nostro Signore che lui ha fatto per mettere in la porta del castello, scudi 8.

BERTOLOTTI 1884a, p. 77.

### 1551-1553

Durante il papato di Giulio III Del Monte alcuni pagamenti ricordano Pietro Venale per i suoi lavori in Vaticano.

[f. 62r] [ottobre 1551] A maestro Pietro da Imola a buon conto della sua pittura nell'ultima stanza del Corridore scoperto di Belvedere

scudi 15 di oro [...].

ASR, Camerale I, Fabbriche, 1517b. Già pubblicato in ACKERMAN 1954, p. 166, doc. 85 dove viene segnalato anche un pagamento analogo (ASR, Camerale I, Fabbriche, 1517b, f. 68v).

[ff. 28<sup>v</sup>-29<sup>r</sup>] [24 febbraio 1552] [17 ottobre 1553] Maestro Pietro da Imola per la pittura a grottesco e per stucco a oro alla seconda camera nuova, dico alla volta del dado, scudi 100 di oro. E deve aver detto maestro scudi 30 per pittura di un fregio della predetta camera de sopra appresso le vecchie lavorato a grottesco sopra lo stucco con un quadro a paese per facciata della stantia, li altri quadri a grottesche con imprese del papa e di Sua Santità Reverendissima, così d'accordo e per la pittura e oro nel studiolo appresso le stanze vecchie come la stima scudi 40, e per la pittura della loggetta che riesce dove stanno i trombetti 14 scudi, e per la pittura de dado in su della prima camera della sala ut sopra scudi 4. Se ne levano d'accordo, scudi 3.

ASR, Camerale I, Fabbriche, 1517a. Già pubblicati in ACKERMAN 1954, pp. 167, doc. 89; MARTIN 1974, p. 273, doc. 2.

[f. 26<sup>r</sup>] [giugno 1553] Maestro Pietro Pittore a buon conto della loggia nuova depinta alle stanze nuove et altri lavori, scudi 44.

[f. 34<sup>r</sup>] [28 dicembre 1553] Maestro Pietro pittore in borgo scudi 121 a buon conto di diversi lavori fatti alle stanze nuove sopra e vicino al corridore che va in Belvedere et altri lavori per nelle stanze di Nostro Signore che in tutto ha ricevuto scudi 265.

ASR, Tesoreria segreta, 1295d. Già pubblicati in ACKERMAN 1954, p. 168, docc. 98, 102. Per alcuni altri pagamenti riferiti anche a villa Giulia si veda anche GERE 1965, p. 199.

### 1556 -1559

La ricerca condotta sulla base dei mandati cameralei relativamente agli anni compresi tra il 1556 e il 1559 ha contribuito ad arricchire le informazioni sull'attività artistica di Pietro Venale come decoratore di vario genere in Vaticano. In particolar modo, il Camerale I, volume 1298b, dell'Archivio di Stato di Roma descrive minuziosa-

mente le spese fatte per i lavori decorativi e architettonici del pontificato di Paolo IV Carafa riferite agli anni 1557 e 1559.

[f. 19r] [26 gennaio 1556] Maestro Pietro pittore a buon conto dei suoi lavori fatti questa estate passata a San Marco e in palazzo, scudi 95 e bolognini 40.

[f. 32r] [4 aprile 1556] Maestro Pietro Venale pittore per resto di scudi 18 e bolognini 25 per diversi lavori fatti in palazzo, scudi 21.89.

[f. 40v] [3 maggio 1556] Maestro Pietro Venale scudi 8 e bolognini 55 per resto di un suo conto di diversi lavori di pittura apportato di scudi 65 e bolognini 55 alle stanze di Nostro Signore.

[f. 43r] [23 maggio 1556] Maestro Pietro Pittore a buon conto della sala antedetta a grottesche dove si fa il concistoro pubblico, scudi 60 e bolognini 50.

[f. 45v] [8 giugno 1556] Maestro Pietro pittore a buon conto del suo lavoro nella sala dove si fa il concistoro pubblico dipinta a grottesche, scudi 10.

[f. 50r] [19 luglio 1556] Maestro Pietro pittore scudi 30 a buon conto di suoi lavori alla sala a grottesche del concistoro e altri lavori in Palazzo Apostolico.

[f. 52v] [4 agosto 1556] [f. 50r] [19 luglio 1556] Maestro Pietro pittore scudi 10 a buon conto dei suoi lavori nella sala del concistoro pubblico e altri lavori in palazzo.

ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, 1296.

[f. 25v] [07 giugno 1557] Di 7 di giugno scudi 3 e bolognini 40 a maestro Pietro Venale pittore per resto di scudi 6.40 di alcuni pochi lavori.

[f. 22r] [25 aprile 1557] Maestro Pietro pittore scudi 3 di moneta a buon conto di scudi 6 e bolognini 40, sua lista di spese per aver dipinto il modello del poggio della musica della cappella segreta e delle impannate fatte nella Cappella Paolina per il sepolcro.

[f. 27r] [12 luglio 1557] Maestro Pietro pittore scudi 4 a buon conto della pittura di 10 sgabelli per Nostro Signore. Ai garzoni di fureria per loro salario di aprile e maggio, scudi 8.

[f. 29r] [15 agosto 1557] Di 15 detto scudi 5 a maestro Pietro pittore

- a buon conto della pittura di 10 sgabelli e di alcuni altri lavori.  
 [f. 33<sup>v</sup>] [25 ottobre 1557] Maestro Pietro pittore scudi 4 e bolognini 83 per tante opere e spese di un cartone per un disegno di un panno di broccato ricamato da farsi per l'altare della cappella di Sisto.  
 I Bologna facchini di buttiglieria scudi 2 di oro in oro per suo salario straordinario di ottobre e novembre prossimo futuro.  
 [f. 35<sup>r</sup>] [14 novembre 1557] Maestro Pietro pittore scudi 2.30 per pagar alcune altre giornate dell'antedetto cartone del paliotto dell'altare della cappella.  
 [f. 43<sup>v</sup>] [26 gennaio 1558] Maestro Pietro pittore 5 scudi a buon conto di un suo conto di 24 scudi e 58 bolognini di diversi lavori fatti per il Belvedere.  
 [f. 45<sup>v</sup>] [15 febbraio 1558] Maestro Pietro pittore in Borgo scudi 10 e bolognini 58, per resto di 24.20 scudi e 58 bolognini di diversi lavori fatti per Nostro Signore  
 [f. 50<sup>v</sup>] [27 marzo 1558] Maestro Pietro pittore a buon conto dei suoi alcuni lavori apportati la maggior parte a sgabelli secondo un suo conto saldo di scudi 41 e bolognini 50, scudi 20.  
 [f. 52<sup>v</sup>] [10 aprile 1558] Maestro Pietro pittore scudi 21 e bolognini 50 per resto di un suo conto di scudi 41 e bolognini 50 di tanti suoi lavori.  
 [f. 55<sup>v</sup>] [30 aprile 1558] Per tutto di ultimo di aprile scudi 45 a maestro Pietro pittore a buon conto di diversi suoi lavori alle stanze di Nostro Signore.  
 [f. 70<sup>r</sup>] [13 luglio 1559] Maestro Pietro pittore scudi 5 per doratura e pittura di 2 sgabelloni per montare sopra la sedia di Sua Santità, la quale è in fureria e di 2 fregi in cappella Paolina per ornamento del sacramento quando si fa il sepolcro  
 ASR, Camerale I, Tesoreria segreta, b.1298

### 1559

La stima dei lavori di pittura di Pietro Venale redatta dall'artista nei primi mesi dell'anno 1559 e riferita agli anni precedenti, permette di rintracciare alcuni dei suoi interventi in Vaticano.

[ff. 14r-18r] [1 marzo 1559] «Stima dei lavori di pittura fatti per mano di maestro Pietro Venale pittore, fatti detti lavori nel Sacro

Palazzo Apostolico [...].

Nella prima camera per entrare sopra al corridoio quale va in Belvedere, per aver fatto un fregio a una facciata della detta camera fatto di figure colorite in campo azzurro con varie figure, parte sopra il carro trionfante e parte innanzi con putti che buttano fiori sopra il carro e nelle cantonate del detto fregio due figure in abito di termini di chiaro e scuro con l'ornamento delle dette cantonate di chiaro e scuro con un tondo finito di bronzo con una figura dentro per ciascheduno tondo con il suo architrave di chiaro e scuro tutto intagliato con teste di maschere e fogliame. Stimato insieme scudi 25.

E più stimiamo la volta della loggia di Belvedere cioè nel mezzo di detta volta due tondi grandi con i raggi nel mezzo un'arma della felice memoria di Papa Innocenzo coloriti. In lo entrare di detta loggia dietro la porta un pilastro dal mezzo ingioso dipinto e messo di oro e raconciata la detta porta con il basamento sotto la finestra della cappella con le bande di qua e di là dalla detta finestra sopra gli archi di detta volta [...] fatte le arme del detto pontificio dove erano quelle della felice memoria di Papa Giulio e sopra una finestra che guarda verso prato dipinto un mazzo di festoni dove era il petafio di lettere detto Papa Giulio e due finestre che guardano verso il giardino dei merangoli fatti di nuovo dipinte a paesi che accompagnano l'altra pittura e nell'altra loggia dipinto un paese sopra la finestra che guarda verso prato con una cornice finta intorno [...]. Scudi 60.

E più stimato un palio tutto dorato nella camera nuova che Sua Santità ha fatta far sopra quelle di Papa Giulio III quale ha la finestra che guarda verso il bosco e la porta che riesce [...] nella camera dove dorme Sua Santità tutto il palco dorato di oro. Scudi 200.

E più stimato una cappella con un frontespizio finto di marmo con l'arma di Sua Santità dorata [...]. Scudi 25.

E più stimiamo uno palco nella stanza nova dove Sua Santità volle che si faccia il coro per la musica della cappella, il detto palco e li balaustri dello sopradetto coro con le sue cornici, scudi 50.

Addi 26 marzo 1558. [...] Per avere dipinto due angeli quali ha fatto il disegno Pirro Ligorio architetto di Sua Santità dipinti in tavola di grandezza di sei palmi l'uno tutti e due dipinti di colori fini con

RICOGNIZIONE SU PIETRO VENALE STUCCATORE E DECORATORE

tempera quali sono di qua e di là dell'altare in cappella montano [...] scudi 7».

ASR, Giustificazioni di Tes. 2, int.3. Già pubblicata in ACKERMAN 1954, pp. 171-172, n. 115; REDIG DE CAMPOS 1967, p. 142.





PROSPERO FONTANA  
PITTORE, SCENOGRARO E PLASTICATORE

*GIULIA DANIELE*

Le ricerche condotte nel corso del triennio dottorale<sup>1</sup> sono state l'occasione per attuare una progressiva ma radicale rilettura storica della carriera del pittore bolognese Prospero Fontana (1509-1597), che è andato via via perdendo quel ruolo di figura minore, per lo più subalterna ad altri e dal profilo biografico sfuggente entro cui lo aveva costretto una vicenda critica poco fortunata, emergendo invece come personalità artistica a tutto tondo e di assoluto primo piano, la cui fama ai suoi tempi si spinse infatti ben oltre il ristretto orizzonte delle mura felsinee. Nell'ambito dunque di un'ormai doverosa rivalutazione complessiva del suo operato, pare interessante

Ringrazio Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore per avermi coinvolta in questo progetto di lavoro, da cui ho imparato moltissimo, e per la pazienza, l'entusiasmo e la serietà con cui ne hanno sempre seguito e coordinato gli sviluppi. Sono inoltre grata a Barbara Agosti e Silvia Ginzburg per la partecipazione attiva e per il supporto che ci hanno sempre generosamente fornito e a Valentina Balzarotti per il confronto costante sui temi oggetto del presente contributo e per la proficua condivisione di ricerche, riflessioni e sopralluoghi.

<sup>1</sup> DANIELE 2014-2018.

render noto e approfondire in questa sede un aspetto rimasto finora quasi del tutto ignoto e mai preso in considerazione dagli studi, cioè la prolifica attività del Fontana non solo come pittore affermato, ma anche in veste di esperto scenografo e di pratico dello stucco.

Per avviare una riflessione in tal senso bisognerà per prima cosa ricordare che negli anni della sua formazione, tra il 1528 e il 1534 circa, il giovane Prospero, allora poco più che diciottenne, fu con ogni probabilità condotto a Genova dal maestro Girolamo da Treviso<sup>2</sup>, conosciuto a Bologna, e mosse quindi i primi passi nel grande cantiere di palazzo Doria tra gli aiuti di Perino del Vaga, trascorrendo lì diversi anni e partecipando senz'altro anche alla preparazione dei sontuosi apparati effimeri commissionati nel 1529 da Andrea Doria allo stesso Bonaccorsi in vista del trionfale ingresso in città dell'imperatore Carlo V. Sembra perciò fuori di dubbio, tanto più considerando che lo stesso Treviso lavorò anche come scultore<sup>3</sup>, che il bolognese abbia avuto occasione di impratichirsi nelle decorazioni plastiche già in età precoce, familiarizzando in particolare con i metodi progettuali necessari per l'allestimento di complesse macchine effimere e acquisendo dunque quella padronanza tecnica che di certo costituì la base di avvio per i futuri e sempre più prestigiosi incarichi di scenografo<sup>4</sup>.

E la conferma di ciò giunge già dalla lettura di un noto contratto sottoscritto dal Fontana nel gennaio 1543<sup>5</sup>, tra i primi documenti certi giunti fino a noi, con il quale egli s'impegnava a realizzare le scene per la rappresentazione di una commedia teatrale patrocinata

<sup>2</sup> Su questa ipotesi cfr. NOVA 1983, p. 73; DANIELE 2018.

<sup>3</sup> Cfr. SUPINO 1914, p. 103 e più in generale per l'inquadramento complessivo della carriera del maestro veneto ERVAS 2014 pp. 16, 69 note 40-46.

<sup>4</sup> Oltre agli episodi di cui si dirà più avanti, è verosimile ritenere che Prospero abbia lavorato anche per l'allestimento scenografico delle feste in onore di Giulio III celebrate a Bologna all'indomani della sua salita al soglio di Pietro nel 1550. Per una descrizione precisa dell'evento si rimanda a GIACCARELLO 1550.

<sup>5</sup> Per la trascrizione integrale e lo studio specifico del lacunoso abbozzo contrattuale, custodito presso l'Archivio Paleotti Isolani di Bologna e segnalato per la prima volta da PRODI 1959, p. 60, cfr. VALLIERI 2014. Sull'argomento cfr. TROVATO 1989.

dalla bolognese Accademia degli Affumati sotto il coordinamento degli accademici Armodio de' Santi e Gabriele Paleotti, quest'ultimo futuro vescovo felsineo il cui rapporto di stima e amicizia con il pittore rimase sempre saldo e come si sa foriero, nei decenni a venire, di nuove importanti collaborazioni<sup>6</sup>. Nell'interessante atto si legge che a chiusura dei lavori l'artista avrebbe lasciato ai committenti «tutto quello che è sui ponti sopra legni, assi, tavole e dipinture», chiedendo invece di riavere indietro le impalcature con le catene che le sorreggevano e i costumi da lui stesso forniti agli attori, specificando infine, con riferimento per noi assai significativo, di non voler «esser obbligato a lasciare se non gli animali di stuccho e gl'habiti da vestir i nudii»<sup>7</sup>. L'acquisizione in tal caso è duplice, perché se da un lato la richiesta esplicita di riavere indietro il materiale da lavoro lascia trapelare la consapevolezza da parte dell'artista di doverlo riutilizzare in seguito e di conseguenza l'esistenza di un'attività professionale vera e propria, dall'altro l'accento alla presenza di figure in stucco testimonia già a quelle date l'effettiva competenza del nostro nella realizzazione autonoma di simili opere. E riprova ulteriore, stavolta di tutt'altro spessore, della consuetudine fontanesca in questo tipo d'incarichi giunge dalla lettura dei registri Camerali relativi al suo primo soggiorno romano al servizio di Giulio III Del Monte, tra il dicembre 1550 e l'agosto dell'anno successivo, quando a partire dall'8 gennaio 1551 l'artista riceve numerosi versamenti in scudi d'oro per «ispendergli in diverse cose per il suo essercitio et per gli intramedii della Comedia»<sup>8</sup>, in una sequenza che non lascia spazio a perplessità: Prospero fu ad ogni evidenza chiamato dal papa per coordinare un gruppo di lavoranti che dipingesse negli appartamenti in Belvedere e per occuparsi poi in prima persona degli apparati scenici da utilizzare per la continua messa in opera di commedie, che intrattenevano il pontefice nel corso dei lavori e che lo videro infatti impegnato ancora al suo servizio tra il

<sup>6</sup> Per i rapporti tra Fontana e Paleotti in particolare cfr. PRODI 1959, BIANCHI 2008, pp. 72-73.

<sup>7</sup> VALLIERI 2014, p. 363.

<sup>8</sup> Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Camerale I, Fabbriche, busta 1517, fasc. 2 (n. 1bis), ff. 23<sup>v</sup> e sgg.

1553 e il 1555<sup>9</sup>. E per la stessa ragione, come emerge in modo insindacabile anche dai registri fiorentini delle Fabbriche Medicee, egli venne assoldato un quindicennio dopo dall'amico Giorgio Vasari per la lavorazione, a palazzo Vecchio, delle macchine teatrali in occasione delle grandi feste per le nozze di Francesco I de' Medici con Giovanna d'Austria (1565), ancora una volta in un fitto rincorrersi di pagamenti che menzionano spesso i nomi di alcuni assistenti impegnati a «far pasta – cioè stucco – a m. Prospero p[er] la prospetiva»<sup>10</sup>. Se a tutto questo si aggiunge poi, tornando ancora al primo periodo romano e nello specifico al 30 giugno 1552, un tardivo pagamento a un certo «Mastro Girolamo muratore per tante spese fatte dallui [...] in sin dell'anno 1551 [...] per polvere di stucco messa in opera da mastro Stefano [Veltroni] et mastro Prospero pittori far la cappella delle Stanze nuove»<sup>11</sup>, cioè la cappella nell'appartamento in Belvedere, oggi del tutto modificata dai successivi interventi barberiniani, pare davvero possibile sostenere in via definitiva che Prospero Fontana fu anche un abile plasticatore e che forse la presenza a palazzo Firenze a Roma, nella celebre loggia cosiddetta del Primaticcio (fig. 91)<sup>12</sup>, così come nelle incorniciature sulla volta di palazzo Bocchi a Bologna, databili al 1560 circa<sup>13</sup>

<sup>9</sup> ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, busta 1296, B, ff. 9r/v, 20r. Sul particolare gusto di Giulio III per le commedie cfr. LANCIANI 1908, p. 37; SANDULLI 1934, p. 372.

<sup>10</sup> Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Depositeria Generale, parte antica, vol. 415, ff. 122r, 125r; vol. 575, f. 8b (cfr. TESTAVERDE 1992, p. 94, n. 42; DEZZI BARDESCHI 1981, pp. 173-200. Per gli allestimenti si rimanda anche ai resoconti coevi di CINI 1566 e MELLINI 1566, p. 36 in cui, nello specifico, si legge: «La scena, et prospetiva, se bene fu disegno, et invenzione di M. Giorgio, come l'altre cose del cortile, della sala et del ricetto, fu nondimeno, condotta a perfezione da Prospero Fontana Bolognese, pittore di buon giudizio, et eccellente maestro».

<sup>11</sup> ASR, Camerale I, Fabbriche, busta 1519, fasc. 1, f. 28r (già parzialmente segnalato e trascritto da ENEA 2010, p. 26).

<sup>12</sup> Si ringrazia la Società Dante Alighieri per aver gentilmente concesso ripetuti sopralluoghi di studio nel Palazzo e per l'autorizzazione a pubblicare le fotografie di alcuni ambienti, tra i quali appunto anche la loggia. Per le vicende conservative degli stucchi della loggia cfr. ANTELLINI 1990, pp. 139-149.

<sup>13</sup> Per palazzo Bocchi si rimanda all'esauritivo contributo di Michele Danieli (DANIELI 2006) e alle riflessioni aggiuntive contenute in DANIELE 2019.

(fig. 92), e nel più tardo palazzo Vitelli a Città di Castello (fig. 93), di numerosi partimenti a stucco che incorniciano le pitture possa ricondursi almeno in parte alla sua stessa mano, non più solo in veste di ideatore, per quanto egli si sia sovente servito per le decorazioni plastiche di specifiche maestranze esperte del genere.

L'*excursus* biografico sulla carriera del bolognese si è reso necessario quale premessa fondamentale per riconsiderare in questa sede, sotto nuova luce, quanto contenuto nella serie di documenti resi noti da Morten Steen Hansen nel 1998<sup>14</sup>, relativi alla commissione a Pellegrino Tibaldi, da parte del mercante armeno Giorgio Morato, delle decorazioni a stucco per l'altare maggiore della cattedrale di San Ciriaco ad Ancona. Come si apprende infatti dalla lettura degli atti notarili in questione, che chi scrive ha avuto modo di riesaminare di persona presso l'Archivio di Stato di Ancona, il 3 giugno 1559 Morato ottenne l'autorizzazione a disporre del cosiddetto «Altare grande» della cattedrale per decorarlo a sue spese con dedizione al Beato Liberio, figlio del Re d'Armenia, e ad apporvi le proprie armi gentilizie e il proprio nome in un'iscrizione, oggi perduta ma attestata dalle fonti, che correva sul bordo dell'arco absidale<sup>15</sup>. L'ingente lavoro, che avrebbe dovuto comporsi di «statue di più sorte de stuccho, e de picture e altri ornamenti»<sup>16</sup>, non venne però affidato subito a Tibaldi, bensì a un misterioso personaggio, la cui posizione era tale da consentirgli di imporre al committente le condizioni contrattuali, nominato nell'atto come «maestro Prospero de Volterra da Fontana dictus de Fiorenze, pictore e scultore»<sup>17</sup>. Fu quindi proprio quest'ultimo, dichiarandosi troppo impegnato a Roma per rimanere stabilmente ad Ancona, a subappaltare metà della commissione a Pellegrino Tibaldi, stabilendo ancora una volta in completa autonomia che

<sup>14</sup> HANSEN 1998, pp. 83-91.

<sup>15</sup> PICHI TANCREDI 1664, f. 123v; cfr. anche HANSEN 1998, p. 85.

<sup>16</sup> Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASAN), Fondo Notarile, Mazzei Riccardo, vol. 836, f. 280v (cfr. HANSEN 1998, p. 87).

<sup>17</sup> Ivi, f. 281v (cfr. HANSEN 1998, p. 88). Si segnala tuttavia che la corretta trascrizione sembrerebbe essere «Prospero *del* Volterra da Fontana *ductus* de Fiorenza», ma per gli ulteriori sviluppi della questione si rimanda a DANIELE in cds.

decto maestro Pellegrino ogni volta che decto maestro Prospero non serrà in Ancona, habbi a fare stare a lavorare di continovo il suo figliolo [di Prospero] e un altro lavorante [...] et ogni volta che serrà decto maestro Prospero in la città di Ancona, in tal caso habbi a lavorare esso maestro Prospero solo incontro della persona di esso maestro Pellegrino<sup>18</sup>.

Seppur perplesso, in un primo momento Hansen propose di identificare l'ignoto artista, sconosciuto prima di allora agli studi, proprio con il Fontana bolognese, giustificando la singolarità del nome spurio con il fatto che gli atti resi noti provengono da un volume di trascrizioni redatto dallo stesso notaio rogante; non essendo dunque gli originali e presentando alcune lacune, i fogli potrebbero altresì contenere errori e mescolanze di nomi. In successivi lavori lo studioso è tuttavia tornato sui suoi passi e – condizionato come di consueto da una visione critica del Fontana fortemente riduttiva in rapporto all'effettivo valore dell'artista – ha respinto l'iniziale identificazione di Prospero con l'autorevole protagonista di quella singolare commissione in quanto, a suo dire, non storicamente pertinente, e ha riformulato – non senza qualche forzatura – la sua ipotesi in favore di Daniele da Volterra<sup>19</sup>. Va però rilevato che al di là dell'appellativo «de[] Volterra» associato al nome di Prospero, nessun indizio induce a ritenere plausibile che nell'illustre sconosciuto nominato negli atti anconetani possa concretamente riconoscersi il Ricciarelli<sup>20</sup>, sebbene nel 1559 egli fosse effettivamente impegnato anche a Roma nel coordinamento del cantiere decorativo della cappella Ricci in San Pietro in Montorio. Le carte fanno invece costante e chiaro riferimento al solo «maestro Prospero» e a favore di un'identificazione di quest'ultimo con il bolognese si aggiungerebbe anche il fatto che egli era solito lavorare con l'aiuto del figlio,

<sup>18</sup> Ivi, f. 284r (cfr. HANSEN 1998, p. 89).

<sup>19</sup> HANSEN 2004, pp. 327-354. HANSEN 2007.

<sup>20</sup> Questa ipotesi è stata discussa con Vittoria Romani, che qui desidero ringraziare, la quale si è espressa concordemente sull'impossibilità di riconoscere nell'artista citato il Ricciarelli.

l'ancora poco noto Flaminio<sup>21</sup>, che ad Ancona avrebbe avuto appena quindici anni e che veniva infatti lasciato, in assenza del padre, in supporto a Tibaldi insieme a un terzo lavorante. Il giovane ricomparirà al fianco di Prospero nel 1563 a palazzo Vecchio ed è verosimile che egli possa identificarsi anche nel «M. Framinio [*sic*] Bolognese pentore» che lo assisterà più tardi a Città di Castello<sup>22</sup>, mentre, a quanto noto, e come infatti già segnalato dallo stesso Hansen, Daniele non ebbe figli. Certo la presenza di Prospero Fontana a Roma nel 1559, e con un impegno di entità tale da costringerlo a cedere parte dell'incarico anconetano a un altro artista, non risulta finora attestata<sup>23</sup>, ma è altresì vero che non vi sono per quell'anno neppure evidenze documentarie in altro senso, dal momento che gli unici punti fermi per Prospero allo scadere del sesto decennio sono la partenza imminente per la Francia nel luglio 1558, come si ricava dall'importante atto di procura già reso noto da chi scrive<sup>24</sup>, e un successivo atto bolognese del 10 giugno 1560 che ne conferma l'avvenuto rientro in terra natale<sup>25</sup>.

Ma a rendere ancor più verosimile che il mediatore della commissione a Tibaldi dei lavori in San Ciriaco sia stato proprio Prospero

<sup>21</sup> Già noto a MALVASIA 1678, vol. I, p. 221, come appurato da chi scrive, Flaminio fu registrato a battesimo a Bologna l'11 maggio 1544 (Archivio Arcivescovile di Bologna (d'ora in poi AAB), Registri battesimali della Cattedrale, vol. 16, f. 197r: «Flaminus filius mag.ri Prosperi Fontani pictoris bapt.s ut sup. comp. Rev.dus Dns. Philippus Campegius Abbas et Dns. Joannes Baptista Castellus et Dns. Joannes de Lanolio») e morì prematuramente entro il 1577, anno in cui nel contratto matrimoniale della sorella minore Lavinia la ragazza veniva definita «filia unica legitima et naturale» (cfr. GALLI 1940, pp. 109-110).

<sup>22</sup> cfr. FUMI 1900, p. 59.

<sup>23</sup> La nodale questione è tuttora in corso di studio da parte di chi scrive. Non è inoltre da escludere che Prospero avesse già lavorato con Vasari a palazzo Vecchio a Firenze tra il 1556 e il 1558, subentrando al neo scomparso Cristoforo Gherardi, e questo concorrerebbe inoltre a giustificare l'appellativo «da Firenze» presente nelle carte anconetane.

<sup>24</sup> Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASB), Notai, Chiocca Alessandro, 6/1, filza 7, f. 76r/v (già 34); cfr. DANIELE 2019.

<sup>25</sup> ASB, Notai, Chiocca Alessandro, 6/2, vol. 58 bis (già filza 72), f. 139 (già 69) e seguenti n.n.



Fontana si aggiunge un'ulteriore serie di indizi. Innanzitutto, il vescovo di Ancona, Vincenzo de Luchi, era bolognese e fu proprio lui a concedere a Morato di decorare sontuosamente l'altare maggiore della cattedrale con quello che Vasari prima e Malvasia poi ricordarono come un «bellissimo adornamento di stucco alla tavola dell'altare maggiore, e dentro un Cristo [risorto] tutto tondo di rilievo di braccia cinque che fu molto lodato [con l'ornamento di stucco d'ordine corintio, con angeli di tutto rilievo nel frontispicio di sopra, opera bellissima]»<sup>26</sup>, oggi purtroppo integralmente distrutto dagli interventi settecenteschi patrocinati da papa Benedetto XIV (fig. 94)<sup>27</sup>. Tra i canonici elencati nell'atto di autorizzazione compaiono inoltre almeno due nomi interessanti, quello di 'Hieronimo' Bonfiglioli, certamente di origini felsinee, e quello di Lucio Magi, che sembra opportuno considerare un omonimo del committente della grande *Adorazione dei Magi* dipinta dal Fontana intorno al 1549 per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Bologna e oggi custodita alla Gemäldegalerie di Berlino (fig. 95)<sup>28</sup>. Il Magi (o Maggi) bolognese era un laico, un eminente giurista nonché accademico degli Ardenti nel 1558 al fianco di altri intellettuali molto vicini a Prospero, quali Camillo Paleotti, Carlo Sigonio, Federico Pendasio e Pomponio Amaseo<sup>29</sup>, e fu infine tra i fondatori dell'Accademia petroniana degli Storditi; è perciò improbabile che nel Lucio Magi citato tra i canonici della cattedrale anconetana possa riconoscersi la stessa persona, ma la presenza del ceppo bolognese

<sup>26</sup> MALVASIA 1678, vol. I, p. 168; in questo passo il biografo felsineo trascrive per intero anche la descrizione di Vasari, aggiungendo delle considerazioni che sono qui segnalate tra parentesi quadre.

<sup>27</sup> L'assetto attuale del vano absidale si deve infatti agli interventi di restauro fatti eseguire dal bolognese papa Lambertini (1740-1758), che commissionò anche il grande quadro con *Cristo risorto* tuttora *in loco* a un mediocre pittore, il conte felsineo Ercole Fava. Per un resoconto complessivo sulle vicende cfr. POSTI 1911, pp. 210-211, 222-223.

<sup>28</sup> Olio su tavola (318,5 x 186,5 cm). Berlino, Gemäldegalerie, inv. 344 (cfr. LAMO 1844, p. 20).

<sup>29</sup> TIRABOSCHI 1824, p. 220. La prima sede dell'Accademia degli Ardenti si trovava tra l'altro in via dei Vinazzi, cioè esattamente nella stessa via in cui abitava Prospero Fontana (cfr. MAYLENDER 1976, p. 298).

dei Maggi nella Marca è attestata anche nei secoli successivi<sup>30</sup> ed è quindi possibile che vi fosse comunque una familiarità specifica al di là della mera coincidenza. E stesso dicasi per quel che riguarda Giorgio Morato, che forse qualcosa di ben più decisivo di un ennesimo semplice caso vuole ricondurre a un altro importante giureconsulto felsineo, tal Floriano Morato da Castel di Casio detto ‘il notarino’, primo procuratore di Bologna sul cui conto tuttavia poco ci è noto se non che proprio Prospero Fontana ne fece un eccellente ritratto intorno al 1567<sup>31</sup> (fig. 96) e che sposò Gentile di Melchiorre Zoppi, figlia di un omonimo – e quindi verosimilmente di un parente – del fondatore della celebre Accademia bolognese dei Gelati (1588), che a sua volta si era ispirato al padre Girolamo, fondatore nel 1574, e stavolta a Macerata, di un’altra accademia erudita nota come Accademia dei Catenati<sup>32</sup>. Si può quindi supporre che l’artista, già all’apice della fama come pittore pontificio e noto anche come allievo di Perino, possa essere entrato in contatto con le propaggini bolognesi ad Ancona anche grazie alle sue frequentazioni erudite e quindi all’ampia cerchia di intellettuali che gravitavano in ambito accademico tra Bologna e le Marche.

Si ricorda infine che, com’è stato evidenziato dagli studi sull’argomento<sup>33</sup>, a differenza di quanto avvenne in altre città d’Italia, la comunità armena di Bologna perse molto presto la sua connotazione originaria, tanto da risultare subito assorbita nel contesto locale e dunque di assai difficile individuazione. Sappiamo tuttavia che essa

<sup>30</sup> Ad esempio, all’inizio del Seicento un Alessandro Maggi da Bologna fu governatore di Fano (cfr. ORLANDI 1714, p. 45).

<sup>31</sup> Olio su tela (116 x 101 cm); collezione privata, già Bologna, Fondantico. Sul dipinto si vedano *OMAGGIO ALLA PITTURA EMILIANA* 2003, pp. 21-26; *NICOLÒ DELL’ABATE* 2005, pp. 364-365, n. 148.

<sup>32</sup> Per qualche notizia sul Morato, morto nel 1576 con testamento rogato nel 1567, si rimanda a GUIDICINI 1869, p. 86 e ad alcune carte inedite custodite in ASB, Notai, Piacentini Giulio, 6/2, prot. D, ff. 105<sup>v</sup>-109<sup>v</sup>. Il monumento funebre si trovava nella chiesa bolognese di Santa Maria degli Alemanni (cfr. FANTI, ROVERSI 1969, pp. 121, 130, 142). Nelle carte Gentile è nominata come figlia del *quondam* Melchiorre, il che quindi esclude che possa trattarsi del celebre accademico, morto molto più tardi, nel 1634.

<sup>33</sup> BONARDI 2004, con rimandi a bibliografia precedente.

faceva capo alla chiesa dello Spirito Santo, fondata in origine proprio dai primi padri basiliani giunti nel capoluogo emiliano, e allora potrà risultare quanto meno suggestivo che, stando ancora a un contratto del 1545 recentemente pubblicato da chi scrive<sup>34</sup>, in quella chiesa Prospero Fontana fosse stato impiegato per portare a termine un dipinto lasciato incompiuto dal suo maestro Innocenzo da Imola, e che proprio intorno al 1559, appena rientrato dalla Francia, egli avesse eseguito una *Resurrezione di Cristo* per la contigua chiesa di San Giovanni Battista, officiata da quegli stessi monaci celestini che nel frattempo erano subentrati anche nella gestione della piccola chiesetta armena.

Ultimo aspetto sostanziale da tenere in considerazione a supporto dell'identificazione del Fontana in quel «Prospero del Volterra», forse così appellato proprio in ragione del fatto che egli si trovava impegnato per conto di Daniele a Roma, dove comunque i due erano stati certamente attivi insieme già in Belvedere<sup>35</sup>, è l'intricato incastro con Pellegrino Tibaldi nel rebus cantieristico della cappella Poggi in San Giacomo Maggiore a Bologna, su cui si proporranno solo alcune sommarie riflessioni<sup>36</sup>. Come si è infatti già accennato, nel 1559 il vescovo di Ancona era il bolognese Vincenzo de Luchi, subentrato nel 1556 al fratello Gian Matteo, ma quel che non si è ancora ricordato e che pare invece dirimente ai fini del presente discorso, è che i due ecclesiastici erano i nipoti del cardinale Giovanni Poggi<sup>37</sup>, cui spettò per l'appunto la commissione della cappella in San Giacomo dove egli fu sepolto proprio in quello stesso

<sup>34</sup> ASB, Notai, Golfardi Marco Antonio, 7/16, filza 10, f. 178 (cfr. DANIELE 2018, p. 35).

<sup>35</sup> Prospero Fontana compare per la prima volta nei registri camerali romani il 13 dicembre 1550 (ASR, Camerale I, Fabbriche, busta 1517, f. 19r) e tra l'ottobre dello stesso anno e il febbraio del 1551 anche Daniele risulta attivo in Belvedere (ASR, Camerale I, Fabbriche, busta 1517, ff. 15-17, 18, 19, 25, 29; cfr. ACKERMAN 1954, pp. 164-165; PUGLIATTI 1984b, p. 59, nota 143, p. 151, nota 383, p. 155 note 400, 401).

<sup>36</sup> Per maggiori approfondimenti si rimanda al contributo di Valentina Balzarotti in questo volume.

<sup>37</sup> SPECIALI 1759, p. 327; CAPIALBI 1852, p. 49.

1556<sup>38</sup>. Com'è noto, Tibaldi aveva già lavorato per il cardinale in alcuni ambienti al pianterreno di palazzo Poggi a Bologna<sup>39</sup> ed era molto apprezzato dall'alto prelato, che lo volle non a caso attivo anche nella sua cappella privata, questa volta però insieme a Fontana, l'artista in assoluto più richiesto e influente in città, cui spettarono di certo gli ovali ad affresco con *Storie del Battista* e gli esagoni con gli *Evangelisti* nella lanterna (figg. 97-98)<sup>40</sup> e a questo punto, si direbbe, anche gli stucchi che li contengono e che vanno per logica anteposti all'esecuzione delle pitture (fig. 99). I coevi impegni di Prospero, che inclusero in particolare l'affrescatura del salone della palazzina della Viola, databile al 1552 circa, e la successiva chiamata a Roma per il secondo soggiorno al servizio di papa Ciochi del Monte – attestata da una lettera del febbraio 1553 scritta dal *camerarius secretus* Carlo Serpa e significativamente indirizzata al «M[agnifi]co m. Prospero Architetto Maggiore super la pittura e stucchi di N[ostro] S[ignore]»<sup>41</sup> – paiono ben giustificare il passaggio del cantiere nelle mani del più giovane collega che realizzò i due grandi affreschi sulle pareti laterali e quelli delle nicchie ai lati dell'altare. Dopo lo stallo seguito alla morte del committente e ai sopravvenuti nuovi incarichi di entrambi gli artefici, nell'estate del 1559 i due si ritrovarono a condividere i lavori ad Ancona ed è forse anche per la durata triennale di quest'ultimo contratto che Tibaldi rimase nelle Marche mentre Prospero nel 1561 firmò a Bologna la grande

<sup>38</sup> Per un esaustivo resoconto sulle vicende storico-artistiche della cappella Poggi si rimanda in particolare a ZAMBONI 1967; ROMANI 1986; FORTUNATI PIETRANTONIO 1994, pp. 218-243; PUGLIATTI 1984b, p. 89.

<sup>39</sup> Cfr. McTAVISH 1980, pp. 186-188; ROMANI 1988; BERGAMINI 2000; FORTUNATI PIETRANTONIO 2011.

<sup>40</sup> Su questo cfr. LAMO 1844, p. 36; FORTUNATI PIETRANTONIO 1982, p. 101; ROMANI 1986.

<sup>41</sup> Biblioteca Comunale di Imola, ms. imolese 940, n. 25; il documento è stato trascritto e pubblicato da GALLI 1923, p. 206, ma con indicazione imprecisa del nome del mittente, che era il bolognese Carlo Serpa, non Serra, appunto *camerarius secretus* di Giulio III. Sui rapporti del Serpa con Prospero Fontana alla corte di papa Del Monte si segnala anche un inedito atto notarile rinvenuto dalla scrivente in ASR, Notai A. C., Barginus Johannes, ufficio 7, vol. 524, f. 1, nel quale l'artista fa da testimone al conterraneo in un atto ufficiale redatto nella sala di Costantino in Vaticano.

pala con il *Battesimo di Cristo* per l'altare della cappella Poggi (fig. 100), che se confrontata alla monumentale tavola tibaldiana di analogo soggetto oggi custodita nella chiesa anconetana di San Francesco alle Scale (fig. 101), può concretamente ergersi a suggello di una condivisione di esperienze, d'intenti e d'immaginario di riferimento<sup>42</sup>, che legò i due pittori per un intero decennio in un sodalizio artistico di rilevanza fondamentale e ancora in gran parte da sondare.

<sup>42</sup> A questo proposito, pare rilevante rimandare al dibattito attributivo relativo al disegno con *Battesimo di Cristo* di Haarlem (Teylers Museum, inv. NKI 77), variamente riferito a Tibaldi e a Prospero, cfr. DE GRAZIA 1984, pp. 318-320.

## PELLEGRINO TIBALDI E LA DECORAZIONE A STUCCO TRA ROMA, BOLOGNA E LE MARCHE

*VALENTINA BALZAROTTI*

Una prima riflessione su Pellegrino Tibaldi stuccatore deve necessariamente confrontarsi con un problema storiografico, che interessa più in generale l'uso dello stucco. Se al Tibaldi pittore e architetto sono stati dedicati numerosi studi, talvolta anche precoci nel percorso di rivalutazione della Maniera, la sua attività di stuccatore, ampiamente registrata dalle fonti, è argomento ancora per troppi versi trascurato<sup>1</sup>.

Le prime ipotesi a riguardo risalgono al 1976, quando Bernice Davidson propose che il soggiorno romano di Tibaldi dovesse cadere ben prima del 1547, anno in cui, secondo Vasari, Pellegrino sarebbe

Un ringraziamento speciale a Serena Quagliaroli, che mi ha coinvolto in questo lavoro e che non ha mai fatto mancare un confronto costante, segnalazioni e consigli; a Giulia Spoltore, che mi ha accolto e guidato nel seminario; a Giulia Daniele, per l'assiduo scambio di idee sulle comuni ricerche; a professori e colleghi che hanno arricchito questo lavoro: Barbara Agosti, Dario Beccarini, Camilla Colzani, Alessandra Cosmi, Silvia Ginzburg, Ilaria Giuliano, David Lucidi, Livia Nocchi, Matteo Procaccini, Maurizio Ricci, Vittoria Romani, Alessia Ulisse. Sono grata inoltre all'Accademia delle Scienze dell'Università di Bologna per avere concesso i ripetuti sopralluoghi e la campagna fotografica.

<sup>1</sup> Si veda l'incipit del primo capitolo di ROMANI 1997, p. VII.

arrivato a Roma<sup>2</sup>. Anticipando l'arrivo dell'artista nell'Urbe al 1543, la studiosa ipotizzava che la sua carriera fosse cominciata nell'*équipe* di stuccatori impiegati da Perino del Vaga nella volta della sala Regia, per poi proseguire a Castel Sant'Angelo<sup>3</sup>. La Davidson individuava tre disegni preparatori progettati da Tibaldi o copie da questi eseguite da perduti fogli di Perino per gli stucchi della volta della sala Paolina<sup>4</sup>. L'ipotesi di una formazione romana di Tibaldi stuccatore era sostenuta in ragione di un «most exceptional and individualistic style of stucco work» che Pellegrino avrebbe introdotto di lì a poco a Bologna<sup>5</sup>.

Molti anni dopo Vittoria Romani ridefinendo il rapporto tra Perino e Tibaldi, soprattutto all'altezza cronologica dei lavori a Castel Sant'Angelo, discuteva le problematiche di questo primo tentativo di ricostruzione a opera della Davidson, ma concordava sulla necessità di anticipare la discesa di Pellegrino da Bologna a Roma,

<sup>2</sup> DAVIDSON 1976, p. 409; VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 148.

<sup>3</sup> Rispetto alla data indicata da Vasari, la studiosa retrodatava la presenza di Tibaldi a Roma spostando l'attribuzione, da Perino al giovane artista, di alcuni disegni per le finestre della sala Regia in Vaticano, i cui lavori si datano al 1543 e per le quali la Davidson individuava la copia cinquecentesca di un disegno di Bonaccorsi e altri fogli relativi a questa decorazione cfr. DAVIDSON 1976, pp. 407-411. Si tratta di un disegno di *Grottesche* dello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte (inv. 554), quattro frammenti di un unico cartone conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze (= GDSU) raffiguranti due mascheroni (inv. 998 Ea; 998 Eb) e due cariatidi (inv. 999Ea; 999Eb) e dubitativamente un foglio di Oxford per uno stemma papale (p. 410, n. 24). Mentre il disegno di Francoforte è stato in seguito ritenuto copia da Perino, i quattro frammenti, già attribuiti dalla Davidson a Tibaldi nella mostra del 1966, sono stati riportati nel catalogo di Bonaccorsi da Vittoria Romani e inclusi da Elena Parma nella mostra su Perino del 2001. *MOSTRA DI DISEGNI* 1966, pp. 64-65, nn. 64-67, figg. 64-67; ROMANI 1990, pp. 35-36, figg. 26, 28-29, 31; *PERINO DEL VAGA* 2001, pp. 286-289, nn. 156-159.

<sup>4</sup> DAVIDSON 1976, p. 410, nota 80. Si tratta di un *Combattimento di figure marine* (Dijon, Musée Magnin, inv. 16) e *Giochi di Ninfe e tritoni* (LOAN EXHIBITION 1970, fig. 134) riferibili ai cammei in stucco bianco e un foglio con *Due genii* (Chatsworth, inv. 21) per le figure in stucco dorato che reggono un cartiglio con putti posto sopra al riquadro di Marco Pino con *Alessandro fa costruire le navi per attraversare l'Idapso*. Cfr. BREJON DE LAVERGNÉE 1980, p. 169, n. D43 (come Pellegrino Tibaldi); JAFFÉ 1994, p. 234, n. 379 (come bottega di Perino del Vaga).

<sup>5</sup> DAVIDSON 1976, p. 409.

nonostante la mancanza di attestazioni documentarie<sup>6</sup>. Nei contributi sulle *Storie di Ulisse* di palazzo Poggi a Bologna, la studiosa recuperava, a fianco della nota componente michelangiolesca di Tibaldi, l'eredità perinesca e il debito verso Daniele da Volterra, che interessa anche la decorazione a stucco<sup>7</sup>.

Se l'appuntamento con Perino si pone necessariamente prima del 1547, conviene non escludere l'ipotesi, anche se difficile da dimostrare, della presenza di un giovanissimo Tibaldi nella sala Regia, dove potrebbe avere appreso i primi rudimenti dello stucco e familiarizzato con questo tipo di organizzazione di bottega. Avendolo reclutato poi nella sala Paolina, Perino gli affidò le piccole scene di lotta di figure marine e, con uno scatto di carriera, gli delegò il monocromo con la *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* (fig. 114) e il brano con due servitori nella finta porta<sup>8</sup>. Negli anni successivi alla morte del Vaga, intorno al 1549, Pellegrino iniziò a collaborare con Daniele da Volterra nella volta della cappella della Rovere a Trinità dei Monti, anche se Vittoria Romani ipotizza un coinvolgimento precedente nei cantieri di Ricciarelli per gli stucchi della cappella Orsini nella stessa chiesa e della sala di Bacco a palazzo Farnese<sup>9</sup>. La portata innovativa che giunge con Tibaldi da Roma nella città felsinea non deve essere associata solo alla diffusione del michelangiolismo in area padana, ma anche ai «bellissimi partimenti ornati di stucco» di palazzo Poggi, così lodati nel 1560 da Lamo che ne notò per primo l'eccezionale qualità<sup>10</sup>. Infatti, spetta di nuovo a Vittoria Romani il merito di avere individuato i modelli delle volte

<sup>6</sup> ROMANI 1986, p. 202; ROMANI 1990, pp. 34-35, 38-39.

<sup>7</sup> ROMANI 1997, pp. 19-25.

<sup>8</sup> ROMANI 1990, pp. 14-29.

<sup>9</sup> ROMANI 2003, pp. 28-29, 35, 37. A favore della presenza di Tibaldi nella cappella Orsini Celio scrive: «La pittura del calamento di Christo dalla Croce in altare con tutte le altre pitture di essa Cappella sono à fresco di Daniello da Volterra, però vi sono coloriti alcuni pezzi da Pellegrino da Bologna, si conosce dalla variatione del fare» CELIO 1638, p. 95; ROMANI 1997, p. 25 nota 18. Nel periodo di transizione dalla bottega di Perino a quella di Daniele si colloca l'intervento nella cappella Dupré a san Luigi dei Francesi e quello nelle stanze della Camera Apostolica dei palazzi Vaticani cfr. ROBERTO 2005, pp. 59-63, 256-257; BALZAROTTI 2017.

<sup>10</sup> LAMO 1884, p. 34.



bolognesi. Nella prima sala, detta di Polifemo, il riferimento esplicito è allo schema delle Logge di Raffaello<sup>11</sup>. La decorazione a stucco, però, non è concentrata nella chiave di volta, dove è collocato un quadro riportato, ma distribuita nelle quattro fasce che spartiscono lo schema compositivo. Qui Tibaldi inserisce l'aquila e i poggi dell'impresa del committente, i quali, privi del cappello cardinalizio, permettono di datare l'esecuzione prima del novembre 1551, quando Giovanni Poggi ricevette la nomina a cardinale<sup>12</sup>. Alla base di ogni banda sopra il cornicione sono poste sul lato lungo semplici ghirlande di frutta e nel lato corto quattro teste ferine ricavate da un unico stampo e affiancate da una coppia di festoni e fiocchi. Nella parte centrale, agli angoli della cornice del quadro riportato con l'*Accecamento di Polifemo*, vi sono altri otto mascheroni, incorniciati da una ghirlanda e arricchiti da nastri fissati con fiocchi quadrilobati. La qualità dello stucco si evince tanto dalla *varietas* degli elementi decorativi, quanto dalla capacità plastica del modellato che passa da un forte oggetto a dettagli appena delineati a basso rilievo, come si nota nel mascherone sopra il cornicione dove la testa ferina sporge nella parte del capo, del naso e delle orecchie, mentre la parte inferiore della bocca ferocemente spalancata è appena accennata con pochi e sapienti tocchi a basso rilievo. I molti mascheroni progettati da Perino a Roma sono certo un precedente imprescindibile per Tibaldi, ma egli qui sviluppa la lezione del maestro con una forza plastica brutale, un umore caricato e valori decorativi più essenziali<sup>13</sup>. I volti dorati che indossano la maschera (fig. 102) sembrano ispirarsi alle soluzioni adottate nella cappella del Pallio, che richiamano il mondo dell'effimero e della festa (figg. 50-51-52). Oltre alla fantasiosa invenzione dei due nastri che si annodano sotto il mento, Tibaldi esibisce un'impressionante abilità di plastificatore nella resa tattile della pelle, un naturalismo che dovette affascinare i Carracci e i loro allievi<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> ROMANI 1997, pp. 23-24.

<sup>12</sup> ROMANI 1986, p. 206; ROMANI 1988, pp. 36-38, nota 91; ROMANI 1997, pp. 22-23 nota 13.

<sup>13</sup> Si vedano ad esempio i disegni di mascheroni citati alla nota 3.

<sup>14</sup> Per l'attenzione dei Carracci allo studio delle sale di Tibaldi a palazzo Poggi si veda GINZBURG 2006, p. 454, GINZBURG 2008, p. 12; mentre per Domenichino si veda qui il saggio di Giulia Spoltore.

Nella seconda camera, detta di Ulisse, il debito verso le Logge si ritrova nella soluzione angolare resa come un velario dipinto, ma il rimando più esplicito è alla cappella Orsini di Trinità dei Monti sopra citata, come dimostra la copia antica di un disegno rinvenuto alla Kunstbibliothek di Berlino da Bernice Davidson<sup>15</sup> (figg. 103-104). La forma delle cornici caratterizzate dalla conchiglia e dal mascherone nell'angolo in basso riprende precisamente il partimento di Daniele che, in quest'ultimo dettaglio, rende a sua volta omaggio alla spalliera per il *Giudizio* di Michelangelo a cui Perino lavorava nel 1542<sup>16</sup>. Tibaldi segue il modello di Ricciarelli anche nella soluzione dei festoni che si dipartono dalla testa di ariete al centro, dove gioca sull'effetto di illusione tra le ghirlande di stucco aggettanti e i nastri dorati dipinti che simulano il rilievo. Rispetto allo schema di Trinità dei Monti, Pellegrino sostituisce la decorazione a stucco del centro della volta con uno sfondato dipinto, e quella angolare con nicchie impreziosite da erme femminili<sup>17</sup>. Qui lo stucco non solo è impiegato come ornamento, ma sfruttato per modellare le superfici incavate e trasformare lo spazio architettonico in funzione della decorazione (fig. 105) o per esaltare l'illusione della pittura nelle soluzioni all'angolo dello sfondato, dove lo stucco si arriccia determinando inediti giochi di profondità<sup>18</sup>.

Le cariatidi che sorreggono il timpano, modellate a tutto tondo, costituiscono il più eccezionale virtuosismo degli stucchi di palazzo

<sup>15</sup> DAVIDSON 1976, p. 554, fig. 2; ROMANI 1997, pp. 24-25. Il debito di Tibaldi nei confronti delle invenzioni di Daniele nella cappella Orsini si misura anche a distanza di molti anni nella cappella della Guastalla in San Fedele a Milano dove rievoca il partito di stucchi della chiesa romana con erme maschili che sostengono il frontone con la testa, il capitello con una mano e con l'altra reggono la colonna trasformando le figure in angeli alati. CIARDI, MORESCHINI 2004, p. 13, 15, figg. 3-4.

<sup>16</sup> Si veda in particolare nel disegno preparatorio conservato al GDSU (inv. 726 E) il dettaglio del mascherone posto nell'angolo della cornice sotto la figura maschile *MOSTRA DI DISEGNI* 1966, pp. 51-52, n. 49, fig. 42; ROMANI 1990, p. 8, fig. 27; *PERINO DEL VAGA* 2001, pp. 282-283, n. 153.

<sup>17</sup> ROMANI 1997, p. 25.

<sup>18</sup> ROMANI 1997, p. 24 nota 16.

Poggi (fig. 106)<sup>19</sup>. La straordinaria potenza inventiva di Tibaldi trascende un preciso modello e richiama nella torsione, nella definizione delle masse cubiche e nell'espressione la terribilità michelangeloesca delle teste divine o del *Giudizio* sistino. La bocca aperta, lo sguardo allarmato e le ciocche dei capelli nervosamente delineate sono esaltate dal gioco tra la superficie bianca e la scelta dell'oro sapientemente calibrato.

Il camino in stucco (fig. 107), raramente considerato, mostra nella parte alta un mascherone affiancato da due divinità marine che rievocano la sua esperienza nel cantiere della sala Paolina<sup>20</sup>. Il portato perinesco ben si evince confrontando i tritoni nella parte alta del camino con il cartiglio monocromo con mostri marini dipinto da Bonaccorsi sopra il *San Michele*, un lessico che Tibaldi ha ormai fatto proprio e rielaborato come dimostra un foglio di sua mano conservato al British Museum raffigurante due tritoni<sup>21</sup>. L'eredità di Perino, come in pittura, sfiora spesso la citazione nelle testine dei venti in stucco dorato nel soffitto che richiamano quelle di palazzo Doria a Genova e nelle arpie della parte inferiore del camino derivate dalla spalliera per il *Giudizio*, sulle quali Pellegrino aveva già meditato prima della partenza per Bologna, al tempo del fregio monocromo eseguito nell'appartamento di Giulio III, oggi perduto, ma noto attraverso lo studio preparatorio di Windsor<sup>22</sup>.

A staffetta con l'impresa del palazzo, Poggi avviò anche la decorazione della propria cappella nella chiesa di San Giacomo Maggiore,

<sup>19</sup> Morten Steen Hansen (cfr. HANSEN 2013, pp. 116) sostiene che siano sirene legate al mito di Ulisse e che la scelta di rappresentarle con la bocca aperta evochi il loro canto.

<sup>20</sup> Il camino in stucco è citato da ROMANI 1997, p. 22 nota 12 e raffigurato in HANSEN 2013, p. 99, fig. 104.

<sup>21</sup> Per il confronto con il cartiglio di Perino si veda Romani 1990, fig. 13; quanto al disegno del British Museum (inv. 1895, 0915.679) si veda GERE, POUNCEY 1983, p. 166, n. 266, fig. 252.

<sup>22</sup> Per le testine dei venti si confronti PARMA ARMANI 1986, p. 119, fig. 134 ma si veda anche la versione di questa soluzione decorativa fornita da Giulio Romano nella camera dei Venti di palazzo del Te a Mantova; per le arpie della spalliera si veda PERINO DEL VAGA 2001, pp. 282-283, n. 153; per il disegno di Windsor (inv. 910908) si vedano POPHAM, WILDE 1949, p. 337, n. 945, fig. 945; GERE 1971, pp. 15-16, fig. 13; ROMANI 2003, p. 35, fig. 21.

verosimilmente a seguito della sua elezione cardinalizia nel novembre 1551 (fig. 99)<sup>23</sup>. Qui Tibaldi, forse ancora alle prese con il cantiere del palazzo, collaborò con Prospero Fontana il quale eseguì le *Storie del Battista* e gli *Evangelisti* negli scomparti della volta, che appare ornata da un prezioso partimento di stucchi, già celebrato da Lamo e più tardi da Malvasia<sup>24</sup>. Ancor più del palazzo privato, la volta della cappella Poggi dovette costituire un'assoluta novità nel panorama felsineo e un momento cruciale di importazione dei modelli elaborati a Roma. Sebbene sia attualmente problematico stabilire una compresenza di Prospero e Pellegrino in cantieri come Castel Sant'Angelo o il Belvedere, i due artisti fecero entrambi parte dell'*entourage* perinesco, condividendo un comune bagaglio di pratiche di lavoro, modelli e tecniche<sup>25</sup>. Sembra difficile che Prospero, più anziano e reduce dai successi romani, si fosse limitato solo ad affrescare i piccoli brani nella volta<sup>26</sup>. Data la sua consumata esperienza nell'uso dello stucco, è verosimile che si fosse trovato a collaborare con Tibaldi, ancora impegnato nel palazzo, e, in una logica tipica dei cantieri romani da cui entrambi provenivano, avesse coordinato la decorazione della volta<sup>27</sup>. Gli stucchi, oggi molto deperiti, mostrano una qualità differente rispetto a quelli del 'salotto' di Poggi. Secondo Michele Danieli la vivacità dell'invenzione fa propendere per un'ideazione tibaldesca, un'ipotesi che ha in suo

<sup>23</sup> Per un riepilogo della complessa vicenda critica relativa alla datazione della decorazione della cappella si veda ROMANI 1997, pp. 66-67 nota 6.

<sup>24</sup> LAMO 1844, p. 98; MALVASIA 1686, p. 84.

<sup>25</sup> La presenza di Fontana a Castel Sant'Angelo è stata proposta per la prima volta da Davidson nel 1969, riformulata da Gaudioso nel 1981, poi da Fortunati nel 1986. DAVIDSON 1969, pp. 404-409; *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, vol. II, pp. 56-69; FORTUNATI PIETRANTONIO 1986, p. 341. La questione è ancora discussa; per un riepilogo aggiornato e nuove argomentazioni di questi problemi si veda DANIELE 2014-2018, pp. 30-33. Per il Belvedere si vedano VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 148; BAGLIONE 1642, p. 62; BAROLSKY 1969, pp. 54-59; PUGLIATTI 1984b, p. 166; ROMANI 1990, pp. 57-61; DANIELI 2006, p. 83. Una postilla di padre Sebastiano Resta menziona pitture di Fontana, Tibaldi e Taddeo Zuccari nel cortile di palazzo Firenze ma tale affermazione sembra difficile da verificare in mancanza di altri elementi (cfr. ROMANI 1997, p. 69).

<sup>26</sup> FORTUNATI PIETRANTONIO 1986, p. 344; FORTUNATI 1994, p. 225; a favore di una direzione di Fontana TUMIDEI 2002, p. 95.

<sup>27</sup> Su Prospero Fontana stuccatore si veda qui il saggio di Giulia Daniele.

favore anche lo stretto rapporto con la committenza, ma la mancanza di materiale grafico, di attestazioni documentarie o di confronti con le opere a stucco di Fontana al momento non permettono oltremodo di sbilanciarsi<sup>28</sup>.

Le figure situate nei pennacchi della volta che sostengono il comparto soprastante sembrano derivare da quelle della loggia degli Eroi di Genova. Le pose di alcuni ignudi in bilico su girali vegetali, che, intenti a giocare con dei nastri, sorreggono la cornice mostrano un lessico continuamente variato che al di là della tecnica si ritrova nel progetto perinesco per la finestra della sala Regia e nella sala Paolina<sup>29</sup>. Per quanto riguarda le figure fitomorfe è interessante notare che nel verso del disegno di Tibaldi del British Museum citato poc'anzi si trova uno studio di motivi ornamentali vicino al repertorio della cappella Poggi<sup>30</sup>. I festoni che incorniciano le *Storie del Battista* escono dalla bocca di mascheroni, secondo una soluzione che trae spunto dall'invenzione di Perino nel basamento della stanza della Segnatura e si ritrova, ad esempio, in un disegno di Luzzio Romano o in stucco sotto l'impresa di Giulio III con *Fortuna e il Tempo* a villa Giulia o a fresco nella loggia inferiore di palazzo Firenze<sup>31</sup>.

Nonostante la cappella Poggi non fosse terminata e mancasse ancora la pala d'altare, alla fine del novembre 1553 Tibaldi è attestato nuovamente a Roma<sup>32</sup>. Nella chiesa di Sant'Andrea sulla Flaminia,

<sup>28</sup> DANIELI 2006, pp. 87-88.

<sup>29</sup> Per le figure dei pennacchi e quelle inserite nei girali vegetali cfr. PARMA ARMANI 1986, p. 106, fig. 117; p. 97, fig. 104, mentre il disegno della finestra si trova in DAVIDSON 1976, p. 409, fig. 23.

<sup>30</sup> GERE, POUNCEY 1983, p. 166, n. 266, fig. 253.

<sup>31</sup> Per il basamento cfr. PARMA ARMANI 1986, p. 192, fig. 232; per il disegno di Luzzio cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, p. 55, fig. 25; per palazzo Firenze AURIGEMMA 2007, p. 97.

<sup>32</sup> Il 25 novembre 1553 Tibaldi riceve un pagamento di venti scudi per aver dipinto «due nicchi dell'altare» di sant'Andrea sulla via Flaminia, chiesa assai vicina al cantiere di villa Giulia e alla vigna Poggi. LANCIANI 1907, p. 26; BRIGANTI 1945, p. 107 nota 74; ROMANI 1997, pp. 68-69 nota 17. Qualche giorno prima Tibaldi aveva ricevuto un pagamento riscosso da Nicolas de Bruyne detto «nicola fiammingo» per il fregio con storie di Mosè con cornici di stucco nel palazzo del cardinale Ricci ora Ricci Sacchetti. PUGLIATTI 1984a, p. 407.

Pellegrino fu pagato per alcuni affreschi nelle nicchie laterali, mentre Siciolante fu incaricato dell'esecuzione della pala d'altare perduta e di una lunetta con la colomba dello Spirito Santo e putti ancora visibile<sup>33</sup>. Coevo agli interventi di Tibaldi e Siciolante è l'intradosso della zona presbiteriale del tempietto vignolesco, decorato con un partimento profilato in stucco, che ripropone il fortunatissimo modulo a croci e ottagoni ispirato a quello del corridoio anulare di Santa Costanza. L'ottagono centrale ospita un affresco con la figura di Dio Padre e le due croci laterali sono dipinte a grottesche<sup>34</sup> (fig. 108). Nella parte interna speculare alla lunetta con putti e festoni la pittura finge preziosi marmi colorati, mentre nel sottarco si articolano cassettoni rettangolari e quadrati abitati da figure alate.

Dopo qualche giorno, il 27 novembre, Tibaldi ricevette il primo acconto per la decorazione della cappella di Otto Truchsess, cardinale di Augusta, a Loreto, il quale il 21 maggio precedente aveva versato ben 920 fiorini, ricevendo in cambio uno degli spazi più importanti del santuario, situato nell'abside centrale e simmetrico alla cappella del Sacramento già decorata da Francesco Menzocchi<sup>35</sup>. I pagamenti a Tibaldi si susseguirono regolarmente dall'11 gennaio fino al luglio 1554, dopo una pausa tra l'estate e l'autunno i lavori ripresero dall'inizio di novembre fino al gennaio 1555 e furono saldati nel luglio successivo<sup>36</sup>.

Della cappella, alterata già a fine Settecento e distrutta dai rifacimenti ottocenteschi, rimangono due affreschi strappati dalle pareti

<sup>33</sup> HUNTER 1996, pp. 146-148. Novità a riguardo in BALZAROTTI 2018.

<sup>34</sup> A causa di gravi danni arrecati da una infiltrazione di acqua piovana questa parte della decorazione ha subito un grave degrado, a cui la Soprintendenza architettonica ha provveduto nel 2013 con intervento al tetto e nel 2015 con un restauro specificamente dedicato al sottarco a stucco e affresco, come si legge nel fascicolo depositato presso l'Archivio Fotografico del Polo Museale del Lazio. Ringrazio la direttrice Lia Di Giacomo per la disponibilità alla consultazione.

<sup>35</sup> GRIMALDI, SORDI 1988, p. 39; COLTRINARI 2016a, pp. 103-105; COLTRINARI 2016b, pp. 64, 67. Si veda in questo volume la nota di Claudia Cerasaro.

<sup>36</sup> COLTRINARI 2016a, p. 105; COLTRINARI 2016b, pp. 67-78.

raffiguranti la *Predica alla folla* e la *Decollazione del Battista*<sup>37</sup>. A sopprimere a questa grave perdita sovviene la descrizione di Vasari, il quale rammenta che Tibaldi, condotto a Loreto dal cardinale di Augusta, «gli fece di stucchi e di pitture una bellissima cappella»<sup>38</sup>. Il ricco partimento in stucco della volta ospitava le scene della *Natività*, della *Presentazione al Tempio* e al centro la *Trasfigurazione di Cristo*. Giovanni Cinelli Calboli, medico condotto della Santa Casa a inizio Settecento, riferiva della presenza di quattro figure di ignudi alati «al naturale di stucco con una palma e vaso nelle mani»<sup>39</sup>. L'altare in stucco, rifatto in marmo nel 1788, ospitava un *Battesimo di Cristo* che fu danneggiato durante lo stacco dal muro e risulta oggi disperso, ma in cui Vasari ricorda che il pittore «ritrasse ginocchioni il detto cardinale»<sup>40</sup>.

Grazie alla segnalazione di Serena Quagliaroli si può forse avere un'idea delle forme della pala e del suo ornamento. Il disegno 1790 del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (fig. 109), che reca un'attribuzione a Parmigianino, raffigura lo studio per un altare che nel 1983 Philip Pouncey e John Gere avevano ritenuto un primo abbozzo di Tibaldi per la pala Poggi, eseguita poi da Prospero Fontana nel 1561 (fig. 100)<sup>41</sup>. La proposta di Pouncey annotata sulla montatura del disegno è stata accolta da Annamaria Petrioli Tofani, mentre Mario Di Giampaolo e Sylvie Béguin hanno suggerito la paternità di Jacopo Bertoja e sotto tale nome il foglio è stato pubblicato nel 1991 da Diane De Grazia<sup>42</sup>. Pur riscontrando le somiglianze con la produzione grafica di Tibaldi, la studiosa associava il disegno all'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* dipinto da Bertoja nell'Oratorio del Gonfalone a Roma, ritenendo la figura in abisso sulla destra trasposta nell'affresco in controparte alla sinistra

<sup>37</sup> Sugli affreschi lauretani e sul periodo marchigiano di Tibaldi si veda la lucida analisi di ROMANI 1997, pp. 65-67, nota 6.

<sup>38</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 149.

<sup>39</sup> Riportato in GRIMALDI, SORDI 1988, p. 12.

<sup>40</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 149; COLTRINARI 2016a, p. 105.

<sup>41</sup> GERE, POUNCEY 1983, p. 165; ROMANI 1997, p. 72 nota 28. Oltre alla notevole affinità compositiva delle due opere bisogna rammentare le parole di Malvasia il quale ritiene che la pala Poggi fu finita da Prospero «per commissione dell'istesso Pellegrino» (MALVASIA 1686, p. 84). Si veda qui il saggio di Giulia Daniele.

<sup>42</sup> DE GRAZIA 1991 p. 113, D. 14, fig. 53.

del Cristo. Tuttavia le descrizioni ottocentesche del *Battesimo* di Amico Ricci e Vincenzo Murri sembrano confermare l'identificazione con il progetto tibaldesco, da riferirsi quindi non tanto alla pala bolognese, quanto a quella lauretana<sup>43</sup>. Vincenzo Murri, infatti, scriveva: «In campo di paese sta nel mezzo il Battista che versa l'acqua sul capo del redentore il quale si incurva alquanto per riceverla. A chi guarda sono due angiolini inginocchiati [...] alla destra, sul davanti, è il padrone del quadro e della cappella, il cardinale Truchsess, ritratto al naturale, sin verso la cintura, il quale sta in profilo e tenendo le mani giunte»<sup>44</sup>. Alle spalle di Cristo si scorge l'abbozzo di un personaggio acefalo con le mani in preghiera, forse destinato a essere in ginocchio come gli angeli descritti. La figura allungata del Battista sinuosamente delineata si accorda con la lettura di Vittoria Romani degli affreschi lauretani, nei quali Tibaldi, rispetto alla cappella Poggi, favorisce valori ornamentali, che sembrano coniugare l'esperienza perinesca con il rinnovato incontro della grazia emiliana<sup>45</sup>. Nell'angolo destro della composizione il committente in abisso è già predisposto, tagliato all'altezza del busto e con le mani giunte, ma è accennato solo rapidamente<sup>46</sup>. L'ornamento dell'altare in stucco, definito per metà come in uso nei disegni progettuali e finemente ombreggiato per rendere il differente oggetto, prevedeva una lunga parasta sormontata da una cariatide alata assai vicina per ideazione alle erme di palazzo Poggi, mentre il timpano spezzato accoglieva un putto sgambettante che reggeva lo stemma del committente, idea che si trova sviluppata con varianti in un altro foglio già ascritto a Pellegrino conservato presso il Fogg Museum di Harvard (fig. 110)<sup>47</sup>.

Come ha notato Francesca Coltrinari, Loreto dovette essere per

<sup>43</sup> RICCI 1834, pp. 94-95; MURRI 1792, p. 107.

<sup>44</sup> MURRI 1792, p. 107.

<sup>45</sup> ROMANI 1997, pp. 69-70.

<sup>46</sup> Come si evince dalla lettera di Tibaldi a Rodolfo Pio da Carpi nel 1555 il pittore, a lavori ormai ultimati, attendeva il passaggio del cardinale di Augusta per completarne il ritratto nella pala *UNA LETTERA* 2001, pp. 465-468; COLTRINARI 2016a, p. 104.

<sup>47</sup> Fogg Art Museum, Cambridge, inv. 1950; ringrazio Serena Quagliaroli per avermi segnalato questo foglio.



Tibaldi, artista estraneo al contesto marchigiano, una piazza importante per procacciarsi future commissioni<sup>48</sup>. Il 31 dicembre 1554 Tibaldi incassò il compenso di Loreto ad Ancona per mano di Tommaso Cornovi della Vecchia, mercante veneziano che aveva molti traffici con il santuario marchigiano<sup>49</sup>. Non sappiamo se a quella data e nella precedente pausa dal cantiere lauretano Tibaldi fosse già impegnato nella città dorica per un altro *Battesimo di Cristo* (fig. 101) certamente terminato nel 1556 e commissionato dal mercante armeno Giorgio Morato, che aveva acquistato il patronato nella chiesa di Sant'Agostino nel gennaio 1554<sup>50</sup>. Di certo l'altare in stucco realizzato alla Santa Casa doveva avere impressionato Cornovi, che nell'aprile 1555 stipulava un contratto per il suo altare nella chiesa anconetana di San Domenico<sup>51</sup>. Qui Tibaldi avrebbe dovuto eseguire una tavola e un monumentale ornamento di stucco, ma Vasari informa che poiché «venne in differenza con il padrone» la pala fu affidata a Tiziano<sup>52</sup>. L'altare perduto doveva essere terminato nel 1558 secondo quanto recitava un'iscrizione trascritta da Pichi Tancredi<sup>53</sup>. Il lavoro in stucco fu, però, saldato a Tibaldi solamente nel 1560 a seguito di un arbitrato condotto per

<sup>48</sup> COLTRINARI 2016a, pp. 113-114.

<sup>49</sup> DA MORROVALLE 1964, p. 358; ROMANI 1997, p. 66 nota 5; COLTRINARI 2016a, p. 114.

<sup>50</sup> La notizia più antica di questa commissione è in VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 149. Il 29 gennaio 1554 Morato acquista dai frati agostiniani il patronato per l'altare nel mezzo della chiesa situato tra quello di san Nicola da Tolentino e quello di santa Lucia. Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASAN), Archivio Notarile, Girolamo Giustiniani, vol. 680, f. 179r; HANSEN 2004, pp. 346-347. L'iscrizione che recava la data 1556 è trascritta da PICHI TANCREDI 1664, f. 161v e resa nota da MASSA 1987, p. 45.

<sup>51</sup> Il 17 aprile 1555 Cornovi riceve il patronato per l'altare maggiore della chiesa di San Domenico ad Ancona e stipula un contratto con Tibaldi per la sua realizzazione. ASAN, Archivio Notarile, Andrea Bernardini Pilestri, vol. 1011, ff. 101v-102r; HANSEN 2004, pp. 345-346. All'atto fece da testimone Pietro, fratello di Pellegrino, una personalità artistica ancora sfuggente, che era stato al suo fianco come pittore nel cantiere di Loreto, cfr. GRIMALDI, SORDI 1988, p. 41; COLTRINARI 2016a, p. 114.

<sup>52</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 149.

<sup>53</sup> PICHI TANCREDI 1664, f. 148v.

sua parte da Federico Brandani<sup>54</sup>. Nel frattempo uno dei suoi maggiori committenti nella Marca, Angelo Ferretti, si faceva garante affinché a Pellegrino fosse affidato il cantiere della loggia dei Mercanti quasi del tutto bruciata nel febbraio 1556<sup>55</sup>. Nel contratto stipulato il 26 novembre 1558 erano previste «nellj quatro nicchi quattro figure de tondi di stuccho vestite»<sup>56</sup>. Nonostante i danni causati da una bomba durante la seconda guerra mondiale, l'impianto decorativo risulta ancora in parte leggibile<sup>57</sup>. I motivi sviluppati nel cornicione d'imposta permettono di rilevare come i modelli romani non si dissolvano a distanza di anni ma siano ormai diventati parte di un repertorio linguistico essenziale all'artista per ornare lo spazio. L'alternanza di triglifi, teste leonine e figure femminili alate è movimentata dalla bicromia di bianco e oro e dalla sporgenza del gocciolatoio e delle mensole. Agli angoli sono invece impiegati quattro differenti mascheroni grotteschi che variano nell'aspetto ferino e richiamano quelli bolognesi di palazzo Poggi.

Nelle quattro nicchie sormontate da scudi araldici l'artista realizzò imponenti statue di stucco a tutto tondo raffiguranti le tre Virtù teologali, *Fede*, *Speranza* e *Carità* (figg. 111-112-113), insieme alla *Religione*, che, crollata nel 1710, fu sostituita nel 1776, mentre della *Speranza*, andata distrutta durante la guerra, esiste una foto storica<sup>58</sup>. Le figure, concepite a tutto rilievo, incombono in bilico sullo spettatore e, sebbene siano oggi molto restaurate, costituiscono l'unica testimonianza della fiorente attività di Tibaldi stuccatore nelle Marche e la dimostrazione di un'ulteriore evoluzione della sua pratica di plastificatore. Le forme monumentali e massicce declinano anche in scultura le sue personali inclinazioni formali, come dimostra il confronto con la *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* della sala Paolina (fig. 114): il profilo netto e scolpito, gli occhi grandi senza pupille e le forme dilatate e cubizzanti sono il corrispettivo pittorico delle statue di stucco. Il virtuosismo della *Carità* (fig. 113) con il

<sup>54</sup> POLVERARI 1990, p. 18 nota 7; si veda qui il saggio di Matteo Procaccini su Federico Brandani.

<sup>55</sup> ASAN, Archivio Notarile, 715, Girolamo Giustiniani, ff. 172v-173v; ALEXANDER 1997, pp. 218-220, doc. 9; MASSA 2003, pp. 55, 60.

<sup>56</sup> ALEXANDER 1997, pp. 218-220, doc. 9.

<sup>57</sup> MASSA 2003, p. 75.

<sup>58</sup> MASSA 2003, pp. 81-82, figg. 119-123.

petto squarciato da cui fuoriesce, verso la sommità della nicchia, una fiamma di passione cristiana rende chiara la padronanza e la felicità di invenzione che Tibaldi era in grado di raggiungere con questa tecnica. Bisogna inoltre chiedersi se non fossero di stucco anche due scudi, l'uno raffigurante la Vergine e l'altro san Ciriaco, collocati sopra le porte che davano rispettivamente verso il balcone e verso la strada, corredati da *cartouches*, festoni e mascheroni sostenuti da due angeli descritti da Giacomo Fontana come «spiccat[ ] dalla parete»<sup>59</sup>.

Sebbene nel contratto per la loggia dei Mercanti Tibaldi si impegnasse con il magnifico consiglio a non assumere altri incarichi, nel luglio 1559 accettò in subappalto da un maestro forse identificabile con Prospero Fontana la commissione per l'altare di Giorgio Morato nella cattedrale di San Ciriaco per il «Cristo tondo tutto di rilievo»<sup>60</sup>. La deroga fu senza dubbio motivata dal prestigio della commissione patrocinata ancora una volta da Angelo Ferretti e Pietro Cornovi e destinata alla cattedrale retta da Vincenzo de Luchi, nipote del suo antico committente bolognese Giovanni Poggi<sup>61</sup>.

Sebbene la storiografia a partire da Briganti e fino agli studi di Hansen abbia sempre inteso che si trattasse di una scultura, è forse necessario in questa occasione soffermarsi a riflettere sulla portata di tale opera nel percorso dell'artista<sup>62</sup>. Secondo le precisazioni di altre fonti come Saracini e Malvasia che menzionano quale autore dell'opera solo Tibaldi, il Cristo risorto alto circa tre metri era ospi-

<sup>59</sup> MARIANO 1990, pp. 81-82. Un'ulteriore descrizione di tali parti della decorazione si trova in SARACINI 1675, pp. 257, 263 dove si dice che Tibaldi «huomo famoso in Scolura, e Pittura, facendo di nuovo con magnificenza la Comunità di detta Città, rifabricare quel luogho, con una soffitta di Stucho, con Statue». A conferma di questa ipotesi può valere la testimonianza ottocentesca di Alessandro Maggiori che nella sua guida faceva riferimento a «gl'intagli nell'imposte della porta» MAGGIORI 1821, p. 33.

<sup>60</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 149; i documenti sono stati pubblicati da HANSEN 1998, pp. 87-89. Per l'identificazione della personalità di questo maestro con Fontana si veda qui Giulia Daniele.

<sup>61</sup> MASSA 2003, p. 58; per Vincenzo de Luchi e approfondimenti sul circuito di committenza si veda qui il saggio di Giulia Daniele.

<sup>62</sup> BRIGANTI 1945, pp. 83, 112 nota 103, dove riporta l'iscrizione che corredeva l'altare con la data 1560; HANSEN 1998, pp. 83-91.

tato in una nicchia il cui ornamento di ordine corinzio era sormontato da due angeli<sup>63</sup>. La realizzazione di statue di stucco non era una novità per un artista proveniente dalla cerchia di Daniele da Volterra e che da poco le aveva messe in opera nella loggia dei Mercati, né per un pittore del calibro di Fontana che aveva lavorato a più riprese per gli apparati effimeri<sup>64</sup>. Tuttavia, nel caso di Pellegrino, si deve pensare anche che il cantiere scultoreo della vicina Loreto ricoprì certamente un valore nodale per tale allestimento.

Il soggiorno marchigiano di Tibaldi, dunque, costituì a tutti gli effetti un salto di carriera e un momento di intensa sperimentazione. Come avverte Vasari e come sempre meglio stanno definendo le ricerche di Maurizio Ricci, proprio in questo contesto, Pellegrino, da pittore e stuccatore, divenne anche architetto<sup>65</sup>. Grazie ad Angelo Ferretti si trovò infatti a coordinare la regia decorativa del palazzo in via del Guasco, dove avvenne verosimilmente l'incontro col cardinale Borromeo, che schiuse a Tibaldi le porte di una nuova carriera<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> SARACINI 1675, p. 364; MALVASIA 1678, vol. I, p. 168. Bisogna rilevare che nel contratto del 1559 il disegno del progetto è di maestro Prospero HANSEN 1998, p. 88.

<sup>64</sup> Si veda qui il contributo di Giulia Daniele.

<sup>65</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, pp. 149-150: «E perché non sono in quelle parti architetti né ingegni di conto e che più sappiano di lui, ha preso Pellegrino assunto di attendere all'architettura et alla fortificazione de' luoghi di quella provincia». Riguardo agli studi di Maurizio Ricci su palazzo Ferretti si veda per la fase sangallescica RICCI 2018; per quella tibaldesca e sui rapporti con Angelo Ferretti cfr. RICCI 2019a, RICCI 2019b e RICCI in cds.

<sup>66</sup> ELIA 1940, p. 128; BRIGANTI 1945, p. 86; MASSA 2003, p. 85 nota 44. Per nuove prospettive di ricerca sugli impegni di Pellegrino all'inizio degli anni Sessanta cfr. COLZANI 2017.



## UNA NOTA SU FRANCESCO MENZOCCHI STUCCATORE

CLAUDIA CERASARO

Nel corso della mattinata del 14 marzo 2018 è stato tenuto un ulteriore intervento, intitolato *Francesco Menzocchi stuccatore*, al quale non è seguita, tuttavia, la relativa trascrizione. La relazione, che non presentava novità circa la figura dell'artista, si è posta però in dialogo con le ricerche di Giulia Daniele, Valentina Balzarotti e Matteo Procaccini, nella sezione *Circolazione di maestranze e modelli nell'Italia centrale*. In quell'occasione, infatti, è stato effettuato un richiamo alle menzioni e alle documentate attività di Menzocchi stuccatore, le quali si presentano oggigiorno più sottoforma di questioni problematiche che di dati certi e valutabili. Proprio in queste vicende, tuttavia, si scorgono i riflessi di molte tematiche che hanno animato sin dal principio il presente seminario, e pertanto si è deciso di ripercorrerle in quella sede. Qui si fornisce uno scarno prospetto, sotto forma di nodi problematici.

La malasorte che in maniera consistente ha colpito l'opera di Francesco Menzocchi<sup>580</sup> appare ancor più evidente proprio nel momento in cui ci si pone l'obiettivo di delineare il suo profilo di stuccatore. Su tale ricostruzione grava irrimediabilmente la perdita di

<sup>580</sup> Il riferimento è alle parole di Anna Colombi Ferretti che si leggono in apertura del catalogo della mostra dedicata a Menzocchi, tenutasi a Forlì tra 2003 e 2004, e a cui si rimanda per una esaustiva conoscenza delle vicende biografiche e del suo percorso di artista: *FRANCESCO MENZOCCHI 2003*.

testimonianze materiali legate alle imprese di maggior rilievo. Eppure, le fonti ci indicano che a tale attività egli si dedicò più volte nel corso della sua lunga carriera, ottenendo elogi dai contemporanei, e avviando a tale pratica pure il figlio Pier Paolo che, dopo averla sperimentata nel cantiere lauretano, a fianco del padre e in sua sostituzione nei periodi di assenza, continuò ad esercitarla nel cantiere vasariano di palazzo Vecchio a Firenze, e poi di nuovo a Loreto. È cosa nota, grazie alla risistemazione del catalogo di Menzocchi e alla complessiva riconsiderazione del suo operato compiute in occasione della mostra di Forlì, che egli, tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Cinquanta, percorse più volte la penisola, prendendo parte a cantieri di notevole importanza. Partecipò all'importazione del linguaggio di Raffaello nel ducato di Urbino, fu testimone dell'apertura di Venezia alla maniera toscoromana e giocò un ruolo di rilievo negli apparati decorativi della Santa Casa di Loreto. È altrettanto noto, però, che su tutte queste imprese, opportunamente ricordate da Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*, gravano secoli di distruzioni e incuria<sup>581</sup>. Così, è arduo ricostruire le tappe del suo percorso formativo nell'ambito dello stucco, culminante con le imprese lauretane, «dove egli si sforzò di fare ogni diligenza e poter suo», orchestrando, con sapienza, ornamenti di stucco, eseguiti con ricco lavoro, storiette di mezzo rilievo e affreschi, riportandone molto onore<sup>582</sup>.

Una delle notizie più affascinanti, poi, e al contempo controverse, della carriera di Menzocchi risale al 1577. Si tratta di una testimonianza resa da un notaio di Forlì, Lattanzio Biondini, che conobbe personalmente Menzocchi, rogando molti atti estremi dell'artista, compreso il suo testamento. Qualche tempo dopo gli elogi di Fra Sabba da Castiglione<sup>583</sup> e di Giorgio Vasari, essa annovera il forlivese tra i pittori illustri del tempo, «il quale anco più eccellente in lavorare di rilievo, et perciò fu giudicato dal divino Michelangelo degno di porre mano nella famosa volta della sala Regia di

<sup>581</sup> Per il medaglione dell'artista all'interno delle *Vite* di Giorgio Vasari, cfr.: VASARI 1966-1987, vol. V, pp. 351-352.

<sup>582</sup> Per le imprese lauretane cfr. COLTRINARI 2016b.

<sup>583</sup> Cfr. COLOMBI FERRETTI, FERRETTI 2000.

Roma»<sup>584</sup>. Oltre ad avere rilevanza nella complessiva considerazione della sua carriera d'artista, poiché ciò implica domandarsi sia quali furono le ripercussioni di tale episodio sulla sua futura attività plastica, sia con quale bagaglio di conoscenze egli giunse a Roma, avendo da poco preso parte ad uno dei più celebri episodi di decorazione all'antica a Venezia (palazzo Grimani), le parole del notaio entrano nel vivo di un'ulteriore questione: quella che riguarda il 'rapporto di lavoro'<sup>585</sup> che durante il pontificato farnesiano scaturì tra il Buonarroti e Perino del Vaga, incarnato dall'impresa degli stucchi perineschi della volta della cappella Paolina<sup>586</sup>. Sino ad ora nessun documento ha confermato quanto asserito dal Biondini. Con i dati noti, è arduo ricostruire il filo dei rapporti tra Menzocchi e Michelangelo; ma a gravitare nell'orbita del Buonarroti, nel 1542, fu piuttosto il suo maestro Girolamo Genga, con il quale il forlivese ebbe rapporti intermittenti anche dopo la conclusione della decorazione della villa roveresca e del Palazzo Ducale, come testimoniano un incontro pesarese nel 1537, e le vicende legate alla *Deposizione* per la Compagnia della Santa Croce di Urbino, stimata nel 1544 da Genga<sup>587</sup>. Come architetto di corte, quest'ultimo fu inviato a Roma dal duca Guidubaldo II, per tentare di porre fine, definitivamente, alla travagliata vicenda della tomba di papa Giulio II. Sono anni, questi, di intensi scambi tra la corte papale e la corte urbinata, sanciti dalla visita di Pierluigi Farnese e del suo seguito all'Imperiale, «che li piacette forte»,<sup>588</sup> e da quella di papa Paolo III. Un ultimo nodo, infine, coincide con l'impossibilità di intendere come Menzocchi recepì, assimilò ed elaborò poi in autonomia quel connubio tra pittura e stucco, che dall'esperienza di Raffaello e della sua bottega si irradiò repentinamente, e con esiti mirabili, nei centri periferici. Per l'artista di Forlì, gli anni 1529-1532 circa, in cui diede attuazione ai progetti elaborati per i duchi della Rovere da Genga,

<sup>584</sup> Sulla figura del notaio Biondini: *FRANCESCO MENZOCCHI* 2003, pp. 25-26, 63, 147, 185, con rimandi alla bibliografia precedente.

<sup>585</sup> PARMA ARMANI 1986, p. 189.

<sup>586</sup> Si veda qui l'intervento di Serena Quagliaroli.

<sup>587</sup> CERIANA 2004, pp. 12-32.

<sup>588</sup> Cfr. LAMBERINI 2007, p. 37.



che dal 1522 operava come «architetto creato di Raphael», rappresentarono uno snodo molto importante. Francesco Maria I della Rovere ed Eleonora Gonzaga, appena tornati in possesso dei territori nel 1522, misero in opera un grandioso programma di restauri, nuove edificazioni e campagne decorative, compiuti portando nel ducato il linguaggio pittorico e architettonico romano degli anni Venti delle Logge leonine, della Farnesina e dei cantieri di Sangallo. Questa congiuntura pesarese, che vide Menzocchi partecipare all'irradiazione della Maniera moderna verso le corti, al fianco di Genga e di concerto con Raffaellino del Colle, Camillo Mantovano, Dosso, Battista Dossi e Bronzino, rappresentò un fondamentale snodo nella carriera dell'artista, poiché poté assimilare la realtà romana attraverso lo sguardo dell'architetto ducale e di Raffaellino del Colle, importante anello di congiunzione con gli estremi cantieri del Sanzio. Proprio a villa Imperiale, begli angeli gettati di gesso arricchivano le sovrapporte in stucco, grandemente lodate da Vasari; così, tracce di decorazione plastica sono percepibili ancora oggi negli ambienti, molti dei quali purtroppo depauperati del loro rivestimento a causa delle trasformazioni subite dalla villa sin dal Seicento. In tale ottica, la realizzazione del programma decorativo di casa Grimani a cui, già qualche tempo prima dell'approdo veneziano di Menzocchi e di Camillo Mantovano, stava lavorando Giovanni da Udine, col successivo ingresso di Francesco Salviati e altri pittori, dovette avere un forte impatto su di lui. La sopravvivenza solo di alcuni brani pittorici dell'impresa lauretana, compiuta tra la metà degli anni Quaranta e la metà del decennio successivo, non consente di afferrare il peso che tali esperienze ebbero nell'elaborazione di un programma dove la narrazione era affidata alla simbiosi tra la componente pittorica e quella plastica, in un susseguirsi di tondi e riquadri, alternativamente ad affresco e a stucco, bene integrati tra loro a valorizzare inoltre le pareti delle cappelle.

FEDERICO BRANDANI  
«ECCELLENTISSIMO PLASTICATORE»:  
TRA L'URBE, LA MARCA E IL DUCATO DI SAVOIA

*MATTEO PROCACCINI*

La prima documentata attività di Federico Brandani (Urbino, 1525 ca.-1575) si colloca nell'ambito dei variegati cantieri decorativi avviati durante il papato di Giulio III Del Monte che, nel solco del grande progetto di *renovatio* del predecessore Paolo III Farnese, as-sursero a poli attrattivi fondamentali per numerosi artisti e mae-stranze, favorendo quel formidabile incontro tra le più eclettiche esperienze che innervavano i principali centri della penisola. Sebbene infatti gli studi non siano sinora riusciti a chiarire la forma-zione ed i termini cronologici entro cui sistematizzare la produ-zione dell'urbinate, non vi è alcun dubbio che il soggiorno romano costituisca uno snodo fondamentale per la sua intera carriera di ar-tista e plastificatore. Si deve *in primis* ad Antonino Bertolotti, e in se-guito ad Adolfo Venturi, la proposta d'identificazione di Brandani con quel «Federigo da Urbino» citato all'interno del libro mastro del tesoriere di Giulio III, per alcuni pagamenti datati tra il 25 set-tembre 1552 ed il 23 giugno 1553<sup>1</sup>. Tali notazioni devono essere

Il presente studio è il risultato delle ricerche condotte nell'ambito di un seminario dottorale, svoltosi tra il 2016 e il 2018, curato da Serena Quagliaroli e Giulia Spol-

riferite ad alcuni lavori che l'artista eseguì, proprio in quelle date, all'interno del più vasto cantiere che si occupò della decorazione della villa suburbana del pontefice, fatta erigere quale residenza estiva privata<sup>2</sup>. L'impresa architettonica coinvolse alcuni tra i principali protagonisti della scena artistica romana del tempo: l'aretino Giorgio Vasari<sup>3</sup>, l'architetto Jacopo Barozzi da Vignola<sup>4</sup> e lo scultore fiorentino Bartolomeo Ammannati<sup>5</sup>. In tal senso, risulta particolarmente suggestiva l'ipotesi, ventilata in origine da Giuseppe Marchini<sup>6</sup>, di un diretto coinvolgimento di Brandani da parte dello stesso Ammannati, artista che intrattenne costanti rapporti con la corte urbinata, al quale era stato affidato l'incarico di sovrintendere il progetto architettonico della villa e delle sue decorazioni plastiche, sia negli ambienti interni che negli spazi esterni. Del resto, è noto che, intorno al 1543, l'Ammannati fu al servizio duchi Della Rovere e la sua attività scultorea poté certamente costituire un punto di riferimento nella prima formazione del giovane ad Urbino<sup>7</sup>. Pur essendo attestato un unico periodo di alunnato di Brandani, tra il 1538 ed il 1541, presso il ceramista Gianmaria di Mariano

tore, alle quali è rivolto un sincero e profondo ringraziamento. L'elaborato ha dunque potuto giovare dei proficui confronti intercorsi con i colleghi partecipanti e della costante supervisione delle professoresse Barbara Agosti e Silvia Ginzburg.

<sup>1</sup> Cfr. BERTOLOTTI 1881, p. 39; VENTURI 1901-1940, vol. XI, parte 5 (1937), p. 981.

<sup>2</sup> Per un approfondimento sulla villa, cfr. GERE 1965, pp. 198-206, FALK 1971, pp. 101-178 e CAMPITELLI 2008.

<sup>3</sup> Lo stesso Vasari, pur ascrivendosi il merito di essere stato «il primo che disegnasse e facesse tutta l'invenzione della vigna Iulia», asserendo di aver sempre mantenuto un ruolo privilegiato nell'esecuzione delle volontà di Giulio III, riconoscerà tuttavia di essersi dovuto avvalere della collaborazione del Vignola e dell'Ammannati. Cfr. VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 397.

<sup>4</sup> Per una disamina sull'attività romana del Vignola cfr. *STUDI SU JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2011, in particolare, per quanto concerne la partecipazione brandanesca al cantiere di villa Giulia, cfr. AMENDOLAGINE 2011.

<sup>5</sup> L'apporto di quest'ultimo è stato analizzato in CALAFATI 2011b, pp. 91-111.

<sup>6</sup> Cfr. MARCHINI 1970, p. 90, nota 38.

<sup>7</sup> Sul precoce soggiorno urbinata dell'artista fiorentino, cfr. LOFFREDO 2011a, in particolare, pp. 96-99.

Viviani<sup>8</sup>, è innegabile che le numerose imprese a stucco realizzate dall'artista fiorentino durante il suo soggiorno nel Ducato di Urbino, menzionate dallo stesso Borghini<sup>9</sup>, abbiano fornito un contributo determinante per la costituzione della cultura figurativa del nostro<sup>10</sup>. In tal senso, assume una particolare rilevanza l'impatto che il cantiere per la sepoltura del duca in Santa Chiara ad Urbino determinò all'interno del contesto artistico urbinato, ove Ammannati si trovò a collaborare con l'artista ed architetto Girolamo Genga: la particolare sensibilità ricettiva di Brandani concorse infatti alla costituzione del suo stile composito che desunse, dal primo, il peculiare plasticismo scultoreo di matrice michelangiolesca e, dal secondo, la pratica perfezionata dello stucco all'antica, riscoperto dalla bottega di Raffaello e reimpiegato da Genga nel cantiere della villa Imperiale di Pesaro. La paventata formazione di Brandani presso Genga, avanzata sin da Luigi Pungileoni, deve comunque essere letta all'interno di un orizzonte artistico più ampio in cui, a fianco della fondamentale matrice scultorea d'ascendenza toscana, si pone l'attività pittorica del giovane Taddeo Zuccari e l'eclettica personalità di Battista Franco, anch'egli variamente attivo, in più momenti, nei cantieri della cattedrale ducale. Si tratta di una fitta rete di rapporti e di reciproche influenze riguardanti gli artisti attivi tra l'Urbe e la Marca, che vengono a definirsi in un delimitato lasso temporale, intensificatosi a partire dall'anno giubilare del 1550. Del resto, un possibile tramite per l'arrivo a Roma dell'Ammannati è rappresentato da Giovanni Antonio Battiferri, nobile urbinato che intratteneva stretti rapporti con la corte pontificia, padre della poetessa Laura, con la quale l'artista si legò in matrimonio il 17 aprile di quello stesso anno. Alla seconda metà del 1550, risale invece il rientro ad Urbino di Taddeo a servizio di Guidubaldo II, cui seguì il definitivo ritorno nell'Urbe assieme al fratello minore Federico, in seguito all'elezione del duca a capitano generale della Chiesa, avvenuta il 28 febbraio del 1553, per opera di

<sup>8</sup> Il triennio di apprendistato trascorso presso il maestro vasaiò è attestato dal documento risalente al 6 aprile 1538, riportato da SCATASSA 1908, pp. 58-59, nn. 3-4.

<sup>9</sup> BORGHINI 1967, vol. I, p. 590.

<sup>10</sup> Cfr. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 2004, in particolare, pp. 157-158.

Giulio III<sup>11</sup>. D'altro canto, anche l'attività di Battista Franco fu caratterizzata da reiterati movimenti tra la capitale ducale e la città eterna: dopo un'intensa attività nella Marca, tra il 1545 ed il 1550, fece rientro a Roma, per essere poi richiamato dal duca, già nel 1551, per decorare la volta della cappella del Sacramento nella cattedrale di Urbino<sup>12</sup>. È dunque proprio all'interno di tale cornice che dovrà essere collocato l'esordio romano di Brandani, probabilmente convocato dallo stesso Ammannati per la decorazione di villa Giulia: un cantiere che assurge ad emblema dell'estrema fluidità delle collaborazioni tra le diverse *équipes* al servizio dei maestri che si alternarono alla direzione dei lavori. Nel riaffermare l'apprendistato di Federico nell'orbita del maestro fiorentino, Alessandro Delpriori ha recentemente ipotizzato la presenza di Federico negli stucchi della volta della cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, i cui pagamenti si concentrano tra il 1551 ed il 1553<sup>13</sup>. Pur risultando un'ipotesi suggestiva, l'assenza di un'attestazione documentaria certa dell'artista ed un più puntuale raffronto stilistico non consentono di avallare a pieno tale asserzione: sebbene il motivo dei putti affrontati, attornati da rigogliosi festoni vegetali, costituisca una cifra ricorrente della pratica brandanesca ed il peculiare utilizzo del panno rappresenti un'evidente ascendenza dall'Ammannati, si dovrà notare come le redazioni proposte dal nostro nel corso della sua intera produzione successiva non raggiungano mai il livello di espressività e definizione delle decorazioni proposte nella volta della cappella romana. In effetti, i putti in stucco di quest'ultima, pur nell'evidente iato qualitativo con quelli marmorei della balaustra d'ingresso, rivelano una particolare attenzione nella restituzione del dettaglio nei riccioli dei capelli, nelle palpebre e nelle iridi degli occhi, che risulta estranea al fare dell'urbinate. D'altronde, l'unica menzione di Brandani è quella relativa al lavoro «di stucco alla Villa al Pal.on.», nel pagamento risalente al 4 giugno

<sup>11</sup> Per un'approfondita disamina su tali dinamiche cfr. AGOSTI 2017, pp. 27-32.

<sup>12</sup> Sui reiterati soggiorni urbinati di Battista Franco, cfr. SACCOMANI 2000, pp. 211-233; BRANCATI 2004, pp. 71-91, VALAZZI 2004 e VASTANO 2004, pp. 324-327.

<sup>13</sup> Cfr. DELPRIORI 2017, in particolare, pp. 112-115. Per una ricostruzione cronologica dei pagamenti della cappella, cfr. CONFORTI 2011, pp. 183-203.

del 1553, che ha indotto la Hoffmann ad individuare un suo intervento nella decorazione dei soffitti di due sale poste al pianterreno di villa Giulia, l'una rivolta sul versante settentrionale (fig. 115), l'altra meridionale (fig. 116). Il progetto decorativo delle due sale presenta infatti notevoli punti di contatto: attorno ad uno specchio centrale che riporta la raffigurazione a stucco dell'impresa di Giulio III, rappresentata dal motivo dell'*Occasione che ghermisce Fortuna per i capelli*, si dispongono, incorniciati da stucchi, i partimenti decorati a fresco dal giovane Taddeo Zuccari a supporto di Prospero Fontana, principale responsabile della totalità delle decorazioni pittoriche. In ciascuna delle due sale, negli angoli della volta, sono disposti quattro ovali con all'interno raffigurazioni plastiche delle *Virtù* che palesano uno spiccato classicismo ed una marcata plasticità, di cui l'artista urbinato doveva essere memore anche a seguito di una probabile giovanile frequentazione del cantiere scultoreo della Santa Casa nella basilica di Loreto<sup>14</sup>. Ad ogni modo, lo scarto qualitativo che si evince in alcuni passaggi deve essere ricondotto alla presenza di altri artefici che affiancarono l'attività di Brandani: nei pagamenti sono infatti attestati numerosi collaboratori, la cui difficoltosa definizione rende ancor oggi ardua la distinzione delle molteplici mani all'interno del ciclo decorativo<sup>15</sup>. Inoltre, le due specchiature centrali<sup>16</sup>, pur presentando il medesimo tema iconografico, risultano eseguite ricorrendo a soluzioni differenti: in particolare, l'*Impresa* della sala nord sembra essere ispirata al disegno conservato a Windsor<sup>17</sup>, che in passato è stato alternativamente attribuito a Zuccari e a Fontana. In effetti, seppur la Hoffmann abbia tentato di ricondurre il foglio all'attività romana di Giorgio Vasari, in considerazione dell'asserzione avanzata nelle *Vite* di un protagonismo nell'ideazione ed elaborazione grafica del progetto decorativo delle sale di villa Giulia, lo stile del disegno ha indotto la critica recente a

<sup>14</sup> Come notato da Delpriori, la rilevanza transnazionale assunta dal cantiere lauretano non può che indurre ad ipotizzarne una reiterata frequentazione da parte di Brandani, anche in date precedenti alla sua effettiva attestazione, documentata tra il dicembre del 1571 e la primavera del 1572. Cfr. DELPRIORI 2017, p. 116.

<sup>15</sup> HOFFMANN 1967, pp. 55-57; FALK 1971, pp. 101-178.

<sup>16</sup> Cfr. HOFFMANN 1967, p. 56, fig. 12 e p. 57, fig. 13.

<sup>17</sup> RCIN. 905990, cfr. POPHAM, WILDE 1949, p. 1066.

riaffermare l'autografia dell'artista bolognese<sup>18</sup>. D'altro canto, l'evidente quadrettatura del foglio suggerisce di considerarlo modello per un'esecuzione pittorica ad affresco, anche in considerazione della presenza del medesimo soggetto nella nevieria della residenza pontificia<sup>19</sup>, inducendo ad ipotizzare una sua prima realizzazione nell'ambito delle perdute decorazioni per la villa del cardinale Giovanni Poggi<sup>20</sup>. Il debito nei confronti del modello classicheggiante di Fontana non si palesa invece nella decorazione della specchiatura centrale del soffitto della sala sud, ove lo stesso tema iconografico sembra essere svolto in maniera più dinamica e matura: la restituzione dei corpi acquista infatti una maggiore monumentalità, nel tentativo di superare i confini spaziali imposti dal mezzo espressivo. D'altronde, proprio tale discrepanza stilistica tra i motivi centrali delle due sale e la contestuale menzione di più stuccatori all'interno dei pagamenti impongono di riaffermare il precipuo carattere corale del cantiere. Tuttavia, l'ispirazione alla matrice raffaellesca sembra riaffiorare nelle allegorie degli ovali attraverso la fondamentale ripresa, sia tecnica che stilistica, dello stucco fresco ed originale di

<sup>18</sup> Per le alterne proposte sul disegno di Windsor, cfr. GERE 1965, pp. 198-206 e HOFFMANN 1967, pp. 55-56. A tal proposito, risulta interessante notare l'assenza del foglio in HÄRB 2015. Del resto, come segnalato da Giulia Daniele, deve essere considerata l'esistenza di un'ulteriore versione conservata presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 109066 *recto*), tradizionalmente ricondotta al Fontana, cfr. NEGRO 1989. L'attribuzione all'artista bolognese dovrà dunque essere mantenuta in mancanza di uno studio sistematico dedicato alla sua attività grafica. Per una panoramica su tali aspetti, cfr. FAIETTI 2001, in particolare, p. 548 e p. 561, note 38-39.

<sup>19</sup> Pur non essendo stato consentito un diretto sopralluogo in tali ambienti, il Museo Nazionale Etrusco di villa Giulia ha divulgato il dettaglio di tale affresco attraverso le sue piattaforme di comunicazione digitale. Cfr. <https://www.instagram.com/p/BUKEFOMAbav/>.

<sup>20</sup> È lo stesso Vasari a testimoniare, all'interno della *Vita* di Taddeo Zuccari, la presenza dell'impresa pontificia decorata a fresco presso la «vigna che fu del cardinale Poggio», temporaneamente occupata dal pontefice durante i lavori per la sua residenza estiva, in seguito ai quali venne definitivamente distrutta. Cfr. VASARI 1966-1987, vol. V, p. 557. Tuttavia, non si potrà escludere che un primo progetto per le sale del pianterreno di villa Giulia prevedesse una decorazione ad affresco, per la quale poté essere eseguito il disegno di Windsor.

Giovanni da Udine, a partire dal cantiere delle Logge e di villa Madama<sup>21</sup>, sino agli allora più recenti esempi della decorazione perinesca della sala Paolina a Castel Sant'Angelo<sup>22</sup> e della sala della Cleopatra, realizzata da Daniele da Volterra nei palazzi vaticani<sup>23</sup>. Una traccia del nobile prototipo raffaellesco si ravvisa anche nel motivo a losanghe che incornicia il riquadro centrale del soffitto e negli ovali che campeggiano al centro di una superficie percorsa da grottesche da cui si dipana una banda verticale decorata da candelabre che funge da raccordo. Del resto, proprio durante il soggiorno romano, il plastificatore urbinato aveva potuto approfondire lo studio diretto dei maggiori capolavori dell'antichità presenti nell'Urbe, a partire dalla decorazione della Domus Aurea, passando per gli icastici motivi della Colonna Traiana e di quella Antonina, sino alla ieratica statua equestre di Marco Aurelio, collocata dal Buonarroti, nel medesimo torno d'anni, in Campidoglio. La decorazione delle due sale interne di villa Giulia andrà così a definirsi quale «prototipo da imitare»<sup>24</sup> per lo stesso Brandani che, attingendo al variegato lessico decorativo del cantiere, assurgerà al ruolo di propulsore della maniera romana.

D'altro canto, sebbene la critica si sia concentrata a rintracciare la presenza del plastificatore nella decorazione delle sale al pianterreno, è bene ricordare che in alcuni pagamenti, avvenuti tra il mese di settembre e di ottobre del 1552, l'artista viene espressamente menzionato, assieme ad altri collaboratori, per lavori «di stucco alla fontana», testimoniando, di fatto, la sua attività unicamente negli spazi esterni della villa<sup>25</sup>. La sua mano sarebbe dunque attestata nella decorazione del ninfeo, per cui Luigi Serra aveva già avanzato, seppur

21 Cfr. DACOS 2008, in particolare, pp. 212-304; ZUCCARI 2016, pp. 75-100.

22 Cfr. SAPORI 2016b. Per un approfondimento, cfr. *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981.

23 CANEDY 1967.

24 HOFFMANN 1967, p. 58.

25 HOFFMANN 1967, p. 62, nota 5 e FALK 1971, p. 148. Nel pagamento risalente al 25 settembre 1552 l'artista viene citato singolarmente, mentre nei successivi compare a fianco di altri collaboratori. È comunque probabile che tali pagamenti possano essere riferiti alla decorazione di più fontane presenti nel ninfeo: devono



con qualche riserva, una generosa attribuzione al nostro delle due statue raffiguranti le divinità fluviali<sup>26</sup>.

Fu probabilmente a seguito del formativo soggiorno romano, durante il viaggio di rientro nella Marca, che Brandani eseguì, per la nobile famiglia Ronca di Fabriano, la decorazione di un soffitto della propria prestigiosa dimora. Tale opera, pur essendo stata resa nota da Antonio Antonelli a seguito di un intervento di restauro<sup>27</sup>, non sembra aver ricevuto la giusta attenzione da parte degli studi<sup>28</sup>: in effetti, il soggetto principale, già considerato una derivazione dal modello dell'impresa pontificia, dovrà essere più coerentemente affiancato alla peculiare iconografia della *Veritas filia Temporis*<sup>29</sup> (figg. 117-118) scelta a partire dal 1536 quale marca tipografica dall'editore forlivese Francesco Marcolini, attivo a Venezia<sup>30</sup>. L'immediata fortuna della composizione è attestata dalla sua riproduzione nel *colophon* delle edizioni marcoliniane del *Quarto* (1537) e del *Terzo Libro* (1540) di Serlio<sup>31</sup> e da una coeva incisione realizzata da Enea Vico<sup>32</sup>. Ad ogni modo, la conoscenza di tale modello poteva essere stata maturata da Brandani proprio nell'ambito dell'eterogeneo cantiere papale, anche alla luce della recente proposta avanzata da

essere infatti tenute in considerazione le numerose testimonianze grafiche ed incisorie che tramandano l'antica *facies* degli esterni, di cui si ricordano le incisioni di Hieronymus Cock, pubblicate da Lafréry, e le tavole di Paul-Marie Letarouilly. Cfr. LAFRÉRY 1575 e ZANCHETTIN 2011, p. 187. Cfr. anche LETAROUILLY 1853, pp. 95-115.

<sup>26</sup> SERRA 1934, p. 198.

<sup>27</sup> ANTONELLI 1973, pp. 43-49.

<sup>28</sup> FUCILI BARTOLUCCI 1986, p. 290; ARCANGELI 1993, p. 340.

<sup>29</sup> Come segnalato da Giulio Pietrobelli, il motto, derivato dalle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio, è tradizionalmente considerato un suggerimento da parte di Pietro Aretino sebbene recenti studi abbiano evidenziato una sua diretta derivazione dal *Dialogo de Fortuna* di Antonio Fregoso. Per un approfondimento sul tema, cfr. SAXL 1936, WITTKOWER 1938, p. 316, SANTORO 1978, in particolare, pp. 178-233 e QUONDAM 1980.

<sup>30</sup> La composizione compare, per la prima volta, nel frontespizio del *Cantus liber quinque misarum* di Adrian Willaert. Cfr. WILLAERT 1536. Per uno studio aggiornato su tale iconografia, cfr. COHEN 2014, in particolare, pp. 257-259.

<sup>31</sup> Cfr. CARPO 1993, p. 95 e nota 29.

<sup>32</sup> BARTSCH 1982, vol. III, p. 176, n. 91; SIKORSKI 1998, p. 664.

Enrico Parlato, il quale ha ricondotto a Salviati l'originaria ideazione dell'iconografia, che sarebbe stata elaborata già in ambito romano, in anticipo rispetto al noto soggiorno veneziano, condotto assieme al Vasari, nei primi anni Quaranta del secolo<sup>33</sup>. Nell'ovale di Fabriano, il plastificatore urbinato sembra recuperare lo spiccato verticalismo della composizione, reso attraverso un sapiente trattamento dei volumi, organizzati secondo una struttura piramidale imperniata sulla personificazione del *Tempo* che tenta di sottrarre alla *Frode* la *Verità*, rappresentata in una posa di fugace abbandono. Il significato dell'emblema, attestato anche in ambito protestante<sup>34</sup>, sembra qui promanare un significato profano, che si riverbera nella ricca cornice ovale con quattro telamoni, attorniata da un rigoglioso sistema di ghirlande collegate da nastri, peculiare cifra stilistica del nostro. Si tratterebbe dunque di una precisa scelta iconografica, scaturita da un profondo sentimento d'identificazione con il significato di proverbiale saggezza sotteso al soggetto, riconducibile alla fortunata attività commerciale della famiglia, di cui sono attestati stretti rapporti con la nobile casata cagliese dei Tiranni. Proprio a quest'altezza cronologica, è plausibile che Federico Brandani possa aver nuovamente visitato il grande cantiere lauretano della Santa Casa, che era venuto a costituirsi quale snodo fondamentale nell'ambito degli spostamenti degli artisti dal centro al nord della penisola. Tale ipotesi trova sostegno nella menzione del Brandani in un documento risalente al 1560, relativo al saldo per la decorazione dell'altare della cappella maggiore nella chiesa di San Domenico ad Ancona, realizzato da Pellegrino Tibaldi. Un riferimento, tralasciato all'interno delle ricostruzioni critiche moderne del nostro, che diviene attestazione del rapporto intercorso con lo stesso Pellegrini, il cui intermezzo marchigiano si colloca a seguito dell'attività romana: nel documento, infatti, Brandani assume le parti del Tibaldi nell'arbitrato per il pagamento dell'altare anconetano «(ut

<sup>33</sup> Una disamina sull'evoluzione e sulla diffusione del soggetto tra Venezia, Firenze e l'Urbe è stata formulata da PIERGUIDI 2005 e PIERGUIDI 2008. Per una prima ipotesi attributiva del motivo a Francesco Salviati, cfr. COHEN 2014, p. 260 e, da ultimo, PARLATO 2015, in particolare, p. 78.

<sup>34</sup> Per l'interpretazione nicodemitica del motto, cfr. GINZBURG 1970, in particolare, p. 49. Per un approfondimento generale, cfr. GINZBURG 1996.

*dicitur de stuccho) et aliis picturis, et Armamentis*», definito per la somma di 670 scudi<sup>35</sup>. Si tratta dunque di una significativa testimonianza destinata a sovvertire la considerazione dell'attività del plasticatore urbinato che, ritenuta sinora di stretto ambito ducale, deve essere necessariamente inserita all'interno di quel crocevia di fitti scambi e relazioni artistiche maturate a seguito della stimolante esperienza romana. In effetti, lo stesso contatto con Tibaldi potrebbe essere sorto nell'alveo dei cantieri decorativi giulieschi nell'Urbe, sebbene risulti più probabile ipotizzare un incontro nel corso delle reiterate visite di Brandani presso il cantiere lauretano, ove il maestro lombardo è ripetutamente attestato tra il 1554 ed il 1555. D'altro canto, fu a partire dall'ultimo lustro degli anni Cinquanta che vennero ad intensificarsi i rapporti con Guidubaldo II Della Rovere e le principali personalità legate alla sua corte: le grandi imprese eseguite per il duca nelle residenze di Urbino e Pesaro segnarono infatti profondamente la cultura artistica del Ducato, riverberandosi nel ciclo decorativo del castello di Montebello, realizzato per il ministro ducale Antonio Stati<sup>36</sup>, e nelle decorazioni dei soffitti di numerose residenze private, come i palazzi urbinati degli Aquilini<sup>37</sup>, dei Galli<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Tale atto è riportato in POLVERARI 1990, p. 18, nota 7 e più approfonditamente analizzato, in relazione all'attività anconetana del Tibaldi, da ROMANI 1997, p. 66, nota 5. Si veda qui anche l'intervento di Valentina Balzarotti.

<sup>36</sup> Dal diario di Monaldo Atanagi si evince che la decorazione delle «belle camere» del castello sarebbe stata portata a termine, da Brandani e dai suoi collaboratori, entro il 1563. Cfr. SIKORSKI 2001, p. 296.

<sup>37</sup> VASTANO 2012; BERNARDINI 2016.

<sup>38</sup> Lo stesso Pungileoni menzionava la presenza dello stemma araldico della famiglia realizzato a stucco da Brandani in uno degli ambienti dell'antico palazzo urbinato, odierna sede del Collegio delle Maestre Pie Venerini. Cfr. PUNGILEONI 1826, p. 12. Un ringraziamento particolare deve essere rivolto alla Madre Superiora che ha cortesemente facilitato il sopralluogo negli ambienti consentendomi di fotografare il particolare ed utilizzarne l'immagine in questa sede. L'attività dell'artista per la nobile casata indurrebbe a rivalutare una suggestiva ipotesi attributiva in favore del nostro del *Busto di Antonio Galli* della Frick Collection di New York (Inv. 1916.2.46), che potrebbe essere stato realizzato quale omaggio funebre del capofamiglia, scomparso il 12 febbraio del 1561. Per alcune considerazioni stilistiche in merito, cfr. PROCACCINI 2017c, p. 166 (con bibliografia precedente).

(fig. 119) e dei Baviera a Senigallia<sup>39</sup>.

L'impresa senigalliese, commissionata per volere dell'umanista Giuseppe Baviera, rappresenta l'apice della carriera artistica del Brandani: si distingue, infatti, per eleganza e sfarzosità, configurandosi come un viaggio ideale che percorre la storia dell'umanità, dagli episodi tratti dalle Sacre Scritture nella sala dell'Antico Testamento, a quelli mitologici nella sala delle fatiche di Ercole, passando per le imprese desunte dall'epica nella sala di Ilio, sino ai fatti della Roma repubblicana e imperiale. Una mescolanza disinvolta, dunque, di temi sacri e profani, tra umano e divino, secondo la tipica visione dell'uomo rinascimentale, per la quale classicità e cristianità erano strettamente legate attraverso un complesso sistema di rimandi allegorici. È dunque innegabile che la scelta del programma iconografico del ciclo si possa attribuire all'incontro tra la raffinata sensibilità umanistica del Baviera e quella artistica di Brandani, che tradusse magistralmente in stucco gli episodi secondo il gusto dell'epoca, traendo spesso spunto dai modelli disegnativi con cui era potuto venire in contatto, tra l'Urbe ed il Ducato, come quelli dei fratelli Zuccari e del Semolei<sup>40</sup>. La cronologia dei lavori del cantiere può essere desunta dalla *Genealogia della Famiglia Baviera*, antico manoscritto risalente al XVIII secolo, redatto da un anonimo membro del ramo senigalliese della nobile casata d'origine bavarese<sup>41</sup>. Tale riferimento cronologico era stato correttamente messo in relazione da Darius Sikorski con la data visibile nel dettaglio dell'altare presente nella lunetta raffigurante la scena di *Sacrificio*,

<sup>39</sup> Cfr. *I SOFFITTI DEL PALAZZO BAVIERA* 1995.

<sup>40</sup> SIKORSKI 1998, p. 664; WILSON 2011, p. 59, note 20-22.

<sup>41</sup> Nel testo si possono rinvenire preziose informazioni riguardo la figura di Giuseppe Baviera (1530-1591), fiduciario del Duca Guidubaldo II Della Rovere e personalità tra le più influenti del Ducato di Urbino, alla metà del XVI secolo. Il Baviera fu infatti nominato Cavaliere Aureato, una tra le maggiori onorificenze pontificie, Capitano di fiera e, in più occasioni, Gonfaloniere della città di Senigallia. Cfr. RUGGERI 2007.

nella sala della Roma imperiale<sup>42</sup>. In effetti, rispetto a quanto precedentemente ipotizzato<sup>43</sup>, il recente intervento di pulizia della decorazione ha consentito di avallare tale proposta, secondo cui il cantiere senigalliese dovette essere stato portato a compimento entro il 1560, prendendo avvio dalla sala dell'Antico Testamento, per terminare proprio con la decorazione della sala della Roma imperiale. Il ciclo, molto complesso per il programma iconografico, venne realizzato da Brandani e dalla sua schiera di collaboratori alla luce delle esperienze maturate, dando prova di essere riuscito a catalizzare le più varie influenze artistiche, che si affastellano nella decorazione delle sale del palazzo senigalliese in un continuo flusso decorativo, oscillante tra la pienezza scultorea ed il pittoricismo più aereo<sup>44</sup>. A un primo immediato confronto, risulta evidente come le tematiche iconografiche sviluppate nelle sale del pianterreno di villa Giulia siano declinate secondo un linguaggio di più smaccato stampo manierista, come si palesa dall'analisi di alcune figure allegoriche presenti nel ciclo senigalliese, a partire dalla *Prudenza* che, raffigurata in un ovale della sala delle fatiche d'Ercole, sebbene rechi i tradizionali attributi del serpente e dello specchio, viene svolta in maniera più dinamica e libera nell'incedere rispetto alla classica compostezza dell'allegoria di villa Giulia (figg. 120-121). Caratteristiche che risultano evidenti anche dal confronto tra l'*Allegoria della Temperanza*, realizzata nella sala della Roma repubblicana, con quella della sala nord della dimora di Giulio III. Per quanto concerne l'*Allegoria della Fortezza*, rappresentata nella medesima sala del palazzo, si può ravvisare una generale ripresa dell'iconografia proposta nel cantiere romano, ma un modo differente di interpretare il pannello (figg. 122-123). Nel medesimo ambiente, l'ovale raffigurante *Venere ed il piccolo Amore* riprende, in controparte, l'*Allegoria della Fede* presente nella sala sud di villa Giulia: pur richiamando il semplice e

<sup>42</sup> Cfr. SIKORSKI 1985, p. 81, nota 27 e SIKORSKI 2001, p. 296.

<sup>43</sup> L'intervento di pulizia, realizzato dalla ditta Alchemy s.n.c., si è rivelato di fondamentale importanza per dirimere la questione della datazione del ciclo che, proprio in tale dettaglio, era inficiata dalle concrezioni che intaccano la superficie dello stucco. Cfr. PROCACCINI 2017a, p. 210.

<sup>44</sup> ARCANGELI 1993, p. 336.

delicato gesto nei confronti del bambino, la scena di palazzo Baviera sembra perdere ogni tipo di volontà plastica per divenire pura decorazione. Inoltre, nella sala della Roma imperiale, l'ovale che raffigura una *Vestale* può essere messo in relazione con la figura della *Religione* della sala sud della villa papale, mentre l'*Allegoria della Fede*, che campeggia al centro del soffitto con le mani giunte in preghiera, può essere accostata a quella della *Speranza* nello stesso ambiente della residenza Del Monte (figg. 124-125). Anche in questo caso, l'allegoria senigalliese, spogliandosi del dirompente impatto plastico che caratterizzava la figura romana, protesa oltre l'ovale, acquisisce un senso pittorico maggiore attraverso la levità della materia. La figura del *dio Marte* presente nell'ultimo ambiente, che per le minori dimensioni ha indotto ad ipotizzare un antico utilizzo come studiolo<sup>45</sup>, sembra essere accostabile all'*Allegoria della Giustizia* della sala nord di villa Giulia, la cui posa ieratica, quasi statuaria, lascia spazio al ritmo incalzante della figura senigalliese, evidente nel gesto irruento del braccio destro, accentuato dal movimento del mantello.

A ridosso dell'impresa realizzata per il Baviera, come ricordato sin da Bernardino Baldi<sup>46</sup>, il plastificatore era stato convocato al servizio del duca Emanuele Filiberto di Savoia per decorare il castello di Fossano<sup>47</sup>, ove la sua attività è documentata tra il 1562 ed il 1564, prima di rientrare nel Ducato per completare i lavori nel Palazzo Ducale di Pesaro, verso la fine del 1566, ed essere attestato ad Urbino l'anno seguente. L'incarico presso il Savoia, che si rinnoverà anche nel 1569 in occasione della decorazione del castello di Rivoli,

<sup>45</sup> Tale ambiente, destinato ad uso di anticucina in seguito al sisma del 1930, risulta essere, ad oggi, il più problematico sia dal punto di vista conservativo che per l'individuazione dell'originaria funzione. In alcuni studi, è stata avanzata l'ipotesi che, proprio in questo piccolo ambiente, potesse essere individuata la cappella privata del palazzo. Tuttavia, la tematica mitologica del ciclo e l'assenza della decorazione a stucco lungo le pareti inducono ad ipotizzare che tale spazio potesse essere occupato da mobili, scaffalature e cassetiere per la conservazione di libri e l'esposizione di oggetti preziosi collezionati dal Baviera nell'ambiente più intimo e raccolto della sua abitazione privata, sul modello della *Wunderkammer* dei nobiluomini del Rinascimento.

<sup>46</sup> BALDI 1706, p. 131.

<sup>47</sup> GALANTE GARRONE, VASTANO, ROMANO 1985, in particolare, pp. 207-214.

fu ottenuto grazie all'intercessione dell'architetto urbinato Francesco Paciotti, ivi presente, sin dal 1555<sup>48</sup>; tuttavia, la presenza di artisti ducali alla corte sabauda deve essere letta anche alla luce dell'accorta politica messa in atto da Guidubaldo II che, al fine di rinsaldare i rapporti con la famiglia dei Savoia, favorì l'invio delle migliori maestranze artistiche attive alla corte roveresca, culminante nel tardo soggiorno torinese di Federico Zuccari<sup>49</sup>. In tali circostanze, è infatti noto che Brandani fu accompagnato non solo dal ceramista durantino Orazio Fontana ma anche da numerosi allievi<sup>50</sup>, che contribuirono alla fondamentale diffusione dei suoi stilemi artistici ben oltre il Ducato d'Urbino.

Del resto, il settimo decennio del Cinquecento rappresenta un momento particolarmente florido per l'attività plastica di Federico Brandani il quale, accanto alla realizzazione di numerosi soffitti, sovrapporte e decorazioni a stucco di alzate di camini, come quello raffigurante la *Corsa delle bighe* nel Palazzo Ducale di Pesaro, si troverà a dover rispondere anche a numerose committenze d'ambito ecclesiastico. Come ricordato da Pungileoni, Brandani s'impegnò infatti nella realizzazione di altari in stucco in molte chiese del Ducato, a partire dalla perduta decorazione dell'altar maggiore della cattedrale di Urbino, eseguito in collaborazione con Genga<sup>51</sup>, sino alla tarda decorazione degli altari nella chiesa urbinata di Santa Caterina d'Alessandria. Nel menzionare alcune perdute realizzazioni brandanesche, l'erudito si sofferma ad esternare il proprio disappunto per la distruzione dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Mondavio raffigurante un *Cenacolo*, avvenuta nel 1738, ricordando che «l'arciprete Lanucci, compiangendo la perdita di sì bel monumento, salvò alcune teste degli apostoli che si conservano in una stanza della canonica»<sup>52</sup>, a testimonianza di una tra le «più

<sup>48</sup> Cfr. RAGNI 2001, p. 53.

<sup>49</sup> Per l'attività dello Zuccari al servizio di Carlo Emanuele I di Savoia, cfr. ACIDINI LUCHINAT 1999, vol. II, pp. 253-260.

<sup>50</sup> Cfr. CAMPORI 1868.

<sup>51</sup> PUNGILEONI 1826, p. 3.

<sup>52</sup> PUNGILEONI 1826, p. 12, nota 1.

belle opere del celebre Brandani»<sup>53</sup>. Tali svolgimenti artistici coincidono con un periodo di rinnovate committenze ducali che porteranno l'artista, come segnalato da Maria Genova, ad essere attivo a Pesaro, tra la fine del 1570 e l'inizio del 1571, in occasione dei lavori per gli apparati effimeri destinati ai festeggiamenti delle nozze tra Francesco Maria II Della Rovere e Lucrezia d'Este, celebrate il 9 gennaio del nuovo anno<sup>54</sup>. È dunque verosimile collocare, in tale lasso cronologico, la realizzazione della *Crocefissione con la Maddalena* per la cappella della nobile famiglia Bonamini, nella chiesa pesarese di Sant'Agostino. L'opera, che denota un sofferto senso di drammaticità espresso attraverso un modellato intento a riscoprire la tecnica del tutto tondo, rivela un evidente debito nei confronti della pala, realizzata da Tiziano, nel 1558, a completamento della decorazione per l'altare maggiore della chiesa anconetana di San Domenico<sup>55</sup>, che Brandani dovette aver ammirato in occasione del già citato arbitrato. D'altronde, il recente intervento di restauro, volto a sopperire le lacune causate dalla travagliata vicenda conservativa dell'opera, ha contribuito a svelare l'originaria presenza di altre due figure ai lati della croce, di cui oggi restano leggibili le impronte di ancoraggio alla parete ed alcuni lacerti di una veste<sup>56</sup>.

Il rinnovato senso di plasticità perseguito da Brandani trova massima espressione nel celebre *Presepe* realizzato nell'Oratorio della Confraternita di san Giuseppe di Urbino, centro in cui l'artista è intensamente documentato per tutto il 1571. La maturità stilistica dell'opera, unita alla sua complessità compositiva, che promana dalla riuscita compresenza del carattere scultoreo delle figure e del fine stacciato del soffitto, induce a collocarne la realizzazione nei primi anni Settanta<sup>57</sup>. La composizione s'inserisce infatti nel solco

<sup>53</sup> PUNGILEONI 1826, p. 12, nota 1.

<sup>54</sup> GENOVA 2007, in particolare, pp. 32-33.

<sup>55</sup> GENOVA 2007, p. 34.

<sup>56</sup> cfr. AMADORI, VALAZZI 2007, in particolare p. 42.

<sup>57</sup> La stessa Genova proponeva una datazione tarda per le opere scultoree del Brandani, constatandone la maturazione stilistica. Cfr. GENOVA 2015. Per una diversa lettura si veda la recente ipotesi avanzata da DELPRIORI 2017, in particolare pp. 115-116.



della tradizione plastica emiliana, mediata tramite la derivazione urbinata del *Compianto*, significativamente ambientato all'interno di un'artificiosa grotta di pomice, nei sotterranei della cattedrale. Tuttavia, il retaggio dell'eclettico periodo di sperimentalismo del decennio precedente continua ad affiorare, come risulta evidente dalle tangenze stilistiche tra la decorazione del soffitto dell'Oratorio e gli stucchi realizzati per la piccola cappella privata di Guidubaldo II nel Palazzo Ducale. L'esecuzione del *Presepe* rappresenterebbe dunque un prodromo fondamentale per l'intervento del Brandani nel cantiere decorativo della cappella ducale nella basilica della Santa Casa di Loreto, attestato tra il dicembre del 1571 ed il maggio del 1572, testimonianza emblematica dello stile tardo dell'artista, in cui trovano sublime fusione il plasticismo degli esordi e la fine eleganza della tecnica dello stiacciato, acquisita nella maturità. La grande committenza ducale prevedeva, in origine, la realizzazione della decorazione a stucco dei partimenti della volta e della parete principale della cappella, con l'esecuzione di un'ancona scultorea, raffigurante una *Madonna col Bambino*, come testimoniato dai disegni preparatori recentemente rinvenuti<sup>58</sup>. Successivamente, il progetto subì una drastica interruzione, a causa degli sconvolgimenti interni al Ducato, culminati nella rivolta di Pesaro del settembre del 1572; Brandani riuscì quindi a portare a compimento solamente la fastosa decorazione della volta, in cui il motivo delle coppie di putti affrontati trova collocazione all'interno di una rigogliosa fascia vegetale contenuta entro cornici decorate ad ovuli e perline, palesando quella personale rielaborazione della maniera romana che s'imporrà quale vero e proprio prototipo per la decorazione a stucco del secondo Cinquecento nella Marca<sup>59</sup>. A tal proposito, uno degli esempi più significativi è rappresentato dalla decorazione a stucco della chiesa di Santa Maria Novella ad Orciano, ove lo stesso pla-

<sup>58</sup> SANTUCCI 2014, pp. 4-11.

<sup>59</sup> Per un'analisi complessiva, cfr. *CAPRICCIO E NATURA* 2017.

sticatore realizzò «ovati non molto grandi e con figure di poco rilievo»<sup>60</sup>, posti ad ornamento di un complesso architettonico improntato sul modello brunelleschiano<sup>61</sup>. La ripresa della scansione tripartita della volta dal modello lauretano si palesa nella cappella a lato del coro decorata da putti angolari e cammei raffiguranti le *Virtù*, incastonati all'interno di una medesima elegante cornice. D'altro canto, la cappella Della Rovere viene a costituire un punto di riferimento compositivo fondamentale per la decorazione degli altri sacelli lauretani nel medesimo torno d'anni, come quello commissionato dal fiorentino Giovanni Battista Altoviti: l'antica *facies* della cappella, nota attraverso una fotografia precedente ai restauri ottocenteschi<sup>62</sup> e dal disegno progettuale per gli stucchi realizzati da Giovanni Antonio Dosio<sup>63</sup>, riproponeva infatti il modulo tripartito della volta, in cui la decorazione ad affresco era risparmiata entro una ricca cornice a stucco. Tali aspetti inducono quindi a riconsiderare il ruolo assunto dal cantiere lauretano, centro di fondamentale importanza per le politiche pontificie post-tridentine, in cui la cappella ducale assurge ad emblema delle peculiari ed intense dinamiche relazionali sorte tra artisti e committenti<sup>64</sup>.

Un'attardata eco degli stilemi del modello romano può essere colta nella decorazione a stucco del soffitto del salone nobile del palazzo della famiglia Tiranni di Cagli, altro importante centro situato lungo la Flaminia. La casata era legata, a doppio filo, da un profondo rapporto di vicinanza con la famiglia ducale e con la stessa Santa Casa di Loreto nella persona di Felice Tiranni, arcivescovo di Urbino ed intimo confidente del duca Guidubaldo II: sarà infatti proprio il prelado a devolvere, a seguito della sua dipartita, l'intera proprietà

<sup>60</sup> PUNGILEONI 1826, p. 12.

<sup>61</sup> VOLPE 1991; ARCANGELI 1993, p. 332, fig. 1.

<sup>62</sup> Cfr. ARCANGELI 1981, p. 511, DEL PESCO 1992, in particolare, p. 53, fig. 1 e TOSINI 1997.

<sup>63</sup> Come segnalato da Serena Quagiaroli, il foglio, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 955 E), è stato ricondotto alla decorazione per la cappella lauretana da MORROGH 1985, pp. 100-101, fig. 52 e ridiscusso in occasione dell'esposizione su Bindo Altoviti da PEGAZZANO 2004a, pp. 12-13, fig. 11.

<sup>64</sup> Cfr. PROCACCINI 2017a.

dei beni mobili della famiglia, compresa la residenza cagliese, al santuario lauretano. Il forte decorativismo promanato dal ciclo, in cui lo stucco pervade l'intera volta, si caratterizza per un marcato senso di *horror vacui*: l'analisi ravvicinata di alcuni dettagli, quali la figura della *Carità* che compare nel sovrapporta, rivelano infatti una netta vicinanza stilistica di Brandani con il fare di alcuni celebri esponenti del manierismo emiliano, come il plasticismo corposo di Lelio Orsi<sup>65</sup> e la tendenza all'allungamento delle figure desunta dalle stilizzazioni del Parmigianino<sup>66</sup>. In particolare, forte risulta essere il debito nei confronti dello stile del maestro parmense, cui Brandani poté accostarsi durante il soggiorno romano o tramite la mediazione grafica della sua opera, rispetto alla corporeità espansa degli esordi, visibile nella medesima figura rappresentata nella sala sud di villa Giulia (figg. 126-127). Il ciclo cagliese è inoltre arricchito, nell'ornato centrale, dalla raffigurazione di una *Vittoria alata* recante un serto di quercia dorata, evidente allusione alla dinastia ducale roveresca: tale rappresentazione potrebbe dunque essere considerata un omaggio al trionfo dell'impresa di Lepanto che, configurandosi quale termine *post quem*, consentirebbe di collocare questa decorazione nell'immediato seguito dell'esperienza lauretana, tra il 1572 ed il 1573.

L'ultimo grande ciclo decorativo a stucco commissionato da un'importante famiglia privata del Ducato fu realizzato nell'appartamento nobile del castello Brancaleoni, a Piobbico. La prima attestazione dell'attività del plastificatore urbinato risale al 1575, come testimoniato da un manoscritto conservato nell'archivio Brancaleoni-Matterozzi, nel quale si legge: «[...] Nel 1575 cominció i lavori in stucco il Brandano per otto scudi al mese, dandogli aiuto il suddetto Taviano per quattro scudi mensili. I lavori d'intaglio furono eseguiti dall'urbinato Lattanzio Ventura, a cui si aggiunsero tal Agnolo e tal Marco Antonio [...]»<sup>67</sup>. Tuttavia, l'impresa architettonica prese avvio nel 1573 ad opera del cognato Ottaviano Viviani,

<sup>65</sup> Cfr. PROCACCINI 2017b, p. 168.

<sup>66</sup> Cfr. ARCANGELI 1993, p. 336.

<sup>67</sup> TARDUCCI 1897, p. 240.

assieme al quale Brandani viene menzionato in un atto di compravendita del 17 febbraio del 1574, attestando la sua presenza a Piobico già al principio di quell'anno<sup>68</sup>. Proprio in questo lasso di tempo, poterono dunque essere realizzate le statue dei *Profeti* per la chiesa di Santo Stefano. Tali sculture denotano infatti notevoli tangenze con le opere realizzate dai fratelli Lombardo e da Tommaso Della Porta per la decorazione del sacello lauretano<sup>69</sup>, riproponendo quel recupero della terza dimensione che caratterizza fortemente la maturità dell'artista<sup>70</sup>. Sarà dunque solo nel 1575 che Brandani, assieme alla sua nutrita bottega, subentrerà ai lavori di decorazione a stucco delle sale del castello Brancaleoni, ove porterà alle estreme conseguenze quel «ritorno stilistico»<sup>71</sup>, già messo in evidenza dalla Hoffmann, attraverso il preponderante recupero del classicismo romano sul quale si era formato. Il tono generale della decorazione delle stanze del palazzo sembra infatti appiattirsi in uno stanco riutilizzo del suo ampio repertorio, raccolto nel corso della sua intera parabola artistica, al fine di poter soddisfare i raffinati gusti del committente, il conte Antonio Brancaleoni, intimamente legato ai temi della classicità<sup>72</sup>. La ripresa dei modelli romani risulta evidente dall'analisi di alcuni brani della decorazione plastica che sembrano direttamente ispirati alle incisioni di Marcantonio Raimondi, come nell'episodio di *Vetturia davanti Coriolano* e nella rappresentazione di *Venere ed Amore* (figg. 127-128). D'altro canto, altri modelli d'ispirazione furono tratti dalle stampe di Giulio Bonasone, in particolare per l'episodio della *Fuga di Clelia* (figg. 129-130), e di Jacopo Caraglio, come per la rappresentazione della *Diana*

<sup>68</sup> Cfr. FONTEBUONI 1985, pp. 238-239.

<sup>69</sup> Sebbene la scultura raffigurante *Baalam* sia stata portata a termine dallo scultore comasco solo nel 1578, la vicinanza con l'opera del Brandani trova spiegazione nella loro collaborazione per l'esecuzione degli apparati effimeri in occasione delle già menzionate celebrazioni per l'ingresso di Lucrezia d'Este a Pesaro. Fu probabilmente in tale frangente che Brandani poté venire a conoscenza del modello compositivo per la statua lauretana. Cfr. GENOVA 2015, p. 94, nota 20.

<sup>70</sup> Già SERRA 1934, p. 198, notava un'affinità tra le figure dei *Profeti* e le sculture che ornano la Santa Casa di Loreto.

<sup>71</sup> Cfr. HOFFMANN 1967, p. 60.

<sup>72</sup> Sul ciclo decorativo del castello, cfr. FONTEBUONI 1985, pp. 237-283.

(figg. 131-132) e dell'*Allegoria della Temperanza*. La contaminazione delle più svariate fonti, desunte da ambiti culturali differenti, principalmente romane ma anche tosco-emiliane, contribuisce quindi a riaffermare la peculiarità del profilo del nostro, che assurge a vero protagonista della diffusione degli stilemi decorativi della Maniera. La data del 1575, che campeggia nel riquadro a stucco raffigurante il conte Brandaneoni a cavallo, estremo omaggio al committente dell'intero ciclo, viene a coincidere con l'improvvisa scomparsa dello stesso Brandani avvenuta il 20 aprile di quell'anno, come ricordato dallo storico Costanzo Felici<sup>73</sup>.

Il lascito artistico del maestro urbinato fu raccolto dai numerosi allievi della bottega, che vide attivi Lattanzio Ventura, in veste di principale collaboratore e prosecutore della sua opera, Fabio Viviani, che contribuì a diffonderne le soluzioni artistiche nel Ducato, decorando la cappella del Santissimo Sacramento nella Cattedrale di Urbino, e quel Marcello «figlio naturale di Gio. Antonio Spazza»<sup>74</sup>. Si tratta di Marcello Sparzo (o Sparti), la cui attività come stuccatore è documentata tra il 1573 ed il 1614: dopo una prima formazione urbinato presso Brandani, si perfezionò a Roma «nella buona scola di quei Stuccadori che fiorirono à tempi di Raffaele, e di Perino»<sup>75</sup>, secondo la testimonianza del Soprani nelle sue *Vite*. Del resto, se può essere considerata attendibile l'ipotesi di una morte avvenuta in tarda età, quasi centenaria<sup>76</sup>, si dovrà necessariamente riconsiderare la valenza del suo soggiorno romano che, avvenuto a fianco dello stesso Brandani, rappresentò un momento fondamentale di maturazione condivisa di sollecitazioni e stimoli. A seguito di tale formativa esperienza, lo Sparzo è attestato nella decorazione di palazzo Chigi Piccolomini alla Postierla a Siena, commissionata da Scipione di Cristofano Chigi, a partire dal 1573<sup>77</sup>. I saloni ed alcune stanze dei due piani nobili del palazzo conser-

<sup>73</sup> FELICI 1577.

<sup>74</sup> Cfr. PUNGILEONI 1826, p. 19, nota 2.

<sup>75</sup> SOPRANI 1674, p. 298.

<sup>76</sup> Cfr. GUALANDI 1844, p. 96.

<sup>77</sup> Per una disamina sulla decorazione del palazzo, cfr. BICHI RUSPOLI 2007a.

vano, ancor oggi, la decorazione originaria caratterizzata da una serata compenetrazione tra elementi a stucco e pitture, realizzate da Bernard Rantwyck<sup>78</sup>. Nel soffitto del salone del piano nobile sono raffigurati episodi tratti dall'Antico Testamento, entro complesse cornici mistilinee realizzate in stucco dallo Sparzo; la decorazione plastica è completata dall'inserimento di statue raffiguranti *Sibille* e *Profeti*, poste nei pennacchi a raccordo tra il soffitto e le lunette, ove prosegue la narrazione ad affresco. Nel salone del secondo piano, il ciclo decorativo è animato dall'impresa del condottiero romano Furio Camillo, mentre sulle pareti sono collocate sette grandi tele raffiguranti la storia di Roma. Tale complessa decorazione denota, da un lato, l'approfondita conoscenza dei celebri cantieri romani delle stanze di Raffaello e delle Logge vaticane e, dall'altro, un'affinità con lo stile salviatesco della sala dell'Udienza di palazzo Vecchio a Firenze. Fu proprio a seguito della parentesi senese che Sparzo entrò in contatto con la corte genovese di Giovanni Andrea Doria: a seguito dell'attività per la perduta decorazione della cappella dei pittori nella chiesa di Santa Sabina, attestata nel 1579, il plastificatore intraprese, nel 1586, i lavori per la colossale statua di *Giove* a decoro del giardino della residenza ducale di Fassolo<sup>79</sup>. Tuttavia, al termine dell'incarico svolto a servizio del Doria fece rientro ad Urbino, ove eseguì gli stucchi per la cappella del Santissimo Sacramento della Cattedrale, condotti in collaborazione con Fabio Viviani, tra il 1589 ed il 1591<sup>80</sup>. Dopo la felice parentesi urbinata, Sparzo tornò nuovamente a Genova per realizzare l'impresa di sei nuovi ambienti nella residenza di Fassolo, tra il 1597 ed il 1599, ove si distingue la decorazione a stucco della galleria Aurea, fatta costruire per volontà dello stesso Doria, che istituisce un vero e proprio dialogo con gli affreschi perineschi della loggia degli Eroi<sup>81</sup>. A partire dal 1603, il plastificatore si dedicò ai lavori nel catino absidale della chiesa di San Pietro in Banchi, per poi impegnarsi nel cantiere

<sup>78</sup> Sull'attività senese dell'artista fiammingo, documentata dal 1573 al 1596, cfr. PADOVANI 1990, pp. 139-145 e MAMMANA, ROGGERI 2015, pp. 100-112.

<sup>79</sup> HANKE 2009/2010, pp. 165-186, con bibliografia precedente.

<sup>80</sup> ARCANGELI 1993, pp. 338-341.

<sup>81</sup> Su tali questioni, cfr. STAGNO 2004 e STAGNO 2005.

della chiesa di San Rocco al Granarolo, che verrà ultimato nel 1606<sup>82</sup>. La rinnovata attitudine mostrata dall'artista nella tecnica dello stucco, tesa al superamento dei confini imposti dalla materia al fine «d'emulare la statua e competer co' marmi», rivela la personale maturazione degli orizzonti perseguiti dal Brandani stesso, nel quale è chiaramente presente la propensione ad una resa scultorea della pratica dello stucco «dimentica quasi, o sdegnosa della propria fragilità»<sup>83</sup>. L'attenzione di Sparzo alla tradizione plastica fiorentina, mediata tramite l'attività genovese dello scultore francese Pierre Franqueville (1548 ca.-1615)<sup>84</sup>, deve infatti essere ricondotta alla peculiare formazione ricevuta presso la bottega urbinata di Brandani, con il quale aveva potuto probabilmente condividere un giovanile alunnato presso Ammannati. Una chiara eco degli stilemi del maestro che si palesa nella statua raffigurante *San Matteo*, presente nella chiesa di Sant'Agostino a Loano, il cui ricco apparato decorativo è costituito dal tipico motivo brandanesco a ghirlande vegetali sorrette da nastri. L'intensa attività di Sparzo, che trova piena espressione ben oltre i confini del Ducato d'Urbino, viene dunque a configurarsi quale veicolo fondamentale per la diffusione dello stile di Federico Brandani, quell'«eccellentissimo plasticatore» che costituisce il principale riferimento per la cultura decorativa barocca nella Marca.

<sup>82</sup> Per un approfondimento sulle opere realizzate a Genova dallo Sparzo, cfr. SANGUINETI 2015, pp. 16-27, con bibliografia precedente. La successiva attività del plasticatore è attestata, nel 1608, presso il cantiere di palazzo Madama a Torino, le cui decorazioni e incamiciature a stucco di dipinti sono andate distrutte. Sparzo è in seguito attestato ad Urbino per «adornare la volta, et altre parti della chiesa di S. Francesco di Paola et di stucco» tra il 1613 ed il 1614. Quale ultimo atto della sua vita, lasciò testamento il primo novembre del 1616, ove espresse la volontà di essere sepolto nella chiesa urbinata di San Francesco. Cfr. PESENTI 2000, pp. 3-16; CUCCO 2017.

<sup>83</sup> Cfr. ALIZERI 1880, p. 213.

<sup>84</sup> Per le committenze genovesi dell'allievo del Giambologna, cfr. SEITUN 2006.

LO STUCCO A SIENA NEL CINQUECENTO.  
DAL TRIONFO DEI MODELLI ROMANI AL MONOPOLIO  
DEI TICINESI DALLA MONNA

*ILARIA BICHI RUSPOLI*

Lo stucco decorativo 'all'antica' fa la sua comparsa a Siena agli albori del XVI secolo, in allineamento con il gusto e la moda romani. La distanza culturale fra Siena e Roma non è mai stata così ravvicinata, grazie alle personalità del cardinale Francesco Todeschini Piccolomini e del Magnifico Agostino Chigi, cui si interpone con fermezza e accorte politiche matrimoniali un altro Magnifico, Pandolfo Petrucci.

Il fatto artistico più eclatante di inizio secolo è la decorazione condotta dal Pinturicchio della Libreria Piccolomini, sacello laico all'interno della cattedrale voluto dal cardinale per accogliere la ricchissima biblioteca dello zio Enea Silvio *alias* papa Pio II, al quale il ciclo pittorico è dedicato. L'ambiente vede un timido impiego di sottili stucchi policromi o dorati nei fogliami sopra i capitelli, in qualche bordatura degli abiti e nelle borchiette. Enzo Carli nota che il galero cardinalizio su stemmi e capitelli costituisce un indizio di cronologia precedente al settembre del 1503, quando il committente ascende al soglio pontificio<sup>1</sup>. Anche la raffigurazione di que-

<sup>1</sup> CARLI 1960, pp. 65-73.



sto evento, eseguita *post mortem* nel 1504 sul prospetto esterno, presenta dettagli probabilmente in stucco, di diverso e maggiore rilievo: la figura e il volto del papa, la tiara e la mano del diacono che lo cinge sono tridimensionali, per farli emergere dalle altezze e dall'oscurità della navata<sup>2</sup>. Tali componenti plastiche fondono l'esperienza romana del Pinturicchio, in cui uno stucco a bassissimo rilievo veniva usato subordinatamente alla pittura secondo un nuovo gusto antiquario, con una tradizione locale indipendente, che almeno dagli anni Novanta del XV secolo sperimentava lo stucco come imitazione della scultura<sup>3</sup>. Lo confermerebbe l'originale partito dell'edicola inserita sopra la porta interna della Libreria, raffigurante *La cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden*, copia in stucco di un altorilievo marmoreo della Fonte Gaia di Iacopo della Quercia, realizzata da Lorenzo Marrina<sup>4</sup>. Nel 1504-1505 Pinturicchio sovrintende anche alla decorazione per la cappella di San Giovanni Battista nello stesso duomo, in cui l'impiego dello stucco si fa più intenso e deciso. Sono modellati a rilievo le candelabre sulle paraste a spartizione degli affreschi e il fregio con eroti, nastri e fiaccole, tutto dorato e da considerarsi originale<sup>5</sup>. Nel saggio dedicato al Pinturicchio, Carli non fa alcun riferimento

<sup>2</sup> QUINTERIO 2002, p. 49. ANGELINI 2008, p. 138. Angelini ipotizza che a questo affresco abbia partecipato Baldassarre Peruzzi poco prima del trasferimento a Roma. Il dettaglio della testa isolata policroma mostra a mio avviso una stretta parentela con la serie di teste di pontefici e imperatori, probabilmente in stucco anch'esse, in origine colorite al naturale, condotta lungo il fregio della navata del duomo fra il 1497 e il 1502 da maestranze rimaste anonime e portata avanti da Giacomo Pacchiarotti, braccio destro del Pinturicchio a Siena, e altri fra il 1503 e il 1506 (FATTORINI 2009, pp. 47-51). La difficile collocazione in altezza di tutti questi partiti impedisce al momento ulteriori accertamenti. L'uso commisto e mimetico di materiali poveri quali terracotta, gesso o stucco, e legno ha una matrice donatelliana portata avanti da Francesco di Giorgio Martini e seguaci (BAGNOLI 1993, p. 224).

<sup>3</sup> Negli anni Novanta del Quattrocento la zona della cupola del duomo viene decorata con gigantesche statue in stucco dei santi protettori e da applicazioni ad alto rilievo della stessa materia (LOSERIES 2009).

<sup>4</sup> GUERRINI 2009.

<sup>5</sup> A differenza dei racemi vegetali riempitivi dei campi retrostanti le statue e delle partiture degli affreschi, dovuti a un rifacimento secentesco. Per la decorazione della cappella ANGELINI 2008.

agli stucchi superstiti di palazzo Petrucci, che non hanno precedenti<sup>6</sup>. La decorazione del secondo piano nobile della nuova residenza del Magnifico (1508-1512) in occasione del matrimonio del primogenito con una Piccolomini costituisce l'altro fatto artistico più rilevante in città, immediatamente successivo alla Libreria<sup>7</sup>. Lo stesso Pinturicchio, insieme a Signorelli, Genga e, come da suggerimenti recentissimi, un giovanissimo Beccafumi, concorsero all'allestimento di almeno due sale<sup>8</sup>. L'opulenta decorazione della 'camera bella' è composta, oltre che dagli affreschi, da un apparato ligneo di paraste dorate, sedili e spalliere intagliati da Antonio Barili, e da pregevoli mattonelle invetriate sul pavimento. È per noi di interesse perché conobbe un abbondante – e del tutto nuovo – impiego di candelabre a stucco sul soffitto. Oggi ricostruito in calco al Metropolitan Museum di New York<sup>9</sup> che l'ha acquistato nel 1914, esso è ispirato fedelmente, almeno nel colmo, alla volta dorata della omonima sala della Domus neroniana, dove i partiti dipinti si succedono in cornici a rilievo di forme circolari, rettangolari e oblunghe<sup>10</sup>. Sono d'invenzione rispetto all'archetipo i partiti concavi di raccordo con le pareti, in forma di pennacchi alternati a vele, rivestiti con eleganti vasi di stucco, sormontati da cartigli recanti aforismi tratti da autori classici, arricchiti da nastri, aquile ad ali dispiegate e turgidi grappoli d'uva<sup>11</sup>. La critica si è concentrata sulla ricostruzione degli affreschi dispersi e dei complessi temi iconografici alludenti alla vicenda politica personale di Pandolfo. Poco è stato scritto sugli stucchi, genericamente ricondotti all'invenzione

<sup>6</sup> CARLI 1960, pp. 81-82.

<sup>7</sup> JACKSON 2007, pp. 64-67.

<sup>8</sup> ANGELINI 2017, p. 33.

<sup>9</sup> New York, The Metropolitan Museum of Art, nn. 14.114.1-14.114.22.

<sup>10</sup> Sugli stacchi degli affreschi si veda DAVIES 1961, pp. 474-479 e HOLMQUIST 1984, p. 1 e p. 6, nota 1

<sup>11</sup> L'aquila è un'impresa petrucciana (HOLMQUIST 1984, p. 34), come conferma una medaglia di Francesco di Giorgio riferita a Jacopo Petrucci, fratello di Pandolfo, in cui il rapace, nella stessa attitudine degli stucchi, simbolizza la protezione imperiale sul Monte dei Nove (BARTALINI 1993). Nei bracciali portatorcia bronzi sulla facciata del palazzo – di Giacomo Cozzarelli – un artiglio d'aquila annienta due serpenti attorcigliati, allusione alla vittoria del Bene sul Male (CANTATORE 1993, p. 327).

del Pinturicchio e all'esecuzione della sua bottega<sup>12</sup>. Gli studi, anche i più recenti, hanno sempre solo accennato all'apparato plastico, senza affrontarlo<sup>13</sup>. Nel corso del XIX secolo, quando furono staccati gli affreschi, la camera ha perduto definitivamente il suo assetto originale nonché la forma quadrata di circa sei metri per sei, giacché un tramezzo è stato innalzato per aumentare i vani di servizio e all'incirca un terzo del soffitto è finito nascosto da un controsoffitto, come ancora oggi si trova<sup>14</sup>. La sezione di volta rimasta visibile ha subito da allora ripetute passate di calce, che se da una parte hanno appesantito la finezza dei rilievi, dall'altra hanno mantenuto intatta la partitura originaria (fig. 133). La parte soppalcata invece non è mai stata ripresa e rivela la crudezza degli stacchi delle parti figurate (fig. 134), con – in alcuni punti – i mattoni a vista sotto gli intonaci. Si sono conservate le campiture di fondo azzurre a puntini d'oro e rosso cinabro, labili tracce della doratura – raschiata da tutti gli stucchi di grana finissima, più sottili e raffinati di quelli ripassati a calce – nonché un lacerto pittorico a soggetto femminile<sup>15</sup>. Informazioni illuminanti sono contenute nell'autobiografia di Icilio Federico Joni, responsabile per conto terzi dell'ultimo stacco di affreschi dal soffitto avvenuto nel 1912, che attribuisce gli stucchi a Giacomo Cozzarelli<sup>16</sup>. Il soffitto Petrucci rimase, per

<sup>12</sup> SRICCHIA SANTORO 1990a, p. 260; SANI 2002a, p. 343.

<sup>13</sup> Il primo ad analizzarli separatamente è stato QUINTERIO 2002, pp. 51-54.

<sup>14</sup> FRANCHI 1882, pp. 147-152.

<sup>15</sup> FAGIANI 2017, p. 46.

<sup>16</sup> JONI 1932, p. 238. Joni giudica il lavoro a stucco, in origine indorato, «opera pregevolissima del Cozzarelli», non solo rilasciando il primo giudizio critico sul decoro plastico del soffitto Petrucci, ma indicando senza esitazione l'autore, il cui nome potrebbe aver appreso da qualche fonte non rintracciata in seguito. Egli pertanto riconduce l'orditura a stucco non a un pittore, bensì all'architetto del palazzo (FRANCHI 1882, p. 147). Ciò non esclude tuttavia che il disegno d'insieme possa spettare al Pinturicchio e l'esecuzione al Cozzarelli. Sull'ideazione del Pinturicchio della volta si veda HOLMQUIST 1984, pp. 48-49. Il parere dello Joni, come del resto intuito da Quinterio (QUINTERIO 2002, pp. 51-54), non è da screditare dal momento che Cozzarelli ha dato prova di essere un raffinato modellatore in altri contesti, sia di committenza petrucciana che non (FUMI CAMBI GADO 1993; FATTORINI 2005, p. 556). Joni informa che secondo i nebulosi accordi stipulati fra il proprietario e l'acquirente inglese, anche gli stucchi avrebbero dovuto essere da

quanto riguarda la forma quadrata e il dosaggio bilanciato della plastica rispetto alla pittura, un fatto isolato, tuttavia suoi echi formali semplificati si avvertono nell'impaginatura a vele, pennacchi e lunette della maggior parte dei soffitti cinquecenteschi senesi, a partire da quello dipinto da Beccafumi per casa Venturi intorno al 1520 dirimpetto al palazzo del Magnifico, debitore maggiormente della loggia di *Amore e Psiche* alla Farnesina, fino a quelli degli oratori di svariate compagnie laicali.

Nel decennio 1525-1535 Baldassarre Peruzzi assume l'incarico di rimodernare l'interno del duomo, riprendendo un vecchio progetto di Francesco di Giorgio Martini. Inizialmente invia disegni da Roma poi rimpatria a seguito del sacco del 1527<sup>17</sup>.

Per ritrovare a Siena stucchi applicati alla decorazione di soffitti privati bisogna attendere un altro rientro seguito al sacco di Roma, quello di Giorgio di Giovanni, formatosi con Giovanni da Udine presso le Logge vaticane<sup>18</sup>. Sono riconducibili al suo stile raffinato e alla sua vena botanica affreschi e stucchi di almeno cinque dimore gentilizie<sup>19</sup> (fig. 135).

lui staccati per essere esportati a Parigi. Fu a causa dello scandalo scoppiato quando si venne a conoscenza dell'operazione che la trattativa si interruppe, condannando gli stucchi a rimanere *in situ*, unica testimonianza della decorazione originale. A seguito di tali fatti Joni subì una condanna giudiziaria e l'ostilità dell'opinione pubblica (MAZZONI 2001, pp. 61-63). Dalla bibliografia e dai documenti del Metropolitan Museum di New York non è mai trapelato il nome del proprietario coinvolto nella compravendita. Sembra opportuno ricordare in questa sede la ipotesi di partecipazione al cantiere della 'camera bella' di Giacomo Pacchiarotti (FAGIANI 2017, p. 46 e nota 17 a p. 52), anche alla luce della sua domestichezza con la modellazione dello stucco (si veda nota 2).

<sup>17</sup> Rientra in questa progettazione peruzziana anche la decorazione della cappella dei Muratori, per la quale esiste un contratto del 1534 stipulato da Bartolomeo Neroni detto il Riccio con l'Opera del Duomo, al fine di decorarla con affreschi scompartiti da stucchi, probabilmente su ispirazione della cappella Ponzetti in Santa Maria della Pace a Roma (SBRILLI 2017, p. 226).

<sup>18</sup> SRICCHIA SANTORO 1990b, pp. 344-351.

<sup>19</sup> A cominciare dalle pitture di una sala al piano terra, della loggetta del giardino e della cappella del castello di Belcaro, datati 1535, lungamente attribuiti al Peruzzi e più volte ritoccati (FATTORINI 2017, p. 120), dove Giorgio ripropone il repertorio romano di pergolati intrecciati con festoni di frutta, verzure e animaletti, e inserisce qualche maschera di stucco. Segue la loggia al piano terra della corte di

Nel frattempo, scomparso il Peruzzi nel 1536, Domenico Beccafumi porta avanti il cantiere dell'abside del duomo, introducendo novità da cui non si potrà più prescindere, che riscuotono l'ammirazione di Vasari<sup>20</sup>. Vitalizza le lisce lesene peruzziane a spartimento degli affreschi con volute di acanto a figurette vivaci di stucco dorato e smussa gli spigoli trovando posto per una seconda coppia di filiformi vittorie alate, dai panneggi ad effetto bagnato e increspato. Tale virata in senso plastico si può spiegare con la sua esperienza a Genova a contatto con Perino del Vaga nel cantiere del palazzo del principe Doria<sup>21</sup>.

Nel 1549 prende avvio il difficoltoso cantiere delle volte della loggia di Mercanzia, affidato in prima istanza a Pastorino Pastorini, forte

palazzo Piccolomini del Mandolo, oggi Chigi Saracini, che è stata ritoccata a inizio ventesimo secolo (SRICCHIA SANTORO 1990b, pp. 347-350). Nei tre sottarchi ci sono ancora piccoli rilievi di figurine fantastiche, rosette e mascherine. Quindi il fregio del monumentale salone di palazzo Piccolomini in via di Città, oggi Patrizi, di proprietà del cardinale Giovanni Piccolomini Tedeschini, deceduto nel 1537 (BISOGNI 1996, pp. 228-233). Qui, al centro di una parete corta, lo stemma cardinalizio è sostenuto da due putti dipinti di cui solo le braccia sono modellate a stucco e colorite a incarnato naturale, in una soluzione ottica analoga a quella adottata dal Pinturicchio sul prospetto esterno della Libreria Piccolomini. Costituiscono un elemento di novità le tavolette da soffitto, replicate in serie. Posteriormente al 1548, data di costruzione, Giorgio di Giovanni decora il nuovo palazzo Guglielmi al Casato, progettato dal Riccio (BISOGNI 1996, p. 233). Nella loggetta al piano terra, divisa in tre campate voltate, vi sono quattro graziose cartelle a stucco bianco che rappresentano divinità acquatiche maschili e femminili, e altrettante maschere in espressioni caricaturali aggettanti sui pennacchi della volta centrale. Non c'è ragione di mettere in dubbio lo stile di Giorgio per l'incrostazione della deliziosa volticina del passetto di palazzo Bargagli a Sant'Agostino, un *unicum* per l'accostamento di conchiglie, specchietti di ceramica dipinti ad olio con repertorio botanico e di insetti, rettili e uccelli, e piccoli poligoni a stucco bianco con soggetti mitologici a coppie (si veda, anche per le immagini, BISOGNI 1996, p. 233). Milanese riferisce che Giorgio di Giovanni fece ornamenti di stucco e figure per casa Salvani, non rintracciate (SRICCHIA SANTORO 1990b, p. 351).

<sup>20</sup> VASARI 1966-1987, vol. V, pp. 175-176: «Fu data a dipignere [...] la nicchia grande del Duomo, ch'è in testa dietro all'altare maggiore, nella quale egli primieramente fece tutto di sua mano l'ornamento di stucco con fogliami e figure, e due Vittorie ne' vani del semicircolo; il quale ornamento fu invero opera ricchissima e bella».

<sup>21</sup> BAGNOLI 1990, pp. 522-523.

dell'esperienza romana alla sala Regia dove, come Beccafumi a Genova, aveva potuto osservare Perino del Vaga plasmare figure in stucco<sup>22</sup>. Dopo Giorgio di Giovanni egli svolge dunque un importante ruolo di cerniera fra il maggiore cantiere romano e Siena, mentre resta ancora da indagare la sua influenza nelle corti padane e fiorentina<sup>23</sup>. Dopo interruzioni dovute all' inadempienza del Pastorini e alla guerra in corso, la decorazione della loggia viene rilevata e conclusa nel 1564 da Lorenzo Brazzi detto il Rustico, diventando di fatto il primo cantiere artistico a cavallo della nuova era medicea, ad alto valore simbolico<sup>24</sup>. Nonostante le svariate attribuzioni raccolte dalla volta mediana<sup>25</sup>, la più strutturata dal punto di vista della decorazione plastica, merita maggior credito quella che ascrive l'opera alla mano del Rustico, artista senese, di padre piacentino, reduce da esperienze romane<sup>26</sup>. Le quattro figure alate dai panneggi aderenti e increspate, quasi a tutto tondo nei pennacchi, per quanto rimaneggiate nei restauri ottocenteschi derivano da quelle del Beccafumi e ricompaiono con poche varianti negli *Angeli canefori* della prima campata dell'oratorio della Santissima Trinità, attribuite allo stesso Rustico<sup>27</sup>. È dunque il Rustico il primo stuccatore di seconda generazione che a Siena raccoglie ed elabora le in-

22 DAVIDSON 1976, p. 407. Pastorino è documentato presso la sala Regia dal 1541 al 1545, quando realizzava le vetrate su disegno di Perino del Vaga, a capo dell'intero cantiere. VASARI 1966-1987, vol. V, p. 152: «Così furono con disegno del medesimo [Perino del Vaga] fatte le finestre di vetro da Pastorin da Siena valente in quel mestiero».

23 FATTORINI 2014.

24 Il Pastorini portò a termine solo la prima volta da sinistra, poi nel 1552 fu arrestato per non aver onorato il contratto, quindi liberato purché rinunciasse all'incarico. Nel 1563 gli ufficiali di Mercanzia ingaggiarono il Rustico, che nella terza e ultima volta inserì simboli cosimiani (ACIDINI LUCHINAT 1978, pp. 10-17). La data 1564 è confermata da una firma emersa sulla terza volta dagli ultimi restauri del 2011-2012, in cui si legge «Laurentius Cagno(minatus) Rusticus. Socii. Ro. MDLXIII».

25 Le attribuzioni proposte vertono sui nomi di Pastorini (ACIDINI LUCHINAT 1978, pp. 10-17), Giorgio di Giovanni (cfr. SRICCHIA SANTORO 1990b, p. 350), Matteino da Siena (ROMAGNOLI 1976, vol. VII, p. 565), Rustico.

26 CIAMPOLINI 2014, pp. 259-261.

27 RIEDL 1978, p. 20.

tuizioni del Beccafumi. Con lui lo stucco assume una valenza plastica ben definita, esaltata e non più mimetica rispetto al partito pittorico. Pastorino va comunque annoverato fra i più raffinati plasticatori senesi del Cinquecento, anche se la sua maestria si esprime prevalentemente in opere di piccolo formato, come i ritrattini in cammeo a stucco policromo, o i cosiddetti ‘piombi’<sup>28</sup>.

Per inciso, la trattatistica senese fornisce verso la metà del Cinquecento un significativo contributo teorico all’arte dello stucco decorativo. Nel 1540 a Venezia viene pubblicato il *De la Pirotechnia* di Vannoccio Biringucci, che tratta della maniera di plasmare stucco per farne medaglie, o fogliami, o storie di bassorilievo. Nel 1567 vengono pubblicati sempre a Venezia i *Quattro primi libri di architettura* del senese Pietro Cataneo, collaboratore del Peruzzi e cognato del Beccafumi. Il capitolo undicesimo del libro secondo è intitolato *Come si impastino e si lavorino gli stucchi*, ritenuti «bella e utilissima invenzione», e offre un’accurata descrizione del processo tecnico desunto dagli esempi antichi. Prima di loro già Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi avevano trattato il tema.

Nel 1564 viene registrata la presenza di Leonardo Ricciarelli da Volterra, che eseguì in stucco decori e una statua dedicata a san Bernardino per una cappella nell’oratorio della compagnia di san Giovanni della Morte<sup>29</sup>. La presenza a Siena del modellatore volterrano, formatosi a Roma presso lo zio Daniele e impegnato in quegli anni nel cantiere mediceo del cortile di palazzo Vecchio non può essere

<sup>28</sup> Vasari menziona Pastorino una seconda volta, sotto la vita di Valerio Vicentino: «Pastorino da Siena à fatto il medesimo [medaglie di ritratto e conii di monete] nelle teste di naturale, che si può dire che abbi ritratto tutto il mondo di persone e signori grandi e virtuosi, et altre basse genti. Costui trovò uno stucco sodo da fare i ritratti, che venissino coloriti a guisa de’naturali, con le tinte delle barbe, capelli e color di carni, che l’ha fatte parer vive; ma si debbe molto più lodare negli acciai, di che à fatto conii di medaglie eccellenti» (VASARI 1966-1987, vol. IV, p. 630).

<sup>29</sup> La notizia trovata da Milanese è riportata in QUINTERIO 1999, p. 92 e trova riscontro nei documenti d’archivio della compagnia. Si veda qui in appendice il documento 1. La stessa compagnia aveva commissionato al Pastorini le vetrate, al Sodoma un cataletto, e al Riccio un affresco e un gruppo dell’*Annunciazione*, anch’esso di stucco (1537-1539), oggi nella cappella di palazzo Chigi Saracini (FATTORINI 2005, p. 578; FATTORINI 2017, p. 126).

considerato un fatto casuale e resta da approfondire<sup>30</sup>.

Nel 1571 muore il Riccio, seguito nel 1572 dal Rustico. Dall'anno seguente famiglie patrizie e compagnie laicali si contendono i migliori plasticatori forestieri. Nel 1573 l'urbinate Marcello Sparti, o Sparzo, lavora a fianco del fiammingo Bernard van Rantwyck al fastoso decoro del palazzo alla Postierla di Scipione Chigi, ancora visibile in ben undici sale<sup>31</sup>. Alla sua mano sono riferibili anche i prorompenti stucchi del salone di palazzo Piccolomini del Mandolo, oggi Chigi Saracini<sup>32</sup>. Nel 1574 lo stuccatore Prospero Antichi detto il Bresciano plasma in casa Agostini, già Venturi, la volta della sala della Musica con soggetti mitologici tratti da Ovidio<sup>33</sup>. A Siena assume altri due incarichi, un perduto altare per la chiesa del Carmine e il completamento degli stucchi della seconda campata dell'oratorio della Santissima Trinità lasciati incompiuti dal Rustico, in forma di *Sibille*<sup>34</sup>. Per lo stesso sito, lo stuccatore milanese Ambrogio Bonvicino viene pagato nel 1580 per la fattura delle due statue a tutto tondo ai lati all'altare, un *Cristo redentore* e un *Re David*<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Sebbene nessun indizio suggerisca una sua partecipazione diretta al già affollato, ma mai del tutto archiviato, cantiere della loggia di Mercanzia, viene da pensare che la sua presenza in città rispecchiasse una politica medicea orchestrata da Vasari o Buontalenti – il primo lo conosceva bene e lo aveva apprezzato al cantiere di palazzo Vecchio – che ritenevano funzionale l'impiego di qualche maestranza fiorentina nel capoluogo dello Stato Nuovo da poco acquisito, come avveniva per Domenico Cafaggi, lapicida e intagliatore settignanese lungamente documentato dal 1560 all'inizio del Seicento, a più riprese intento a scolpire partiti medicei (CORNICE 1973).

<sup>31</sup> BICHI RUSPOLI 2007a, pp. 58-68. Alcuni dettagli rivelano stringenti punti di affinità con i soffitti del castello Brancaleoni a Piobbico, plasmati da Federico Brandani, presunto maestro dello Sparti, intorno al 1575 (TORRITI 1980). Si veda il contributo di Matteo Procaccini in questo volume. Sparti introduce a Siena la moda delle mensole reggitrave animate da artigiani ferini e mascheroni urlanti, che si protrarrà fino al Seicento inoltrato.

<sup>32</sup> BISOGNI 1996, p. 239.

<sup>33</sup> BARTALINI 1996, p. 32; SANI 2002b, pp. 404-405. Insieme a Cristoforo Roncalli e Alessandro Casolani, il Bresciano animò, sotto l'egida di Ippolito Agostini, un'accademia preposta alla rinascita della scuola artistica senese all'insegna del mito beccafumiano.

<sup>34</sup> ANGELINI 2012, pp. 24-26.

<sup>35</sup> BAGNOLI 1980, p. 260.



Nel 1575 il vescovo perugino Bossi passa in rassegna tutti gli edifici sacri del senese per farne una relazione al papa e incoraggia ripristini e rinnovamenti. Ne consegue un fermento decorativo in cui i confratelli delle compagnie laicali, che annoverano gli stessi artisti, si impegnano in una sorta di gara, spesso oltre i propri mezzi, per abbellire gli oratori o cappelloni dove si riunivano per pregare e pianificare la pratica delle opere di misericordia, su cui ciascuna era specializzata.

Negli anni Settanta fanno la loro comparsa le prime maestranze lombarde specializzate nell'arte dello stucco. Esse hanno per la prima volta una formazione da muratori, non più quella strettamente ascrivibile alle cosiddette Arti Maggiori. A compendio di lavori strutturali e di manovalanza, sono in grado di fornire anche soluzioni puramente estetiche. Il primo caso documentabile, parallelamente all'Antichi, è quello di Giovanni del Nero di Martino Lombardo, che nel 1574 plasma stucchi per la nicchia, le lunette e l'altare dell'oratorio del Santissimo Crocifisso del Beato Andrea Gallerani<sup>36</sup>. Successivamente, i fratelli ticinesi variamente denominati nella documentazione Dalla Monna, o Della Monna, o Del Monna, si affermano sulla scena detenendo per oltre un ventennio il monopolio in questo campo e segnando l'avvio di una nuova stagione<sup>37</sup>. Essi sono stuccatori specializzati già formati, che a differenza dello Sparti e dell'Antichi si fermano a Siena in pianta stabile. Il loro successo è testimoniato, oltre che dalla quantità di commesse, da una non scontata fortuna critica. La prima fonte a ricordarli è Fabio Chigi che nel 1625-1626 nomina i maestri «della Monna» a proposito dell'oratorio della Santissima Trinità e della cappella del Beato Ambrogio Sansedoni, andata distrutta nel terremoto del 1798<sup>38</sup>. Segue nel 1649 l'Ugurgieri Azzolini che li crede senesi, dice di ignorarne nome e cognome, e attribuisce loro 'infiniti' lavori in Siena e altrove<sup>39</sup>. Alfonso Landi nel 1655 li riconosce artefici degli stucchi e dorature in duomo attorno agli affreschi di

<sup>36</sup> BICHI RUSPOLI 2007b, pp. 26-27.

<sup>37</sup> La denominazione più corretta è Dalla Monna, storpiatura di 'da Lamone', luogo di origine, come si vedrà più avanti.

<sup>38</sup> BACCI 1939, pp. 313 e 324.

<sup>39</sup> UGURGIERI AZZOLINI 1649, vol. II, p. 392.

Ventura Salimbeni e fornisce nome, cognome e provenienza: «Francesco e Salvatore Berni dalla Monna, terra della Val di Lugano»<sup>40</sup>. I dati forniti dal Landi sono riportati con qualche refuso dal Romagnoli (*ante* 1835)<sup>41</sup>. Gaetano Milanesi riporta il nome di altri due Dalla Monna, Raffaello e Andrea, ampliando la cerchia familiare<sup>42</sup>. Infine, Virgilio Grassi collega a «Francesco di Martino Sberni dalla Monna», completo di patronimico, la decorazione della volta dell'oratorio di Sant'Antonio Abate alla Misericordia, ad oggi la loro prima opera documentata, nel 1585-86<sup>43</sup>. Di questo lavoro ben conservato rimangono i documenti di pagamento, in cui Francesco emerge come responsabile di una serie di collaboratori e aiuti<sup>44</sup>. Nonostante successivi rimaneggiamenti, è rimasta integra la fine trama che orna vele e pennacchi della volta, tessuta di brulicanti volute, testine di serafini e il ricorrente simbolo del Tau, rimando alla congregazione. Su un cartiglio dell'arcone d'ingresso si legge la data 1585. Alle lacune delle fonti sopperiscono i documenti d'archivio, che consentono di tracciare una cronologia. Nel 1586 Francesco è pagato per l'ornamento di stucco fatto per un crocifisso processionale, e «per fattura di nicchi e quadro» realizzati con il fratello Salvatore per la compagnia di san Michele di fuori in piazza dell'Abbadia, a cui tutta la famiglia era iscritta, lavori non più rintracciabili<sup>45</sup>. A partire dal 1588 e per molti anni Francesco è documentato nell'oratorio della Santissima Trinità. L'intervento della sua squadra è ben riconoscibile nelle parti superiori al fregio, dalle nervature delle volte al sottarco costellato di figurine allegoriche seminude e semirecumbenti, fino alle finestre enfatizzate da erme di profilo. Gli sguanci delle stesse sono rivestiti di sirene alate, fiori e ovati a soggetto allegorico. L'intervento ticinese alla Santissima Trinità potrebbe essere ben più esteso, tenendo conto di un proto-

40 LANDI 1992, p. 15. Il cognome Berni, o altrove Sberni, è un'abbreviazione di Bernardi (si veda nota 63).

41 ROMAGNOLI 1976, vol. IX, pp. 615-618.

42 MILANESI 1873, pp. 40-41.

43 GRASSI 1924, pp. 23-24.

44 ACIDINI LUCHINAT, TEUBNER 2004, p. 222.

45 BICHI RUSPOLI 2004-2008, p. 268.

collo notarile che specifica con dovizia di particolari che a Francesco e fratelli è allogata la volta nella sua interezza, completa cioè delle otto statue di *Angeli* e *Sibille* e dei girotondi di putti, precedentemente affidate dapprima al Rustico poi al Bresciano e evidentemente da questi non portate a termine, oppure per qualche ragione da rifarsi<sup>46</sup>. Secondo tale documento il lavoro dei ticinesi andò a buon fine e riscosse grande apprezzamento. Se i Dalla Monna abbiano davvero plasmato le statue mancanti, attenendosi ai modelli realizzati o ai disegni del Rustico e del Bresciano imitandone le rispettive maniere, sarebbe indice di notevoli doti di interpretazione e troverebbe credito la notizia chigiana che attribuisce loro almeno due statue vicino all'entrata, confermata dal Romagnoli che riferisce loro, oltre che la volta, tutte le figure quasi a tutt'ondo<sup>47</sup>. I ticinesi qui hanno ampliato per la prima volta le campiture riservate agli stucchi, facendoli scendere dai soffitti fino alle pareti, per raggiungere le finestre. La data MDCIII che si legge sopra una finestra suggerisce che qualche rifinitura si sia protratta oltre i tempi previsti. Romagnoli riferisce alla famiglia Dalla Monna, collocandoli attorno al 1589, gli stucchi ancora conservati nella cappella interna alla villa di Santa Colomba, ai tempi di proprietà dei Petrucci<sup>48</sup>. Nel 1594 i due fratelli stuccano la volta e il cornicione della scomparsa chiesa di Santo Stefano nei Pispini<sup>49</sup>. Nel 1599 Francesco è documentato nei registri della compagnia di san Giovanni della Morte<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> L'atto, segnalato in ACIDINI LUCHINAT, TEUBNER 2004, p. 222 e qui trascritto nelle parti principali (si veda in appendice il documento 2), fu rogato il 23 settembre 1594 a quietanza di un contenzioso per mancati pagamenti al maestro, nonostante il notevole apprezzamento raccolto per l'opera iniziata nel 1588.

<sup>47</sup> ROMAGNOLI 1976, vol. IX, pp. 615-616.

<sup>48</sup> ROMAGNOLI 1976, vol. IX, p. 618. La notizia è ripresa da MERLOTTI 1995, p. 108. Vedi anche LANDI 2002, pp. 27-28. Fra il 1620 e il 1629 la cappella fu restaurata dall'arcivescovo Alessandro Petrucci. Queste date sembrano più consone allo stile e alle dimensioni delle spesse figure panneggiate sostenenti le cornici rettangolari.

<sup>49</sup> CIAMPOLINI 1989, p. 9.

<sup>50</sup> Archivio di Stato di Siena (d'ora in poi ASS), Patrimonio Resti, 819 (Compagnia di San Giovanni della Morte), f. 91r. Il soffitto è ad oggi ancora intatto benché l'ambiente sia stato soppalcato.

Come alla Misericordia, le vele della volta del soffitto sono qui ricoperte di una fitta e sottile trama vibrante di tralci vegetali e figure fantastiche alate, affrontate o addossate, antropomorfe o di draghi, ancora ben conservate nonostante gli inserti pittorici posteriori (fig. 136).

Nel 1600 Francesco e Salvatore eseguono interventi architettonici presso il convento femminile della Concezione<sup>51</sup>. Nel 1601 Francesco è pagato per due tabernacolini per l'oratorio di San Michele<sup>52</sup>. Nel 1603 ancora Francesco stipula un contratto con la compagnia del Beato Ambrogio Sansedoni che prevede il rivestimento di spicchi di volte, porte e finestre, con la precisa indicazione dei committenti, i quali «volsero che fussero nel disegno e maniera di quelli della Compagnia della Morte»<sup>53</sup>. Il prototipo della Misericordia trovava dunque un'ulteriore reinterpretazione. Il cantiere si protrae a lungo, con richiami documentari nel 1605 e 1611, e i mancati pagamenti inducono Francesco a tirarsi indietro. Si apre un contenzioso che interesserà gli eredi fino al 1615, oltre la morte dello stuccatore. Del 1604 è l'unica trasferta attestata, a Casole d'Elsa, dove Alessandro Casolani stima gli stucchi realizzati da Francesco e Salvatore per l'oratorio della Compagnia della Madonna di san Niccolò, non più esistenti<sup>54</sup>. È probabile che furono loro nel 1605 a rivestire le volte del cappellone di San Rocco in Vallerozzi<sup>55</sup>. Nel testamento datato 1608 del canonico Ottavio Preziani, influente mecenate di conventi femminili alla cui direzione era deputato, compaiono come testimoni Bernardo e Francesco di Martino Sberni da Lomone in Val di Lugano, muratori abitanti in Siena. All'interno dello stesso documento si legge la volontà del testatore di portare avanti gli stucchi nella chiesa dei santi Quirico e Giulitta di cui era parroco, ancora riconoscibili nelle cornici sulle pareti<sup>56</sup>. Oltre a Francesco e Salvatore vi era dunque almeno un terzo fratello. Nel 1609 Francesco e Bernardo lavorano come muratori al convento e alla chiesa di

51 *DIE KIRCHEN VON SIENA* 1992, pp. 875-876, documento n. 79.

52 ASS, Patrimonio Resti 1033 tris, f. 25r.

53 *DIE KIRCHEN VON SIENA* 1992, pp. 951-952, documento n. 221.

54 *IL PIACERE DEL COLORIRE* 2002, pp. 45, 47.

55 BAGNOLI 2007, pp. 5, 13 e 19.

56 Si veda in appendice il documento 3.

Santa Petronilla<sup>57</sup>. Negli anni 1609-1611 Francesco e Salvatore insieme toccano l'apice della carriera. È datato 25 luglio 1610 il documento di stima degli stucchi, perfettamente conservati, nella chiesa di San Raimondo al Refugio, il loro capolavoro<sup>58</sup> (figg. 137-138). La chiesa patrocinata da Aurelio Chigi, ad uso della Congregazione delle Vergini del Soccorso e Abbandonate, segna il fatto artistico più rilevante a cavallo tra Cinque e Seicento, dopo la basilica di Provenzano. Tralasciando qui la ricchezza dei cicli pittorici affidati ai massimi pittori del tempo, fra cui Casolani, Vanni, Salimbeni, Manetti e rispettivi allievi, l'ambiente costituisce un *unicum* per l'importanza conferita agli stucchi e ai partiti in marmo, eseguiti dal raffinato ornatista cortonese Ascanio Covatti<sup>59</sup>. Qui ornatista e stuccatori sviluppano insieme, senza ruoli subalterni, una armoniosa trama che incastona dipinti e vani destinati a contenere reliquie. Angeli di stucco sorreggono armi di marmo e un fregio plastico con metope raffiguranti i simboli della Passione di Cristo corre in alto lungo tutte le pareti. La patina scura è conferita dalle pezze di rame. Sopra gli scomparti degli altari laterali va in scena un mini-ciclo in quattro episodi della Passione: l'*Orazione nell'orto*, la *Cattura di Cristo*, l'*Incoronazione di spine* e la *Flagellazione* (figg. 139-140). Non si conoscono altri esempi di cicli in stucco a soggetto cristologico nel territorio senese e limitrofo. I diversi gradi di rilievo distinguono le mani. Negli scomparti laterali sopra il coro si ritrova, ampliato, il brulicante repertorio policromo già visto negli sguanci delle finestre della Santissima Trinità, con cornucopie, coppie reggifiacole, tritoncini e al centro ovati a finto bronzo contenenti figure allegoriche derivate puntualmente dall'*Iconologia* del Ripa. Vi si possono identificare la *Pazienza*, con la variante della gamba legata allo scoglio al posto delle mani, la *Costanza*, la *Vita attiva* e la *Vita*

<sup>57</sup> ASS, Conventi 3589 (Santa Petronilla), f. 3v.

<sup>58</sup> ROMAGNOLI 2000, p. 441, n. 3. Si veda qui in appendice il documento 4.

<sup>59</sup> All'argomento è dedicato BICHI RUSPOLI 2002.

*contemplativa* (figg. 141-142), virtù che Aurelio Chigi voleva trasmettere alle fanciulle da lui protette<sup>60</sup>. Sui frontoncini, agili putti in equilibrio sorreggono medaglioni con i busti di due religiosi, forse san Raimondo di Peñafort e santa Caterina da Siena, contitolari della chiesa. Contemporaneamente al Refugio, un'altra impresa importante, benché più circoscritta, prende corpo ai lati del coro del duomo. I ticinesi estendono attorno agli affreschi di Ventura Salimbeni le paraste a fogliami dorati introdotte dal Beccafumi. Negli angoli, in cima ad esse, efebiche coppie sorreggono gli stemmi dell'Opera e dei Medici. Negli intradossi delle due finestre, rivestiti di tritoncini tubicini, cartigli, medaglioni con figure allegoriche come al Refugio, fu riscoperta nel restauro del 1801 la doppia firma, «SALVATOR DA LAMON» e «FRANC FRATEL», segno di una raggiunta autoconsapevolezza e unica firma ad oggi attestata di stuccatori in terra senese<sup>61</sup>. Salvatore sembra avere superato Francesco nel gioco dei ruoli. La firma fuga ogni dubbio sull'origine del loro appellativo. Essi erano originari di Lamone nella valle di Lugano, pertanto il locativo 'da Lamone' diventa nel parlato 'dalla Monna'. Cifra caratteristica del loro stile è il tratto sommario e corsivo delle trame, fitte ma leggere e frementi, pensate per un'osservazione a distanza, spesso a lume di candela, che punta più sull'effetto chiaroscurale movimentato e d'insieme che non sui singoli dettagli. Come tutti i ticinesi, manifestano una versatilità notevole nell'assorbire le tradizioni della terra che li accoglie. Dimostrano di aver osservato i rilievi marmorei del primo Cinquecento e anche precedenti, reinterpretati negli 'scherzi' anfibii di sirene, tritoncini, draghetti dai colli lunghi, visti ad esempio nella scala del pergamo

<sup>60</sup> Nell'edizione illustrata del 1603, la *Pazienza* viene descritta come una «donna vestita di berrettino con le mani legate da un paro di manette di ferro, et à canto vi sarà uno scoglio, dal quale esca acqua a goccia, a goccia, et cada sopra le manette di detta figura» (RIPA 1984, p. 380). La *Costanza* come «donna che tiene la destra mano alta, con la sinistra un'asta, et si posa co' piedi sopra una base quadra» (RIPA 1984, p. 86). La *Vita Attiva* e *Vita Contemplativa*, rispettivamente come «donna con un Bacino et con un Mescirobba in atto di mettere dell'acqua [...] donna col viso volto in cielo, con molta humiltà, et con un raggio di splendore, che scendendo l'illumina, tenendo la mano destra alta, et stesa, la sinistra bassa et serrata, con due picciole alette in capo» (RIPA 1984, p. 513).

<sup>61</sup> ROMAGNOLI 1976, p. 615; BICHI RUSPOLI 2009, pp. 111-112.

del duomo, ma anche le pose semirecumbenti e le espressioni stralunate di vari soggetti beccafumiani, senza ignorare la lezione del Bresciano e dello Sparti, di cui si propongono ricettivi eredi. Si appropriano di spazi del tutto nuovi, come gli sganci delle finestre, da osservare in scorcio dal basso, fregi, pareti e cornici di lato agli altari, dilatando le superfici fino ad allora riservate allo stucco. Importano la prassi di lavorare in coppia o in squadra, come attestato dai documenti. Altra loro peculiarità è la policromia ad effetti metallici. Figure bianche con marcate sopracciglia scure e chiome dorate sorreggono cartigli azzurri e medaglioni a finto bronzo, sempre brustati d'oro. La mano dei Dalla Monna ha lasciato l'impronta anche nella chiesa di Santa Maria degli Angeli detta il Santuccio, nel 1610<sup>62</sup>. È a loro ascrivibile la parete absidale, dove i timpani spezzati in cima alle cornici dei dipinti laterali ospitano piccoli busti di santa Caterina e san Bernardino, in una soluzione analoga a quella del coro del Refugio.

Giunti a queste date i fratelli si sentono prossimi alla fine. Bernardo redige il proprio testamento nel 1610 e Francesco nel 1611<sup>63</sup>. Salvatore muore a Siena nel gennaio del 1612<sup>64</sup>. Francesco probabilmente nello stesso anno o al più tardi all'inizio del 1613, giacché

<sup>62</sup> CIATTI 1983, p. 202. Fra i nomi degli stuccatori coinvolti si leggono quello di Francesco, un suo non precisato fratello e Gabriello, quest'ultimo da identificare con il Catorri, protagonista degli anni a seguire.

<sup>63</sup> ASS, Notarile post-cosimiano, Originali 189, atti 247, 254 e 256, s.f. A distanza di meno di un anno i due fratelli si rivolgono al medesimo notaio, Flaminio Micheli, per redigere i rispettivi testamenti, in latino per Bernardo e in italiano per Francesco. I due sono registrati come figli di Martino Bernardi da Lamone in Valle di Lugano. Entrambi lasciano una dotazione in moneta luganese per una cappella di famiglia da ristrutturare nella parrocchiale di Sant'Andrea a Lamone, terra di origine, dove Francesco chiede di essere sepolto qualora la morte lo cogliesse fuori da Siena, segno che i legami con la patria non si erano interrotti. Altrimenti dispone di essere sepolto nel duomo di Siena, presso la cappella dell'Arte dei Muratori. Francesco lascia anche una dote matrimoniale per fanciulle povere di Lamone, e istituisce eredi vari nipoti maschi e femmine, figli dei fratelli Bernardo e Salvatore.

<sup>64</sup> Si veda in appendice il documento 5. Di Francesco e Bernardo non è stata ad oggi individuata la registrazione di morte. Non è da escludere che abbiano fatto ritorno in patria.

nell'aprile di quell'anno la compagnia del Beato Ambrogio Sansedoni passa l'incarico a Lodovico Chiappini<sup>65</sup>. L'eredità dei fratelli Dalla Monna viene portata avanti dal nipote Gabriello Catorri e da Lodovico Chiappini, massimi protagonisti dello stucco a Siena e dintorni per tutta la prima metà del Seicento. Per i secoli a seguire l'arte dello stucco rimarrà prerogativa di maestri di origine ticinese, o lombarda in senso lato.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

### Abbreviazioni

ASS = Archivio di Stato di Siena

### DOCUMENTO 1

ASS, Patrimonio Resti 805 (Compagnia di san Giovanni della Morte), f. 90r:

[25 ottobre 1564] Maestro Leonardo di Pellegrino Riccarelli da Volterra maestro di stuco de'haveere per conto della cappella di santo Bernardino, et santo Bernardino fatto di stuco, addi venticinque di ottobre cento quaranta lire sono per tutte sue fatiche e manufatture della sopra detta cappella et santo Bernardino finito questo dì detto et dacordo (sic) per detto prezzo insieme con maestro Giuliano orefice e maestro Domenico Bolsi al presente nostro camarlengo et operaio della fabbrica. Fattone conto et restato dacordo col sopra detto maestro Leonardo dal quale sarà sottoscritto. Lire 40.

Io maestro Lionardo sopra detto mi contento che la sopra detta opera sin tendi (sic) avere il prezzo delle sopra dette lire cento quaranta come sopra

### DOCUMENTO 2

ASS, Notarile post-cosimiano, Protocollo 149, ff. 91v-93r:

[23 settembre 1594] [...] Quia Magister Franciscus olim Martini de

<sup>65</sup> CARLI 1995, p. 11.



Bernis de Valle Lugani Comensi diocesi Cementarius Senis, et Architectus et etiam ut dicitur m(aestro) di stucchi, nomine suo et fratrum, et pro eis de rato promictens [...] sub die vigesima tertia mensis Augusti anni millesimi quingentesimi octuagesimi octavi, promisit et convenit facere venerabili societati sub invocatione et devotione Sanctissima Trinitatis in civitate Senarum, et eius societatis confratribus cuius et quorum oratoriu est sub ecclesia Sancta Maria Servorum de Senis, et pro eis cuius societatis tunc D.D Operariis, videlicet Bernardino Tantuccio, Heronimo Marretto et Laurentio de Alexandrinis senensis civibus in dicto oratorio, vulgo li stucchi et ornati sopra tre fenestre, quarum una est a capite porte principalis, alia ad manum dexteram, alia ad manum sinistram, et vulgo lo spigolo intorno la volta, et a capite altaris principalis [...] et fuit postea declaratum previm, per egregios pictores senenses Alexandrum de Casulanis et Franciscum de Vannis opera facta ad libras denariorum tercentas octuagintasex, et etiam promisit facere in eodem oratorio, ac fecit, ornamenta (ut dicitur) di stucco alia(rum) dua(rum) fenestra(rum) ad instatiam Nobilissimi Armenij Vannicini et Fabij Maccabruni duobus dictae societatis cum fratribus a quibus de (...) pecunii fuit de precio et pro eo, de libris denariorum tercentis duodecimi satisfactus et etiam (...) fecit fidem de recepto precio. Et etiam per aliam scripturam privatam factam sub die decima Novembris anni millesimi quingentesimi octuagesimi noni, promisit et convenit in eodem oratorio facere in volta prima, seu prima tistudine, versus portam principalem, quatuor figuras angelorum, et facere vulgo croceriam in medio volte seu tistudinis dicta, cum quatuor figuris puerorum, pro certo convenuto precio, quo fecit, et etiam fecit arcum dividentem duos testudinis seu voltas decti oratorii, multa arte. Et etiam fecit in eodem oratorio statuas quatuor Sibillarum, in testudine pro altare, et vulgo croceriam, cum quatuor aliis figuris puerorum in dicta volta seu tistudine altaris: et alia plura in eodem oratorio sopradicta multa industria et excellentia. Qua omnia extimata pro parte, et pro parte concorditer, cum dictae societatis operariis, valutata (non computata de prima extimatione, et non computato precio a dicti Armenio et Fabio soluto ut supra) importantem extimationem et valorem librarium denariorum mille quadringentor octuaginta sex, solides quatuor et denarios

quatuor. Et quia pro ut magister Franciscus maxima fecit diligentia opera praedictas, et dicta laboreria, adeo ut plene satisfecerit omnibus dicta societatis: et ab omnibus qui ea laboreria viderunt laudem consequatur. Ita et fuit de eius mercedibus, diversis vicibus et dicti in dictis superius declaratis summis seu quantitativibus, satisfactus. Adeo ut tantum remaneat creditor pro omni residuo in quantitate librarum denariorum ducentarum decem. Ideo D. Laurentius, unus etiam (..) dictae societatis operarii, habens ad manus eas libras denariorum ducenta decem, eassoluit et numeravit dicto magistro Francisco (..) et actualiter recipienti in presentia testium et mei notarii infrascriptorum, pro omni residuo omnium at quarum eum (...) per eum seu fratres [...]

### DOCUMENTO 3

ASS, Notarile post-cosimiano, Originali 189, atto 215, s.f. Testamento di Ottavio Preziani:

[29 aprile 1608] [...] gli resta desiderio che si faccino due ornamenti di rimpetto alli due superiori di qua e di là alla cappella del Santissimo Sacramento con li denari che occoresse di detto suo credito [...] dichiara esser desiderio suo che tali ornamenti si faccino fare di stucco conformi agli altri sopradetti. In uno si ponga il quadro che ha esso testatore di mano di Pietro Sorri con un Cristo coronato di spine, e nell'altro un altro quadro da fabbricarsi di mano del Cav. Francesco Vanni suo compare amatissimo, secondo il capriccio di questo valente pittore [...] Infatti e pubblicato detto presente testamento che commisione a ordine di detto testatore in Siena terzo di Città, popolo e nelle case della parrocchiale di San Quirico detto e nella camera di detto testatore, presenti li reverendi sacerdoti m(isser) Gio Batista già di Ansano Fanelli sanese, e m(isser) Giovanni di Pietro Ramelli da Castel del Piano curato della pieve di Stigliano, et li honorandi m(aest)ro Bernardo e m(aest)ro Francesco già di Martino Sberni da Lamone in Valdilugano muratori habitanti in Siena testimoni [...]

DOCUMENTO 4

ASS, Archivi dei Conservatori Femmini Riuniti di Siena, San Raimondo al Refugio, ms 596 (199), f. 176r:

Al nome di Dio. A dì 25 di luglio 1610

Noi, Cristofano del Rustico Pittore e Jacomo Guidini, eletti concordevolmente dal molto magnifico Signor Aurelio Chigi, e da maestro Francesco della Monna, per doversi da noi stimare tutti i lavori di stucco et ossature de' medesimi, così di quadro come d'intaglio e di figure, da esso maestro Francesco fatti nella chiesa del convento detto del Refugio in Siena: perché in virtù di lor remissione e commissione, veduto più volte i detti lavori, et havendo di essi fra di noi più volte discorso e ragionato, et i medesimi ben esaminati e considerati, restando il nome di Dio e di Maria sempre Vergine, diciamo, giudichiamo e stimiamo, come da basso: il Cornicione chi rigira intorno la detta chiesa, così per l'ossatura come per li stucchi d'ogni sorte, scudi settanta di moneta a lire sette l'uno. Tutti gli altri lavori di qualunque sorte, di quadro, d'intaglio e di figure et ossature de' medesimi, che sono nel corpo di detta chiesa, e sotto il cappellone di essa, compresi ancora la manifattura di quattro pezze di rame messo a storiette, quattro ovati e due teste; in tutto, e tutti insieme, stimiamo scudi dugento di moneta come sopra a lire sette l'uno et così tutta la detta stima diciamo valere et essere scudi dugento settanta simili, e detto prezzo diciamo, stimiamo, et in ogni miglior modo giudichiamo valere tutti li predetti lavori, come sopra fatti. Et in fede, io Jacomo Guidini detto ho scritto di mia mano questo dì et anno detti.

Io Jacomo Guidini affermo

Io Christofano di Lorenzo Rustici sudetto afermo e stimo chome sopra

Io Aurelio Chigi affermo

Io Francesco affermo

DOCUMENTO 5

Archivio Arcivescovile di Siena, Libro parrocchiale 1091 (San Giovanni Battista sotto la Metropolitana), f. 176r:

Salvatore stuccatore milanese morse il dì 26 gennaio 1611 [1612 stile comune]. Si sotterrò in Duomo.

I CANTIERI DI DOMENICHINO:  
FONTI E MODELLI  
PER UNA RILETTURA CRITICA

*GIULLA SPOLTORE*

La decorazione a stucco nella prima metà del Seicento romano ha goduto di un'alternata fortuna. Il suo uso, seppur documentato, non fu sempre intimamente connaturato alla decorazione come lo era stato nel Cinquecento<sup>1</sup>. A metà del secolo lo stucco vide il suo peggiore ed influente censore in Gian Lorenzo Bernini<sup>2</sup>, il quale si esprime così in una lettera del 24 ottobre del 1654: «Circha a voler fare la Cappella di stuccho e anche liscia: [...] non voglio tralasciare

Ringrazio Serena Quagliaroli che con spirito di iniziativa e pazienza ha condiviso questo percorso che furono i mesi di seminario, la preparazione al convegno fino alla messa in stampa di questo volume, in un inedito, ma fruttuoso tandem. Sono personalmente grata a Thomas, Silvia Ginzburg, Barbara Agosti e Letizia Tedeschi, ai colleghi del seminario, e inoltre a Maria Beltramini, Carla Giovannone, Giacinta Jean, Stefania Ventra.

<sup>1</sup> Per quanto concerne lo statuto dello stucco a Roma alla fine del Cinquecento si vedano le osservazioni di chi scrive in QUAGLIAROLI, SPOLTORE in cds.

<sup>2</sup> Qui si vuole riportare il documentato giudizio critico dello scultore, consapevoli che le dinamiche di committenza lo avessero già portato a fare grande uso di questo materiale a partire dal 1630 nella memoria funebre di Carlo Barberini nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli (LAVIN 1983).

di dire il mio parere, che sarebbe presto aspettare qualche limosina o altro assegnamento per poter fare una Cappella degna di quella Città che fare una cosa da cappuccino o da villa»<sup>3</sup>. Nella missiva l'artista suggeriva ai finanziatori della decorazione della cappella di santa Barbara nel duomo di Rieti di attendere che i tempi maturassero le facoltà economiche che avrebbero permesso loro di fare una cappella di marmi, capace di nobilitarli adeguatamente, rispondendo al decoro richiesto dal luogo.

L'appena successiva vicenda berniniana della *Gloria* per la cattedra di San Pietro da gettarsi in bronzo (3 marzo 1657)<sup>4</sup> e poi, a malincuore, modellata a stucco già a partire dal 1663<sup>5</sup> sottolinea una posizione ben precisa in merito.

Questa pessima recensione, che insisteva sulla povertà del *medium* – il cui utilizzo è sostenibile solo se legato ad una commissione proveniente da ordini minori, ma non al decoro della basilica vaticana – e sul carattere parergonale – e dunque adeguato alla decorazione disimpegnata delle ville – seppure poi smentita dalla stessa vicenda artistica del Bernini, è esemplare. In parallelo, infatti, corre anche la

<sup>3</sup> SACCHETTI SASSETTI 1955, p. 219. Impossibile non leggere in queste considerazioni una stoccata al collega Alessandro Algardi che aveva ricevuto la commissione per la villa pamphiliana fuori porta San Pancrazio, per la quale era stato consultato lo stesso Gian Lorenzo (BENOCCI 1996, p. 74).

<sup>4</sup> BATTAGLIA 1943, p. 11 e p. 153, n. 3.

<sup>5</sup> BATTAGLIA 1943, pp. 23-25, 176-178. Questa vicenda veniva ricordata da Andrea Bacchi nella conferenza inaugurale del Centro Studi per la Storia dello Stucco in Età Moderna e Contemporanea tenutasi presso l'Istituto Svizzero il 7 maggio 2019.

<sup>6</sup> Sul mancato decoro insito nel mescolare, soprattutto per costruire elementi architettonici, opere di pietra e opere in stucco (così come altri materiali 'poveri' come il legno) insisteva anche il senese Teofilo Gallaccini nel 1621 (GALLACCINI 1726, p. 45) in aperta critica all'ultimo Michelangelo (cfr. BLUNT 1980, pp. 61-63) e che testimonia un sentire comune e non isolato nella penisola.

sfortuna critica che accompagnò lungamente questo tipo di decorazione. Eccezioni restano gli studi su Alessandro Algardi<sup>7</sup> e sull'architettura di Pietro da Cortona<sup>8</sup>.

Del medesimo tenore restano le osservazioni di Giovan Pietro Bellori: da una parte sottolineava l'accrescimento, nel Seicento, del numero di quelli che definisce «stuccatori meccanici»<sup>9</sup>; dall'altra, in una considerazione più generale sull'ornamento e la decorazione legati agli ordini architettonici, affermava che ne deformano l'idea «quelli che con la novità [...] trasmutano» la bellezza che deriva dal canone antico<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> La stessa Jennifer Montagu tuttavia ammetteva «Later in Rome, *where only marble sculpture really counted*, this artistic background [in riferimento alla consuetudine di Algardi come plastificatore] was to be held against him, and gave rise to malicious rumours that he did not know how to carve marble» (MONTAGU 1985, vol. I, p. 1). A partire dal problema posto dal concetto di autografia la Montagu metteva a fuoco la questione dei processi esecutivi e delle relative maestranze che andavano ad arricchire la ricostruzione del panorama sociale della Roma del XVII secolo (MONTAGU 1989). Su questo testo si vedano le recenti osservazioni di Lucia Simonato in SIMONATO 2017.

<sup>8</sup> Mentre Giuliano Briganti nel 1962 insisteva sui punti di rottura dei due secoli anche sulla scorta di quanto un ventennio prima aveva annunciato Roberto Longhi (BRIGANTI 1962, p. 48 e sgg., p. 128, nota 22; LONGHI 1941, p. 25), sottolineando la novità «barocca» della concezione spaziale del Cortona, Giulio Carlo Argan nel 1964, sulle orme del Cortona di Portoghesi (PORTOGHESI 1963), apriva la strada alle considerazioni sul neocinquecentismo del Berrettini (ARGAN 1970). Il primo a prendere in seria considerazione il ruolo giocato dallo stucco nei progetti di Pietro da Cortona fu Malcolm Campbell nel suo studio su palazzo Pitti (CAMPBELL 1977), seguito poi da Benedetti (BENEDETTI 1980) che vi è tornato ultimamente (BENEDETTI 2006), si veda inoltre ROSSI 2013 per il giudizio dei contemporanei sull'opera a stucco del Berrettini. Alcune importanti notazioni di carattere tecnico si trovano in BANDINI, FELICI, LANFRANCHI 2002 (in particolare pp. 45-50).

<sup>9</sup> BELLORI 2009, vol. II, p. 407. Il problema della qualità non è una peculiarità esclusiva del Seicento, anzi, la qualità dello stile all'interno dei cantieri è un fatto fondamentale che si ritrova anche in Vasari. Tale questione nel campo dell'ornamento si acuisce a seguito del grande rilievo che questo ebbe, con la riscoperta dello stucco all'antica in seno alla scuola di Raffaello, e che portò artisti di prim'ordine a progettarlo, a modellarlo in prima persona e a controllarne la messa in opera, ma per il quale rimando qui al contributo di Serena Quagliarioli e alla bibliografia da lei citata.

<sup>10</sup> BELLORI 2009, vol. I, p. 23.

Il caso di Domenichino, nella congiuntura cronologica della sua venuta a Roma nel 1602, è una prospettiva interessante dalla quale osservare e comprendere meglio lo statuto di questo materiale entro i primi tre decenni del secolo.

L'idea di rileggere i cantieri di Domenichino, dal punto di vista della decorazione a stucco, nasceva dalla considerazione che questi, a partire dalla monografia di Evelina Borea (1965), non avevano ricevuto l'attenzione che meritavano nella stesura della biografia dell'artista, come mostra l'apparato fotografico del volume<sup>11</sup>; dall'altra l'approccio di Richard Spear (1982)<sup>12</sup>, nella volontà di superare a quella mancanza, reperiva il materiale documentario specifico senza però poter mettere in piedi un'idea che provasse a far camminare insieme l'esperienza del pittore formatosi nella bottega carraccesca e poi venuto a Roma nel 1602 con quella dell'artista divenuto poi il primo aprile 1621 architetto della Camera Apostolica<sup>13</sup>. Da questo impedimento scaturiva la necessità di un capitolo a parte nella monografia per il 'Domenichino architetto', come se questo non vedesse un suo sviluppo coerente nella sua formazione di artista: infatti lo troviamo posposto a tutti i capitoli che precedono l'epilogo e che mostrano tutta la fatica intellettuale che nel

<sup>11</sup> Cfr. BOREA 1965, p. 423. Evelina Borea fu la prima a proporre un contributo di Domenichino alla progettazione degli stucchi della cappella Nolfi nel duomo di Fano, poteva inoltre contare sulle aperture date da Maurizio Fagiolo Dell'Arco nel libro del 1963 (FAGIOLO DELL'ARCO 1963, pp. 96-98). Una piccola e precoce menzione di Domenichino architetto la troviamo anche in PORTOGHESI 1978, p. 267.

<sup>12</sup> Lo stesso studioso, con lucidità, nella sua analisi notava la lacunosità degli studi sulle opere a stucco quando nella voce di catalogo su Sant'Andrea della Valle osservava: «For future study of Roman *stuccatori* and the generally unexplored but important question of their methods of working and organization of a job of this sort, I record my conclusion». Proseguiva poi cercando di riconoscere le zone di azione delle diverse e anonime squadre di stuccatori attive in quel progetto (SPEAR 1982a, vol. I, p. 258).

<sup>13</sup> BERTOLOTI 1885, pp. 127-128.

1982 era necessaria impiegare per ripensare all'artista da quella prospettiva<sup>14</sup>.

Inoltre una fonte fondamentale come Malvasia, se in parte portava nuove prove a favore dell'autografia del monumento Agucchi in San Giacomo maggiore a Bologna, metteva in rilievo anche le voci discordanti di Francesco Gessi e di Alessandro Tiarini che gli avevano sottoposto un disegno, di mano di Ludovico Carracci, per la medesima opera, sollevando la questione dell'autografia delle architetture di Domenichino<sup>15</sup>. Bellori, dal canto suo, gli attribuiva molti progetti, alcuni forse contenuti nel disperso «libro con pensieri d'istorie ornati e architetture del Domenichino» rintracciabile nell'inventario di Carlo Maratti<sup>16</sup> e che forse arrivò al pittore di Camerano per mano dell'erudito romano, il quale, come ci rammenta padre Sebastiano Resta, aveva appreso i rudimenti della pittura proprio presso lo Zampieri e che forse, per tale ragione, merita maggior credito rispetto a quanto non gliene sia stato accordato fino ad ora<sup>17</sup>.

Alcuni tentativi di ripercorrere la carriera del maestro bolognese sono stati compiuti, dal punto di vista della storia dell'architettura, da Giampiero Cammarota (1993)<sup>18</sup>, Anna Maria Matteucci (1993)<sup>19</sup>, Giovanna Curcio (1996)<sup>20</sup> e Filippo Trevisani (1996)<sup>21</sup>. Se questi

<sup>14</sup> SPEAR 1982a, vol. I, pp. 85-99; un ulteriore impedimento veniva dagli studi sull'architettura del primo Seicento i quali, osservava Antony Blunt: «so obsessed by the evolution from Vignola's design for the Gesù, through Maderno's Santa Susanna to Borromini's Oratorio di San Filippo Neri or Cortona's Santi Luca e Martina – so brilliantly and so rightly established by Wittkower – [...] tend to neglect the fact that large numbers of buildings of a quite different kind were going up in Rome at the same time, simpler, more modest but still often of high quality, forming in fact a vernacular style which gives their character to the streets of the older quarters of Rome, where numerically they greatly outnumber the works which can be properly described as Baroque» (BLUNT 1980, p. 61).

<sup>15</sup> MALVASIA 1678, vol. II, pp. 329-332.

<sup>16</sup> GALLI 1927, p. 238, n. 111.

<sup>17</sup> LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016, p. 125.

<sup>18</sup> CAMMAROTA 1993.

<sup>19</sup> MATTEUCCI 1993.

<sup>20</sup> CURCIO 1996.

<sup>21</sup> TREVISANI 1996.



avevano il merito di sottolineare come la decorazione fosse un aspetto fondamentale nella concezione architettonica di Domenichino<sup>22</sup>, tuttavia risultava difficile provare ad inquadrare l'artista bolognese nell'alveo degli architetti dell'inizio del Seicento.

L'attenzione per la decorazione dovette essere un elemento, per quanto trascurato dalla storiografia, presente sin da subito nella mente del Domenichino. Nella collezione di disegni a Windsor si conserva un foglio *d'après* della galleria Farnese. Il disegno non è autografo, ma è attribuibile alla bottega dello Zampieri, il quale lavorava nella galleria a partire dal 1603; questo rappresenta la sfinge maschile con la canestra e la grottesca con medusa della cornice del *Paride* registrando quanto, all'interno dell'*entourage* dell'artista, vi fosse uno sguardo attento a certi moduli decorativi. Se, per la rigidità di tratto, non possiamo attribuirgli il foglio di Windsor<sup>23</sup>, possiamo riconoscere che quest'attenzione, Domenichino, la espresse replicando una sua revisionata versione della sfinge col canestro nel deposito del cardinal Girolamo Agucchi in San Pietro in vincoli del 1605 (fig. 143): duplice omaggio alla cultura antiquaria dei fratelli Agucchi e al grande maestro Annibale in un momento in cui ancora tutta la carriera dello Zampieri dipendeva dal grande pittore della galleria Farnese<sup>24</sup>.

Gli ambienti di palazzo Farnese, ma ancora prima l'oratorio di San Colombano a Bologna<sup>25</sup> erano stati i primi luoghi dove Domenichino aveva avuto a che fare con la grande decorazione, con la questione del partimento, in quest'ultimo tutta debitrice alla cultura tibaldesca che poi Annibale aveva espresso a Roma nella galleria –

<sup>22</sup> Con i dovuti correttivi in ANSELMINI 1997.

<sup>23</sup> RCIN 901588, Windsor Castle, POPE-HENNESSY 1948, p. 124.

<sup>24</sup> Il rapporto di Domenichino con la scultura resta non indagato, questo è documentato come diretto in almeno due casi: per il deposito Agucchi per il quale si dice «egli stesso, adoperando lo scarpello fece di sua mano due teste di montoni» (BAGLIONE 1642, p. 384) e per l'altare di San Lorenzo in Miranda per il quale le due statue di termine furono «fatte co' modelli di Domenico, il quale eccellentemente lavorava di rilievo» (BELLORI 2009, vol. I, p. 363; cfr. più avanti).

<sup>25</sup> ARCANGELI 2002.

come osservato dalla critica – fondendola con lo studio di Raffaello, della Sistina di Michelangelo e degli affreschi parmensi di Correggio<sup>26</sup>. Evidentemente sono queste le coordinate stilistiche entro le quali Domenichino si andava orientando a Roma, appena giuntovi nel 1602<sup>27</sup>.

Negli stessi cantieri dell'oratorio di Sant'Andrea in San Gregorio al Celio, le finte architetture, i cieli oltre le figure statuarie dei santi incarnavano un gusto bolognese verso il quale Domenichino andava manifestando una certa sensibilità come si vede nell'impostazione della cappella dei Santi fondatori nell'abbazia a Grottaferata<sup>28</sup> con le finte nicchie (rifinite a stucco) e le paraste a *grisaille* della controfacciata. Nella sala di Diana nel palazzo dei Giustiniani a Bassano Romano con i suoi quadri riportati e lo sfondato degli angoli in cui galleggiano nel cielo gli angeli<sup>29</sup> (fig. 144), per l'impostazione del partimento, è possibile riconoscere il debito contratto con il Pellegrino Tibaldi della sala di Polifemo di palazzo Poggi<sup>30</sup>. (fig. 145) La partecipazione al cantiere della galleria Farnese portava il nostro artista a riflettere sulla questione della decorazione e del partimento. Sulle pareti lunghe della galleria si andava rimeditando infatti la questione dell'antico e della sua ricezione nella tradizione cinquecentesca. Sappiamo che Domenichino e tutta la bottega di Annibale prese a lavorare alle *Virtù* sulle pareti lunghe tra il 1606 e

<sup>26</sup> GINZBURG 2006, pp. 452, 454; GINZBURG 2008, p. 12.

<sup>27</sup> In merito alla ricchezza degli spunti derivati dalla scultura e dall'ornato all'interno dell'accademia dei Carracci si tenga conto del commento di Cammarota a Malvasia (CAMMAROTA 1986, p. 36); Richard Spear già nel 1972 rileggeva in sequenza le opere di Domenichino cercando di ripercorrere come la concezione dello spazio mutò per l'artista a partire dai quadri riportati per arrivare all'illusionismo seicentesco (SPEAR 1972).

<sup>28</sup> Per Domenichino a Grotteferrata si rimanda a SPEAR 1982a, vol. I, pp. 10-11, 159-171; MIGNOSI TANTILLO 1996; WITTE 2003.

<sup>29</sup> Per questa decorazione si veda BRUGNOLI 1957; SPEAR 1982a, vol. I, pp. 157-159; SPAMPINATO 1996; STRUNCK 2003.

<sup>30</sup> Per quanto riguarda la decorazione a stucco progettata da Tibaldi in palazzo Poggi si veda qui il contributo di Valentina Balzarotti. Certamente Tibaldi fu una via privilegiata, un tramite fondamentale, per approcciarsi a Raffaello, in questo caso, quello delle Logge.

il 1608, anche se lo stuccatore, Giacomo da Parma, nel 1603 sembra già avesse completato l'opera in stucco<sup>31</sup>. Da questo contatto con palazzo Farnese il Domenichino trasse immediatamente frutto riflettendo sul repertorio figurativo all'antica, tramite il filtro cinquecentesco, nei finiti stucchi, tanto lodati dal Baglione e dal Bellori<sup>32</sup>, del cupolino nella già citata cappella dei Santi Fondatori Nilo e Bartolomeo nell'abbazia di Grottaferrata. (Fig 146) Le finte cartelle istoriate e dorate con le valve, qui utilizzate nella cupola, il pittore le riutilizzò – con le valve sui lati corti – per ornare le cornici dipinte nella coeva sala di Diana per la villa Giustiniani a Bassano Romano, dove tornarono le sfingi, stavolta dalle ali allungate ed eleganti, e l'interesse per la spazialità bolognese summenzionata che – come vedremo – andò scemando<sup>33</sup>. A riguardo del monocromo del cupolino di San Nilo, Domenichino non era la prima volta che si trovava a doversi cimentare in questo tipo di decorazione: aveva già lavorato dipingendo finti stucchi nella sala di Rachele e Giacobbe a palazzo Mattei (1606-1607) al fianco di Giovanni Lanfranco e Sisto Badalocchio, sotto la regia di Francesco Albani<sup>34</sup>. Questo tipo di decorazione richiamava quella progettata per il camerino di palazzo Farnese, impresa di Agostino e di Annibale Carracci, che, come già sottolineato dalla critica, era un'invenzione inedita per Roma, di matrice lombarda e che aveva destato grande ammirazione nel *milieu* artistico romano<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> La documentazione completa, pubblicata da François-Charles Uginet, è particolarmente interessante non solo sul piano delle cronologie; essa infatti mette in luce, attraverso un resoconto dettagliatissimo, l'uso degli stampi in maniera precipua, da riscontrarsi con quanto emerso dai restauri. UGINET 1980, pp. 107-112; ZAPPERI 1981, p. 821; BERNARDINI 2001, p. 66, CAJANO 2015, p. 117.

<sup>32</sup> BAGLIONE 1642, p. 382, BELLORI 2009, vol. I, p. 316.

<sup>33</sup> SPEAR 1972, p. 15.

<sup>34</sup> SPEAR 1982a, vol. I, pp. 10, 145-146, PUGLISI 1999, pp. 120-121.

<sup>35</sup> GINZBURG 2006 pp. 449-451; GINZBURG 2010 pp. 98-104; GINZBURG 2013, pp. 124-130; testi ai quali rimando inoltre per la datazione dell'opera, il ruolo giocato da Agostino, una lettura stilistica ed ipotesi attributive sui singoli brani.

Un'attenzione rinnovata merita il monumento per Girolamo Agucchi a Bologna nella chiesa di San Giacomo maggiore<sup>36</sup> (fig. 147). Un monumento che, come sappiamo dalle lettere trascritte dal Malvasia, ebbe una rapida, ma travagliata genesi (1609-1610)<sup>37</sup>. Del progetto, nonostante i molti disegni citati da Agucchi, ci resta solo il disegno di Windsor<sup>38</sup> per il secondo registro centrale. La sua elaborazione fu condizionata dalla presenza di un portale centrale e subì dei ridimensionamenti sotto il peso delle ristrettezze economiche. Nelle lettere di Agucchi si percepisce l'entusiasmo dell'erudito per l'uso di elementi architettonici menzionati dalle antiche fonti, come i bassorilievi (lettera del 7 gennaio 1609)<sup>39</sup> e le cariatidi (nella lettera dell'8 novembre 1609)<sup>40</sup>, tuttavia sappiamo che proprio l'uso di tali elementi, che poi non trovarono spazio nel progetto finale, erano molto comuni nei grandi monumenti funebri a parete come quelli delle cappelle sistina e paolina nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma. La riduzione del progetto, a partire dal fatto che venne impedito lo sdoppiamento dei portali, progettato da Domenichino e fermamente voluto da Agucchi, portò poi ad una semplificazione che meglio si sposò con il riferimento agli archi trionfali, tuttavia l'affastellarsi delle statue entro nicchie sulle pareti brevi è ancora testimone dell'ampiezza di un progetto che nella mente del Domenichino doveva essere assai più grandioso di quello giuntoci e che probabilmente rivisitava il concetto di arco trionfale attraverso l'esperienza dei grandi monumenti funebri a parete romani. La sostituzione dei bassorilievi con gli emblemi a stucco e dipinti, su sollecitazione dello stesso Agucchi che temeva la rovina di queste opere disposte in basso, corrisponde a questo tipo di semplificazione.

<sup>36</sup> MATTEUCCI ARMANDI 1967, pp. 73-82; CAMMAROTA 1993, pp. 313-326.

<sup>37</sup> La precedente assegnazione a Gabriele Fiorini delle statue, perseguita dalla critica sulla scorta di Malvasia, ha trovato confutazione nelle ricerche di Giampiero Cammarota sulla vita del Fiorini che a quelle date era già morto (CAMMAROTA 1986, p. 37). Lo studioso ha proposto, di converso, una nuova attribuzione a Giulio Cesare Conventi (CAMMAROTA 1996, pp. 235-236).

<sup>38</sup> RCIN 901581, Windsor Castle. POPE-HENNESSY 1948, p. 122.

<sup>39</sup> MALVASIA 1678, vol. II, pp. 329-330.

<sup>40</sup> MALVASIA 1678, vol. II, p. 331.

Nel sottarco si ripetono quei motivi, seppur rimodulati per campire l'intero spazio, con putti e girali d'acanto desunti dalle pareti lunghe della galleria Farnese e che Annibale aveva preso dall'antico rivisto con la lente di Raffaello e della sua scuola e sul quale ora lo Zampieri stava tornando.

Domenichino focalizza la sua attenzione sugli elementi che Annibale draga dalla cultura antiquaria cinquecentesca romana. Questi, stando alle descrizioni, dovevano esser presenti anche in un altro cantiere dove la bottega di Annibale fu attiva: quello della cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli. Il sacello è stato particolarmente studiato per attribuire la paternità degli affreschi superstiti e per la sua impostazione architettonica: l'altare in legno intagliato e dorato su disegno di Giovanni Battista Montano è stato ultimamente oggetto di analisi<sup>41</sup>, ma non hanno ricevuto sufficiente attenzione, in quanto perduti, gli stucchi e il ruolo fondamentale da essi giocato nella cultura figurativa romana del primo Seicento. Secondo la descrizione stralciata dal noto manoscritto conservato in Archivio storico Capitolino di Roma:

Nella volta son quattro ovati e quattro quadri: gli ovati stanno sostenuti da quattro angeli di stucco: i quali sono tra un ovato e l'altro [...] Sotto la cornice in due quadri grandi ritirati in cima con orecchioni dalle bande son tenuti negli angoli di sopra da due angeli di stucco e dalle bande cioè negl'orecchioni da due altre statue maggiori di virtù similmente di stucco. Tutte le pitture suddette hanno ornamenti similmente di stucco messi a oro, i quattro pilastri similmente che reggono la volta son tutti ornati con

41 «Nell'altare il quadro di S. Diego inginocchiato a cui appare la Vergine nelle nuvole. Questo quadro ha un grande ornamento di legno dorato, con due colonne intagliate dal terno in su a vite a fogliami con capitelli corinthii. Sopra le colonne un frontespicio aperto, nel cui mezzo un angelo in piedi che tiene colle mani due festoni sopra l'angelo un frontespicio piccolo acuto, opera di Gio. Domenico [sic] Montano negl'angoli del frontespicio aperto due angeli a sedere» (TERZAGHI 2007, p. 442, della quale si è seguita la trascrizione). Il disegno dell'altare è stato riconosciuto e pubblicato da Laura Marcucci nel 2011 (MARCUCCI 2011, p. 85, fig. 9)

fogliami di stucco dorate<sup>42</sup>.

Questo modello è legato a stilemi cinquecenteschi, si vedano ad esempio i riquadri figurati con orecchie sostenuti da figure citati nella descrizione, praticati moltissimo nella bottega di Daniele da Volterra in tutta la seconda metà del Cinquecento e che Raffaello aveva proposto nel palazzo di Jacopo da Brescia riprendendo le finestre interne del tempio della Sibilla a Tivoli<sup>43</sup>. Questo *revival* del Cinquecento romano all'aprirsi del Seicento nella cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli è stato spiegato dalla critica come in parte legato alla formazione dell'architetto Flaminio Ponzio ed in parte da ricondurre ad una volontà di ricercare una coerenza e omogeneità nei rapporti tra le cappelle della chiesa<sup>44</sup>. A mio parere va letto il riutilizzo di alcune formule cinquecentesche nei cantieri di Domenichino sulla base di questi modelli forti che in qualche modo dovevano aver segnato il principio del suo soggiorno romano.

Nel catalogo della mostra del 1996 Filippo Trevisani rifletteva sull'intervento di Domenichino nella cappella Nolfi di Fano<sup>45</sup> riaffermando la sua partecipazione attiva nella progettazione degli stucchi, sostenuta anche da Passeri e Bellori, sfilandola dal catalogo di Girolamo Rainaldi. Lo studioso, sulla base dei contratti dello stuccatore Pietro Solaro, e di Domenichino, riscontrava una so-

<sup>42</sup> TERZAGHI 2007, p. 442. Della centralità di questo ruolo nella cultura figurativa romana sono un'attestazione almeno due documenti in cui la qualità dei lavori di Ambrogio Bonvicino nella cappella Herrera venne utilizzata come termine di paragone. I contratti sono relativi al cantiere della cappella Nolfi di Fano e al deposito Sfondrato (per questa sottolineatura si veda TREVISANI 1996, p. 262).

<sup>43</sup> BURNS 1984, p. 390, devo questo riferimento a Maria Beltramini alla quale sono grata. Per la fortuna del tempio della Sibilla a Tivoli si veda OCCHIPINTI 2010c, in particolare p. 56.

<sup>44</sup> Sono grata a Serena Quagliaroli per aver discusso con me questi aspetti intorno alla chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, per ulteriori osservazioni rimando alla sua tesi di dottorato QUAGLIAROLI 2015-2019, pp. 203-208.

<sup>45</sup> Per la genesi della cappella di Fano e le sue vicende costruttive si vedano CARLONI 1985, CALEGARI 1989, TREVISANI 1996.

vrapposizione che rendeva possibile, a suo dire, l'intervento di Domenichino sul piano progettuale. Tuttavia le opere da parte dello stuccatore erano, per contratto, da terminarsi entro e non oltre i nove mesi e dunque entro il 28 luglio 1617, essendo il contratto stipulato il 28 ottobre dell'anno precedente<sup>46</sup>; mentre lo Zampieri, nell'accordo del 23 giugno del 1617, prometteva di presentarsi a Fano al principio del gennaio dell'anno successivo. Questo cantiere è da considerarsi un momento di riflessione diretta di Domenichino sull'architettura romana nell'isolato contesto marchigiano<sup>47</sup> e che varrà al pittore come spunto di riflessione per altre sue opere, ma l'ipotesi di sottrarlo al catalogo del Rainaldi per ascriverlo a quello del Domenichino mi pare avventata, per i motivi che vado di seguito argomentando.

Nel contratto si trova infatti scritto:

Item si obliga lavorare et stuccar d.a Cappella conforme al disegno che si trova in fano in mano del sig.r Nolfo Nolfi il q.le d.o m.r Pietro, et conforme alle modenature<sup>48</sup> che darà il Sig. Girolamo Rainaldi architetto in d.a Città le quali doveranno esser conformi a d.o disegno sottoscritte di sua mano<sup>49</sup>.

Questa attestazione, unitamente alla totale assenza di riferimenti al repertorio decorativo all'antica tanto caro allo Zampieri e già messo in opera in altre occasioni, fuga ogni dubbio sul ruolo di Domenichino e riafferma quello dell'architetto Girolamo Rainaldi.

I telamoni mollemente atteggiati in precario equilibrio a sostegno

<sup>46</sup> SPEAR 1982a, vol. I, pp. 329-330.

<sup>47</sup> Non sfugga che i due cenotafi all'interno della cappella Nolfi sono una ripresa palmare di quelli gemelli della controfacciata della chiesa di San Silvestro al Quirinale a Roma e che solo nel 1609 aveva visto il suo compimento quello di Prospero Farinacci (LAVIN, ARONBERG LAVIN 2018, p. 266; per il cenotafio Cornaro si veda invece IOELE 2016, pp. 92-94, pp. 218-219).

<sup>48</sup> Questa documentazione sulla prassi di cantiere di passaggio di materiali di lavoro è stata prima incompresa da Spear (SPEAR 1982a, vol. I, p. 202), ma poi sottostimata da Trevisani (TREVISANI 1996, p. 263). Sull'uso dei "modini" o "modani" che, nella pratica di bottega, venivano forniti dall'architetto allo stuccatore, si veda GIOVANNONE in cds.

<sup>49</sup> SPEAR 1982a, vol. I, p. 329.

dei monumenti funebri sulle pareti, prima ancora di diventare patrimonio visivo del pittore bolognese, appartenevano al repertorio figurativo romano, il quale aveva visto importanti aggiornamenti nella cappella paolina in Santa Maria Maggiore, per la quale il medesimo Girolamo fu chiamato a prestare la sua opera<sup>50</sup>.

Una delle imprese maggiormente riuscite di Domenichino fu la progettazione del soffitto ligneo della navata principale della Basilica di Santa Maria in Trastevere (fig. 148) conclusosi nel 1617 come riporta l'iscrizione incisa nel risvolto delle vesti dell'angelo portacartiglio<sup>51</sup>, l'avviso di Roma registrato da Orbaan e i documenti conservati nell'Archivio storico diocesano di Roma<sup>52</sup>. La commissione del cardinal Pietro Aldobrandini si inseriva nell'alveo di quel programma più ampio di restauro delle antiche basiliche romane, ma il progetto celebrativo di Domenichino supera per ingegno e capacità inventiva i suoi precedenti.

Lo strettissimo incastro di forme (le croci biforcute, stelle ad otto punte, ottagoni figurati e corone) è frutto di uno zelantissimo studio del quale ci rimane pochissima documentazione grafica<sup>53</sup> e che rimanda ad una duplice iconografia: quello degli attributi della Vergine sovrapposta a quella degli Aldobrandini, se molto spazio è stato dedicato allo studio dell'ottagono con l'*Assunta* non si può dire che sia stato fatto lo stesso per la campitura degli altri spazi. All'interno delle stelle ad otto punte si trovano rosoni attornati da putti ricalcati sul modello di quelli della cappella Paolina al Quirinale, appena terminata dagli stuccatori coordinati da Martino Ferrabosco su progetto di Carlo Maderno e che a sua volta si ispirava al modello della sala Regia nei palazzi Vaticani<sup>54</sup>. Anche qui Dome-

<sup>50</sup> RUSSO 2014/2015.

<sup>51</sup> Si veda CANTONE 1996b, p. 254, fig. 1.

<sup>52</sup> Per quest'opera si veda SPEAR 1982a, vol. I, pp. 189-191; CANTONE 1996b.

<sup>53</sup> Testimone di questo momento così intensamente connotato dall'attenzione per la decorazione è l'irrealizzato progetto per le *boiserie* che dovevano ricoprire la galleria di Urbano VIII nella Biblioteca Apostolica Vaticana (MORELLO 2004)

<sup>54</sup> BOREA 1965, p. 64.



nichino torna sul modello riutilizzando elementi dal suo immaginario figurativo: i putti si trasformano in creature fitomorfe, come quelle contenute nelle corone a tre punte e che aveva fatto proprie nel cupolino di Grottaferrata<sup>55</sup>. Tornano altri elementi figurativi ormai acquisiti nel repertorio di Domenichino: il cespo a doppio girale, già nel sottarco della memoria di San Giacomo Maggiore, così come le teste femminili nelle croci, desunte dalla tradizione cinquecentesca e che avevano visto la loro applicazione nelle strombature delle finestre della galleria Farnese.

Del 22 settembre 1622 è il primo pagamento a Domenichino di 1,9 scudi per aver fornito un modelletto in legno e cartone del coro della chiesa di Sant'Andrea della Valle. (fig. 149) Sappiamo che nel 1625, quando fu officiata la prima messa per il giubileo, ad essere conclusi erano solo gli stucchi<sup>56</sup>. Della sfortuna critica, anche a ragione, di quest'opera si è lungamente parlato senza però rintracciare i motivi formali che avevano portato a quel fallimento. A penalizzare Domenichino non fu soltanto il confronto con Lanfranco, ma l'oggettivo uso di modelli che improvvisamente apparvero attardati. Se poté correggere in corso d'opera le volte unghiate con i tondi centrali<sup>57</sup> che avevano un loro nobilissimo precedente nel recente portico di San Pietro<sup>58</sup>, altrettanto non fu in grado di fare nel

<sup>55</sup> Olga Raggio riconosceva in questo elemento una ripresa – effettuata poi anche dall'Algardi nel Casino del Bel Respiro – del noto candelabro di Santa Agnese conservato in Vaticano (RAGGIO 1971, p. 21;) che aveva meritato l'attenzione dell'autore del *codex escurialensis* già alla fine del Quattrocento (EGGER 1906, vol. I, pp. 127-128; II tavv. 16v., 50v) e che, occorre aggiungere, era stato consacrato da Raffaello, il quale lo aveva ripreso nella decorazione a villa Madama.

<sup>56</sup> COLIVA 1996, p. 284; HIBBARD 2001, p. 200.

<sup>57</sup> Si vedano a confronto i fogli di Windsor Castle RCIN 901552, RCIN 910934r/v (BLUNT 1971, pp. 78-79). Anche per la cappella in Santa Maria Trastevere l'artista aveva pensato ad una soluzione analoga cfr. il foglio RCIN 901556 Windsor Castle (SPEAR 1982a, vol. I, pp. 278-279).

<sup>58</sup> Per il quale si veda il fondamentale lavoro di Laura Teza (TEZA 1996), con alcuni aggiornamenti presentati al recente convegno curato da Alessandra Giannotti e Patrizia Tosini, *Lo stucco nell'Età della Maniera. Cantieri e maestranze e modelli. Il Centro e Nord Italia* (Roma, Chiesa Nuova, 23-24 maggio 2019) in un intervento dal titolo *Nuove riflessioni sugli stucchi del portico di San Pietro in Vaticano*.

misurare il rapporto tra l'oro e il bianco e quello tra l'altezza dell'edificio e la grandezza degli elementi decorativi. Gli atlanti a stucco sono irrilevanti nella lettura complessiva e ne risulta ridicolizzata la loro funzione parergonale, misurando appena un quarto dei riquadri che affiancano.

Tra il 1626 e il 1627 Domenichino era impegnato nell'altare di Giacomo Porfirio di San Lorenzo in Miranda (fig. 150) per il quale, stando al Malvasia non solo aveva disegnato il prospetto, come attesta Bellori, ma anche fornito a Jacques Sarrazin i modelletti per le sculture dei telamoni. La sfortuna conservativa della tela l'ha resa un'opera minore anche agli occhi degli studi moderni<sup>59</sup>. L'architettura dell'altare, per il timpano spezzato, la cartella centrale figurata con lo Spirito Santo e i due putti adagiati, è molto simile a quanto elaborato da Orazio Torriani, architetto della fabbrica dal 1601, per l'altar maggiore, la cui esecuzione cade circa in quelle date, tuttavia se ne notano anche le profonde differenze. Richard Spear dedicò una particolare attenzione all'uso dei termini laterali e a stucco ed intuì come la fonte d'ispirazione per questo tipo di altare fosse da ricercare nel secondo Cinquecento romano e poneva a confronto giustamente l'altare della cappella Gonzaga decorata da Livio Agresti nella chiesa di Santo Spirito in Sassia<sup>60</sup>, tuttavia non si spiegava l'alto basamento cilindrico decorato con racemi che probabilmente si ispira alle colonne e ai pilastri fogliati descritti nella cappella Herrera. I termini, con i loro panneggi gonfi e le loro pose ammanierate, mostrano debiti nei confronti di quelli della cappella paolina nella basilica di Santa Maria Maggiore e che diverranno care al patrimonio visivo di Domenichino<sup>61</sup>, il quale li riproporrà nella cappella della Madonna di Strada Cupa nella basilica romana di Santa Maria in Trastevere, sulla quale torneremo più avanti. Gli elementi

<sup>59</sup> Vedi infra nota 23. L'importanza di questo dipinto si misura anche sull'influenza che esso ebbe più tardi sul giovane Carlo Maratti, che fece propria la figura del San Giacomo replicandola nella Sant'Eulalia che dipinse per la tela con la *Vergine del Gonfalone* destinata alla chiesa maiorchina di Sant'Eulalia (per il confronto si veda SPOLTORE 2014-2018, p. 87)

<sup>60</sup> Per la cappella si vedano BROSS 1993 e PAMPALONE 1995, p. 271.

<sup>61</sup> SPEAR 1982a, vol. I, pp. 266-267; ringrazio Tancredi Farina per avermi sollecitato su questa tangenza stilistica.

qui combinati venivano da una cultura ormai superata e per quanto sapientemente rimescolati, segnarono la sfortuna delle architetture disegnate da questo artista.

L'ultima opera architettonica commissionata a Domenichino a Roma prima della sua partenza per Napoli fu la costruzione della cappella di Strada Cupa in Santa Maria in Trastevere (fig. 151). Il 18 settembre 1627 i coniugi Benedetto Cecchini e Clemenza Mutina si impegnarono con un atto registrato a decorare la cappella con pitture e stucchi<sup>62</sup>. Il 30 novembre 1628 una *équipe* di ticinesi composta da Antonio Bernascone<sup>63</sup>, Giovanni Maria Sorrisi<sup>64</sup>, Simone Brogio<sup>65</sup> e Francesco Puteo<sup>66</sup> venne incaricata di provvedere alle opere strutturali e «di fare e di far fare tutte le opere d'intaglio, che di stucco [...] conformi al disegno che il Sig. Dom. Sampieri Pittore»<sup>67</sup>. L'opera, ad esclusione del più tardo altare settecentesco e delle pitture del soffitto, si può attribuire completamente al progetto di Domenichino che, con occhio attento a quanto fatto nell'Altemps quarant'anni prima<sup>68</sup>, scandì il sacello con paraste dotate di capitelli con teste di cherubino e volute ioniche e con nicchie poco profonde sormontate da valve e da cartelle con teste di angeli. La decorazione a stucco doveva essere la cornice di una serie di affreschi mai realizzati, come mostra il putto che sparge le rose e

<sup>62</sup> Per la cappella si veda SPEAR 1969, SPEAR 1982a, vol. I, pp. 278-279, CANTONE 1996a. Un documento dell'11 febbraio 1717 contro gli eredi di Clemenza contesta lo stato di incompletezza in cui versa la cappella e la necessità di fornirle dei marmi necessari come da atto notarile (Archivio diocesano di Roma, Capitolo di Santa Maria in Trastevere, vol. 8, busta 5 ff. 381r/v)

<sup>63</sup> Per Antonio Bernascone si veda il profilo biografico in "Appendice" con la relativa bibliografia.

<sup>64</sup> Giovanni Maria Sorrisi, stuccatore che lavorò a seguito dei più grandi artisti del Barocco romano (Cortona, Algardi e Bernini), è qui agli esordi di una carriera promettente. Si veda in "Appendice" per un suo profilo biografico.

<sup>65</sup> Per Simone Brogio si veda in "Appendice" il profilo biografico con relativa bibliografia.

<sup>66</sup> Per Francesco Puteo o Pozzo cfr. "Appendice" più avanti.

<sup>67</sup> Su questo si veda il documento stralciato da Spear sia in Archivio storico diocesano a Roma (SPEAR 1969, pp. 20-21), sia nell'Archivio di Stato di Roma che corregge il primo (SPEAR 1982a, vol. I, pp. 331).

<sup>68</sup> Il confronto con la cappella Altemps di fronte è una delle condizioni poste dal contratto (SPEAR 1982a, vol. I, pp. 331).

che Bellori ci dice essere di mano dello stesso Zampieri. La cornice alterna figure, candelabre e girali desunti dal repertorio classico, in uso nel Cinquecento ed efficacemente reimpiegati da Annibale nella galleria; la parte più consistente della decorazione si staglia intorno alle finestre ad incorniciare gli angoli dell'invaso il cui soffitto viene elevato su una cornice al di sopra dei finestroni dalle ormai caratteristiche figure di termini (fig. 152). Agli angoli della cornice del soffitto sono presente dei *cartouches* dove tornano i temi della tradizione classica ampiamente frequentati dal pittore. Il soffitto è da considerarsi incompiuto: per esso Richard Spear aveva riconosciuto un disegno di Windsor<sup>69</sup>, precedentemente collegato da John Pope-Hennessy al progetto per Sant'Andrea della Valle. Dal disegno Domenichino sembrerebbe voler tornare all'idea dell'ottagono centrale: tale forma aveva funzionato bene nel soffitto ligneo della chiesa trasteverina e probabilmente mette a frutto quanto visto a Fano come mostra l'idea dei putti (poi realizzati come figure fitomorfe) che sostengono la cornice, ma da quell'esperienza si distanzia optando per la sottolineatura, a lui più familiare, delle nervature per mezzo di cornici a stampo con complessi motivi all'antica che restituiscono un vibrante chiaroscuro (fig. 153). L'idea dell'ottagono fu poi abbandonata: essa infatti impediva l'elaborazione di uno spazio di mediazione che consentisse l'inserimento di telamoni, elementi distintivi dello stile di Domenichino. Data l'incompletezza dell'opera<sup>70</sup> è impossibile giudicare oggi pienamente l'operato dello Zampieri nello specifico; tuttavia emergono a prima vista quei correttivi, come un maggior equilibrio nelle proporzioni tra gli oggetti, che avrebbero potuto determinare una miglior fortuna in Sant'Andrea della Valle.

<sup>69</sup> RCIN 901554, Windsor Castle. POPE-HENNESSY 1948, p. 74.

<sup>70</sup> Nel documento del 1727 si pone ad esempio il problema della doratura: «col dorare li stucchi questi si deformerebbero poichè in questi tempi si vedano dorate anche cose più fine senza che non venghi osservata la loro vaghezza. Ma si può ancora togliere ogni dubbio che potesse cagionarsi dal motivo di voler spendere meno, col fare dorare solam.te le cornici dei luoghi nei quali devono essere le pitture»; così come delle statue da collocarsi entro le nicchie: «Rispetto poi alli marmi che parimenti vengono espressi nell'Istrom.to se non si vogliono porre le statue nelle nicchie non si potrà almeno di evitare di abbellirne l'altare e di fare il pavimento della stessa Cappella» (Archivio storico diocesano di Roma, Capitolo di Santa Maria in Trastevere, vol. 8, busta 5, f. 381v).

Nella chiesa trasteverina, la presenza documentata di un' *équipe* esecutiva interamente composta da lombardo-ticinesi, unitamente all'analisi stilistica, mi pare escludere l'attribuzione ad Alessandro Algardi del telamone della parete nord-ovest della cappella proposta prima da Spear e successivamente accolta dalla critica (fig. 154). Certi manierismi nel panneggio come l'arricciatura in basso e l'acerba resa dei tratti fisiognomici e della capigliatura mi sembrano distanziarsi dalle vette raggiunte in opere giovanili quali il *San Petronio* dell'oratorio dei Battuti Bianchi nel complesso di Santa Maria della Vita a Bologna (fig. 155) e la tarda attribuzione ad Algardi di questi stucchi sottolinea, in questo caso, come l'artista bolognese venisse recepito come fine plastificatore già nel Settecento<sup>71</sup>. Anche quella complessità di mani che Spear leggeva va forse meglio armonizzata con il numero di personaggi coinvolti, sui quali sappiamo oggi molto di più: Antonio Bernascone e Francesco Puteo li conosciamo a quelle date per essere capomastri e muratori, mentre una maggiore vocazione per gli stucchi si deve riconoscere nella carriera di Simone Brogio e in quella di Giovanni Maria Sorrisi, ai quali andranno attribuiti gli stucchi. Quest'ultimo aveva di recente (1626) lavorato con Domenichino al cantiere barnabita dei Santi Carlo e Biagio ai Catinari e forse in quella occasione lo Zampieri aveva avuto modo di apprezzarne le qualità di plastificatore<sup>72</sup>.

Guardando a questo particolare aspetto del percorso artistico di Domenichino fin qui ricostruito, seppure per grandi salti, è possibile intuire come lo statuto della decorazione a stucco e dei *parerga* subisca una repentina trasformazione nei primi tre decenni del secolo. Quelli che la Borea definì «gli ultimi soprassalti del manierismo cinquecentesco» descrivono, a posteriori e in senso negativo, un avvenuto cambiamento sullo sfondo della Roma seicentesca sul quale lo Zampieri, nonostante fondi la sua ricerca su una prassi

<sup>71</sup> SPEAR 1969, p. 19; MONTAGU 1985, vol. II, p. 453; CANTONE 1996a, p. 282. Si sono volute vedere maggiori affinità con il *San Procolo* del medesimo oratorio, con il quale mi sembra la figura sia paragonabile solo in quanto soggetto efebico, per il trattamento della materia ai fini della resa stilistica (nei panneggi, come nella capigliatura) credo che un confronto meno ingannevole come il *San Petronio* sia maggiormente efficace.

<sup>72</sup> Per quest'opera si veda qui nota 77.

consolidata di studio di modelli precedenti (dall'antico al Cinquecento), non riuscirà ad aggiornarsi finendo per rappresentare un modello eclettico.

La vicenda dell'alterna fortuna o meglio della complessità di strade intraprese e di significati assunti dall'uso dello stucco e dagli elementi parergonali in generale all'aprirsi del Seicento hanno decretato l'impossibilità di pensare, a quelle altezze cronologiche, a questo materiale in una maniera orientata secondo le più consolidate coordinate culturali cinquecentesche: questo fece della via di Domenichino una strada impossibile. Quando ormai si era andato a normalizzare l'uso degli elementi accessori dopo lo scossone controriformistico lo stucco fu reimpiegato con grande fortuna da Alessandro Algardi, Pietro da Cortona, Gian Lorenzo Bernini e le loro scuole.

#### APPENDICE: PROFILI BIOGRAFICI

ANTONIO BERNASCONI è documentato in alcuni cantieri di Carlo Maderno: nel 1622 a villa Ludovisi a Frascati per i lavori alla cascata e al teatro d'acqua dove lavora a fianco di Sarrazin per Agucchi<sup>73</sup>, a Roma l'anno dopo in palazzo Ludovisi ai Santi Apostoli<sup>74</sup>. Nel 1626 è attestato al palazzo del Quirinale dove viene pagato per lo spianamento del giardino<sup>75</sup>. Risulta inoltre negli elenchi dei capomastri appaltatori presso il Tribunale delle strade per l'anno 1627<sup>76</sup>.

GIOVANNI MARIA SORRISI La sua prima opera documentata a Roma sono gli stucchi in San Carlo ai Catinari del 1626<sup>77</sup>, l'anno

<sup>73</sup> FREZZOTTI 1985, pp. 86-87; DE LA MOUREYRE 1992, p. 18-21, nota 75; HIBBARD 2001, p. 295.

<sup>74</sup> HIBBARD 2001 p. 298.

<sup>75</sup> POLLAK 1928, p. 357.

<sup>76</sup> MANFREDI 1999, p. 226.

<sup>77</sup> Per il contratto si veda il riferimento in CALENNE 2010, p. 196, per la partecipazione del Sorrisi a questo cantiere si veda GUERRIERI BORSOI, PETRUCCI 2011, pp. 22, 95; per una descrizione dell'opera a stucco messa in opera nella chiesa da Sorrisi in società con Andrea Carone e Jacopo Bainsi si veda CACCIARI 1861, pp. 77-79.

successivo ricevette un saldo di 390 scudi per lavori nella villa al Colosseo del cardinal Pio di Savoia<sup>78</sup>. Nel 1628 lo troviamo attestato come stuccatore nel cantiere della cappella della Madonna di Strada Cupa nella basilica di Santa Maria in Trastevere<sup>79</sup>. L'anno seguente eseguì le cornici a stucco in due stanze del palazzo Peretti in San Lorenzo in Lucina<sup>80</sup>, nel 1634 lo troviamo attivo nella chiesa di San Lorenzo in Panisperna<sup>81</sup>. Tra il dicembre del 1638 e quello del 1640 lavorò agli stucchi dell'oratorio nella chiesa di Santa Maria in Vallicella, dove venne pagato per un capitello a stucco nella facciata dell'oratorio<sup>82</sup>. Sofia Barchiesi ha proposto di identificarlo pure con il "Giovanni Maria" documentato nella cappella Cesi nel 1635, sempre nella Chiesa Nuova<sup>83</sup>. Nel contratto del luglio 1641 lo troviamo a Firenze nella grande impresa cortonesca di palazzo Pitti nel ruolo di capomastro di un'*équipe* di stuccatori romani. I pagamenti si susseguono fino alla fine dell'anno e nel marzo successivo vengono le dorature degli stucchi, segno che il lavoro era giunto a conclusione<sup>84</sup>. Nel 1646 lo troviamo attivo in qualità di stuccatore nuovamente a Roma sotto la direzione di Alessandro Algardi nel Casino del Bel Respiro<sup>85</sup>, tra il 1646 e il 1650 lavorò invece agli stucchi della chiesa di Santa Maria in Porta Paradisi<sup>86</sup>. Nel 1648 eseguì gli stucchi per la facciata posteriore di villa Medici<sup>87</sup>. Nel 1653 venne mandato a Rieti da Gian Lorenzo Bernini come soprastante per la cappella di santa Barbara nel Duomo cittadino<sup>88</sup>. Il 25 settembre è detto capomastro nel cantiere chigiano

<sup>78</sup> BENOCCI 2007, pp. 63, 65-66.

<sup>79</sup> SPEAR 1969; SPEAR 1982a, vol. I, pp. 278-279, CANTONE 1996a.

<sup>80</sup> GUERRIERI BORSOI, PETRUCCI 2011, p. 23.

<sup>81</sup> FALLICA 2008, p. 268, nota 29.

<sup>82</sup> POLLAK 1928, pp. 444-445.

<sup>83</sup> SANTA MARIA IN VALLICELLA 1995, p. 120 e p. 202, note 519-520.

<sup>84</sup> MERZ 2008, pp. 104-105.

<sup>85</sup> BENOCCI 1996, p. 104.

<sup>86</sup> GUERRIERI BORSOI 2004, p. 202.

<sup>87</sup> LA VILLA MEDICIS 2010, pp. 459-461, nn. 1057, 1059.

<sup>88</sup> SACCHETTI SASSETTI 1955, p. 217.

dei Santi Apostoli<sup>89</sup> e nel 1669 lo troviamo ancora come capomastro muratore in Sant'Andrea della Valle<sup>90</sup>.

**SIMONE BROGIO** Nel 1616 è documentato un «Simone Brogli, stuccatore milanese, abitante ai Pantani» come testimone di una lite<sup>91</sup>. Questa identificazione proposta da Stefania Tuzi farebbe di Brogi un personaggio particolarmente longevo, essendo nel 1674 ancora attivo nei cantieri berniniani. Nel marzo 1631 (e fino al 1636) Simone Brogi, in società con Ludovico Bosio, è documentato in una stima nel cantiere della Sapienza per lavori di muratura e stuccatura del palazzo<sup>92</sup>, forse invitato proprio da Domenichino, allora architetto della fabbrica fino alla sua dipartita per Napoli. Nel 1633 è chiamato a realizzare il disegno di Orazio Torriani per Sant'Ambrogio della Massima<sup>93</sup>. Tra il febbraio e l'ottobre del 1674 abbiamo dei mandati di pagamento diretti a lui in qualità di capomastro muratore per i lavori di muratura e stuccatura per la cappella del Santissimo Sacramento nella basilica di San Pietro<sup>94</sup>. Nello stesso momento e con gli stessi lavoranti collaborò al cantiere del portico del Pantheon<sup>95</sup>.

**FRANCESCO PUTEO** Puteo è latinizzazione del cognome Pozzo<sup>96</sup>: un Francesco Pozzo di Coldrerio è segnalato da Maria Cristina Terzaghi a partire dal 1602 nella cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli per i lavori di muratura e di messa in opera<sup>97</sup> in società con

<sup>89</sup> GOLZIO 1939, p. 35, n. 2398.

<sup>90</sup> MANFREDI 2012, p. 292.

<sup>91</sup> BERTOLOTTI 1881, p. 117; TUZI 2005, p. 116.

<sup>92</sup> TUZI 2005, pp. 82-83, 85, 115-116.

<sup>93</sup> HIBBARD 2001, p. 182; STROZZIERI 2013, p. 71.

<sup>94</sup> CARTA 1994, p. 46 e si veda nello stesso volume l'appendice documentaria *L'ULTIMO BERNINI* 1996, p. 248-249.

<sup>95</sup> MARCONI 2004, p. 175 e nota 159.

<sup>96</sup> TERZAGHI 2007, pp. 433-434, 438.

<sup>97</sup> TERZAGHI 2007, p. 209, nota 56, e pp. 424, 433-434, 437-440.



Francesco Baiacca. In quello stesso anno, risulta iscritto negli elenchi dei capomastri appaltatori nel Tribunale delle strade<sup>98</sup>. Il 21 ottobre del 1614 fu chiamato a redigere insieme a Pietro Rossi la misura dei lavori fatti nel monastero dei trinitari a San Carlino alle quattro Fontane e risultano ricevute rilasciate a suo nome tra il 1614-1615 per la medesima fabbrica<sup>99</sup>. Ugo Donati lo dice figlio dell'impresario Domenico Pozzo, e defunto prima del padre nel 1633<sup>100</sup>, tuttavia a Roma sono documentati altri Francesco Pozzo: Francesco di Nicola Pozzo e Francesco di Andrea Pozzo tutti provenienti da Coldrerio<sup>101</sup>.

<sup>98</sup> MANFREDI 1999, p. 221, note 59-60.

<sup>99</sup> PORTOGHESI 2001, p. 173.

<sup>100</sup> DONATI 1942, p. 345.

<sup>101</sup> MARTINOLA 1964, p. 103.



1. Giulio Romano, Giovanni da Udine e collaboratori, 1520-1523, Roma, villa Madama, loggia, part.



2. Francesco Primaticcio e collaboratori di Giulio Romano, 1527-1528, Mantova, palazzo Te, camera delle Aquile



3. Giulio Romano e collaboratori, 1520-1524, Roma, villa Lante, salone, part.



4. Collaboratori di Giulio Romano, 1527-1528, Mantova, palazzo Te, camera dei Venti, part.



5. Raffaello e collaboratori, *Telamone*, 1517-1519, Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, loggia di Leone X
6. Perino del Vaga e collaboratori, *Cariatide*, 1530 ca., Genova, villa Doria, loggia degli Eroi
7. Giulio Romano e collaboratori, *Canefora*, 1527-1528, Mantova, palazzo Te, sala di Psiche
8. Francesco Primaticcio e collaboratori, *Figure femminili*, 1530-1540 ca., Fontainebleau, castello di Fontainebleau, camera della duchessa d'Étampes



9. Michelangelo (attr.), *Studi per la decorazione della Sagrestia Nuova*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 838



10. Raffaello e collaboratori, 1517-1519, Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, loggia di Leone X, part.

11. Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio e collaboratori, 1533-1539, Fontainebleau, castello di Fontainebleau, galleria di Francesco I, part.



**12.** Collaboratori di Giulio Romano, *Cariatide*, 1527-1539, Mantova, palazzo Te, camera delle Cariatidi



**13.** Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio e collaboratori, *Satiro*, 1533-1539, Fontainebleau, castello di Fontainebleau, galleria di Francesco I



14. Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio e collaboratori, 1533-1539, Fontainebleau, castello di Fontainebleau, galleria di Francesco I, part.

15. Francesco Primaticcio e collaboratori di Giulio Romano, 1527-1528, Mantova, palazzo Te, camera delle Aquile, part.



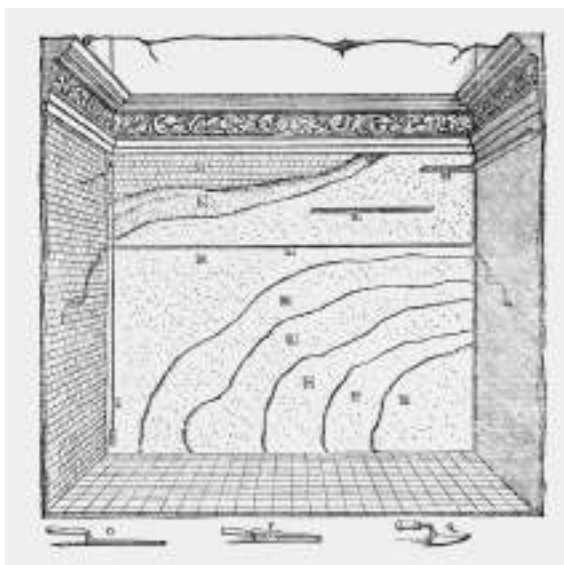


16. Perino del Vaga, *Progetto per la decorazione di una parete della cappella Massimo*, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 2270

17. Anonimo del XVIII sec., *Copia dalla volta della cappella Massimo*, Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820



18. Giulio Mazzoni e collaboratori, *Mascherone in stucco*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi



19. Giovanni Antonio Rusconi, *Modo di intonacare le pareti secondo Vitruvio*, in *Della Architettura*, Venezia 1590, Libro Settimo, p. 104

20. Giovanni da Udine e Francesco Salviati, *Storie di Apollo*, 1537-40, Venezia, palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, camerino di Apollo, soffitto



21. Paolo Caliari detto Veronese e ignoto plastificatore veneto del XVI secolo, 1560-61, Maser (TV), villa Barbaro, stanza di Bacco



22. Paolo Caliari detto Veronese, 1560-61, Maser (TV),  
villa Barbaro, stanza del cane



23. Paolo Veronese e anonimo intagliatore veneto, 1558, Venezia, chiesa di San Sebastiano



24. Francesco Marcolini, *Le Sorti [...] intitolate Giardino di pensieri*, Venezia 1540, p. II

25. Anonimo scultore veneto (cerchia di Danese Cataneo?), *Monumento funebre a Girolamo Negro*, 1557 ca., Padova, chiesa di San Francesco



26. Anonimo intagliatore veneziano, cornice in legno dorato, Collezione privata, part.

27. Giambattista Zelotti, *San Girolamo penitente*, 1565 ca., Fanzolo (TV), villa Emo, stanza a settentrione dell'ala destra, part.





28. Battista del Moro, *Compartimenti diversi tratti da marmi e bronzi degli antichi romani [etc.]*, Venezia 1574



29. Lorenzo Rubini,  
camino con *Allegoria  
della Pace*, 1570-1574,  
Vicenza, palazzo  
Barbaran Da Porto



30. Bernardino India,  
*Studio per una  
decorazione con Venere e  
Cupido*, II metà del  
XVI sec., collezione  
privata



**31.** Bartolomeo Ridolfi, camino a mascherone, sesto decennio del XVI secolo, Fumane (VR), villa Della Torre



**32.** Camillo Mariani, *Caterina regina di Cipro*, 1589-1591/1596, Piombino Dese (PD), villa Cornaro, atrio



33. Ruggero Bascapé, Domenico Fontana e altri stuccatori,  
decorazione del frontescena, 1583-1584,  
Vicenza, Teatro Olimpico



34. Padova, Odeon Cornaro, andito d'ingresso, volta, 1535 ca.



35. Padova, Odeon Cornaro, sala di Muzio Scevola, 1535-1536



36. Tiziano Minio, *Mascheroni fitomorfi*, 1537-1538, Padova,  
Odeo Cornaro, sala del trionfo

37. Silvio Cosini, *Mascheroni fitomorfi*, 1533-1534, Padova,  
basilica di Sant'Antonio, cappella dell'Arca, volta



38. Tiziano Minio, *Figura femminile panneggiata*, 1537-1538, Padova, Odeo Cornaro, sala del trionfo

39. Tiziano Minio, *Santa Barbara*, 1535-1536, Padova, oratorio di San Rocco, dossale



40. Tiziano Minio, *Figura armata*, 1537-1538 ca., Padova, Odeo Cornaro, sala del trionfo

41. Roma, Colonna Traiana, part., 113 d. C.





42. Tiziano  
Minio(?),  
*Apollo*, 1542-  
1543 ca.,  
Padova, Odeo  
Cornaro, sala  
pompeiana



43. Jacopo  
Sansovino, *Apollo*,  
1541-1546, Venezia,  
campanile di San  
Marco, loggetta



44. Tiziano Minio, *Ercole e Cavo*, 1537-1539 ca., Padova, Odeo Cornaro, sala degli stemmi



45. Tiziano Minio, *Reggitemma Cornaro*, 1542-1543 ca.,  
Padova, Odeo Cornaro, sala degli stemmi



46. Tiziano Minio, *Figura allegorica tra erme*, 1542-1545 ca.,  
Padova, loggia Cornaro, sala al piano superiore

47. Giorgio Vasari, *Progetto per 'La Talanta'*, 1542, Amsterdam,  
Rijksmuseum, Prentenkabinet, inv. 1958.42



48. Francesco Salviati e collaboratori, 1548-1550, Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, volta

49. Francesco Salviati e collaboratori, 1548-1550, Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, parete est, part.



50. Francesco Salviati e collaboratori, 1548-1550, Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, parete ovest



51. Francesco Salviati e collaboratori, *Putti*, 1548-1550, Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, parete nord
52. Francesco Salviati e collaboratori, *Putti*, 1548-1550, Roma, palazzo della Cancelleria, Cappella del Pallio, parete sud



53. Francesco Salviati e collaboratori, *Vittoria*, 1548-1550, Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio





54. Francesco Salviati e collaboratori, 1548-1550, Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, volta, angolo nord-ovest



55. Francesco Salviati e collaboratori, 1548-1550, Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, volta, angolo sud-est



56. Francesco Salviati e collaboratori, 1548-1550, Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, parete sud, sottarco



57. Perino del Vaga e collaboratori, 1542-1545, Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, Sala Regia, volta, part.



58. Perino del Vaga e collaboratori, 1542-1545, Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, Sala Regia, volta, part.



**59.** Francesco Salviati e collaboratori, 1549-1550, chiesa di Santa Maria dell'Anima, cappella del Margravio di Brandeburgo, part.

**60.** Francesco Salviati e collaboratori, 1552, palazzo dei Penitenzieri, salone, part.



61. Francesco Salviati, *Progetto per la decorazione di una cappella con una Crocifissione*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1409



62. Entourage di  
Francesco Primiticcio,  
*Costume da festa*, Parigi,  
Musée du Louvre, inv.  
1638 DR/Recto



63. Francesco Salviati, *Nudo femminile*,  
Londra, British Museum, inv. 1946-7-13-520



64. Roma, palazzo Capodiferro Spada, facciata



65. Anonimo stuccatore, 1539-1541 (?), Roma, palazzo Crivelli facciata, part.



66. Anonimo stuccatore, 1540-1550 (?), Roma, via Giulia, facciata, part.





67. Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, 1524-1525,  
Roma, palazzo Ricci Parracciani, facciata



68. Anonimo, *Cortile di palazzo Branconio dell'Aquila*, XVI secolo, Biblioteca Nazionale di Firenze, Ms. II-I-429, f. 4 r



69. Giulio Mazzoni, *Ignudi reggitemma*, 1550 circa, Roma, palazzo Capodiferro Spada, parete sud-ovest

70. Giulio Mazzoni, *Ercole, Ebe e Marte*, 1550 circa, Roma, palazzo Capodiferro Spada, parete sud-est



71. Scultore ignoto, *Anfitrite e Nettuno*, 1550 circa, Roma, palazzo Capodiferro Spada, parete nord-ovest

72. Tommaso Boscoli (?), *Atena e Mercurio*, 1550 circa, Roma, palazzo Capodiferro Spada, parete nord-ovest



73. Leonardo Sormani (?), *Giunone*, 1550 circa, Roma, palazzo Capodiferro Spada, parete nord-ovest

74. Leonardo Sormani, *Giove*, 1550 circa, Roma, palazzo Capodiferro Spada, parete nord-ovest



75. Bartolomeo Ammannati, Prospero Fontana, 1552-1555, Roma, palazzo Firenze, galleria al piano nobile, soffitto

76. Particolare della precedente



77. Bartolomeo Ammannati, *Putti*, 1552-1555, Roma, palazzo Firenze, galleria al piano nobile, soffitto

78. Bartolomeo Ammannati, *Putti*, 1550-1552, Roma, chiesa di San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, balaustra

79. Bartolomeo Ammannati, *Testa di ariete*, 1550-1552, Roma, chiesa di San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, volta, part.



**80.**  
Anonimo  
stuccatore,  
*Mascherone  
femminile*,  
1551-1555,  
Roma, villa  
Giulia,  
cortile



**81.** Bartolomeo Ammannati e collaboratori, *Figura ammantata*,  
1550-1552, Roma, chiesa di San Pietro in Montorio,  
cappella Del Monte, volta, part.





82. Anonimo stuccatore, *Tritoni in lotta*, 1551-1555, Roma, villa Giulia, sala sud al piano terreno

83. Collaboratore di Prospero Fontana, *Tritoni*, 1551-1555, Roma, villa Giulia, sala nord al piano terreno



84. Roma, Castel  
Sant'Angelo, stanza di  
Perseo, soffitto, 1544-1545



85. Roma, palazzo  
Capodiferro Spada,  
stanza di Enea,  
soffitto,  
1549-1550 ca.



86. Baldassarre Peruzzi, 1532-1536, Roma,  
palazzo Massimo alle Colonne, cortile



87. Prospero Fontana e collaboratori, *Infanzia di Giove*, 1553-1555, Roma, palazzo Firenze, loggia al pianterreno cosiddetta del Primaticcio



88. Prospero Fontana e collaboratori, *Ercole al bivio*,  
1553-1555, Roma, palazzo Firenze, loggia al pianterreno  
cosiddetta del Primiticcio



89. Prospero Fontana e collaboratori, *Augusto riceve il titolo di pater patriae*, 1553-1555, Roma, palazzo Firenze, loggia al pianterreno cosiddetta del Primaticcio



**90.** Pittore di Giulio III (Prospero Fontana e aiuti?),  
*Il Colle dell'Esquilino*, 1550-1553, Città del Vaticano, Palazzi  
Apostolici, appartamento di Giulio III, sala dei Sette Colli



91. Prospero Fontana, 1553-1555, Roma, palazzo Firenze, loggia al pianterreno cosiddetta del Primaticcio, part.

92. Prospero Fontana, 1559-1560 ca., Bologna, palazzo Bocchi, sala degli Dei, part.





93. Prospero Fontana, 1571-1573 ca., Città di Castello, palazzo Vitelli a Sant'Egidio, sala dell'Olimpo, part.



94. Ancona, cattedrale di San Ciriaco, altare maggiore (situazione attuale)



95. Prospero Fontana, *Adorazione dei Magi*, 1549 ca.,  
Berlino, Gemäldegalerie, già Bologna,  
chiesa di Santa Maria delle Grazie



96. Prospero Fontana, *Ritratto di Floriano Moratti*, 1567 ca.,  
collezione privata



97. Prospero Fontana, *Salomé con la testa del Battista*, 1551-1552 ca., Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore, cappella Poggi

98. Prospero Fontana, *San Luca*, 1551-1552 ca., Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore, cappella Poggi



99. Prospero Fontana e collaboratori, 1551-1552 ca., Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore, cappella Poggi, lanterna



100. Prospero Fontana, *Battesimo di Cristo*, 1561, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore, cappella Poggi



101. Pellegrino Tibaldi, *Battesimo di Cristo*, 1556,  
Ancona, chiesa di San Francesco alle Scale



102. Pellegrino Tibaldi, *Mascherone*, 1550-1551,  
Bologna, palazzo Poggi, sala di Polifemo





103. *Copia dalla volta a stucco della cappella Orsini di Trinità dei Monti, Berlino, Staatliche Museen der Stiftung Preuszischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, OZ 109, f. 77v*



104. Pellegrino Tibaldi, 1550-1551, Bologna, palazzo Poggi, sala di Ulisse, part.



105. Pellegrino Tibaldi, 1550-1551, Bologna, palazzo Poggi, sala di Ulisse, part.



106. Pellegrino Tibaldi, *Erma femminile*, 1550-1551, Bologna, palazzo Poggi, sala di Ulisse



**107.** Pellegrino Tibaldi, camino in stucco, 1550-1551, Bologna, palazzo Poggi, sala di Ulisse



**108.** Roma, chiesa di Sant'Andrea sulla Via Flaminia, volta absidale e sottarco, 1553



**109.** Pellegrino Tibaldi, *Progetto per altare con Battesimo di Cristo*, 1554 ca., Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 1790 O



**110.** Pellegrino Tibaldi, *Progetto per altare*, 1554 ca., Harvard, Fogg Art Museum, inv. 1932.250



111. Pellegrino Tibaldi, *Speranza*, 1558-1560,  
Ancona, Loggia dei Mercanti



112. Pellegrino Tibaldi, *Fede*, 1558-1560,  
Ancona, Loggia dei Mercanti



113. Pellegrino Tibaldi, *Carità*, 1558-1560,  
Ancona, Loggia dei Mercanti



114. Pellegrino Tibaldi,  
*La famiglia di Dario davanti  
ad Alessandro*, 1545-1547,  
Roma, Castel  
Sant'Angelo, sala Paolina,  
part.



115. Roma, villa Giulia, pianterreno, sala nord, 1553



116. Roma, villa Giulia, pianterreno, sala sud, 1553



117. Federico Brandani, *Veritas Filia Temporis*, 1555 ca.,  
Fabriano, palazzo Ronca

118. *Veritas Filia Temporis*,  
marca tipografica di Francesco Marcolini (da F. Salviati),  
Roma, Biblioteca Angelica, vol. RR 3 88





119. Federico Brandani, *Stemma araldico della famiglia Galli*,  
1560 ca., Urbino, palazzo Galli Palma



**120.** Federico Brandani e collaboratori, *Prudenza*, 1560, Senigallia, palazzo Baviera, sala delle fatiche di Ercole



**121.** Federico Brandani (attr.), *Prudenza*, 1553, Roma, villa Giulia, pianterreno, sala nord



**122.** Federico Brandani e collaboratori,  
*Fortezza*, 1560,  
Senigallia, palazzo  
Baviera, sala della  
Roma repubblicana



**123.** Federico  
Brandani (attr.),  
*Fortezza*, 1553,  
Roma,  
villa Giulia,  
pianterreno, sala  
nord



124. Federico Brandani, *Fede*, 1560, Senigallia, palazzo Baviera, sala della Roma imperiale



125. Federico Brandani (attr.), *Speranza*, 1553, Roma, villa Giulia, pianterreno, sala sud



126. Federico Brandani, *Carità*, 1572 ca., Cagli, palazzo Tiranni Castracane, salone



126. Federico Brandani (attr.), *Carità*, 1553, Roma, villa Giulia, pianterreno, sala sud



127. Marcantonio Raimondi, *Venere e Amore*, 1515 ca.,  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 450

128. Federico Brandani e collaboratori, *Venere e Amore*, 1575,  
Piobbico, castello Brancaloni, camera romana



129. Giulio Bonasone (da Polidoro da Caravaggio), *La fuga di Clelia*, 1545 ca., Washington, National Gallery of Art, inv. 2002.2.1

130. Federico Brandani e collaboratori, *La fuga di Clelia*, 1575, Piobbico, castello Brancaleoni, camera romana



131. Jacopo Caraglio (da Rosso Fiorentino), *Diana*, 1526, incisione, New York, Metropolitan Museum, inv. 49.97.233

132. Federico Brandani e collaboratori, *Diana*, 1575, Piobbico, castello Brancaloni, camera romana





**133.** Anonimo  
stuccatore, 1508-1512  
ca., Siena, palazzo del  
Magnifico, camera  
Bella, soffitto



**134.** Stuccatore  
anonimo, resti della  
partitura della volta in  
stucco originale,  
1508-1512 ca., Siena,  
palazzo del  
Magnifico, camera  
Bella, controsoffitto



135. Giorgio di Giovanni, *Divinità fluviale*, post 1548,  
Siena, palazzo Guglielmi al Casato,  
particolare della volta di una sala interna



136. Francesco e Salvatore Dalla Monna, 1599,  
Siena, ex oratorio di San Giovanni della Morte, part.



137. Ascanio Covatti, Francesco e Salvatore Dalla Monna,1610,  
Siena, chiesa di San Raimondo al Refugio

138. particolare della precedente



**139.** Francesco e Salvatore Dalla Monna, *Incoronazione di Spine*, 1610, Siena, chiesa di San Raimondo al Refugio, parete destra

**140.** Francesco e Salvatore Dalla Monna, *Flagellazione*, 1610, Siena, chiesa di San Raimondo al Refugio, parete sinistra



**141.** Francesco e Salvatore Dalla Monna, *Allegoria della Temperanza*, 1610, Siena, chiesa di San Raimondo al Refugio



**142.** Francesco e Salvatore Dalla Monna, *Allegoria della Pazienza*, 1610, Siena, chiesa di San Raimondo al Refugio



143. Domenichino e anonimo lapicida, *Deposito del cardinale Girolamo Agucchi*, 1605, Roma, basilica di San Pietro in vincoli



144. Domenichino e collaboratori, 1609, Bassano Romano, palazzo Giustiniani, sala di Diana, volta

145. Pellegrino Tibaldi, 1550-1551, Bologna, palazzo Poggi, sala di Polifemo, volta



146. Domenichino e collaboratori, 1609, Grottaferrata, abbazia di Santa Maria, cappella dei Santi Fondatori, cupola





147. Stuccatori bolognesi su disegno di Domenichino,  
*Monumento funebre al cardinale Girolamo Agucchi*,  
1609-1610, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore



148. Anonimi intagliatori su disegno di Domenichino, 1617, Roma, basilica di Santa Maria in Trastevere, soffitto ligneo



149. Anonimi stuccatori su disegno di Domenichino, 1622-1625, Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle, volta del presbiterio



**150.** Domenichino e Jacques Sarrazin, 1626-1627,  
Roma, chiesa San Lorenzo in Miranda, altare Porfiri



151. Stuccatori ticinesi su disegno di Domenichino, 1628-1629,  
Roma, basilica di Santa Maria in Trastevere,  
cappella della Madonna di Strada Cupa, prospetto dell'altare



**152.** Stuccatori ticinesi su disegno di Domenichino, 1628-1629, Roma, basilica di Santa Maria in Trastevere, cappella della Madonna di Strada Cupa, volta

**153.** particolare della precedente (finestra sopra l'altare)



**154.** Stuccatori ticinesi (Simone Brogi?) su disegno di Domenichino, 1628-1629, Roma, basilica di Santa Maria in Trastevere, cappella della Madonna di Strada Cupa, telamone della parete nord-ovest

**155.** Alessandro Algardi, *San Petronio*, 1615-1617, Bologna, chiesa di Santa Maria della Vita, oratorio dei Battuti Bianchi

## CREDITI FOTOGRAFICI

Dove non indicato le fotografie sono degli autori dei saggi o di altri partecipanti al seminario.

Si ringraziano tutte le istituzioni che hanno gentilmente fornito le autorizzazioni e le riproduzioni fotografiche. Un ringraziamento in particolare alla Società Dante Alighieri per aver concesso gratuitamente l'uso delle immagini di palazzo Firenze.

Amsterdam, Rijksmuseum

47

Ancona, Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Segretariato Regionale per le Marche – SABAP Marche

101

Cambridge (Massachusetts), Harvard Art Museums, Fogg Art Museum

110

Città del Vaticano, Governatorato della S.C.V. – Direzione dei Musei

90

Città del Vaticano, Musei Vaticani (Foto © Musei Vaticani)

57, 58

Firenze, Archivi Alinari

48

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

68

Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

109, 127

Gardenpics / Alamy Stock Photo

21

Londra, British Museum © Trustees of the British Museum

63

Londra, Victoria and Albert Museum © Victoria and Albert Museum, London

16

Long Island City (NY), Diego Salazar Antique Frames

350

26

Modena, Ghigo Roli  
145

New York, Metropolitan Museum  
131

Padova, Archivio Mauro Magliani e Barbara Piovani  
34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 45

Padova, Musei Civici, Gabinetto Fotografico (su gentile concessione del Comune di Padova)  
35, 44, 46

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques  
61, 62

Roma, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma  
1, 10, 111, 112, 113

Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Gabinetto Fotografico Nazionale (su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali)  
41, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56

Roma, Polo Museale del Lazio – Archivio Fotografico  
108, 143, 146, 149, 151, 152, 153, 154

Siena, Università degli Studi di Siena, Fototeca del Dipartimento Scienze storiche e dei beni culturali  
139, 140, 142

Treviso, Zanta Marco  
33

Washington, National Gallery of Art  
12

Scansioni da libri:

2: DACOS 2008, p. 204, tav. 209.

9: BAMBACH 2017, p. 124, fig. 98.



- 12: *GIULIO ROMANO* 1989, p. 201.  
17: WOLK-SIMON 2011, p. 151, fig. 8.  
20: BRISTOT 2008, p. 80, fig. 25.  
22: *GLI AFFRESCHI NEI PALAZZI E NELLE VILLE VENETE* 2008, p. 72, tav. 44.  
23: GISOLFI 2017, p. 141, fig. 222.  
27: *GLI AFFRESCHI DELLE VILLE VENETE* 2008, p. 231.  
29: ATTARDI 2002, tav. 35.  
30: ATTARDI 2002, p. 151, fig. 164.  
32: *SCULTURA IN VILLA* 2004, p. 65.  
60: *FRANCESCO SALVIATI* 1998, p. 59.  
64: HUNTER 1984, p. 399, fig. 1.  
67: SALERNO, SPEZZAFERRO, TAFURI 1975, p. 383, fig. 295.  
75: AURIGEMMA 2007, p. 121.  
85: VICINI 2012, p. 69.  
86: FROMMEL 1973, vol. III, p. 94, fig. a.  
92: DANIELI, RAVAIOLI, 2006, p. 79, fig. 62.  
96: *OMAGGIO ALLA PITTURA EMILIANA* 2003, p. 23.  
97, 98, 99, 100: FORTUNATI 1994, pp. 231, 232, 229, 234.  
103: DAVIDSON 1967, fig. 2.  
114: ROMANI 1990, fig. 5.  
118: PIERGUIDI 2005, p. 160, fig. 1.  
144: STRUNCK 2003, p. 171.  
146: MALVASIA 2013, p. 332, fig. 56.  
150: MALVASIA 2013, p. 317, fig. 40.  
155: MONTAGU 1985, vol. II, fig.1

## BIBLIOGRAFIA

- ACIDINI LUCHINAT 1978 = C. ACIDINI LUCHINAT, *Due episodi della conquista cosimiana a Siena*, in «Paragone», 345, 1978, pp. 3-26
- ACIDINI LUCHINAT 1999 = C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, Milano 1999, 2 voll.
- ACIDINI LUCHINAT, TEUBNER 2004 = C. ACIDINI LUCHINAT, H. TEUBNER, *Gli stucchi della volta. Il vano maggiore*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli. Dalla Domus Misericordiae all'Arciconfraternita di Misericordia*, a cura di M. Ascheri, P. Turrini, Siena 2004, pp. 222-223
- ACKERMAN 1954 = J.S. ACKERMAN, *Il Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954
- ADORNI 2012 = B. ADORNI, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo 2012
- GLI AFFRESCHI DELLE VILLE VENETE 2008 = GLI AFFRESCHI DELLE VILLE VENETE. IL CINQUECENTO, a cura D. Pavanello, V. Mancini, Venezia 2008
- GLI AFFRESCHI DI PAOLO III 1981 = GLI AFFRESCHI DI PAOLO III A CASTEL SANT'ANGELO. PROGETTO ED ESECUZIONE 1543-1548, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981-31 gennaio 1982) a cura di F.M. Aliberti Gaudio, E. Gaudio, Roma 1981, 2 voll.
- GLI AFFRESCHI NEI PALAZZI E NELLE VILLE VENETE 2008 = GLI AFFRESCHI NEI PALAZZI E NELLE VILLE VENETE, DAL '500 AL '700, a cura di F. Pedrocco, Schio 2008
- AGOSTI 2013 = B. AGOSTI, «*Levius fit patientia*». *Intorno al Sacrificio di Alessandro Magno di Francesco Salviati*, in *Miti antichi e moderni*, a cura di D. Gravitovich, Roma 2013, pp. 141-149
- AGOSTI 2014 = B. AGOSTI, *Sulla biografia vasariana di Taddeo Zuccaro*, in «Prospettiva», 153/154, 2014, pp. 136-157
- AGOSTI 2015 = B. AGOSTI, *L'artista nelle Vite vasariane*, in *Francesco Salviati «spirito veramente pellegrino ed eletto»*, a cura di A. Geremicca, Roma 2015, pp. 17-26
- AGOSTI 2016 = B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2016
- AGOSTI 2017 = B. AGOSTI, *Sulla 'Telona grande' di Taddeo Zuccari per il duca di Urbino*, in *Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento: percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di palazzo

- Buonaccorsi, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 27-32
- ALBERI 1839-1863 = E. ALBERI, *Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, Firenze 1839-1863, 15 voll.
- ALBONICO 2006 = S. ALBONICO, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria 2006
- ALESSANDRO VITTORIA 2001 = ALESSANDRO VITTORIA E L'ARTE VENETA DELLA MANIERA, atti del convegno internazionale di studi (Udine, 26-27 ottobre 2000), a cura di L. Finocchi Ghersi, Udine 2001
- ALEXANDER 1997 = J. ALEXANDER, *Documentation of the Loggia dei Mercanti in Ancona 1556-1564*, in «Studia borromaica», 11, 1997, pp. 193-238
- ALFONSO 1985 = L. ALFONSO, *Tomaso Orsolino e altri artisti di Nazione Lombarda a Genova e in Liguria dal secolo XVI al XIX*, Genova 1985
- ALIZERI 1846 = F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, vol. I, Genova 1846
- ALIZERI 1880 = F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI. Scultura*, vol. VI, Genova 1880
- ALVISE CORNARO E IL SUO TEMPO 1980 = ALVISE CORNARO E IL SUO TEMPO, catalogo della mostra (Padova, loggia e Odeo Cornaro, palazzo della Ragione, 7 settembre-9 novembre 1980), a cura di L. Puppi, Padova 1980
- AMADORI, VALAZZI 2007 = M.L. AMADORI, M.R. VALAZZI, *Gli stucchi di Federico Brandani nella chiesa di Sant'Agostino in Pesaro: appunti su materiali e tecnica esecutiva*, in «Pesaro. Città e contà», XXV, 2007, pp. 37-44
- AMENDOLAGINE 2001 = F. AMENDOLAGINE, *Le tecniche ed i materiali dello stucco forte nelle fonti dal Rinascimento alla modernità*, in *Lo stucco: cultura, tecnologia, conoscenza*, atti del convegno di studi (Bressanone 10-13 luglio 2001), a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Venezia 2001, pp. 1-17
- AMENDOLAGINE 2011 = F. AMENDOLAGINE, *Jacopo Barozzi da Vignola, ovvero il decoro come nostalgia*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno (Caprarola, palazzo Farnese, 23-26 ottobre 2008), a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma 2011, pp. 63-82.
- ANCEL 1908 = R. ANCEL, *Le Vatican sous Paul IV. Contribution à l'histoire du palais pontifical*, in «Revue Bénédictine», 25, 1908, pp. 48-71
- ANGELINI 2008 = A. ANGELINI, *Le Storie di san Giovanni Battista nella cappella del Precursore: Bernardino Pintoricchio (1504-1506), Vincenzo e Francesco Rustici (1616), Cesare Maccari (1864)*, in *Le pitture del duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2008, pp. 136-147
- ANGELINI 2012 = A. ANGELINI, *Dipinti e sculture nell'Oratorio della Santissima Trinità. Un ciclo decorativo all'insegna della lotta all'eresia*, in *Una gemma*

- preziosa. L'Oratorio della Santissima Trinità e la sua decorazione artistica*, Pogibonsi 2012, pp. 23-36
- ANGELINI 2017 = A. ANGELINI, *Gli esordi di Beccafumi e la pittura a Siena nel primo decennio del Cinquecento*, in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra (Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani; Pienza, Conservatorio San Carlo Borromeo; San Quirico d'Orcia, Palazzo Chigi Zondadari, 18 marzo-13 giugno 2017), Pisa 2017, pp. 29-38
- ANNUARIO 2010 = ANNUARIO DELLA ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA, Roma 2010
- ANSELMINI 1997 = S.E. ANSELMINI, *Un presunto episodio architettonico del Domenichino*, in «Studi Romani», 45, 1997, pp. 102-104
- ANTELLINI 1990 = S. ANTELLINI, *Gli stucchi ed i dipinti in Roma nelle volte delle cappelle Torres e Ruissi in Santa Caterina de' Fumari e della Loggia detta del 'Primiticcio' in Palazzo Firenze*, in *Superfici dell'architettura: le finiture*, atti del convegno di studi (Bressanone, 26-29 giugno 1990), a cura di G. Biscontin, S. Volpin, Padova 1990, pp. 139-149
- ANTONELLI 1973 = A. ANTONELLI, *Contributi a Federico Brandani*, in «Notizie da Palazzo Albani», IV, 1973, pp. 43-49
- ARCANGELI 1981 = L. ARCANGELI, *Girolamo Muziano*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona, chiesa del Gesù, chiesa di San Francesco alle scale, loggia dei mercanti 4 luglio-11 ottobre 1981), a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Firenze 1981, pp. 510-514
- ARCANGELI 1993 = L. ARCANGELI, *Federico Brandani: allievi e continuatori*, in *Scultura nelle Marche: dalle origini all'età contemporanea*, a cura di P. Zampetti, Firenze 1993, pp. 333-359
- ARCANGELI 2002 = F. ARCANGELI, *Una gloriosa gara*, in *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli: l'Oratorio di San Colombano*, a cura di J. Bentini, San Giorgio di Piano 2002 [Firenze 1958]
- ARETINO 1546 = P. ARETINO, *Al magnanimo signor Cosimo dei Medici principe di buona volontade. Il terzo libro de le lettere di messer Pietro Aretino*, Venezia 1546
- ARETINO 1550 = P. ARETINO, *Il quarto libro de le lettere di m. Pietro Aretino dedicate al magnanimo signor Giovan Carlo Affaetati gentilhuom senza pari*, Venezia 1550
- ARGAN 1968 = G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Firenze 1968
- ARGAN 1970 = G.C. ARGAN, *Pietro da Cortona*, in G.C. Argan, *Studi e note. Da Bramante a Canova*, Roma 1970, pp. 239-252
- ARGELATI 1745 = F. ARGELATI, *Biblioteca scriptorum mediolanensium*, Milano 1745

- ARIANI 2006 = M. ARIANI, *I lirici*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Da Pozzo, Padova 2006, pp. 943-998
- ARIANI 2015 = M. ARIANI, *Adulescentes in bivio: il simbolo pitagorico tra Dante, Petrarca e Boccaccio*, in 'Per beneficio e concordia di studio'. *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella 2015, pp. 37-60
- ATTARDI 1998 = L. ATTARDI, *Alessandro Vittoria nella bottega di Jacopo Sansovino*, in "Arte Veneta", 53, 1998, pp. 15-33
- ATTARDI 2001 = L. ATTARDI, *Alessandro Vittoria e l'origine dei "cimieri ornati" nel cammino veneto*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, atti del convegno internazionale di studi (Udine, 26-27 ottobre 2000), a cura di L. Finocchi Ghersi, Udine 2001, pp. 41-56
- ATTARDI 2002 = L. ATTARDI, *Il cammino veneto del Cinquecento. Struttura architettonica e decorazione scultorea*, Vicenza 2002
- ATTARDI 2004 = L. ATTARDI, *Arredi scultorei nella villa veneta, con Sansovino e con Palladio*, in *Scultura in villa nella Terraferma Veneta, nelle Terre dei Gonzaga e nella Marca Anconetana*, a cura di F. Monicelli, Verona 2004, pp. 44-108
- ATTARDI 2007 = L. ATTARDI, *Da Roma a Fontainebleau. Alessandro Vittoria e Bartolomeo Ridolfi scultori*, in *Palazzo Thiene a Vicenza*, a cura di G. Beltrami, H. Burns, F. Rigon, Milano 2007, pp. 193-207
- AULETTA MARRUCCI 1992 = R. AULETTA MARRUCCI, *S. Maria presso S. Satiro: storia e restauri*, in *Insula Ansperti. Il complesso monumentale di S. Satiro*, a cura di A. Buratti Mazzotta, Milano 1992, pp. 115-140
- AULETTA MARRUCCI 2001 = R. AULETTA MARRUCCI, *Chiesa di Santa Maria presso San Satiro*, in *Bramante in Lombardia. Restauri 1974-2000*, catalogo della mostra (Milano, Chiostro del Bramante, chiesa di Santa Maria delle Grazie, 24 ottobre-24 novembre 2001), a cura di R. Auletta Marrucci, Milano 2001, pp. 18-21
- AURIGEMMA 2007 = M.G. AURIGEMMA, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma 2007
- AVAGNINA 1992 = M. E. AVAGNINA, *Le statue dell'Olimpico, ovvero "la messa in pietra degli Accademici fondatori del teatro"*, in *Il teatro Olimpico*, a cura di L. Magagnato, Milano 1992, pp. 85-127
- AVERY 2015 = V. J. AVERY, *Alessandro Vittoria and the Art of Carving, in Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*, a cura di K. Helmstutler Di Dio, Farnham 2015, pp. 87-110
- BACCHI 1999 = A. BACCHI, *'La bellissima maniera': Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, Trento 1999
- BACCHI, BENATI, TREZZANI, COLIVA, LO BIANCO 1988 = A. BACCHI,

- D. BENATI, L. TREZZANI, A. COLIVA, A. LO BIANCO, *La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio* in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988, vol. II, pp. 411-471
- BACCI 1939 = P. BACCI, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da Fabio Chigi, poi Alessandro VII*, in «Buletтино Senese di Storia Patria», XLVI, 1939, pp. 197-213, 297-337
- BAGLIONE 1642 = G. BAGLIONE, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII de 1572 in fino ai tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642
- BAGNOLI 1980 = A. BAGNOLI, *Prospero Antichi detto il Bresciano*, in *L'arte a Siena sotto i Medici. 1555-1609*, catalogo della mostra (Siena, palazzo Pubblico, 3 maggio-15 settembre 1980), a cura di F. Sricchia Santoro, Roma 1980, pp. 259-262
- BAGNOLI 1990 = A. BAGNOLI, *La scultura di Domenico Beccafumi*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino, Pinacoteca Nazionale, Duomo, palazzo Pubblico, oratorio di San Bernardino, ospedale di Santa Maria della Scala, palazzo Bindi Sergari, 16 giugno-4 novembre 1990), Milano 1990, pp. 520-535
- BAGNOLI 1993 = A. BAGNOLI, *Francesco di Giorgio, Madonna col Bambino e angeli, 1474 circa*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena. 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp. 222-225, scheda 35
- BAGNOLI 2007 = A. BAGNOLI, *Rutilio Manetti e Crescenzo Gambarelli: due pittori per le Storie di san Rocco*, in *Il Cappellone di San Rocco. I dipinti murali di Rutilio Manetti e Crescenzo Gambarelli in Vallerossini*, Siena 2007, pp. 5-27
- BALDI 1706 = B. BALDI, *Encomio della patria... al serenissimo sig. duca Francesco Maria II Feltrio Della Rovere*, Urbino 1706
- BALDINUCCI 1846 = F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 1846, vol. III, Firenze 1846
- BALZAROTTI 2017 = V. BALZAROTTI, *Un nuovo documento per Pellegrino Tibaldi e le stanze di Bernardino Ehvino nella Camera Apostolica*, in «Bollettino d'Arte», 7 serie, 102, 33/34, 2017 (2018), pp. 205-208
- BALZAROTTI 2018 = V. BALZAROTTI, *Pellegrino Tibaldi in Sant'Andrea in via Flaminia*, in «Prospettiva», 171-172, 2018 (2019), pp. 226-232
- BAMBACH 2017 = C. BAMBACH, *Michelangelo, Divine Draftsman and Designer*, in *Michelangelo, Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018), a cura di C. Bambach, New Heaven-London 2017, pp. 15-265
- BANDERA 1992 = S. BANDERA, *La decorazione scultorea e pittorica del complesso bramantesco*, in *Insula Ansperti. Il complesso monumentale di S. Satiro*, a cura di A. Buratti Mazzotta, Milano 1992, pp. 141-158

- BANDINI, FELICI, LANFRANCHI 2002 = F. BANDINI, A. FELICI, M.R. LANFRANCHI, *Le pitture e gli stucchi di Pietro da Cortona nella sala di Giove in Palazzo Pitti*, in «Kermes», 46, 15, 2002, pp. 37-50
- BAROCCHI 1950 = P. BAROCCHI, *Il Rosso Fiorentino*, Roma 1950
- BAROCCHI 1951 = P. BAROCCHI, *Precisazioni sul Primiticcio*, in «Commentari», 2, 1951, pp. 203-223
- BAROCCHI 1960-1962 = P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960-1962, 3 voll.
- BAROLSKY 1969 = P. BAROLSKY, *A Fresco Decoration by Pellegrino Tibaldi*, in «Paragone», 20, 1969, pp. 54-59
- BARTALINI 1993 = R. BARTALINI, *Francesco di Giorgio, Medaglia di Jacopo Petrucci, post 1487*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp. 400-401, n. 83
- BARTALINI 1996 = R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996
- BARTOLETTI, COLALUCCI, SPIAZZI 2011 = D. BARTOLETTI, G. COLALUCCI, A. SPIAZZI, *La decorazione e il restauro della Loggia e dell'Odeo Cornaro a Padova*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, atti del convegno di studi (Trento, 12-14 febbraio 2009), a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti, Trento 2011, pp. 86-111
- BARTSCH 1982 = A. BARTSCH, *Le peintre graveur. Nouvelle édition*, vol. III, Nieuwkoop 1982
- BATTAGLIA 1943 = R. BATTAGLIA, *La cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, 1943
- BATTAGLINI DI STASIO 1964 = BATTAGLINI DI STASIO, ad vocem *Baronino Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1964, vol. VI, pp. 469-470
- BAZZOTTI 2005 = U. BAZZOTTI, *Primiticcio a palazzo Te*, in *Primiticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo di Re Enzo, 30 gennaio-10 aprile 2005), a cura di D. Cordellier, Milano 2005, pp. 67-71
- BELLI BARSALI 1960 = I. BELLI BARSALI, ad vocem *Ammannati, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960, vol. II, pp. 798-801
- BELLI BARSALI, BRANCHETTI 1975 = I. BELLI BARSALI, M.G. BRANCHETTI, *Ville della Campagna romana*, Milano 1975
- BELLORI 2009 = G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, G. Previtali, Torino 2009 [Roma 1672], 2 voll.
- BELLUZZI 1998 = A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova / The Palazzo Te in Mantua*, 2 voll., Modena 1998
- BELLUZZI 2000 = A. BELLUZZI, *Decorazioni di Giulio Romano nella camera*

- Imperiale di Palazzo Ducale a Mantova*, in «Quaderni di Palazzo Te», 8, 2000, pp. 69-81
- BELLUZZI, FORSTER 1989 = A. BELLUZZI, K.W. FORSTER, *Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te, Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), a cura di E.H. Gombrich, Milano 1989, pp. 177-226
- BEMBO 1931 = P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1931
- BENEDETTI 1980 = S. BENEDETTI, *Architettura come metafora: Pietro da Cortona 'stuccatore'*, Bari 1980
- BENEDETTI 2006 = S. BENEDETTI, *Pietro da Cortona: i cicli della celebrazione cristiana*, in *Pietro da Cortona: piccole e grandi architetture. Modelli, rilievi, celebrazioni*, a cura di S. Benedetti, Roma 2006, pp. 11-42
- BENOCCI 1996 = C. BENOCCI, *Dall'Età tardo-antica alla villa seicentesca di Camillo Pamphilj*, in *Villa Doria Pamphilj*, a cura di C. Benocci, Roma, 1996, pp. 51-154
- BENOCCI 2007 = C. BENOCCI, *Moraldi, Peparelli, Maruscelli, Sbordoni e il rinnovamento seicentesco della Villa Silvestri-Medici-Margotti-Pio-Rivaldi al Colosseo per i Pio di Savoia*, in «Il tesoro delle città», 5, 2007, pp. 52-98
- BERGAMINI 2000 = W. BERGAMINI, *Il mito di Ulisse in Palazzo Poggi*, in *L'immaginario di un ecclesiastico: i dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, V. Musumeci, Bologna 2000, pp. 113-125
- BERNARDINI 2011 = M.G. BERNARDINI, *Caravaggio, Carracci, Maderno: la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Milano 2011
- BERNARDINI 2016 = A. BERNARDINI, *Il trasferimento del soffitto Brandani da Palazzo Corboli Aquilini alla Regia Galleria Nazionale delle Marche*, in *Luigi Serra (1881-1940): la storia dell'arte e la tutela del patrimonio*, atti della giornata di studio (Urbino, 24 ottobre 2013), a cura di C. Prete, Urbino 2016, pp. 81-105
- BERTINI 2013 = F. BERTINI, *Gli appartamenti di Paolo IV in Vaticano: documenti su Pirro Ligorio e Sallustio Peruzzi*, in «Horti Hesperidum», 3 serie, I, 2013, pp. 343-371
- BERTINI 2017 = F. BERTINI, *La liberalità di papa Paolo IV e la descrizione del tabernacolo milanese nel De Vita Pauli Quarti di Antonio Caracciolo*, in *Memoria e materia dell'opera d'arte. Nuove ricerche*, a cura di E. Cristallini, E. Anzellotti, Roma 2017
- BERTOLOTTI 1863 = A. BERTOLOTTI, *Speserie segrete e pubbliche di papa Paolo III*, in «Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi», 8, 1863, pp. 169-213
- BERTOLOTTI 1875 = A. BERTOLOTTI, *Bartolomeo Baronino da Casalmonferrato architetto in Roma nel secolo XVI*, Casale Monferrato 1875



- BERTOLOTTI 1878 = A. BERTOLOTTI, *Speserie segrete e pubbliche di Papa Paolo III*, Modena 1878
- BERTOLOTTI 1881 = A. BERTOLOTTI, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Urbino 1881
- BERTOLOTTI 1882 = A. BERTOLOTTI, *Artisti modenese, parmense e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Modena 1882
- BERTOLOTTI 1884a = A. BERTOLOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova 1884
- BERTOLOTTI 1884b = A. BERTOLOTTI, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Venezia, 1884
- BERTOLOTTI 1885 = A. BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Bologna 1885
- BESCHI 1995 = L. BESCHI, *L'impegno antiquario di Bartolomeo Ammannati*, in *Bartolomeo Ammannati: scultore e architetto 1511-1592*, atti del convegno (Firenze, Lucca, 17-19 marzo 1994), a cura di N. Rosselli Del Turco, F. Salvi, Firenze 1995, pp. 41-48
- BIAGETTI 1939 = B. BIAGETTI, *Relazione: Pitture murali. Palazzo Vaticano: Stanze del tempo di Paolo IV e di Pio IV*, in «Rendiconti: Atti della pontificia accademia romana di archeologia», Roma 1939, 3 serie, vol. XV, pp. 239-252
- BIAGI 1923 = L. BIAGI, *Di Bartolomeo Ammannati e di alcune sue opere*, in «L'arte», 26, 1923, pp. 49-66
- BIANCHI 2008 = I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna 2008
- BICHI RUSPOLI 2002 = I. BICHI RUSPOLI, *Interventi plastici al Refugio: Francesco Della Monna, Ascanio Covatti e il repertorio decorativo del primo Seicento*, tesi di laurea, anno 2002, Università degli Studi di Siena
- BICHI RUSPOLI 2004-2008 = I. BICHI RUSPOLI, *Scalpellini, stuccatori e intagliatori in legno. Scultura decorativa a Siena fra tardo manierismo e barocco*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, XX ciclo, 2004-2008
- BICHI RUSPOLI 2007a = I. BICHI RUSPOLI, *Gli stucchi di Palazzo Chigi alla Postierla*, in I. Bichi Ruspoli, M. Caciorgna, N. Fagnoli, F. Nevola, *Il Palazzo Chigi alla Postierla*, Asciano 2007, pp. 58-68
- BICHI RUSPOLI 2007b = I. BICHI RUSPOLI, *Mattio Valentini: la sfuggente personalità artistica di uno stuccatore seicentesco*, in *Santa Caterina del Paradiso. I restauri/2*, in «Quaderni de "I Malavolti"», 5, 2007, pp. 25-28
- BICHI RUSPOLI 2009 = I. BICHI RUSPOLI, *Gli stucchi delle finestre absidali*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 11-112

- BISCONTIN 2001 = G. BISCONTIN, *Le decorazioni a stucco del palazzo dei Grimani di Santa Maria Formosa a Venezia: i materiali e le tecnologie di preparazione*, in *Lo stucco: cultura, tecnologia, conoscenza*, atti del convegno di studi (Bressanone 10-13 luglio 2001), a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Venezia 2001, pp. 757-766
- BISOGLI 1996 = F. BISOGLI, *La nobiltà allo specchio*, in *I libri dei Leoni. La nobiltà a Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di M. Ascheri, Milano 1996, pp. 201-283
- BLAKE WILK 1984 = S. BLAKE WILK, *La decorazione cinquecentesca della Cappella dell'Arca di S. Antonio*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1984, pp. 109-171
- BLUNT 1968 = A. BLUNT, *I rapporti tra la decorazione degli edifici del Veneto e quella della scuola di Fontainebleau*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 10, 1968, pp. 153-163
- BLUNT 1971 = A. BLUNT, *Italian Drawings*, in E. Schilling, *The German Drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle and Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings with a History of the Royal Collection of Drawings*, London-New York 1971, pp. 46-147
- BLUNT 1980 = A. BLUNT, *Roman Baroque Architecture. The Other Side of the Medal*, in «Art History», 3, 1, 1980, pp. 61-80
- BOCCARDO 1989 = P. BOCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989
- BODON 2004 = G. BODON, *Progenies Scipionum. Una celebrazione 'all'antica' della famiglia Corner nel ciclo di eroi romani al Capitaniato di Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XCII, 2003, pp. 113-127
- BODON 2005 = G. BODON, *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern 2005
- BOISSARD 1597 = J.J. BOISSARD, *Romanae urbis topographiae et antiquitatum, qua succincte et breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur anim-adversione digna*, vol.I, Francoforte 1597
- BOLLA 2001 = M. BOLLA, *La rappresentazione di Verona romana e dei suoi monumenti*, in *Imago urbis: il volto di Verona nell'arte*, a cura di F. Pesci, Verona 2001, pp. 33-46
- BOLZONI 2008 = L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari 2008, pp. 231-233
- BONACCORSO, ZANCHETTIN 2002 = B. BONACCORSO, V. ZANCHETTIN, *Tre disegni di Villa Giulia*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, Milano 2002, pp. 190-192
- BONARDI 2004 = C. BONARDI, *Santo Spirito degli Armeni a Bologna*, in *Dall'Italia e Dall'Armenia: Studi in onore di Gabriella Uluhogian*, a cura di V. Calzolari, A. Sirinian, B. Levon Zekiyian Bologna 2004, pp. 373-390

- BOREA 1959 = E. BOREA, *Domenichino a Fano*, in «Arte antica e moderna», 8, 1959, pp. 420-427
- BOREA 1965 = E. BOREA, *Domenichino*, Firenze 1965
- BORGHINI 1967 = R. BORGHINI, *Il Riposo*, ed. a cura di M. Rosci, Milano 1967 [Firenze 1584], 2 voll.
- BORSI 1992a = F. BORSI, *Bramante "prospettivo" e il finto coro*, in *Insula Ansperti. Il complesso monumentale di S. Satiro*, a cura di A. Buratti Mazzotta, Milano 1992, pp. 103-114
- BORSI 1992b = S. BORSI, *S. Maria presso S. Satiro e Bramante*, in *Insula Ansperti. Il complesso monumentale di S. Satiro*, a cura di A. Buratti Mazzotta, Milano 1992, pp. 87-102
- BOSMAN 2013 = L. BOSMAN, *Spolia in the Fourth-Century Basilica*, in *Old Saint Peter's, Rome*, a cura di R. McKitterick, J. Osborne, C.M. Richardson, J. Story, Cambridge 2013, pp. 65-80
- BOTTARI, TICOZZI 1822 = M.G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettera sulla pittura, scultura ed architettura. Scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, vol. V, Milano 1822
- BOUCHER 1984 = B. BOUCHER, *Jacopo Sansovino e la scultura veneziana del manierismo*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. Branca, C. Ossola, Firenze 1984, pp. 335-350
- BOUCHER 1991 = B. BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, Yale 1991, 2 voll.
- BOUCHER 2004 = B. BOUCHER, *La scultura in villa: tra arte e arredo*, in *Scultura in villa nella Terraferma Veneta, nelle Terre dei Gonzaga e nella Marca Anconetana*, a cura di F. Monicelli, Verona 2004, pp. 11-41
- BRAMANTE A MILANO 2015 = BRAMANTE A MILANO. *LE ARTI IN LOMBARDIA 1477-1499*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014-22 marzo 2015), a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini, Milano 2015
- BRANCATI 2004 = F. BRANCATI, *Nuovi apporti al soggiorno urbinato di Battista Franco*, in «Notizie da Palazzo Albanus», XXXIII, 2004, pp. 71-91
- BREJON DE LAVERGNÉE 1980 = A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Dijon, musée Magnin. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XVe-XIXe siècles)*, Paris 1980
- BRESCIANI ALVAREZ 1980 = G. BRESCIANI ALVAREZ, *Le fabbriche di Alvise Cornaro*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, loggia e Odeo Cornaro, palazzo della Ragione, 7 settembre-9 novembre 1980), a cura di L. Puppi, Padova 1980, pp. 36-57
- BRIGANTI 1945 = G. BRIGANTI, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945
- BRIGANTI 1962 = G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*,

- Firenze, 1963
- BRISTOT 2001a = A. BRISTOT, *Le decorazioni a stucco di Giovanni da Udine nel palazzo veneziano dei Grimani di Santa Maria Formosa e il loro restauro*, in *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII*, a cura di G. Bergamini, P. Goi, Udine 2001, pp. 93-104
- BRISTOT 2001b = A. BRISTOT, *Dedicato all'amore per l'antico: il camerino di Apollo a palazzo Grimani*, in «Arte Veneta», 58, 2001, pp. 42-93.
- BRISTOT 2008 = A. BRISTOT, *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa: storia, arte, restauri*, Trento 2008
- BROSS 1993 = L.S. BROSS, *New Documents for Livio Agresti's St Stephen Chapel in the Church of S. Spirito in Sassia, Rome*, in «The Burlington magazine», 135, 1082, 1993, pp. 338-343
- BRUGNOLI 1957 = M.V. BRUGNOLI, *Gli affreschi dell'Albani e del Domenichino nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in «Bollettino d'arte», 4 serie, 42, 1957, pp. 255-265
- BRUGNOLI 2000 = P. BRUGNOLI, *Primi appunti su materiali, manodopera e botteghe nell'edilizia privata della Verona del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno (Verona, 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G.M. Varanini, Milano 2000, pp. 218-232
- BRUNORI, GRASSIA 1989 = P. BRUNORI, A. GRASSIA, *I palazzi dell'Isola della Valle in Roma*, in «Architettura», 1-2, 1989, pp. 64-83
- BURANELLI 2008 = F. BURANELLI, *L'appartamento Borgia in Vaticano*, in *Pintoricchio*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Milano 2008, pp. 69-74
- BURKLE-YOUNG, DOERRER 1997 = F.A. BURKLE-YOUNG, M.L. DOERRER, *The Life of Cardinal Innocenzo Del Monte: A Scandal in Scarlet*, New York 1997
- BURNS 1980 = H. BURNS, *Le antichità di Verona e l'architettura del Rinascimento*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980), a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 103-117
- BURNS 1984 = H. BURNS, *Raffaello e "quell'antiqua architectura"*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 381-396
- BURNS 1989 = H. BURNS, *La facciata di palazzo Canossa a Verona: un'invenzione di Giulio Romano?*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te, Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), a cura di E.H. Gombrich, Milano 1989, pp. 510-511
- BURNS 1995 = H. BURNS, «*Vasti desiderij e gran pensieri*»: *i palazzi veronesi di Michele Sanmicheli*, in *Michele Sanmicheli; architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel, L. Puppi, Milano

- 1995, pp. 54-79
- CACCIARI 1861 = L.M. CACCIARI, *Memorie intorno alla chiesa de Ss. Biagio e Carlo a' Catinari in Roma*, Roma 1861
- CAFÀ 2002 = V. CAFÀ, *I disegni di architettura del taccuino KP668 all' Ashmolean Museum di Oxford*, in «Annali di architettura», 14, 2002, pp. 129-161.
- CAFÀ 2007 = V. CAFÀ, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi. Storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Venezia 2007
- CAFÀ 2013 = V. CAFÀ, *Verona, seconda Roma. Frammenti di una identità collettiva*, in *Architettura e identità locali*, a cura di H. Burns, M. Mussolin, Firenze 2013, vol. 2, pp. 333-343
- CAJANO 2015 = E. CAJANO, *Il restauro degli stucchi e la scoperta di disegni e iscrizioni*, in *La Galleria dei Carracci: storia e restauro*, a cura di E. Cajano, E. Settimi, Dijon 2015, pp. 116-127
- CALAFATI 2011a = M. CALAFATI, *Bartolomeo Ammannati: i palazzi Grifoni e Giugni. La nuova architettura dei palazzi fiorentini del secondo Cinquecento*, Firenze 2011
- CALAFATI 2011b = M. CALAFATI, *Vignola e Ammannati: architettura e decorazione a confronto*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno (Caprarola, palazzo Farnese, 23-26 ottobre 2008), a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma 2011, pp. 91-111
- CALEGARI 1989 = G. CALEGARI, *Cappella Nolfi e chiesa di S. Pietro in Valle. Celebrazione privata ed uso pubblico nelle committenze secentesche*, in *Fano del Seicento*, a cura di A. Deli, Urbino 1989, pp. 139-245
- CALENNE 2010 = L. CALENNE, *Prime ricerche su Orazio Zecca da Montefortino (oggi Artena): dalla bottega del Cavalier d'Arpino a quella di Francesco Nappi*, Roma 2010
- CAMMAROTA 1986 = G. CAMMAROTA, *Gabriele Fiorini: uno scultore all'Accademia degli Incamminati*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina», XIX, 1986, pp. 35-46
- CAMMAROTA 1993 = G. CAMMAROTA, *La memoria Agucchi in San Giacomo Maggiore a Bologna*, in *Il classicismo*, a cura di E. de Luca, Bologna 1993, pp. 313-326
- CAMMAROTA 1996 = G. CAMMAROTA, *La 'Memoria Agucchi' in San Giacomo Maggiore a Bologna*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo, Milano 1996, pp. 232-236
- CAMPBELL 1977 = M. CAMPBELL, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace: a Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton 1977
- CAMPIGLI 2002-2006 = M. CAMPIGLI, *Silvio Cosini scultore di marmo e di stucco tra la Toscana e il Veneto*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, XVIII ciclo, 2002-2006

- CAMPIGLI 2006 = M. CAMPIGLI, *Silvio Cosini e Michelangelo*, in «Nuovi Studi», 11, 2006 (2007), pp. 85-116
- CAMPIGLI 2008 = M. CAMPIGLI, *Silvio Cosini e Michelangelo. II. Oltre la Sagrestia Nuova*, in «Nuovi Studi», 13, 14, 2008 (2009), pp. 69-90
- CAMPIGLI 2014 = M. CAMPIGLI, *Silvio Cosini, Niccolò da Corte e la scultura a Palazzo Doria*, in «Nuovi studi», 20, 2014, pp. 83-104
- CAMPITELLI 2008 = A. CAMPITELLI, *Committenti e giardini nella Roma della prima metà del Cinquecento: alcuni monumenti e un'ipotesi per Villa Giulia*, in *Delizie in Villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, a cura di G. Venturi, F. Ceccarelli, Firenze 2008, pp. 199-228
- CAMPORI 1868 = G. CAMPORI, *Delle manifatture della Maiolica e degli stucchi istituite in Torino da Orazio Fontana e da Federico Brandani*, in «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le province modenesi e parmensi», IV, 1868, pp. 97-103
- CANEDY 1967 = N.W. CANEDY, *The Decoration of the Stanza della Cleopatra*, in *II. Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, R. Wittkower, Londra 1967, pp. 110-118
- CANNATÀ 1991 = R. CANNATÀ, *Novità su Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani, Tommaso del Bosco e Siciolante da Sermoneta*, in «Bollettino d'Arte», 70, 1991, pp. 87-104
- CANNATÀ 1992 = R. CANNATÀ, *Palazzo Spada. Arte e storia*, Roma 1992
- CANTATORE 1993 = F. CANTATORE, *Bracciale e portatorvia del palazzo del Magnifico*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano 1993, pp. 326-328, n. 19
- CANTONE 1996a = R. CANTONE, *La cappella della Strada Cupa in Santa Maria in Trastevere*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo, Milano 1996, pp. 278-283
- CANTONE 1996b = R. CANTONE, *Il cassettonato ligneo e la tela dell'Assunta in Santa Maria in Trastevere*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo, Milano 1996, pp. 253-259
- CAPIALBI 1852 = V. CAPIALBI, *Memorie per servire alla storia della santa Chiesa tropeana compilate dal conte Vito Capialbi*, Napoli 1852
- CAPRICCIO E NATURA 2017 = CAPRICCIO E NATURA. *ARTE NELLE MARCHE DEL SECONDO CINQUECENTO: PERCORSI DI RINASCITA*, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017
- CARLI 1960 = E. CARLI, *Il Pintoricchio*, Milano 1960
- CARLONI 1985 = L. CARLONI, *La cappella Nolfi e il Domenichino a Fano*, in

- Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra (Ancona, pinacoteca civica Francesco Podesti, 14 luglio-13 ottobre 1985), a cura di L. Arcangeli, Roma 1985, pp. 201-206
- CARMINA 1719-1726 = CARMININA ILLUSTRUM POETARUM ITALORUM, *Typis Regiae Celsitudinis apud Joannem Cajetanum Tartinium et Sanctem Franchium, Florentiae 1719-1726*, 11 voll.
- CARO 1765 = A. CARO, *Delle lettere del Commendatore Annibal Caro, scritte a nome del Cardinale Alessandro Farnese, divise in tre volumi, ed ora la prima volta pubblicate*, Padova 1765
- CARPO 1993 = M. CARPO, *La maschera e il modello. Teoria architettonica ed evangelismo nell'Extraordinario Libro di Sebastiano Serlio*, Milano 1993
- CARRARA, FERRETTI 2016 = E. CARRARA, E. FERRETTI, «Il bellissimo bianco» della Sagrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea, in «Opus Incertum», 2, 2016, pp. 58-73
- CARTA 1996 = M. CARTA, *L'architettura del ciborio berniniano. Le fasi di lavorazione del cantiere*, in *L'ultimo Bernini (1665-1680)*, a cura di V. Martinelli, Roma 1996, pp. 37-68
- CARTEGGIO 1965-1983 = IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO, ed. postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, Firenze 1965-1983, 5 voll.
- CARUNCHIO 2000 = T. CARUNCHIO, *La Villa Giulia*, in *Villa Giulia dalle origini al 2000. Guida breve*, a cura di A. M. Moretti Sgubini, Roma 2000, pp. 3-34
- CARUNCHIO 2005 = T. CARUNCHIO, *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitatori*, Roma 2005
- CASU 2004 = A. CASU, *Romana difficultas. I «Cento sonetti» e la tradizione epigrammatica*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Alessandria 2004, pp. 123-154
- CECCHI 1983 = A. CECCHI, *Le perdute decorazioni fiorentine di Giovanni da Udine*, in «Paragone», 34, 1983, 399, pp. 20-44
- CELIO 1638 = G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'Artefici delle Pitture che sono in alcune Chiese, Facciate e Palazzj di Roma*, Napoli 1638
- CELLAURO 1995 = L. CELLAURO, *The Casino of Pius IV in the Vatican*, in «Papers of the British School at Rome», LXIII, 1995, pp. 183-214
- CERIANA 2004 = M. CERIANA, *La Deposizione della Confraternita della Croce in Urbino*, in *Francesco Menzocchi pittore 'raro e mutevole'. Il trittico urbinato della Deposizione 1544*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004-9 gennaio 2005), a cura di M. Ceriana, V. Maderna, C. Quattrini, Milano 2004, pp. 12-32
- CHATTARD 1776 = G.P. CHATTARD, *Nuova descrizione del Vaticano o sia del palazzo apostolico di San Pietro data in luce da Gio. Pietro Chattard tra gl'Accademici Roszj della città di Siena detto l'Apprezzabile*, Roma 1776

- CHENEY 1963 = I. CHENEY, *Francesco Salviati (1510-1563)*, Ph.D. thesis, New York University, Ann Arbor 1963
- CHENEY 1981 = I. CHENEY, *Les premières décorations: Daniele da Volterra, Salviati et les frères Zuccari*, in *Le palais Farnèse*, Roma 1981, vol. I, pp. 243-267
- CHENEY 1985 = I. CHENEY, *The Parallel Lives of Vasari and Salviati*, in *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 301-308
- CHENEY 1996 = I. CHENEY, ad vocem *Conte, Jacopino del*, in *The Dictionary of Art*, Londra, New York 1996, vol. VII, pp. 776-777
- CHERUBINI 2011 = A. CHERUBINI, *Su Bartolomeo Ammannati, scultore fiorentino e architetto*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 46-93
- CHiodo 2007 = D. CHIODO, *Lo studiolo di madama. Minuzie di interesse vasariano*, in «Italice», 10, 2007, pp. 9-14
- CHLEPA 1988 = H.A. CHLEPA, *La casa Crivelli in via dei Banchi Vecchi a Roma*, in «Palladio», 1, 1988, pp. 85-98
- CHRISTIAN 2003 = K. CHRISTIAN, *The Della Valle Sculpture Court Rediscovered*, in «The Burlington Magazine» 145, 2003, pp. 33-65
- CIAMPOLINI 1989 = M. CIAMPOLINI, *La decorazione della soppressa Compagnia di S. Stefano a Siena*, Poggibonsi 1989
- CIAMPOLINI 2014 = M. CIAMPOLINI, *Il pannello mancante del cataletto di Lorenzo Brazzi detto il Rustico a Pienza e un possibile disegno dell'artista*, in *Honos alit arte. Studi per il 70° compleanno di Mario Ascheri*, a cura di P. Maffei, G.M. Varanini, Firenze 2014, pp. 259-268
- CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 2004 = M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Aspetti della scultura roveresca nel Cinquecento*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello e Tiziano*, catalogo della mostra (Senigallia, palazzo del Duca; Urbino, Palazzo Ducale; Pesaro, Palazzo Ducale, Urbina, Museo civico 4 aprile-3 ottobre 2004), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 155-163
- CIARDI, MORESCHINI 2004 = R.P. CIARDI, B. MORESCHINI, *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*, Milano 2004
- CIATTI 1983 = M. CIATTI, *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto III*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca nazionale), a cura di M. Ciatti, Genova 1983, p. 202, n. 59
- CIERI VIA 2003 = C. CIERI VIA, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma 2003, pp. 282-285



- CINI 1566 = G.B. CINI, *Descrizione dell'apparato della comedia et intermedi d'essa: recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565...nelle Reali nozze dell'Illustriss. et Excell. S. il S. Don Francesco Medici...et della Regina Giovanna d'Austria*, Firenze 1566
- CINQUANT'ANNI DI PITTURA VERONESE 1974 = CINQUANT'ANNI DI PITTURA VERONESE 1580-1630, catalogo della mostra (Verona, palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-4 novembre 1974), a cura di L. Magagnato, Verona 1974
- CIRILLO 2002 = G. CIRILLO, *Fra Cremona e Bologna, aspetti della pittura parmense nel Cinquecento*, in «Parma per l'arte», 8, 2002, pp. 67-146
- CIRILLO ARCHER 1995 = M. CIRILLO ARCHER, *The Illustrated Bartsch*, 28, *Commentary (The Peintre-Graveur 15, Part 1)*, Italian Master of Sixteenth Century, New York 1995
- CIRILLO, GODI 1982 = G. CIRILLO, G. GODI, *Di Orazio Samacchini e altri bolognesi a Parma*, in «Parma nell'arte», 1, 1982, pp. 7-47
- COGOTTI, SILVESTRI 2004 = M. COGOTTI, M. SILVESTRI, *La Basilica di Sant'Antonio a Padova. Il restauro al Santo. Documenti e testimonianze dal cantiere*, Roma 2004
- COHEN 2014 = S. COHEN, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Leiden-Boston 2014
- COLALUCCI, MANCINELLI 1983 = G. COLALUCCI, F. MANCINELLI, *Francesco Sahiati (Firenze 1510-Roma 1563). La Natività*, in «Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino», 4, 1983, pp. 165-172
- COLE 2013 = M. W. COLE, *Alessandro Vittoria between Ornament and Art*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors. I. Art History*, Firenze 2013, pp. 379-383
- COLIVA 1996 = A. COLIVA, *Sant'Andrea della Valle*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo, Milano 1996, pp. 284-297
- COLOMBI FERRETTI, FERRETTI 2000 = A. COLOMBI FERRETTI, M. FERRETTI, *Due amici di Fra Sabba. Damiano da Bergamo e Francesco Menzocchi*, in *Sabba da Castiglione, 1480-1554, dalle corti rinascimentali alla commenda di Faenza*, atti del convegno (Faenza, 19-20 maggio 2000), a cura di A.R. Gentilini, Firenze 2004, pp. 379-436
- LA COLONNA TRALANA 1988 = LA COLONNA TRALANA, a cura di S. Settis, Torino 1988
- COLTRINARI 2016a = F. COLTRINARI, *Artisti e committenti a Loreto (1538-1590). Nuovi documenti*, Firenze 2016
- COLTRINARI 2016b = F. COLTRINARI, *Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma. I committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze 2016

- COLZANI 2017 = C. COLZANI, *Pellegrino Tibaldi nel cantiere pittorico della sala Regia vaticana. Documenti e disegni*, in «Prospettiva», 165/166, 2017 (2019), pp. 96-99
- CONFORTI 2011= C. CONFORTI, *1550-1552: la cappella Del Monte a San Pietro in Montorio*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano. Architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di E. Barletti, Firenze 2011, pp. 183-203
- CONFORTI, D'AMELIO 2016 = C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, N. S., in «Bollettino d'Arte», Roma 2016 (2017), pp. 308-353
- CONTE 1985 = E. CONTE, *Accademie studentesche*, Roma, 1985
- CORDON 2013 = N. CORDON, *À travers le cadre: fenêtres, stuc et ornement sur les façades du palais Capodiferno*, in «Histoire de l'art», 72, 2013, pp. 57-68
- CORDON 2016 = N. CORDON, *Fonctions de l'ornement de stuc dans la frise de la Stanza di Callisto au palais Capodiferno*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, atti del convegno (Roma, 16-17 dicembre 2011), a cura di A. Fenech Kroke, A. Lemoine, Roma, Parigi 2016, pp. 155-171
- CORNICE 1973 = A. CORNICE, ad vocem *Cafaggi, Domenico, detto Capo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma 1973, pp. 237-239
- CORSO 2017 = M. CORSO, *In virtù dell'Antico. La compagnia dei Virtuosi del Pantheon nel Cinquecento*, in *Intrecci Virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 111-123
- CORSO, GEREMICCA 2013 = M. CORSO, A. GEREMICCA, *Nei dintorni di Perino. Francesco Sahiati a Genova in un documento inedito*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55, 2, 2013, pp. 287-295
- CORTESI 1978 = G. CORTESI, *La chiesa di S. Croce di Ravenna alla luce degli ultimi scavi e ricerche*, in *XXV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1978, pp. 47-76
- IL CORTILE DELLE STATUE 1998 = IL CORTILE DELLE STATUE, Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Roma, 21-23 ottobre 1992), a cura di M. Winner, B. Andreae, Mainz 1998
- CROCE 1958 = B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari 1958
- CROSATO LARCHER 2008 = L. CROSATO LARCHER, *80. Maser. Villa Barbaro*, in *Gli affreschi delle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Venezia 2008, pp. 322-346
- CUCCO 2017 = G. CUCCO, *La Confraternita del Corpus Domini di Urbino*.

- Scrigno di arte, storia e umanità*, Urbino 2017, pp. 287-288
- CURCIO 1996 = G. CURCIO, *Le contraddizioni del metodo II. L'architettura esatta di Domenichino*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo, Milano 1996, pp. 151-161
- DACOS 1962 = N. DACOS, *Les stucs du Colisée. Vestiges archéologiques et dessins de la Renaissance*, in «Latomus», 21, 1962, pp. 334-355
- DACOS 2001 = N. DACOS, *Italiens et espagnols dans l'atelier de Salviati. La chapelle du Pallio à la cancellerie*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*, a cura di C.M. Goguel, P. Costamagna, M. Hochmann, Roma 2001, pp. 195-213
- DACOS 2008 = N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano 2008
- DACOS 2016 = N. DACOS, *Artisti stranieri a Roma nel '500. Il decoro di Palazzo Ricci-Sacchetti*, a cura di C. Bossu, Milano 2016
- DALLA NAVE 1985 = P. DALLA NAVE, *La decorazione plastica del primo cortile*, in «Bollettino d'Arte», s. 6, 27, 69, 1985, pp. 141-145
- DA MORROVALLE = F. DA MORROVALLE, *Pellegrino Tibaldi a Loreto*, in «Arte antica e moderna», VII, 27, 1964, pp. 356-359
- DANIELE 2014-2018 = G. DANIELE, *Prospero Fontana "pictor bononiensis" (1509-1597). Catalogo ragionato dei dipinti*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, XXX ciclo, 2014-2018
- DANIELE 2018 = G. DANIELE, *Prospero Fontana tra Genova e Bologna (1528-1539). Proposte e documenti per la sua prima attività*, in «Ricche Minere», 9, 2018, pp. 22-35
- DANIELE 2019 = G. DANIELE, *Sul viaggio di Prospero Fontana in Francia. Un primo documento e qualche riflessione* in *In corso d'opera 2*, atti delle giornate di studio dei dottorandi in Storia dell'arte della Sapienza (Roma, 21-23 aprile 2016), a cura di C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella, Roma 2019, pp. 107-114
- DANIELE DA VOLTERRA 2003 = DANIELE DA VOLTERRA AMICO DI MICHELANGELO, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004), a cura di V. Romani, Firenze 2003
- DANIELE in cds = G. DANIELE, *Pellegrino Tibaldi e Prospero Fontana ad Ancona: circuiti di committenza tra Bologna e la Marca*, in «Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del seminario internazionale di studi (Ancona, 11-12 aprile 2019), a cura di A.M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, in corso di pubblicazione
- DANIELI 2006 = M. DANIELI, *La decorazione pittorica*, in *Palazzo Bocchi*, a cura di M. Danieli, D. Ravaoli, Bologna 2006, pp. 59-141
- DANTI 1989 = C. DANTI, *Gli stucchi di Donatello*, in *Brunelleschi e Donatello*

- nella Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo*, a cura di U. Baldini, Firenze 1989, pp. 55-111
- DA PERSICO 1820 = G. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, vol. I, Verona 1820
- DA ROMA 1736 = C. DA ROMA, *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Araucoeli*, Roma 1736
- DAVIDSON 1967 = B.F. Davidson, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – II*, in «The Burlington Magazine», 109, 1967, 775, pp. 553-561
- DAVIDSON 1969 = B.F. DAVIDSON, *Perino del Vaga e la sua Cerchia: addenda e corrigenda*, in «Master Drawings», 7, 4, 1969, pp. 404-409, 452-456
- DAVIDSON 1976 = B.F. DAVIDSON, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in «The Art Bulletin», 58, 3, 1976, pp. 395-423
- DAVIDSON 1979 = B. F. DAVIDSON, *Pope Paul III's Additions to Raphael's Logge: His Imprese in the Logge*, in «The Art Bulletin», 3, 61, 1979, pp. 385-404
- DAVIES 1961 = M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1961
- DAVIES, HEMSOLL 2004 = P. DAVIES, D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004
- DAVIS 1979 = C. DAVIS, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553: incisioni degli affreschi di villa Altoviti e la fontanalia di villa Giulia*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 23, 1/2, 1979, pp. 197-224
- DAVIS 2014 = C. DAVIS, *Three Roman Cardinals: Portrait Busts by L. Sormano*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per i cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, Roma 2014, 2 voll., vol. I, pp. 278-281
- DE BLAAUW 1994 = S. DE BLAAUW, *Cultus et decor*, Città del Vaticano 1994
- DE FRANCOVICH 1962 = G. DE FRANCOVICH, *Il problema cronologico degli stucchi di S. Maria in Valle a Cividale*, in *Stucchi e mosaici medievali*, atti dell'VIII congresso di studi sull'arte dell'Alto Medioevo, Milano 1962, 2 voll., vol. I, pp. 65-85
- DE GRAZIA 1984 = D. DE GRAZIA, *Correggio and His Legacy: Sixteenth Century Emilian Drawings*, Washington 1984
- DE GRAZIA 1991 = D. DE GRAZIA, *Bertoja, Mirola and the Farnese court*, Bologna 1991
- DE JONG 1992 = J. L. DE JONG, *An Important Patron and an Unknown Artist: Giovanni Ricci, Ponsio Jacquio, and the Decoration of the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome*, in «The Art Bulletin», 74, 1, 1992, pp. 135-156
- DE LA MOUREYRE 1992 = F. DE LA MOUREYRE, *Carrière de Jacques Sarazin*, in *Jacques Sarazin. Sculpteur du Roi 1592-1660*, catalogo della mostra

- (Noyon, Musée du Noyonnais, 5 giugno-14 agosto 1992), a cura di B. Brejon de Lavergnée, G. Bresc-Bautier, F. de La Moureyre, Noyon 1992, pp. 10-22
- DE LABORDE 1880 = L. DE LABORDE, *Les Comptes des Bâtiments du Roi (1528-1571)*, Paris 1877-1880, 2 voll.
- DEL PESCO 1992 = D. DEL PESCO, *Alla ricerca di Giovanni Antonio Dosio: gli anni napoletani (1590-1610)*, in «Bollettino d'Arte», LXXI, 1992, pp. 15-66
- DELPRIORI 2017 = A. DELPRIORI, "Fecerunt pictura et scultura". *Il percorso dell'arte nelle marche picene nella seconda metà del Cinquecento*, in *Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento: percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 112-133
- DE LUCA 2006 = M. DE LUCA, *Le tecniche pittoriche: l'esecuzione, la teoria, il restauro*, Napoli 2006
- DE PAOLI 2004 = M. DE PAOLI, *Opera fatta diligentissimamente. Restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, Roma 2004
- DE STROBEL, MANCINELLI 1992 = A.M. DE STROBEL, F. MANCINELLI, *La Sala Regia e la Sala Ducale*, in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1992, pp. 73-79
- DESWARTE-ROSA 1990 = S. DESWARTE-ROSA, *Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'œuvres d'art et envoi d'artistes*, in «Revue de l'art», 88, 1990, pp. 52-63
- DEZZI BARDESCHI 1981 = M. DEZZI BARDESCHI, *L'apparire e l'essere. Gli apparati del 1565 per le nozze di Francesco de' Medici con Maria Giovanna d'Austria: Palazzo Vecchio*, in «Quaderni di teatro», 12, 1981, pp. 173-200
- DICKERSON 2015 = C. D. DICKERSON, *Camillo Mariani and the Nobility of Stucco*, in *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*, a cura di K. Helmstutler Di Dio, Farnham 2015, pp. 137-166
- DIMIER 1900 = L. DIMIER, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France; essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris 1900
- DI TEODORO 1994 = F. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994
- DONATELLO E LA SAGRESTIA VECCHIA 1986 = DONATELLO E LA SAGRESTIA VECCHIA DI SAN LORENZO: TEMI, STUDI, PROPOSTE DI UN CANTIERE DI RESTAURO, catalogo della mostra (Firenze, Sagrestia Vecchia della Basilica di San Lorenzo, 20 giugno-13 settembre 1986), a cura di C. Danti, Firenze 1986
- DONATI 1942 = U. DONATI, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942

- DONI 1549 = A. F. DONI, *Disegno [...] partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura et pittura [etc.]*, Venezia 1549
- DU BELLAY 2014 = J. DU BELLAY, *I rimpianti*, a cura di P. Magi, Milano 2014
- DUMONT 1973 = C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Roma 1973
- EGGER 1906 = H. EGGER, *Codex Escorialensis*, Wien 1906, 2 voll.
- ELIA 1940 = R. ELIA, *Una gloriosa istituzione anconetana. La Compagnia del S.S. Sacramento e il suo primo Cardinale protettore*, in «Studia Picena», 15, 1940, pp. 125-134
- ENEA 2010 = F. ENEA, *L'Appartamento di Giulio III*, in *Le Stanze Nuove del Belvedere nel Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di V. Francia, F. Enea, Città del Vaticano 2010, pp. 9-52
- ERCOLINO 2005 = M. G. ERCOLINO, ad vocem *Lippi, Giovanni di Bartolomeo, detto Nanni di Baccio Bigio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2005, vol. LXV, pp. 209-212
- ERICANI 1988 = G. ERICANI, *La stagione preveronesiana e la pittura di paesaggio a Verona*, in *Veronese e Verona*, a cura di S. Marinelli, Verona 1988, pp. 7-29
- ERVAS 2014 = P. ERVAS, *Girolamo da Treviso*, Saonara 2014
- FAGIANI 2017 = M. FAGIANI, *Sulla scia di Pinturicchio e Perugino: Pacchiarotto e Pacchia nel primo decennio del secolo e gli inizi dell'attività del Sodoma in Toscana*, in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra (Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani; Pienza, Conservatorio San Carlo Borromeo; San Quirico d'Orcia, Palazzo Chigi Zondadari, 18 marzo-13 giugno 2017), Pisa 2017, pp. 44-52
- FAGIOLO DELL'ARCO 1963 = M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Domenichino ovvero classicismo del primo-Seicento*, Roma 1963
- FAIETTI 2001 = M. FAIETTI, *Disegni giovanili di Prospero Fontana: da Perino a Vasari, attraverso Salviati*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno (Roma, Parigi, 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, Roma 2001, pp. 547-575
- FALK = T. FALK, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 13, 1971, pp. 101-178
- FALLICA 2008 = S. FALLICA, *L'intervento di Mauro Fontana in S. Lorenzo in Panisperna a Roma*, in *Studi romani*, 66, 2008 (2010), pp. 262-275
- FANTI, ROVERSI 1969 = M. FANTI, G. ROVERSI, *S. Maria degli Alemanni in Bologna*, Bologna 1969
- FARINA 2016 = T. FARINA, *La statua di Paolo III nella chiesa di Santa Maria*

- in Aracoeli: un'aggiunta al catalogo di Leonardo Sormani*, in «Bollettino d'Arte», 29, 2016, pp. 61-74
- FARINELLI 2003 = C. FARINELLI, *Pallade*, in *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, 29 marzo-27 settembre 2003), a cura di M. Mussini, G. M. De Rubeis, Cinisello Balsamo 2003, p. 76, n. 95
- FATTORINI 2005 = G. FATTORINI, *Epilogo: Siena e la scultura all'antica oltre il tempo di Pio III*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Pio II a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Milano 2005, pp. 555-583
- FATTORINI 2009 = G. FATTORINI, *Una galleria umanistica di papi e imperatori*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 47-51
- FATTORINI 2013 = G. FATTORINI, *Andrea Sansovino*, Trento 2013
- FATTORINI 2014 = G. FATTORINI, ad vocem *Pastorini, Pastorino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXI, Roma 2014, pp. 699-703.
- FATTORINI 2017 = G. FATTORINI, *Baldassarre, Mecarino e il Sodoma: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica*, in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra (Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani; Pienza, Conservatorio San Carlo Borromeo; San Quirico d'Orcia, Palazzo Chigi Zondadari, 18 marzo-13 giugno 2017), Pisa 2017, pp. 113-136
- FEA 1819 = C. FEA, *Nuova descrizione de' monumenti antichi ed oggetti d'arte contenuti nel Vaticano e Campidoglio*, Roma 1819
- FELICI 1577 = C. FELICI, *Il Calendario ovvero Ephemeride Historica*, vol. III, Urbino 1577
- FENECH KROKE 2010 = A. FENECH KROKE, *Un théâtre pour La Talanta: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'apparato de 1542*, in «Revue de l'art», 168, 2010, pp. 53-64
- FERRARI 1992 = D. FERRARI, *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Roma 1992, 2 voll.
- FINOCCHI GHERSI 1998 = L. FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine 1998
- FINOCCHI GHERSI 2008 = L. FINOCCHI GHERSI, *Sulla formazione di Alessandro Vittoria: le medaglie-ritratto*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 23-24 ottobre 2007), a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona 2008, pp. 187-201
- FIOCO 1930/1931a = G. FIOCCO, *La prima opera di Tiziano Minio* in «Dedal», 11, 1930/1931, pp. 601-610

- FIOCCO 1930/1931b = G. FIOCCO, *Le architetture di Giovanni Maria Falconetto*, in «Dedal», 11, 5, 1930/1931, pp. 1203-1241
- FIOCCO 1958 = G. FIOCCO, *La casa di Abise Cornaro*, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, Roma 1958, 3 voll., vol. II, pp. 69-77
- FIRBIZZONI 2003 = G. FIRBIZZONI, *Le imprese come ritratto dell'anima*, in *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*, atti del convegno (Macerata-Urbino, 3-5 aprile 2001), a cura di L. Gentilli, P. Oppici, R. Monacelli, Pisa 2003, pp. 33-42
- FIRPO, BIFERALI 2009 = M. FIRPO, F. BIFERALI, *Navicula Petri. L'arte dei papi nel Cinquecento 1527-1571*, Bari 2009
- FOGLIATA, SARTOR 2004 = M. FOGLIATA, M.L. SARTOR, *L'arte dello stucco. Storia, tecnica, metodologia della tradizione veneziana*, Treviso 2004
- FONTEBUONI 1985 = L. FONTEBUONI, *Gli stucchi di Federico Brandani e il loro restauro*, in *I Brancaloni e Piobbico*, atti del convegno (Piobbico, 2-3 settembre 1983), a cura dell'Amministrazione Comunale di Piobbico, Piobbico 1985, pp. 237-283
- FORCELLINO 1990 = A. FORCELLINO, *La diffusione dei rivestimenti a stucco nel corso del XVI secolo*, in «Ricerche di storia dell'arte», 41/42, 1990, pp. 23-51
- FORTINI BROWN 1991 = P. FORTINI BROWN, *The Self-Definition of the Venetian Republic*, in *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy. Athens and Rome, Florence and Venice*, a cura di A. Molho, J. Emlen e K. Raaflaub, Stoccarda 1991, pp. 511-548
- FORTUNATI 1994 = V. FORTUNATI, *Le metamorfosi della pala d'altare nel dibattito religioso del Cinquecento il cantiere di San Giacomo*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. I. Un'avventura artistica tra natura e idea*, a cura di V. Fortunati, Milano 1994, pp. 218-243
- FORTUNATI PIETRANTONIO 1982 = 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*, atti del convegno internazionale (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di A. Emiliani, Bologna 1982, pp. 97-111
- FORTUNATI PIETRANTONIO 1986 = V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero Fontana (Bologna 1512-Bologna 1597)*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, 2 voll., Bologna 1986, vol. I, pp. 339-414
- FORTUNATI PIETRANTONIO 2011 = V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Il mito di Ulisse nei dipinti murali di Pellegrino Tibaldi a Palazzo Poggi*, in *Homère à la Renaissance. Mythe et transfiguration*, atti del convegno (Roma, villa Medici, 27-29 novembre 2008) a cura di L. Capodiceci, P. Ford, Paris 2011, pp. 161-163



- FRAGNITO 1975 = G. FRAGNITO, ad vocem, *Capodiferro, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVIII, Roma 1975, pp. 626-629
- FRANCESCO MENZOCCHI 2003 = FRANCESCO MENZOCCHI, *FORLÌ 1502-1574*, catalogo della mostra (Forlì, pinacoteca civica, 31 ottobre 2003-15 febbraio 2004), a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Ferrara 2003
- FRANCESCO SALVIATI (1510-1563) 1998 = FRANCESCO SALVIATI (1510-1563), *O LA BELLA MANIERA*, catalogo della mostra (Roma, villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998
- FRANCESCO SALVIATI 1998 = FRANCESCO SALVIATI. *AFFRESCHI ROMANI*, a cura di A. Coliva, Milano 1998
- FRANCHI 1882 = A. FRANCHI, *Le Palais "del Magnifico" à Sienne*, in «L'Art», 29, 1882, pp. 147-152
- FRANCIA 1977 = E. FRANCA, *1506-1606. La costruzione del nuovo San Pietro*, Roma 1977
- FRANZONI 1970 = L. FRANZONI, *Per una storia del collezionismo. Verona: la galleria Bevilacqua*, Milano 1970
- FRANZONI 1980 = L. FRANZONI, *Quattro busti di imperatori per la facciata di palazzo Bevilacqua*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980), a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 148-150
- FRANZONI 1988 = L. FRANZONI, *Il tema dell'apoteosi nelle architetture dipinte di Paolo Veronese*, in *Veronese e Verona*, a cura di S. Marinelli, Verona 1988, pp. 125-129
- FREY 1923 = K. FREY, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, vol. I, München 1923
- FREZZOTTI 1985 = S. FREZZOTTI, *Il teatro delle acque della Villa Ludovisi a Frascati*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 25, 1985, pp. 80-90
- FRIEDLÄNDER 1912 = W. FRIEDLÄNDER, *Das Kasino Pius des Viertens*, Leipzig 1912
- FRIEDLÄNDER 1957 = W. FRIEDLÄNDER, *The Anticlassical Style in Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York 1957
- FRISES PEINTES 2016 = FRISES PEINTES. *LES DÉCORS DES VILLAS ET PALAIS AU CINQUECENTO*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia di Francia, villa Medici, 16-17 dicembre 2011), a cura di A. Fenech Kroke, A. Lemoine, Paris 2016
- FROMMEL 1973 = C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, 3 voll.
- FROMMEL 2003 = C.L. Frommel, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003

- FROMMEL 2013/2014 = C.L. FROMMEL, *Raffello, Roma e l'antico*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 60/62, 2013/2014, pp. 105-114
- FROMMEL 2014 = C.L. FROMMEL, *Michelangelo il marmo e la mente. La tomba di Giulio II e le sue statue*, Milano 2014
- FUCILI BARTOLUCCI 1986 = A. FUCILI BARTOLUCCI, *Architettura e plastica ornamentale nell'età roveresca dal Genga al Brandani*, in *Arte e cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986, pp. 281-292
- FUMI 1900 = L. FUMI, *Inventario e spoglio dei registri della tesoreria apostolica di Città di Castello dal R. Archivio di Stato in Roma*, Perugia 1900
- FUMI CAMBI GADO 1993 = F. FUMI CAMBI GADO, *Giacomo Cozzarelli, San Sigismondo, ante 1507*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena. 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp. 414-416, n. 88
- GALANTE GARRONE, VASTANO, ROMANO 1985 = G. GALANTE GARRONE, A. VASTANO, G. ROMANO, *Artisti e letterati nel castello di Fossano: dalla "entrata di Emanuele Filiberto alla "Fenice ritrovata"*, in *Il castello e le fortificazioni nella storia di Fossano*, a cura di G. Carità, Fossano 1985, pp. 205-228
- GALLACCINI 1767 = T. GALLACCINI, *Trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti: ora per la prima volta pubblicato*, Venezia 1767
- GALLI 1923 = R. GALLI, *Alcuni documenti sul pittore Prospero Fontana*, in «L'Archiginnasio», 18, 1923, pp. 199-206
- GALLI 1927 = R. GALLI, *I tesori d'arte di un pittore del Seicento (Carlo Maratta) I*, in «L'Archiginnasio», 22, 5-6, 1927, pp. 217-238
- GALLI 1940 = R. GALLI, *Lavinia Fontana pittrice*, Imola 1940
- GARGIANI 2003 = R. GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma 2003
- GASPAROTTO 2003 = D. GASPAROTTO, *Parmigianino, le arti decorative e la "maniera"*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 8 febbraio-15 maggio 2003; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 4 giugno-14 settembre 2003) a cura di L. Fornari Schianchi, S. Ferino-Padgen, Cinisello Balsamo 2003, pp. 141-149
- GASPARRI 2010 = C. GASPARRI, *Appunti per Raffaello e l'antico*, in «Atti e studi / Accademia Raffaello», 2010, 1/2, pp. 9-24
- GENOVA 2007 = M. GENOVA, *Il Crocifisso di Federico Brandani nella chiesa di Sant'Agostino a Pesaro*, in «Pesaro. Città e contà», XXV, 2007, pp. 27-36
- GENOVA 2015 = M. GENOVA, *Ripensare Federico Brandani nell'oratorio di San Giuseppe a Urbino*, in «Arte Marchigiana», III, 2015, pp. 81-95

- GERE 1960 = J.A. GERE, *Two Late Fresco Cycles by Perino del Vaga: the Massimi Chapel and the Sala Paolina*, in «The Burlington Magazine», 102, 1960, pp. 9-19
- GERE 1965 = J.A. GERE, *The Decoration of the Villa Giulia*, in «The Burlington Magazine», 745, 107, 1965, pp. 198-207
- GERE 1971 = J.A. GERE, *Il manierismo a Roma*, Milano 1971
- GERE, POUNCEY 1983 = J.A. GERE, P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artist Working in Rome c. 1550 to c. 1640*, London 1983
- GEREMICCA 2017 = A. GEREMICCA, «Sarebbe riuscita insieme un'opera molto onorata». *Per Perino del Vaga a Pisa*, in «Studi di Storia dell'Arte», 27, 2016, pp. 93-104
- GHISETTI GIAVARINA 1990 = A. GHISETTI GIAVARINA, *Aristotele da Sangallo. architettura, scenografia e pittura tra Roma e Firenze nella prima metà del Cinquecento. Ipotesi di attribuzione dei disegni raccolti agli Uffizi*, Roma 1990
- GHISETTI GIAVARINA 1992 = A. GHISETTI GIAVARINA, *Tommaso Boscoli: note documentarie sull'attività di scultore, scalpellino e stuccatore*, in «Opus», 9, 2008, pp. 21-26
- GHISETTI GIAVARINA 2008 = A. GHISETTI GIAVARINA, *Tommaso Boscoli. Note documentarie sull'attività di scultore, scalpellino e stuccatore*, in «Opus», 9, 2008, pp. 21-26
- GIACCARELLO 1550 = A. GIACCARELLO, *Le triumphali feste et giostre fatte nell'inclita città di Bologna con la publicatione di un'altra giostra che se havrà da fare il dì di Santa Croce di Maggio prossimo, per la creatione di N. S. Papa Giulio III*, Bologna 1550
- GIANNOTTI 2017 = A. GIANNOTTI, ad vocem, *Rossi, Vincenzo di Raffaello di Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVIII, Roma 2017, pp. 735-739
- GIGLIUCCI 2000 = R. GIGLIUCCI, *La lirica rinascimentale*, Roma 2000
- GINZBURG 1970 = C. GINZBURG, *Il Nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del Cinquecento*, Torino 1970
- GINZBURG 1996 = C. GINZBURG, *In margine al motto Veritas Filia Temporis*, Napoli 1996
- GINZBURG 2006 = S. GINZBURG, *Annibale in palazzo Farnese a Roma*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico archeologico, 22 settembre 2006-7 gennaio; Roma, Chiostro del Bramante, 25 gennaio-6 maggio 2007) cura di D. Benati, E. Riccomini, Milano 2006, pp. 448-457
- GINZBURG 2008 = S. GINZBURG, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano 2008
- GINZBURG 2010 = S. GINZBURG, *Il Camerino e la Galleria dei Carracci*, in

- Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Farnese, 17 dicembre 2010-27 aprile 2011), a cura di F. Buranelli, Roma 2010, pp. 92-107
- GINZBURG 2013 = S. GINZBURG, *Restauro, tecniche esecutive e questioni di attribuzione nel Camerino Farnese*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma 2013, pp. 117-132
- GINZBURG 2015 = S. GINZBURG, *Perino del Vaga e la generazione di Salviati*, in *Francesco Salviati «spirito veramente pellegrino ed eletto»*, a cura di A. Gericca, Roma 2015, pp. 41-52
- GIOMETTI 2013 = C. GIOMETTI, *San Marco guarisce gli infermi e libera l'indemoniato*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013) a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp. 374-375, n. 6.8
- GIORGIO VASARI 1981 = *GIORGIO VASARI. PRINCIPI, LETTERATE E ARTISTI NELLE CARTE DI GIORGIO VASARI*, catalogo della mostra (Arezzo, casa Vasari, sottochiesa di San Francesco, 26 settembre-29 novembre 1981), a cura di M.D. Davis, L. Corti, Firenze 1981
- GIOVANNONE in cds = *Stuccatori ticinesi e barocco romano: Giuseppe Bernascone e soci nel cantiere borrominiano di San Carlino alle Quattro Fontane. Rilettura tecnica delle fonti documentarie*, in *Studi e ricerche – Conservazione e restauro. Stucchi e stuccatori ticinesi tra XVI XVIII secolo*, a cura di A. Felici, G. Jean, in corso di stampa
- GISOLFI 2017 = D. GISOLFI, *Paolo Veronese and the Practice of Painting in Late Renaissance Venice*, New Haven 2017
- GIULIO ROMANO 1989 = *GIULIO ROMANO*, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te, Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), a cura di E.H. Gombrich, Milano 1989
- GNANN 1999a = A. GNANN, *Quos ego*, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999; Wien, Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), a cura di K. Oberhuber, catalogo di A. Gnann, Milano 1999, pp. 114-115, n. 53
- GNANN 1999b = A. GNANN, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999; Wien, Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), a cura di K. Oberhuber, catalogo di A. Gnann, Milano 1999, p. 146, n. 86
- GNANN 1999c = A. GNANN, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, in *Roma e*

- lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999; Wien, Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), a cura di K. Oberhuber, catalogo di A. Gnann, Milano 1999, p. 147, n. 87
- GOLZIO 1939 = V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939
- GOMBRICH 1999 = E. H. GOMBRICH, *Giulio Romano, il Palazzo del Te*, Mantova 1999
- GORNI 1989 = G. GORNI, *Un'ecatombe di rime. I "Cento sonetti" di Antonfrancesco Rainerio*, in «Versants», XV, 1989, pp. 135-152
- GRAMBERG 1937 = W. GRAMBERG, ad vocem, *Sormani Leonardo*, in *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, a cura di U. Thieme, F. Becker, vol. XXXI, Leipzig 1931, pp. 297-298
- GRAMBERG 1964 = W. GRAMBERG, *Die Düsseldorf Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin 1964, 3 voll.
- GRASSI 1924 = V. GRASSI, *Ricordi storici e artistici della Compagnia laicale di S. Antonio Abate in Siena oggi Arciconfraternita della Misericordia pubblicati per la festa della Domenica in Albis 1924 in cui per la prima volta fu esposto alla pubblica venerazione in Duomo il simulacro del santo patrono del pio sodalizio*, Siena 1924
- GRAUL 2011 = J. GRAUL, *Il 'contesto' della Deposizione di Daniele da Volterra: la decorazione perduta della Cappella Orsini*, in «Predella», 11, 30, 2011
- GRIMALDI, SORDI 1988 = F. GRIMALDI, K. SORDI, *Pittori a Loreto. Committenze tra '500 e '600. Documenti*, Ancona 1988
- GUALANDI 1844 = M. GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, vol. III, Bologna 1844
- GUERRIERI BORSOI 2004 = M.B. GUERRIERI BORSOI, *La decorazione seicentesca di Santa Maria Porta Paradisi*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, a cura di M. Serio, C. Strinati, M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, B. Mirri, F. Petrucci, Milano 2004, pp. 197-207
- GUERRIERI BORSOI, PETRUCCI 2011 = M.B. GUERRIERI BORSOI, F. PETRUCCI, *Il Santuario della Madonna di Galloro in Ariccia*, Roma 2011
- GUERRINI 1983 = R. GUERRINI, *Artisti senesi, ed alcuni altri, del secolo XVI in Roma (dall'Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca)*, in «Buletino senese di storia patria», 90, 1983 (1984), pp. 152-168
- GUERRINI 2009 = R. GUERRINI, *Libreria Piccolomini. Edicola con riproduzione della Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre scolpita da Jacopo della Quercia per la Fonte Gaia*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 162-165
- GUIDICINI 1869 = G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, vol. II, Bologna 1869

- HANKE 2009/2010 = S. HANKE, *Die Macht der Giganten: zu einem verlorenen Jupiter des Marcello Sparzò und der Genueser Kolossalplastik des 16. Jahrhunderts*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 39, 2009/10 (2012), pp. 165-186
- HANSEN 1998 = M.S. HANSEN, *Celebrating the Armenian Faith: Giorgio Morato and Pellegrino Tibaldi in the Cathedral of Ancona*, in «Analecta Romana Instituti Danici», 24, 1997 (1998), pp. 83-91
- HANSEN 2004 = M.S. HANSEN, *Immigrants and Church Patronage in Sixteenth-Century Ancona*, in *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, a cura di S.J. Campbell, S.J. Milner, Cambridge 2004, pp. 327-354
- HANSEN 2007 = M.S. HANSEN, *Disegno and Authorship in Daniele da Volterra's late Church Commissions*, in «Notizie da Palazzo Albani», 36/37, 2007 (2008), pp. 57-78
- HANSEN 2013 = M.S. HANSEN, *In Michelangelo's Mirror: Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, University Park Pennsylvania 2013
- HÄRB 2015 = F. HÄRB, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015
- HARTT 1958 = F. HARTT, *Giulio Romano*, New Haven 1958, 2 voll.
- HELPER 2009 = Y. HELPER, *Guglielmo della Porta. Dal duomo di Genova al duomo di Milano*, in «Prospettiva», 132, 2009, pp. 61-77
- HIBBARD 2001 = H. HIBBARD, *Carlo Maderno*, a cura di A. Tosini Scotti, Milano 2001
- HIRST 1963 = M. HIRST, *Three Ceiling Decorations by Francesco Salviati*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 26, 2, 1963, pp. 146-165
- HIRST 1967 = M. HIRST, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – I. The Chronology and the Altar-Piece*, in «The Burlington Magazine», 109, 774, 1967, pp. 498-509
- HIRST 1988 = M. HIRST, *Michelangelo and His Drawings*, New Haven 1988
- HOCHMANN 1998a = M. HOCHMANN, *Francesco Salviati a Venezia*, in *Francesco Salviati (1510-1563), o la bella maniera*, catalogo della mostra (Roma, villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), a cura di C.M. Goguel, Milano 1998, pp. 56-60
- HOCHMANN 1998b = M. HOCHMANN, *Palazzo della Cancelleria. Cappella del Pallio*, in *Francesco Salviati. Affreschi romani*, a cura di A. Coliva, Milano 1998, pp. 35-39
- HOFFMANN 1967 = P. HOFFMANN, *Pittori e stuccatori a Villa Giulia: inediti di Federico Brandani*, in «Commentari», XVIII, 1967, pp. 55-57
- HOLMQUIST 1984 = J.B. HOLMQUIST, *The Iconography of a Ceiling by Pinturicchio from the Palazzo del Magnifico, Siena*, PhD diss., The University of

- North Carolina at Chapel Hill, 1984
- HOWARD 1975 = D. HOWARD, *Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven 1975
- HUBER 2005 = H. D. HUBER, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, Monaco 2005
- HUNTER 1984 = J. HUNTER, *The architectus celeberrimus of the Palazzo Capodiferro at Rome*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 21, 1984, pp. 397-403
- IOELE 2016 = G. IOELE, *Giovanni Battista Della Porta scultore (1542-1597): prima di Bernini*, Roma 2016
- JACKSON 2007 = P. JACKSON, *The Patronage of Pandolfo the Magnificent*, in *Renaissance Siena. Art for a City*, catalogo della mostra (London, National Gallery 14 ottobre 2007-13 gennaio 2008), a cura di L. Syson, London 2007, pp. 60-73
- JAFFÉ 1994 = M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Roman and Neapolitan Schools*, London 1994
- JENKINS 2017 = C. JENKINS, *Prints at the Court of Fontainebleau: c. 1542-47*, Ouderkerk aan den IJssel 2017
- JESTAZ 1993 = B. JESTAZ, *Les Italiens à Fontainebleau*, in *Künstlerischer Austausch*, atti del XXVIII congresso internazionale di storia dell'arte (Berlino, 15-20 luglio 1992), a cura di T. W. Gaetgens, 1993, 3 voll., vol. I, pp. 93-104
- JOANNIDES 1996 = P. JOANNIDES, *Michelangelo, the Magnifici Tomb and the Brazen Serpent*, in «Master Drawings», 34, 1996, pp. 148-167
- JONI 1932 = I.F. JONI, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, San Casciano in Val di Pesa 1932
- JOPPI 1887 = V. JOPPI, *Nuovo contributo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia 1887
- JOSSA 2006 = S. JOSSA, *Anton Francesco Raineri Cento sonetti*, in «Italianistica», 3, 35, 2006, pp. 165-167
- JOYCE 2004 = H.E. JOYCE, *Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 67, 2004 (2006), pp. 193-232
- KIENE 1995 = M. KIENE, *Bartolomeo Ammannati*, Milano 1995
- KINNEY 2001 = D. KINNEY, *Roman Architectural Spolia*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 145, 2001, pp. 138-161
- DIE KIRCHEN VON SIENA 1992 = DIE KIRCHEN VON SIENA. ORATORIO DELLA CARITÀ-S. DOMENICO, a cura di P.A. Riedl, M. Seidel, vol. 2, München 1992
- LAFRÉRY 1575 = A. LAFRÉRY, *Speculum Romanae Magnificentiae*, Roma 1575

- LA MALFA 2009 = C. LA MALFA, *Pintoricchio a Roma. La seduzione dell'antico*, Milano 2009
- LA MALFA 2017 = C. LA MALFA, *La nuova Domus Aurea*, in *Pintoricchio pittore dei Borgia*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 19 maggio-10 settembre 2017), a cura di C. Acidini Luchinat, F. Buranelli, C. La Malfa, C. Strinati, Roma 2017, pp. 63-81
- LAMBERINI 2007 = D. LAMBERINI, *Il Sanmarino. Giovan Battista Belluzzi, architetto militare e trattatista del Cinquecento*, Firenze 2007
- LAMO 1844 = P. LAMO, *Graticola di Bologna*, Bologna 1844 [Bologna 1560]
- LANCIANI 1907 = R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità. Dall'elezione di Giulio III alla morte di Pio IV*, vol. III, Roma 1907
- LANDI 1992 = A. Landi, 'Racconto' del *Duomo di Siena*, dato alle stampe e commentato da E. Carli, Firenze 1992 [post 1655]
- LANDI 2002 = F. Landi, *Santa Colomba e il suo territorio*, Siena 2002
- LANZARINI 2000 = O. LANZARINI, *Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori*, in «Annali di architettura», 10/11, 2000, pp. 183-202
- LAVAGNINO 1924 = E. LAVAGNINO, *Il Palazzo della Cancelleria e la chiesa di San Lorenzo in Damaso*, Roma 1924
- LAVIN 1983 = I. LAVIN, *Bernini's Memorial Plaque for Carlo Barberini*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 42, 1983, pp. 6-10
- LAVIN, ARONBERG LAVIN 2018 = I. LAVIN, M. ARONBERG LAVIN 2018, *Bernini's Bust of Prospero Farinacci*, in «Artibus et historiae», 77, 2018, pp. 255-290
- LEFEVRE 1973 = R. LEFEVRE, *Villa Madama*, Roma 1973
- LEITHE-JASPER 1999 = M. LEITHE-JASPER, *Tiziano Aspetti, detto Minio (Padova, 1511/12-1552)*, in *'La bellissima maniera'. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, castello del Buonconsiglio, 25 giugno-26 settembre 1999), a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Trento 1999, pp. 226-229
- LEITHE-JASPER 2001 = M. LEITHE-JASPER, *Tiziano Aspetti detto Minio (Padova 1511/1512-1552)*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzo a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001-15 luglio 2001), a cura di M. De Vincenti, E. Gastaldi, Milano 2001, pp. 238-247
- LETAROUILLY 1853 = P.M. LETAROUILLY. *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome*, vol. II.1, Liegi 1853
- UNA LETTERA 2001 = UNA LETTERA INEDITA DI PELLEGRINO TIBALDI (1527-1596), in *Munus amicitiae*, a cura di G. Paci, M.L. Polichetti,



- M. Sensi, Loreto 2001, pp. 465-468
- LEZIONE PRIMA DI M. BENEDETTO VARCHI 2004 = LEZIONE PRIMA DI M. BENEDETTO VARCHI SOPRA IL SONETTO DEL PETRARCA LA GOLAE IL SOMNO ET L'OTTOSE PIUME. LETTA NELL'ACCADEMIA FIORENTINA IL 15 APRILE 1543, in *Lezioni sul Petrarca. Die Rerum vulgarium fragmenta in Akademievortragen des 16. Jahrhunderts*, a cura di B. Huss, F. Neumann, G. Regn, Munster 2004, pp. 57-88
- LOAN EXHIBITION 1970 = LOAN EXHIBITION: SELECTIONS FROM THE DRAWING COLLECTION OF MR. AND MRS. JULIUS S. HELD, Binghamton 1970
- LODI 2005 = S. LODI, *Appunti su Farinati architetto e la committenza. Novità e ipotesi*, in *Paolo Farinati 1524-1606. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 17 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di P. Marini, G. Marini e F. Rossi, Verona 2005, pp. 51-56
- LOFFREDO 2011a = F. LOFFREDO, *La giovinezza di Bartolomeo Ammannati all'ombra della tomba Nari*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 94-135
- LOFFREDO 2011b = F. LOFFREDO, *Pedro de Toledo, lo stemma di Castelcapuano e Francesco da Sangallo a Napoli: la produzione di emblemi monumentali e un confronto col portale di Castel Sant'Elmo di Tommaso Boscoli*, in *Castelcapuano*, a cura di F. Mangone, Napoli 2011, pp. 42-69
- LONGHI 1941 = R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca*, Firenze 1941
- L'ORANGE 1953 = H. P. L'ORANGE, *L'originaria decorazione del Tempietto cividalese*, in *Atti del II congresso di studi sull'arte dell'Alto Medioevo*, Spoleto 1953, pp. 95-113.
- L'ORANGE, TORP 1977-1979 = H.P. L'ORANGE, H. TORP, *Il Tempietto Longobardo di Cividale*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», VII, Roma 1977-1979, 3 voll.
- LORENZ 1987 = T. LORENZ, *Raffael und die Antike*, in *Raffael in seiner Zeit*, a cura di V. Hoffmann, Norimberga 1987, pp. 119-154
- LOSERIES 2009 = W. LOSERIES, *Le decorazioni post medievali della cupola del duomo*, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 464-66
- LOSITO 2000 = M. LOSITO, *Pirro Ligorio e il Casino di Paolo IV in Vaticano: l'«esempio» delle «cose passate»*, Roma 2000
- MAGGI 1988 = S. MAGGI, *Un Paride ritrovato: il 'Mercurio' della casa di Giulio Romano a Mantova*, in «Quaderni di Palazzo Te», 8, 1988, pp. 37-41

- MAGGIORI 1821 = A. MAGGIORI, *Le pitture, sculture e architetture della città di Ancona*, Ancona 1821
- MAGNUSSON 1988 = B. MAGNUSSON, *A Drawing for the Façade of Giulio Romano's House in Mantua*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 47, 1988, pp. 179-184
- MAIFREDA 2014 = G. MAIFREDA, *I denari dell'inquisitore. Affari e giustizia di fede nell'Italia moderna*, Torino 2014
- MALVASIA 1678 = C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, Bologna 1678, 2 voll.
- MALVASIA 1686 = C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686
- MALVASIA 2013 = C.C. MALVASIA, *Lives of Domenicchino and Francesco Gessi*, a cura di E. Cropper, L. Pericolo, London 2013
- MAMMANA, ROGGERI 2015 = S. MAMMANA, R. ROGGERI, *Echi senesi nell'arte di Bernard van Rantwijk: il ciclo pittorico delle storie della reliquia di S. Andrea Apostolo nel Museo Diocesano di Pienza*, in «Valori Tattili», 5/6, 2015, pp. 100-112
- MANFREDI 1999 = T. MANFREDI, *La presenza di architetti e maestranze ticinesi nel sistema dell'edilizia pubblica a Roma da Sisto V a Urbano VIII*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'arte, 5 settembre-14 novembre 1999) a cura di M Kahn-Rossi, M. Francioli, Milano 1999, pp. 209-229
- MANFREDI 2012 = T. MANFREDI, «*Si può vedere col paragone*». *Carlo Rainaldi, Carlo Fontana, Gian Lorenzo Bernini e la facciata di S. Andrea della Valle*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma 2012, pp. 279-295
- MARANGONI 1744 = G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso, e adornamento delle chiese*, Roma 1744
- MARCHINI 1970 = G. MARCHINI, *Il problema dell'Imperiale*, in «Commentari», XXI, 1970
- MARCONI 2004 = N. MARCONI, *Edificando Roma Barocca. Macchine, apparati, maestranze e cantieri tra il XVI e XVIII secolo*, Roma, 2004
- MARCORIN 2017 = F. MARCORIN, *Crafted identities: Renaissance Verona as a Case-Study*, seminario, New York City, Columbia University, 6 dicembre 2017 consultabile su [https://italianacademy.columbia.edu/sites/default/files/papers/MARCORIN\\_paper%20%281%29.pdf](https://italianacademy.columbia.edu/sites/default/files/papers/MARCORIN_paper%20%281%29.pdf)
- MARCORIN 2018 = F. MARCORIN, «*Di cattiva maniera*», anzi no: *Sangallo, Palladio e la Roma Tardoantica*, in «Annali di architettura», 30, 2018, pp. 137-154
- MARCUCCI 2011 = L. MARCUCCI, *Su un disegno per la cappella Herrera e sul S. Giacomo degli Spagnoli a Roma tra Cinquecento e Seicento*, in «Palladio», 24, 47, 2011, pp. 79-104

- MARIANO 1990 = F. MARIANO, *Architettura militare del Cinquecento in Ancona, con la trascrizione del Cod. Vat. Lat. 13325 di Giacomo Fontana (1588-89)*, Urbino 1990.
- MARINELLI 1999 = S. MARINELLI, *Bartolomeo Ridolfi e Alessandro Vittoria*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Verona 1999, pp. 117-137
- MAROCCHI 1990 = M. MAROCCHI, *I Gonzaga di Castiglione delle Stiviere*, Verona 1990
- MARTIN 1974 = J. MARTIN, *Un grand bâtisseur de la Renaissance: le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano (1497-1574)*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 86, I, 1974, pp. 251-275
- MARTINOLA 1964 = G. MARTINOLA, *Le maestranze d'arte del Mendrisiotto in Italia nei secoli XVI-XVIII*, Bellinzona 1964
- MARUCCI 1988 = *Pasquinate romane*, a cura di V. Marucci, Roma 1988
- MASSA 1987 = M. MASSA, *Appunti per una nuova cronologia delle opere di Pellegrino Tibaldi*, in «Notizie da Palazzo Albani», 16, 1987, 1, pp. 43-51
- MASSA 2003 = M. MASSA, *Pellegrino Tibaldi in Ancona e la Loggia dei Mercanti*, in *La Loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, a cura di F. Mariano, Ancona 2003, pp. 55-86
- MASSARI 1993 = S. MASSARI, *Serie di Mascheroni*, in *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te, 11 settembre-21 novembre 1993), a cura di S. Massari, Roma 1993, pp. 114-122, nn. 105-124
- MATTEUCCI 1993 = A.M. MATTEUCCI, *Il contributo degli architetti emiliani all'avvio del Classicismo seicentesco*, in *Il classicismo*, a cura di E. de Luca, Bologna 1993, pp. 279-294
- MATTEUCCI ARMANDI 1967 = A.M. MATTEUCCI ARMANDI, *Le sculture*, in *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di C. Volpe, Bologna 1967, pp. 73-82
- MAYLENDER 1976 = M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, vol. I, *Abbagliati-Centini*, Sala Bolognese 1976
- MAZZACURATI 1980 = G. MAZZACURATI, *Pietro Bembo*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza 1980, vol. III/2, pp. 1-59
- MAZZONI 2001 = G. MAZZONI, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001
- MCTAVISH 1980 = D. MCTAVISH, *Pellegrino Tibaldi's "Fall of Phaethon" in the Palazzo Poggi, Bologna*, in «The Burlington Magazine», 122, 1980, pp. 186-188
- MCTAVISH 1981 = D. MCTAVISH, *Apparato dei Sempiterni, Venezia, per la commedia di Pietro Aretino*, La Talanta, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari, Sottoc chiesa di S. Francesco, 26 settembre-29 novembre 1981) a

- cura di L. Corti, M. Daly, Firenze 1981, pp. 112-116
- MELFI 1983 = E. MELFI, ad vocem, *Cortese, Ersilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIX, Roma 1983, pp. 719-721
- MELLINI 1566 = D. MELLINI, *Descrizione dell'entrata della sereniss. Reina Giovanna d'Austria, et dell'apparato fatto in Firenze nella venuta, et per le felicissime nozze di S. Altezza et dell'illustrissimo, et eccellentissimo s. Don Francesco de Medici, principe di Fiorenza, et di Siena*, Firenze 1566
- MENEGAZZO 2001 = E. MENEGAZZO, *Colonna, Folengo, Ruzante e Cornaro. Ricerche, testi e documenti*, a cura di A. Canova, Roma-Padova 2001
- MERKLE 1963 = S. MERKLE, *Concilia Tridentini diariorum*, Friburgo 1963
- MERLOTTI 1995 = G. MERLOTTI, *Memorie storiche delle parrocchie suburbane della Diocesi di Siena*, a cura di M. Marchetti, Siena 1995 [1881]
- MERZ 2008 = J.M. MERZ, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven 2008
- MEZ 1934 = M.L. MEZ, *Una decorazione di Daniele da Volterra nel Palazzo Farnese a Roma*, in «Rivista d'Arte», 16, 1934, pp. 276-291
- MIGNOSI TANTILLO 1996 = A. MIGNOSI TANTILLO, *Domenichino a Grottaferrata: la decorazione della cappella dei Santi Fondatori*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo, Milano 1996, pp. 194-223
- MILANESI 1873 = G. Milanese, *Sulla storia dell'arte toscana*, Siena 1873
- MINONZIO 1990 = D. MINONZIO, ad vocem *De Musi (Di Musi, De Musis, Musi)*, *Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1990, vol. 38, pp. 685-688
- MODIO 1554 = G.B. MODIO, *Il Convito*, Roma 1554
- MONBEIG GOGUEL 1998 = C. MONBEIG GOGUEL, *Il disegno in Francesco Salviati*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la bella maniera*, catalogo della mostra (Roma, villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998, pp. 31-45
- MONBEIG GOGUEL 2004 = C. MONBEIG GOGUEL, *Attualità della ricerca su Francesco Salviati, dieci anni dopo la monografia di Luisa Mortari*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di M. Pasculli Ferrara, Roma 2004, pp. 203-211
- MONTAGU 1985 = J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-London 1985, 2 voll.
- MONTAGU 1989 = J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture: the Industry of the Art*, New Haven 1989
- MOREL 2008 = P. MOREL, *Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'invenzione maniériste: réflexions autour de Francesco Salviati*, in *Programme et*

- invention dans l'art de la Renaissance*, a cura di M. Hochmann, Roma e Parigi 2008, pp. 285-306
- MORELLO 2004 = G. MORELLO, *La decorazione della Galleria di Urbano VIII nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Da Domenichino a Giovan Paolo Schor*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, a cura di M. Serio, C. Strinati, M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, B. Mirri, F. Petrucci, Milano 2004, pp. 299-308
- MORESCHINI 2000 = B. MORESCHINI, *Un edificio da salvare: Villa Trivulzio a Salone*, in «Commentari d'arte», 6, 2000, pp. 29-38
- MORETTI 1999 = G. MORETTI, *Catone al bivio. Via della virtù, lotta coi mostri e viaggio ai confini del mondo: il modello di Eracle nel IX del "Bellum Civile"*, in *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, Napoli 1999, pp. 237-252
- MORETTI 2012 = G. MORETTI, *Il mito di Eracle al bivio fra letteratura e iconografia*, in *Il significato delle immagini: numismatica, arte, filologia, storia*, atti del secondo incontro internazionale di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae (Genova, 10-12 novembre 2005), a cura di R. Pera, Roma 2012, pp. 411-434
- MOROLLI 1991 = G. MOROLLI, *La fabbrica degli Adimari e dei Salviati alla Lungara. La cappella*, in *Palazzo Salviati alla Lungara*, a cura di G. Morolli, Roma 1991, pp. 199-121
- MORROGH 1985 = A. MORROGH, *Disegni di architetti fiorentini 1540-1640*, Firenze 1985
- MORTARI 1992 = L. MORTARI, *Francesco Salviati*, Roma 1992
- MOSTRA DI DISEGNI 1966 = MOSTRA DI DISEGNI DI PERINO DEL VAGA E LA SUA CERCHIA, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 1966) a cura di B.F. Davidson, Firenze 1966
- MUÑOZ 1913 = A. MUÑOZ, *Monumenti d'arte della provincia romana. Studi e restauri*, in «Bollettino d'arte», VII, 1913, pp. 251-271
- MURRI 1792 = V. MURRI, *Relazione storica delle prodigiose traslazioni della Santa Casa di Nazarette ora venerata in Loreto dall'abate d. Vincenzo Murri chierico beneficiato della sacrosanta basilica lauretana, con una nuova aggiunta di tutti i doni più qualificati, che si conservano nel Tesoro di questo Santuario*, Loreto 1792
- MUSSO 2001 = S. MUSSO, *Lo stucco in architettura: tra "simulazione" e "nascondimento"*, in *Lo stucco. Cultura, tecnologia, conoscenza*, atti del convegno (Bresanone 10-13 luglio 2001), a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia 2001, pp. 27-35
- MUZIO 1571 = G. MUZIO, *Lettere Catholiche*, Venezia 1971
- MUZIO 1864 = G. MUZIO, *Lettere conservate nell'archivio di Parma*, Parma 1864

- NAPIONE 2012 = E. NAPIONE, *I sottarchi di Altichiero e la numismatica*, in «Arte veneta», 69, 2012, pp. 23-39
- NEES 1978 = L. NEES, *Le "Quos Ego" de Marc-Antoine Raimondi. L'Adaptation d'une source antique par Raphael*, in «Nouvelles de l'estampe», 40/41, 1978, pp. 18-29
- NEGRO 1989 = E. NEGRO, *Prospero Fontana. L'Occasione afferra la Fortuna per i capelli*, in *Disegni emiliani del Rinascimento*, a cura di M. Di Giampaolo, Cinisello Balsamo 1989, pp. 188-189, n. 89
- NEPI SCIRÈ, CREMONINI, FERRARA 2003 = G. NEPI SCIRÈ, C. CREMONINI, D. FERRARA, *Parmigianino e il Veneto*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 8 febbraio-15 maggio 2003; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 4 giugno-14 settembre 2003) a cura di L. Fornari Schianchi, S. Ferino-Padgen, Cinisello Balsamo 2003, pp. 119-127
- NEPPI 1975 = L. NEPPI, *Palazzo Spada*, Roma 1975
- NESSLRATH 1986a = A. NESSLRATH, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, vol. III, Torino, 1986, pp. 87-147
- NESSLRATH 1986b = A. NESSLRATH, *Raphael's Archaeological Method*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 357-371
- NICOLÒ DELL'ABATE 2005 = NICOLÒ DELL'ABATE, *STORIE DIPINTE NELLA PITTURA DEL CINQUECENTO TRA MODENA E FONTAINEBLEAU*, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, galleria e museo estense, palazzo Comunale, chiesa di San Pietro, 20 marzo 2005-19 giugno 2005), a cura di S. Béguin, F. Piccinini, Cinisello Balsamo 2005
- NOBERASCO 1937 = F. NOBERASCO, *I Sormano di Savona*, in «Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria», 1937, pp. 279-290
- NOCCHI 2015 = L. NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi a Roma: documenti ed ipotesi*, in «Bollettino d'Arte», 25, 2015, pp. 77-96
- NOCCHI in cds = L. NOCCHI, *Leonardo Sormani scultore di ritratti*, in *Circolazione, scambi e modelli: gli scultori a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 21-22 marzo 2019), a cura di T. Farina, G. Extermann, G. Ioele, L. Nocchi, in corso di pubblicazione
- NOVA 1980 = A. NOVA, 'Occasio pars virtutis'. *Considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci*, in «Paragone Arte», 31, 365, 1980, pp. 29-63
- NOVA 1981 = A. NOVA, *Francesco Salviati and the 'Markgrafen' Chapel in S. Maria dell'Anima*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 25, 3, 1981, pp. 355-372
- NOVA 1983 = A. NOVA, *Bartolomeo Ammaninati e Prospero Fontana a Palazzo*

- Firenze. *Architettura e emblemi per Giulio III Del Monte*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 21, 1983, pp. 53-76
- NOVA 1984 = A. NOVA, *The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, in «The art bulletin», LXVI, 1, 1984, pp. 150-154
- NOVA 1988 = A. NOVA, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555): Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, Ph.D. thesis, London University, 1982, New York-London 1988
- NOVA 1992 = A. NOVA, *Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in their Working Practice*, in «Master Drawings», 30, 1, 1992, pp. 83-108
- OBERHUBER, BURNS 1984 = K. OBERHUBER, H. BURNS, *La citazione dell'antico: il progetto per il monumento funebre al marchese Francesco Gonzaga*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 410-412, n. 3.4
- OCCHIPINTI 2010a = C. OCCHIPINTI, *Le immagini sacre e la riforma cattolica: le lettere di Ippolito II d'Este dalla Francia (1561-1563) e la fortuna dei "Libri Carolini"*, in «Atti e memorie della Società Tiburtina di storia e d'arte già accademia degli agevoli e colonia degli arcadi sibilini», 1, LXXXIII, 2010, pp. 63-108
- OCCHIPINTI 2010b = C. OCCHIPINTI, *Primiticcio e l'arte di gettare le statue in bronzo. Il mito della 'seconda Roma' nella Francia del XVI secolo*, Roma 2010
- OCCHIPINTI 2010c = C. OCCHIPINTI, *Le temple de la Sibylle à Tivoli du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in «Revue de l'Art», 170, 4, 2010, pp. 53-63
- OCCHIPINTI 2012 = C. OCCHIPINTI, *Arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*, Torino 2012
- OCCHIPINTI 2016 = C. OCCHIPINTI, *Ligorio e Vasari. Sulla 'Pazienza' di Ercole II d'Este e su Girolamo da Carpi*, in «Horti Hesperidum», 6 s., I, 2016, pp. 203-238
- OLIVATO 1987 = L. OLIVATO, *Annotazioni intorno a Raffaello e il suo rapporto con l'antico*, in «Studi su Raffaello», 2 voll., 1987, vol. I, pp. 509-516
- OLIVIERI 2008 = A. OLIVIERI, ad vocem, *Massari, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXI, Roma 2008, pp. 731-733
- OLTRE RAFFAELLO 1984 = OLTRE RAFFAELLO. *ASPETTI DELLA CULTURA FIGURATIVA DEL CINQUECENTO ROMANO*, catalogo della mostra (Roma, maggio-giugno 1984), a cura di L. Cassanelli, S. Rossi, Roma 1984, pp. 213-221
- OMAGGIO ALLA PITTURA EMILLANA 2003 = OMAGGIO ALLA PITTURA EMILLANA. *DIPINTI DAL XVI AL XIX SECOLO*, a cura di D. Benati, Bologna 2003
- ORLANDI 1714 = P. A. ORLANDI, *Notizie degli scrittori Bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna 1714
- ORTI MANARA 1845 = G. ORTI MANARA, *Intorno alla vita ed alle gesta del*

- conte Lodovico di Canossa che fiorì nel secolo XVI*, Verona 1845
- PADOVANI 1990 = S. PADOVANI, *Nuovi appunti su Bernardo Rantwyck*, in «Prospettiva», 57/60, 1990, pp. 139-145
- PAGLIARA 1984 = P.N. PAGLIARA, *Palazzo Branconio*, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Campidoglio, palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 197-204
- PAGLIARA 1985 = P.N. PAGLIARA, *Nuove fonti per la storia di palazzo Branconio dell'Aquila*, in «Architettura», 1, 1985, pp. 49-78
- PAGLIARA 2002 = P.N. PAGLIARA, *Materiali, tecniche e strutture in architetture del primo Cinquecento*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 522-545
- PAGLIARA 2008 = P.N. PAGLIARA, *Palladio e Giulio Romano: la trasmissione di tecniche costruttive che permettessero di «lasciare da parte [...] le superflue spese»*, in *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, Venezia 2008, pp. 87-93
- PALAZZI DEL CINQUECENTO 2016 = *PALAZZI DEL CINQUECENTO A ROMA*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, N. S., in «Bollettino d'Arte», Roma 2016 (2017)
- PALAZZO SPADA 1995 = *PALAZZO SPADA. LE DECORAZIONI RESTAURATE*, a cura di R. Cannatà, Milano 1995
- PALLADIO E VERONA 1980 = *PALLADIO E VERONA* 1980, catalogo della mostra (Verona, palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980), a cura di P. Marini, Verona 1980
- PAMPALONE 1995 = A. PAMPALONE, «*Sedente Sisto V*»: *arte e committenza a Roma in S. Spirito in Sassia*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 55, 2/3, 1995, pp. 268-303
- PANOFSKY 2010 = E. PANOFSKY, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'antichità tornati in vita nell'età moderna*, a cura di M. Ferrando, Macerata 2010 [Leipzig 1930]
- PAOLO FARINATI 2005 = *PAOLO FARINATI 1524-1606. DIPINTI, INCISIONI E DISEGNI PER L'ARCHITETTURA*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 17 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di P. Marini, G. Marini e F. Rossi, Verona 2005
- PARISETTI 1553 = L. PARISETTI, *Epistolarum posteriorum libri tres*, Venezia 1553
- PARLATO 2015 = E. PARLATO, *L'editoria veneziana e Marcolini*, in *Francesco Salviati: "spirito veramente pellegrino ed eletto"*, a cura di A. Geremicca, Roma 2015, pp. 75-85
- PARMA ARMANI 1986 = E. PARMA ARMANI, *Perino del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986



- PARMA ARMANI 1987 = E. PARMA ARMANI, *Il secolo d'oro dei genovesi: Il Cinquecento. Una svolta internazionale*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al Cinquecento*, I, Campomorone 1987, pp. 265-345
- PASQUINI 2002 = L. PASQUINI, *La decorazione a stucco in Italia fra Tardo Antico e Alto Medioevo*, Ravenna 2002
- PASSINI 2011 = M. PASSINI, *Il Primaticcio di Louis Dimier, la scuola di Fontainebleau e la storiografia francese di fine Ottocento: le ragioni di un rifiuto*, in *Primaticcio e le arti alla corte di Francia*, atti dell'incontro di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-11 ottobre 2008), a cura di C. Occhipinti, Roma 2011, pp. 331-352
- PASTOR 1934 = L. PASTOR, *Storia dei papi*, vol. VI, Roma 1934
- PAVAN 1980 = G. PAVAN, *Il problema della decorazione a stucco nelle basiliche ravennate alla luce degli ultimi ritrovamenti*, in *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, vol. 27, 1980, pp. 137-165
- PAVAN 1984 = G. PAVAN, *Ricerche e lavori a Pomposa*, in *L'Arte sacra nei Ducati estensi*, Ferrara 1984, pp. 165-200
- PEGAZZANO 2004a = D. PEGAZZANO, «*Il gran Bindo* *buomo raro et singulare*»: *la vita di Bindo Altoviti*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 ottobre 2003-12 gennaio 2004 e Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2 marzo-15 giugno 2004), a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano 2004, pp. 2-19
- PEGAZZANO 2004b = D. PEGAZZANO, *Il palazzo e la villa di Bindo Altoviti: la decorazione vasariana*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 ottobre 2003-12 gennaio 2004 e Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2 marzo-15 giugno 2004), a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano 2004, pp. 187-206
- PERETTI 2009 = F. PERETTI, *Julius III e Innocenzo Ciocchi del Monte*, Roma 2009
- PERFETTI 1989 = P. PERFETTI, *Le vicende costruttive del palazzo Ricci-Paracciani a Roma*, in «*Rassegna di architettura e urbanistica*», 69/70, 1989 (1990), pp. 55-62
- PERINI 2000 = L. PERINI, *Pier Paolo Vergerio e Pietro Perna*, in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 15-16 ottobre 1998), a cura di U. Rozzo, Udine 2000, pp. 295-312
- PERINI 2002 = L. PERINI, *La vita e i tempi di Pietro Perna*, Roma 2002
- PERINO DEL VAGA 2001 = PERINO DEL VAGA TRA RAFFAELLO E MICHELANGELO, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te 18 marzo-10 giugno 2001) a cura di E. Parma Armani, Milano 2001

- PERRY 1981 = M. PERRY, *A Renaissance Showplace of Art: the Palazzo Grimani at Santa Maria Formosa, Venice*, in «Apollo», 113, 1981, pp. 215-221
- PERRY 1993 = M. PERRY, *Wealth, Art, and Display: the Grimani Cameos in Renaissance Venice*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 56, 1993, pp. 268-273
- PESENTI 2000 = F.R. PESENTI, *Marcello Sparzo nel Seicento tra Genova e Urbino*, in «Trasparenze», 10, 2000, pp. 3-16
- PETRAROIA 1993 = P. PETRAROIA, *Leonardo Sormani, Monumento di Paolo Odescalchi*, in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di palazzo Venezia, 21 gennaio-30 maggio 1993), a cura di M.L. Madonna, Roma 1993, p. 420
- PETROBELLI 1980 = M.P. PETROBELLI, *La Loggia e l'Odeo Cornaro a Padova. Guida*, Padova 1980
- IL PIACERE DEL COLORIRE 2002 = IL PIACERE DEL COLORIRE. PERCORSO ARTISTICO DI ALESSANDRO CASOLANI 1552/'53-1607, guida alla mostra (Casole d'Elsa, museo archeologico e della collegiata; Radincoli, collegiata dei Santi Simone e Giuda, 24 marzo-3 novembre 2002), a cura di A. Bagnoli, Firenze 2002
- PICARDI 2016 = P. PICARDI, *La decorazione dei palazzi farnesiani alla metà del Cinquecento*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di G. Saporì, C. Conforti, N. S., in «Bollettino d'Arte», Roma 2016 (2017), pp. 67-82
- PICCI 2007 = G.U. PICCI, *Leonardo Sormani da Spicciano di Fivizzano*, in *Cose di Lunigiana*, a cura di G.U. Picci, La Spezia 2007, pp. 11-32
- PICHI TANCREDI 1664 = G. PICHI TANCREDI, *Compendio di atti e risoluzioni et decreti pubblici*, Ancona, Biblioteca Comunale Benincasa, ms 240 [1664]
- PIERGUIDI 2003 = S. PIERGUIDI, *Sull'iconografia dell'apparato dei 'Sempiterni' di Giorgio Vasari*, in «Arte Veneta», 60, 2003, pp. 156-164
- PIERGUIDI 2005 = S. PIERGUIDI, *Dalla Veritas filia Temporis di Francesco Marcolini all'Allegoria di Londra del Bronzino: il contributo di Francesco Salviati*, in «Artibus et Historiae», 26, 2005, pp. 159-172
- PIERGUIDI 2008 = S. PIERGUIDI, *Verità e Menzogna: i moti e le marche tipografiche di Aretino, Marcolini e Doni*, in «Venezia Cinquecento», 17, 2007 (2008), pp. 5-21
- PIETRANGELI 1961 = C. PIETRANGELI, *Il tabernacolo cinquecentesco dell'Ara-coeli al Museo di Roma*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», VIII, 14, 1961, pp. 26-33
- PIETROBELLI 2017 = G. PIETROBELLI, *Le «suntuosissime et accommodate fabbriche» di Alvise Cornaro. Per uno studio della decorazione dell'Odeo Cornaro a Padova*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte» 41, 2017, pp. 44-83
- PIPERNO 2001 = F. PIPERNO, *L'immagine del duca. Musica e spettacolo alla corte*

- di *Guidubaldo II duca di Urbino*, Firenze 2001
- PIZZO 2000 = M. PIZZO, *Dossale d'altare con san Rocco tra le sante Barbara e Lucia*, in *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 20 febbraio-16 luglio 2000) a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. De Vincenti, Venezia 2000, pp. 126-128, n. 51
- POLLAK 1928 = O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII. Kirchliche Bauten (mit Ausnahme von St. Peter) un Paläste*, Wien 1928
- POLVERARI 1990 = M. POLVERARI, *Tiziano. La Crocifissione di Ancona*, Ancona 1990
- PONTANI 1989 = P. PONTANI, *Fasi e trasformazioni della fabbrica di "Porta Pia"*, 14, 1989 (1991), pp. 69-84
- POPE-HENNESSY 1948 = J.W. POPE-HENNESSY, *The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1948
- POPHAM, WILDE 1949 = A.E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949
- POPP 1922 = A. POPP, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München 1922
- PORTOGHESI 1963 = P. PORTOGHESI, *Ss. Luca e Martina di Pietro da Cortona*, in «L'architettura», 9, 1963, pp. 114-127
- PORTOGHESI 1978 = P. PORTOGHESI, *Roma Barocca*, Roma-Bari 1978 [Roma 1966]
- PORTOGHESI 2001 = P. PORTOGHESI, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma, 2001
- POSTI 1911 = C. POSTI, *Il Duomo di Ancona*, Jesi 1911
- LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016 = LE POSTILLE DI PADRE RESTA ALLE VITTE DEL BAGLIONE, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Milano 2016
- PRESSOUYRE 1969 = S. PRESSOUYRE, *Les fontes de Primatice à Fontainebleau*, in «Bulletin Monumental», 127, 1969, pp. 223-239
- PRESSOUYRE 1972 = S. PRESSOUYRE, *La galerie François Ier au château de Fontainebleau: les restaurations; les stucs, les fresques; chronologie des travaux*, in «Revue de l'art», 16/17, 1972, pp. 25-44
- PRESSOUYRE 1984 = S. PRESSOUYRE, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, 2 voll., Rome 1984
- PRIMATICCIO 2005 = PRIMATICCIO. UN BOLOGNESE ALLA CORTE DI FRANCLIA, catalogo della mostra (Bologna, palazzo di Re Enzo, 30 gennaio-10 aprile 2005), a cura di D. Cordellier, Milano 2005
- PRIMATICE 2004 = PRIMATICE. MAÎTRE DE FONTAINEBLEAU, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 settembre 2004-3 gennaio

- 2005) a cura di D. Cordellier, Paris 2004
- PRINCIPI2014 = L. PRINCIPI, *Un altare a Portovenere e altre novità per il secondo soggiorno genovese di Silvio Cosini, tra Padova e Milano*, in «Nuovi Studi», XIX, 20, 2014, pp. 105-144
- PRINCIPI2017 = L. PRINCIPI, *Silvio Cosini a Savona*, in «Paragone», 3 serie, LXVIII, 132, 2017, pp. 3-26
- PROCACCINI 2017a = M. PROCACCINI, *“In questa santa capella angelica”. La decorazione lauretana della cappella Della Rovere: paradigma delle committenze ducali*, in in *Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento: percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 202-211
- PROCACCINI 2017b = M. PROCACCINI, *Madonna con il Bambino (Madonna della Ghiara)*, in in *Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento: percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 168-169, n. 27
- PROCACCINI 2017c = M. PROCACCINI, *San Lorenzo Martire*, in in *Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento: percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 166-167, n. 26
- PRODI 1959 = P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, vol. I, Roma 1959
- PROPERZIO 2005 = PROPERZIO, *Elegie*, a cura di G. Giardina, Roma 2005
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Addenda a Luzio Luzzi disegnatore*, in «Bollettino d'arte» 86, 116, 2001, pp. 39-78
- PUGLIATTI 1984a = T. PUGLIATTI, *Un fregio di Pellegrino Tibaldi nel palazzo Ricci-Sacchetti a Roma*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano 1984, pp. 406-418
- PUGLIATTI 1984b = T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984
- PUGLISI 1999 = C.R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven-London 1999
- PUNGILEONI 1826 = L. PUNGILEONI, *Notizie storiche di Federico Brandani d'Urbino celebre plasticatore del secolo XVI*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», 9, 1826
- PUPPI 1967 = L. PUPPI, *Per la storia del Teatro Olimpico di Vicenza: il testo originale del contratto tra l'Accademia e gli scultori lombardi Ruggero Bascapè e*

- Domenico Fontana, in «Arte Lombarda», 12, 2, 1967, pp. 144-145
- PUPPI 1980 = L. PUPPI, *Per Paolo Veronese architetto: un documento inedito, una firma e uno strano silenzio di Palladio*, in «Palladio», s. 3, 1980, pp. 53-76.
- PUPPI 1988 = L. PUPPI, *Paolo Veronese e l'architettura*, in *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 26 marzo-10 luglio 1988), a cura di A. Bettagno, Vicenza 1988, pp. 31-39
- PUPPI 2001 = L. PUPPI, *Alessandro Vittoria, il Greco, i Greci: con alcune brevi stravaganze*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, atti del convegno internazionale di studi (Udine, 26-27 ottobre 2000), a cura di L. Finocchi Ghersi, Udine 2001, pp. 11-30
- QUAGLIAROLI 2015-2019 = S. QUAGLIAROLI, *Giulio Mazzone (Piacenza 1518/1519-1590). L'artista e il funzionamento dei cantieri decorativi nell'età della Maniera*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, XXXI ciclo, 2015-2018
- QUAGLIAROLI 2018 = S. QUAGLIAROLI, *Decorazioni a stucco nei cantieri sangallesi: lo studio dell'antico, la prassi costruttiva, il rapporto con gli artisti*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione tra Leone X e Paolo III*, a cura di M. Beltramini, C. Conti, Milano 2018, pp. 33-42
- QUAGLIAROLI 2019 = S. QUAGLIAROLI, *Giulio Mazzone, «discepolo di Pierino del Vago», nel cantiere di palazzo Capodiferno Spada*, in *In Corso d'Opera 3. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, a cura di A. Bertuzzi, G. Pollini, M. Rossi, Roma 2019, pp. 61-67
- QUAGLIAROLI in cds = S. QUAGLIAROLI, *Giulio Romano e lo stucco: disegno, progetto, esecuzione, nel segno dell'antico e di Raffaello*, in *Giulio Romano pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, a cura di P. Assmann, S. L'Ocaso, M. C. Loi, F. Moschini, A. Russo, M. Zurla, in corso di pubblicazione
- QUAGLIAROLI, SPOLTORE in cds = S. QUAGLIAROLI, G. SPOLTORE, *Stucco e ornamento nel pontificato Boncompagni*, in *Gregorio XIII. Un quadro nel quadro. Per speculum et in aenigmate*, atti della giornata di studi (Frascati, Villa Sora, 19 gennaio 2018), a cura di F. Bertini e D. Delle Fave, in cds
- S. QUAGLIAROLI, *Giulio Mazzone, Ferrante Moreschi, Giovanni Antonio Buzzi e Prospero Bresciano nella Sala Regia vaticana*
- G. SPOLTORE, *La cappella dei Conservatori, la cappella Ceuli e la cappella Capranica*
- QUINTERIO 1999 = F. QUINTERIO, *Quattro secoli di stucco in Toscana*, in «Bollettino della società di studi fiorentini», 5, 1999, pp. 85-100
- QUINTERIO 2002 = F. QUINTERIO, *Quattro secoli di stucco in Toscana. IV. Gli apparati notevoli.1. Siena del Rinascimento: Francesco di Giorgio Martini e oltre*, in «Bollettino della società di studi fiorentini», 11, 2002, pp. 37-58

- QUINTERIO 2007/2008 = F. QUINTERIO, *Quattro secoli di stucco in Toscana. 2.B. Monumenti del Quattrocento fiorentino e trasformazioni barocche*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 16/17, 2007/2008 (2010), pp. 185-198
- QUONDAM 1980 = A. QUONDAM, *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCVII, 1980, pp. 75-116
- RAFFAELLO ARCHITETTO = RAFFAELLO ARCHITETTO, catalogo della mostra (Roma, palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984
- RAGGIO 1971 = O. RAGGIO, *Alessandro Algardi e gli stucchi di Villa Pamphili*, in «Paragone», 22, 251, 1971, pp. 3-38
- RAGNI 2001 = N. RAGNI, *Francesco Paciotti: architetto urbinato (1521-1591)*, Urbino 2001
- RAINERI 2004 = A.F. RAINERI, *Cento sonetti, altre rime e pompe. Con la brevissima esposizione di Girolamo Raineri*, a cura di R. Sodano, Torino 2004
- RAVA 1986 = A. RAVA, *Restauri di stucchi a Palazzo Spada*, in *Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione ed innovazione*, atti del convegno (Bressanone, 24-27 giugno 1986), a cura di G. Biscontin, Padova 1986, pp. 485-493
- REBECCHINI 2002 = G. REBECCHINI, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano. 1. Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori)*, in «Prospettiva», 108, 2002, pp. 65-79
- REDIG DE CAMPOS 1967 = D. REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, in «Roma Christiana», 18, Bologna 1967
- REDÍN MICHAUS 2007 = G. REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid 2007
- RENAISSANCE ARTISTS AND ANTIQUE SCULPTURE 2010 = RENAISSANCE ARTISTS AND ANTIQUE SCULPTURE. A HANDBOOK OF SOURCES, by P.P. Bober, R. Rubinstein, London 2010
- REPETTO CONTALDO 1984 = M. REPETTO CONTALDO, *Francesco Torbido detto 'il Moro'*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 14, 1984, pp. 43-76
- RICCI 1834 = A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona*, Macerata 1834
- RICCI 1996 = M. RICCI, *Un'opera perduta di Sallustio Peruzzi: la porta di Castel Sant'Angelo*, in «Rivista storica del Lazio», 5, 1996, pp. 159-177
- RICCI 2018 = M. RICCI, *Palazzo Ferretti ad Ancona: primo approccio e ipotesi sul progetto originario*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di M. Beltramini, C. Conti, Milano 2018, pp. 109-119

- RICCI 2019a = M. RICCI, «*Deliberò edificare un palazzo novo...*». *Angelo Ferretti nobile anconitano e il suo palazzo sul colle Guasco*, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella marca pontificia 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano 2019, pp. 71-94
- RICCI 2019b = M. RICCI, «*Fu tanto parziale di questo Virtuoso*». *Su Angelo Ferretti committente di Pellegrino Tibaldi*, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella marca pontificia 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano 2019, pp. 133-146
- RICCI in cds = M. RICCI, «*E perchè non sono in quelle parti architetti né ingegni di conto*». *Pellegrino Tibaldi, Angelo Ferretti ed Ancona*, in «*Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del seminario internazionale di studi (Ancona, 11-12 aprile 2019) a cura di A.M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, in corso di pubblicazione
- RIEDL 1978 = P.A. RIEDL, *Die Fresken der Gewölbezone des Oratorio della Santissima Trinità in Siena: ein Beitrag zum Problem der Dürer-rezeption in Italien*, Heidelberg 1978
- RIGONI 1953 = E. RIGONI, *Notizie sulla vita e la famiglia dello scultore Tiziano Aspetti detto Minio*, in «*Arte Veneta*», 7, 1953, pp. 119-122
- RIPA 1984 = C. RIPA, *Iconologia. Overo descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione*, introduzione di E. Mandowsky, Heidelberg 1984 [Roma 1593]
- ROBERTO 2005 = S. ROBERTO, *San Luigi dei Francesi: la fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del Cinquecento*, Roma 2005
- ROBERTSON 1992 = C. ROBERTSON, *Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven and London 1992
- ROMAGNOLI 1976 = E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellartisti Senesi dal Secolo XII a tutto il XVIII*, ed. stereotipa, Firenze 1976 [ante 1835], 13 voll.
- ROMAGNOLI 2000 = G. ROMAGNOLI, *La facciata della chiesa del Refugio*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma moderna*, catalogo della mostra di Siena, a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena 2000, pp. 440-443
- ROMANI 1986 = V. ROMANI, *Pellegrino Tibaldi*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia sei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale 10 settembre-10 dicembre 1986; Washington, National Gallery of Art, 19 dicembre 1986-16 febbraio 1987; New York, The Metropolitan Museum, 26 marzo-24 maggio 1987), a cura di A. Emiliani, J.C. Brown, Bologna 1986, pp. 202-209
- ROMANI 1988 = V. ROMANI, *Problemi di Michelangiologismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova 1988
- ROMANI 1990 = V. ROMANI, *Tibaldi «d'intorno» a Perino*, Padova 1990

- ROMANI 1997 = V. ROMANI, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «cose del cielo»*, Cittadella 1997
- ROMANI 2003 = V. ROMANI, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo* in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004), a cura di V. Romani, Firenze 2003, pp. 15-54
- ROMANI 2005 = V. ROMANI, *Primaticcio pittore e disegnatore*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo di Re Enzo, 30 gennaio-10 aprile 2005), a cura di D. Cordellier, Milano, 2005, pp. 21-35
- ROMBACH 1977 = U. ROMBACH, *Francesco Petrarca ed Ercole al bivio*, in *Petrarca e la cultura europea*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano 1977, pp. 55-70
- ROSSI 1995 = M. ROSSI, *La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca 1995
- ROSSI 2013 = M. ROSSI, *Stuccasti sì, ma troppo al fin stuccasti: un 'conchetto' di Pietro da Cortona per Santa Maria del Fiore*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di I. Machtelt, L.A. Waldman, Firenze 2013, 2 voll., vol. I, pp. 622-629
- ROTONDÒ 1974 = A. ROTONDÒ, *Studi e ricerche di storia ereticale italiana del Cinquecento*, Torino 1974
- RUBENS AND THE ITALIAN RENAISSANCE 1992 = ESSO PRESENTS RUBENS AND THE ITALIAN RENAISSANCE, catalogo della mostra (Canberra, Australian National Gallery, 28 marzo-8 giugno 1992; Melbourne, National Gallery of Victoria, 20 giugno-30 agosto 1992), a cura di D. Jaffé, Canberra 1992
- RUBIN 1987 = P. RUBIN, *The Private Chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50, 1987, pp. 82-112
- RUGGERI 2007 = B. RUGGERI, *Il ramo senigalliese della famiglia Baviera: mecenatismo e collezionismo*, Ostra Vetere 2007
- RUSCONI 1590 = G.A. RUSCONI, *Della Architettura*, Venezia 1590
- RUSSO 1984 = E. RUSSO, *Profilo storico-artistico della chiesa abbaziale di Pomposa*, in *L'Arte sacra nei Ducati estensi. Atti della II settimana dei beni storico-artistici della chiesa nazionale degli antichi ducati estensi* (Ferrara 13-18 settembre 1982), Ferrara 1984, pp. 203-261
- RUSSO 2014/2015 = A. RUSSO, *Girolamo Rainaldi, Pompeo Targone e l'allestimento della Salus Populi Romani nella cappella Paolina in Santa Maria Maggiore*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 63, 2014/2015, pp. 45-54



- SACCHETTI SASSETTI 1955 = A. SACCHETTI SASSETTI, *Gio. Lorenzo Bernini a Rieti*, in «Archivio», 22, 1955, pp. 214-227
- SACCOMANI 2000 = E. SACCOMANI, *Battista Franco alla corte di Urbino: dai perduti affreschi del duomo ai modelli per le maioliche istoriate*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 211-233
- SACCOMANI 2009 = E. SACCOMANI, «*Parrà che Roma propria si sia trasferita in Padova*». *Le pitture cinquecentesche: il contesto artistico, gli artefici* in *Heroum Imagines. La Sala dei giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia 2009, pp. 357-372
- SALERNO, SPEZZAFERRO, TAFURI 1975 = L. SALERNO, L. SPEZZAFERRO, M. TAFURI, *Via Giulia: una utopia urbanistica del 500*, Roma 1975
- SALMI 1966-1968 = M. SALMI, *Novità su Pomposa*, in «Colloqui del Sodalizio tra studiosi dell'arte», 2 serie, 1, 1966-1968, pp. 59-61
- SALTINI 2003 = A. SALTINI, *L'assedio della Mirandola*, Parma 2003
- SALVAGNI 2012 = I. SALVAGNI, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2012
- SAMBIN 1966 = P. SAMBIN, *I testamenti di Alvise Cornaro*, in «Italia Medioevale e Umanistica», 9, 1966, pp. 295-385.
- SAMBIN 2002 = P. SAMBIN, *Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante, e di Alvise Cornaro*, Padova 2002
- SAMBIN DE NORCEN 2003 = M.T. SAMBIN DE NORCEN, «*Certe composizioni de marmoro pisto*»: *sui primi stucchi rinascimentali a Mantova*, in «Italia medioevale e umanistica», 44, 2003, pp. 199-223
- SANDULLI 1934 = A. SANDULLI, *Arte delittuosa*, Napoli 1934
- SANGUINETI 2015 = D. SANGUINETI, *Plastica e intaglio nella cappella Doria: il ciclo di Marcello Sparzo e altre testimonianze*, in *Restauro nella chiesa di Nostra Signora delle Grazie. Giovan Bernardo Lama, Giovan Battista Paggi, Cesare e Alessandro Semino*, a cura di G. Zanelli, Genova 2015, pp. 16-27
- SANI 2002a = B. SANI, *Dal classicismo 'dolce' alla maniera moderna*, in G. Chelazzi Dini, A. Angelini, B. Sani, *Pittura senese*, Milano 2002, pp. 325-251
- SANI 2002b = B. SANI, *L'accademia di palazzo Agostini e la nuova pittura devota*, in G. Chelazzi Dini, A. Angelini, B. Sani, *Pittura Senese*, Milano 2002, pp. 403-424
- SANPAOLESI 1947 = P. SANPAOLESI, *Brunellesco e Donatello nella Sacristia Vecchia di San Lorenzo*, Pisa 1947
- SANTA MARIA IN VALLICELLA 1995 = SANTA MARIA IN VALLICELLA: *CHIESA NUOVA*, a cura di C. Barbieri, S. Barchiesi, D. Ferrara, Roma 1995
- SANTORO 1978 = M. SANTORO, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli 1978
- SANTUCCI 2014 = G. SANTUCCI, *Federico Brandani's Paper Model for the*

- Chapel of the Dukes of Urbino at Loreto*, in «The Burlington Magazine», 156, 2014, 1330, pp. 4-11
- SAPORI 2010 = G. SAPORI, *Andata e ritorno di modelli italiani nel Cinquecento. Da Ponce a Fréminet*, in *La réception des modèles cinquecenteschi dans les arts et la théorie français du XVII siècle*, a cura di S. Frommel, F. Bardati, Genève 2010, pp. 69-83
- SAPORI 2016a = G. SAPORI, *Maestri, botteghe, équipes nei palazzi romani: Perino del Vaga, Salviati, Vasari e Zuccari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, N. S., in «Bollettino d'Arte», Roma 2016 (2017), pp. 1-52
- SAPORI 2016b = G. SAPORI, *Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma nella metà del Cinquecento: Palazzo dei Conservatori, Castel Sant'Angelo, Palazzi Vaticani, Villa Giulia*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, atti del convegno (Roma, 16-17 dicembre 2011), a cura di A. Fenech Kroke, A. Lemoine, Paris 2016, pp. 75-99
- SARACINI 1675 = G. SARACINI, *Notizie storiche della città d'Ancona: già termine dell'antico regno d'Italia con diversi avvenimenti nella Marca Anconitana, et in detto regno accaduti*, Roma 1675
- SAXL 1936 = F. SAXL, *Veritas Filia Temporis*, in *Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer*, a cura di R. Klibansky, H.J. Paton, Oxford 1936, pp. 197-222
- SBRILLI 2017 = I. SBRILLI, *Bartolomeo Neroni detto il Riccio, Frammenti: Madonna col Bambino, due Santi Martiri e due angeli; Santo Martire, Martirio dei Santi Quattro Coronati*, in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra (Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani; Pienza, Conservatorio San Carlo Borromeo; San Quirico d'Orcia, Palazzo Chigi Zondadari, 18 marzo-13 giugno 2017), Pisa 2017, pp. 226-227, n. III.2
- SCAMOZZI 1997 = V. SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, a cura di F. Barbieri, W. Oechslin, Vicenza 1997, 2 voll.
- SCATASSA 1908 = E. SCATASSA, *Documenti per Federico Brandani*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XI, 1908, 3-4, pp. 58-59
- SCHALLERT 2006 = R. SCHALLERT, *Das kapitolinische Ehrenmal für Papst Paul IV Carafa von Vincenzo de' Rossi: eine Spurensuche*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 37, 2006 (2008), pp. 223-294
- SCHIAVO 1964 = A. SCHIAVO, *Il Palazzo della Cancelleria*, Roma 1964
- SCHLITT 1991 = M. SCHLITT, *Francesco Salviati and the Rhetoric of Style*, Ph.D. thesis, The Johns Hopkins University, Ann Arbor, 1991
- SCHWEIKHART 1977 = G. SCHWEIKHART, *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto*, Verona 1977
- SCHWEIKHART 1986 = G. SCHWEIKHART, *Der Codex Wolfegg. Zeichnungen*

- nach der Antike von Amico Aspertini, London 1986
- SCULTURA IN VILLA 2004 = *Scultura in villa nella Terraferma Veneta, nelle Terre dei Gonzaga e nella Marca anconetana*, a cura di F. Monicelli, Verona 2004
- SEITUN 2006 = S. SEITUN, *Giambologna e Pietro Francavilla a Genova*, in *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti e collezionisti. Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano 2006, pp. 133-151
- SEMENZATO 1961 = C. SEMENZATO, *Gian Maria Falconetto*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 3, 1961, pp. 70-77
- SERAFINI 1915 = A. SERAFINI, *Girolamo da Carpi pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*, Roma 1915
- SERLIO 1537 = S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici (Libro Quarto)*, Venezia 1537
- SERLIO 2001 = S. SERLIO, *L'architettura: i libri I – VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F.P. Fiore, Milano 2001, 2 voll.
- SERRA 1934 = L. SERRA, *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Pesaro 1934
- SIGNORINI 1988 = R. SIGNORINI, *Le favole di Esopo nel 'giardino segreto' della villa del Te*, in «Quaderni di Palazzo Te», 8, 1988, pp. 21-36
- SIKORSKI 1985 = D. SIKORSKI, *Il Palazzo Ducale di Urbino sotto Guidubaldo II (1538-74): Bartolomeo Genga, Filippo Terzi e Federico Brandani*, in *Il Palazzo Ducale di Federico da Montefeltro: restauri e ricerche*, a cura di M.L. Polichetti, Urbino 1985, pp. 67-90
- SIKORSKI 1998 = D. SIKORSKI, ad vocem *Brandani, Federico*, in J. Turner, *The Dictionary of Art*, New York 1998, vol. IV, pp. 664-665
- SIKORSKI 2001 = D. SIKORSKI, *Brandani e il segreto dell'Età dell'Oro: verso una ricostruzione della cronologia e decodificazione dei significati nel Palazzo di Pesaro*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, a cura di G. Arbizzoni, A. Brancati, vol. II, Venezia 2001, pp. 247-306
- SILVIUS MAGISTER 1991 = SILVIUS MAGISTER. *SILVIO COSINI E IL SUO RUOLO NELLA SCULTURA TOSCANA DEL PRIMO CINQUECENTO*, a cura di G. Dall'i Regoli, S. Taccini Turchi, Galatina 1991
- SIMONATO 2017 = L. SIMONATO, *Jennifer Montagu - Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art, 1989*, in *La riscoperta del Seicento*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova 2018, pp. 109-207
- SIMONE 2013 = G. SIMONE, «*Di legname più eccellenti che fusseno in Roma*»: *l'intagliatore Flaminio Boulanger e le maestranze attive nei suoi cantieri*, in *Architettura e identità locali*, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, vol. I, Firenze 2013, pp. 287-306

- SIRACUSANO 2010-2013 = L. SIRACUSANO, *Scultura a Padova: 1540-1620 circa. Monumenti e ritratti*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, XXVI ciclo, 2010-2013
- SIRACUSANO 2012 = L. SIRACUSANO, «Cose tutte piene d'invenzioni, capricci e varietà». *Proposte per Tiziano Minio a Padova e altrove*, in «Nuovi studi», 16, 2012, pp. 79-97
- I SOFFITTI DEL PALAZZO BAVIERA 1995 = I SOFFITTI DEL PALAZZO BAVIERA: FEDERICO BRANDANI A SENIGALLIA, a cura di I. Antonietti, C. Nardini, Senigallia 1995
- SOPRANI 1674 = R. SOPRANI, *Le vite de pittori, scoltori et architetti genovesi; e de' forestieri che in Genova operarono; con alcuni ritratti de gli stessi*, Genova 1674
- SOPRANI 1768 = R. SOPRANI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, a cura di C.G. Ratti, vol. I, Genova 1768 [Genova 1674]
- SPAGNOLO 2004 = M. SPAGNOLO, *Vasari e le "difficoltà" dell'arte*, in *Percorsi Vasariani tra le arti e le lettere*, atti del convegno (Arezzo 7-8 maggio 2003), a cura di M. Spagnolo, P. Torriti, Montepulciano 2004, pp. 89-108
- SPAMPINATO 1996 = M.S. SPAMPINATO, *Storie di Diana in palazzo Giustiniani-Odescalchi a Bassano di Sutri*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo, Milano 1996, pp. 224-231
- SPEAR 1969 = R.E. SPEAR, *The Cappella Della Strada Cupa: A Forgotten Domenichino chapel*, in «The Burlington Magazine», 111, 1969, 790, pp. 12-23
- SPEAR 1972 = R.E. SPEAR, *On the Relationship Between Subject and Decorative Modes in Baroque Fresco Cycles*, in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, atti del XXII congresso internazionale di storia dell'arte (Budapest, 1969), a cura di G. Rózsa, 3 voll., Budapest 1972, vol. II, pp. 13-16
- SPEAR 1982a = R.E. SPEAR, *Domenichino*, New Haven 1982, 2 voll.
- SPEAR 1982b = R.E. SPEAR, *Domenichino at Fano and His Bolognese Sojourn*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, atti del convegno internazionale (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di A. Emiliani, Bologna 1982, pp. 173-178
- SPECIALI 1759 = G. SPECIALI, *Notizie istoriche de' Santi protettori della citta d'Ancona, de' cittadini, che con la loro santità l'anno illustrata, della di lei cattedrale, e vescovi, della città, e SS. crocefisso d'Umana. Date alla luce per maggiormente promuovere la pubblica divozione*, Venezia 1759
- SPIAZZI 1997 = A. M. SPIAZZI, *La decorazione della Loggia e dell'Odeo Cornaro*, in *Angelo Beolco detto Ruzante*, atti del IV convegno internazionale di studi sul Ruzante (Padova, 18 maggio 1995) a cura di F. Crispo, Padova 1997,

- pp. 211-232
- SPOLTORE 2014-2018 = G. Spoltore, *Sant'Isidoro agricola a Capo le Case: il ruolo del 'cenacolo pinciano' di Luke Wadding nelle vicende storico-artistiche della Roma del Seicento*, tesi di dottorato, Università degli studi Roma Tre, XXX ciclo, 2014-2018
- SRICCHIA SANTORO 1967 = F. SRICCHIA SANTORO, *Daniele da Volterra*, in «Paragone Arte», 213, 1967, pp. 3-34
- SRICCHIA SANTORO 1987 = F. SRICCHIA SANTORO, *Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 433-467
- SRICCHIA SANTORO 1990a = F. SRICCHIA SANTORO, *Girolamo Genga*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino, Pinacoteca Nazionale, Duomo, palazzo Pubblico, Oratorio di San Bernardino, ospedale di Santa Maria della Scala, palazzo Bindi Sergardi, 16 giugno-4 novembre 1990), Milano 1990, pp. 260-262, nn. 49a-49b
- SRICCHIA SANTORO 1990b = F. SRICCHIA SANTORO, *Giorgio di Giovanni*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino, Pinacoteca Nazionale, Duomo, palazzo Pubblico, Oratorio di San Bernardino, ospedale di Santa Maria della Scala, palazzo Bindi Sergardi, 16 giugno-4 novembre 1990), Milano 1990, pp. 344-351
- STAGNO 2004 = L. STAGNO, *Due principi per un palazzo: i cicli decorativi commissionati da Andrea e Giovanni Andrea I Doria a Perino del Vaga, Lazzaro Calvi e Marcello Sparzo per il Palazzo del Principe*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 82/83, 2004, pp. 9-32
- STAGNO 2005 = L. STAGNO, *Palazzo del Principe: Ville di Andrea Doria, Genova*, Genova 2005
- STEFANI MANTOVANELLI 1984 = M. STEFANI MANTOVANELLI, *Giovanni Grimani patriarca di Aquileia e il suo palazzo di Venezia*, in «Quaderni utinensi», 2, 1984, pp. 34-54
- LE STRADE DI ERCOLE 2010 = *LE STRADE DI ERCOLE. ITINERARI UMANISTICI E ALTRI PERCORSI*, a cura di L.C. Rossi, Firenze 2010
- STROCCHI 2011 = C. STROCCHI, *Gli «stuccharoli mantovani» nel Magno Palazzo al Castello del Buonconsiglio di Trento*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, atti del convegno di studi (Trento, 12-14 febbraio 2009), a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti, Trento 2011, pp. 64-85
- STROZZIERI 2013 = Y. STROZZIERI, *Il progetto di Orazio Torriani per la cappella del Santo Crocifisso in S. Andrea della Valle*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro», 52, 2013, pp. 59-76
- STRUNCK 2003 = C. STRUNCK, *Identità vere e finte nel programma decorativo del*

- palazzo di Bassano: Albani, Domenichino, Tempesta, Castello e Guidotti dipingono per Vincenzo Giustiniani* in *La villa di Vincenzo Giustiniano a Bassano Romano*, a cura di A. Bureca, Roma 2003, pp. 147-194
- STUDI SU JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA 2011 = STUDI SU JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA, atti del convegno (Caprarola, palazzo Farnese, 23-26 ottobre 2008), a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma 2011
- SUPINO 1914 = I. B. SUPINO, *Le sculture delle porte di S. Petronio in Bologna illustrate con documenti inediti*, Firenze 1914
- TAFURI 1992 = M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992
- TAJA 1750 = A. TAJA, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1750
- TAMBINI 2014 = A. TAMBINI, *Alla scoperta dei dipinti e pittori del cinquecento imolese*, in «Studi romagnoli», 65, 2014, pp. 465-539
- TARDUCCI 1897 = A. TARDUCCI, *Piobbico e i Brancaleoni*, Cagliari 1897
- TERZAGHI 2007 = M.C. TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera e Costa*, Roma 2007
- TESORONI 1889 = D. TESORONI, *Il palazzo di Firenze e l'eredità di Balduino Del Monte fratello di Papa Giulio III. Notizie e documenti*, Roma 1889
- TESTAVERDE 1992 = A.M. TESTAVERDE, *Informazioni sul teatro vasariano del 1565 dai registri contabili*, in «Medioevo e Rinascimento», 3, 1992, pp. 83-95
- TEZA 1996 = L. TEZA, *La decorazione figurativa a stucco del portico di San Pietro al tempo di Papa Paolo V*, in *San Pietro. Arte e storia nella Basilica Vaticana*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Bergamo 1996, pp. 237-287
- TIRABOSCHI 1824 = G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana di Girolamo Tiraboschi: dall'anno MD fino all'anno MDC*, vol. VII, Milano 1824
- TOMASI 2012 = F. TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma 2012
- TOMITANO 1570 = B. TOMITANO, *Quattro libri della lingua thoscana di m. Bernardino Tomitano ove si prova la philosophia esser necessaria al perfetto Orator et Poeta con due libri nuovamente aggiunti, de i precetti richiesti a lo scrivere, et parlar con eloquenza*, Padova 1570
- TORRITI 1980 = P. TORRITI, *Marcello Sparti*, in *L'arte a Siena sotto i Medici. 1555-1609* catalogo della mostra (Siena, palazzo Pubblico 3 maggio- 15 settembre 1980), a cura di F. Sricchia Santoro, Roma 1980, pp. 209-213
- TOSINI 1996 = P. TOSINI, *Federico Zuccari, Pirro Ligorio e Pio IV: la sala del Buon Governo nell'Appartamento di Belvedere in Vaticano*, in «Storia dell'arte», 86, 1996, pp. 13-38
- TOSINI 1997 = P. TOSINI, *Un Muziano ritrovato: la "Visitazione" della cappella*

- Altoviti a Loreto (e alcune annotazioni in margine al catalogo dell'artista)*, in «Paragone», 48, 1997 (1998), pp. 66-80
- TREVISANI 1996 = F. TREVISANI, *Domenichino nella cappella Nolfi della cattedrale di Fano: il suo progetto d'intervento*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo, Milano 1996, pp. 260-270
- TROVATO 1989 = R. TROVATO, *Un ignoto spettacolo bolognese del 1543*, in «Studi e problemi di critica testuale», 3, 1989, pp. 109-113
- TUMIDEI 2002 = S. TUMIDEI, *Alessandro Menganti e le arti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento: alla ricerca di un contesto*, in *Il Michelangelo inconnuto. Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Controriforma*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 17 maggio -1 settembre 2002), a cura di A. Bacchi, S. Tumidei, Ferrara 2002, pp. 55-110
- TUZI 2002 = S. TUZI, *Le colonne e il tempio di Salomone: la storia, la leggenda, la fortuna*, Roma 2002
- TUZI 2005 = S. TUZI, *Il palazzo della Sapienza. Storie e vicende costruttive dell'antica Università di Roma dalla fondazione all'intervento borrominiano*, Roma 2005
- UGINET 1980 = F.C. UGINET, *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers (1535-1612)*, vol. I, Roma 1980
- UGURGIERI AZZOLINI 1649 = I. UGURGIERI AZZOLINI, *Le Pompe Sanesi, o' vero Relazione della huomini, e donne illustri di Siena, e suo Stato*, Pistoia 1649, 2 voll.
- L'ULTIMO BERNINI 1996 = L'ULTIMO BERNINI (1665-1680). NUOVI ARGOMENTI, DOCUMENTI E IMMAGINI, a cura di V. Martinelli, Roma 1996
- URCIUOLI 2017 = S. URCIUOLI, *Palazzo Spada. Nuovi studi sulle decorazioni cinquecentesche*, Roma 2017
- VALAZZI 2004 = M.R. VALAZZI, *Madonna col Bambino, i santi Pietro e Paolo e donatore (?)*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello e Tiziano*, catalogo della mostra (Senigallia, palazzo del Duca; Urbino, Palazzo Ducale; Pesaro, Palazzo Ducale, Urbania, Museo civico 4 aprile-3 ottobre 2004), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 324-325, n. VI.11
- VALLIERI 2014 = L. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, in «Drammaturgia», 2014, pp. 347-368
- VAN DER SMAN 2013 = G. J. VAN DER SMAN, *Girolamo Mocetto and the Antique*, in «Print Quarterly», 30, 2, 2013, pp. 165-170
- VANNUGLI 2005 = A. VANNUGLI, *Un'altra 'Lettera rubata'. La decorazione della cappella di S. Maria Maddalena nella S.S. Trinità dei Monti e il vero Noli me tangere di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni*, in «Storia dell'Arte», 111, 2005, pp. 59-96

- VASARI 1966-1987 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, Firenze 1966-1987, 6 voll.
- VASTANO 2004 = A. VASTANO, *Cori di angeli*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello e Tiziano*, catalogo della mostra (Senigallia, palazzo del Duca; Urbino, Palazzo Ducale; Pesaro, Palazzo Ducale; Urbania, Museo civico 4 aprile-3 ottobre 2004), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 325-327, n. VI.12
- VASTANO 2012 = A. VASTANO, *Apparati decorativi di Palazzo Corboli-Aquilini ad Urbino*, in «RiMarcando», 8, 2012 (2014), pp. 139-150
- VECCE 2013 = C. VECCE, *Il 'cantiere romano'*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp. 276-283
- VELA 1988 = C. VELA, *I letterati nelle istituzioni: l'esperienza interrotta di Pier Luigi Farnese (1545-1547)*, in «Archivi per la storia», 1-2, I, 1988, pp. 343-364
- VENTURI 1901-1940 = A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-1940, 11 voll.
- VERZELLINO 1974 = G.V. VERZELLINO, *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona*, Bologna 1974, 2 voll. [Bologna 1891]
- VIANELLO 1985 = V. VIANELLO, *In margine alla Canace e a Ruzante. Per una biografia di Giovanni Cornaro*, in «Quaderni veneti», 1, 1985, pp. 41-56
- VICINI 2012 = M. L. VICINI, *Palazzo Spada*, Capurso 2012
- VICIOSO 1995 = J. VICIOSO, *L'impiego dei materiali per Bartolomeo Ammannati nel ninfeo della villa Giulia a Roma*, in *Bartolomeo Ammannati, scultore e architetto 1511-1592*, atti del convegno di studi (Firenze-Lucca, 17-19 marzo 1994), a cura di N. Rosselli Del Turco, F. Salvi, Firenze 1995, pp. 281-296
- LA VILLA MÉDICIS 2010 = *LA VILLA MÉDICIS: FONTI DOCUMENTARIE*, a cura di S.B. Butters, A. Chastel, E. Fumagalli, P. Morel, S. Deswarte-Rosa, Roma 2010
- VILLANI 2016 = M. VILLANI, *Il Colonnato di piazza S. Pietro: opera che fra le antiche poche ne ha pari, fra le moderne nessuna*, Roma 2016
- VILLARI 2015 = S. VILLARI, *L'Ercole al bivio di Domenico Beccafumi (1486-1551) e l'Ercole girdaliano*, in «Studi girdaliani. Letteratura e teatro», 1, 2015, pp. 69-110
- VINTI 1995 = F. VINTI, *Giulio Romano pittore e l'antico*, Firenze 1995
- VITRUVIO 1997 = M. VITRUVIO POLLIONE, *De Architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso, E. Romano, Torino 1997



- VOLPE 1991 = G. VOLPE, *Santa Maria Novella a Orciano di Pesaro*, Fano 1991
- VOLPI 2010 = C. VOLPI, *L'oro, il marmo e la porpora: la decorazione della Casina*, in *La Casina di Pio IV in Vaticano*, a cura di D. Borghese, Torino 2010, pp. 44-57
- VON DRUFFEL 1884 = A. VON DRUFFEL, *Monumenta Tridentina*, Monaco di Baviera, 1884
- VOSS 1994 = H. VOSS, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Roma 1994 [Berlin 1920]
- VOSSILLA 2014 = F. VOSSILLA, *L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli tra pace e guerra*, in *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile-13 luglio 2014), a cura di D. Helkamp, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 156-167
- WAGA 1992 = H. WAGA, *Vita nota e ignota dei Virtuosi del Pantheon. Contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi del Pantheon*, Roma 1992
- WALLACE 1994 = W.E. WALLACE, *Michelangelo at San Lorenzo: the Genius as Entrepreneur*, Cambridge 1994
- WILLAERT 1536 = A. WILLAERT, *Cantus liber quinque missarum*, Venezia 1536
- WILSON 2011 = T. WILSON, *Un servizio in maiolica per Giuseppe Baviera di Senigallia*, in «Atti e Studi. Accademia Raffaello», I, 2011, pp. 55-62
- WILSON JONES 1988 = M. WILSON JONES, *Palazzo Massimo and Baldassarre Peruzzi's Approach to Architectural Design*, in «Architectural History», 31, 1988, pp. 59-106
- WIRTH 1985 = L. WIRTH, *Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua*, in *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, a cura di E. Hüttinger, Zürich 1985, pp. 57-68
- WITTE 2003 = A.A. WITTE, *Liturgie, History and Art: Domenichino's Cappella dei Santi Fondatori*, in «The Burlington Magazine», 145, 1208, 2003, pp. 777-786
- WITTKOWER 1938, = R. WITTKOWER, *Chance, Time and Virtue*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», I, 1937-38, pp. 313-321
- WOLK-SIMON 2011 = L. WOLK-SIMON, *The Lost Decoration of the Chapel of the Magdalene by Giulio Romano and Giovanni Francesco Penni in S.S. Trinità dei Monti in Rome: Some New Drawings*, in «Master Drawings», 49, 2011, pp. 147-158
- WOLTERS 1963 = W. WOLTERS, *Tiziano Minio als Stukkator im Odeo Cornaro zu Padua*, in «Pantheon», 21, 1963, pp. 20-28
- WOLTERS 1968 = W. WOLTERS, *Plastische deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*, Berlin 1968

- WOLTERS 1980 = W. WOLTERS, *La decorazione interna della Loggia e dell'Odeo Cornaro*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, loggia e Odeo Cornaro, palazzo della Ragione, 7 settembre-9 novembre 1980), a cura di L. Puppi, Padova 1980, pp. 72-79.
- WOLTERS 1990 = W. WOLTERS, *Paolo Veronese e l'architettura di S. Sebastiano*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Venezia 1990, pp. 183-188.
- YUEN 1979 = T.E.S. YUEN, *Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: Some Influences from the Minor Arts of Antiquity*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 42, 1979, pp. 263-272
- ZAMBONI 1967 = S. ZAMBONI, *La cappella Poggi*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario*, a cura di C. Volpe, Bologna 1967, pp. 147-159
- ZAMPERINI 2012 = A. ZAMPERINI, *Stucchi. Capolavori sconosciuti nella storia dell'arte*, Schio 2012
- ZANCHETTIN 2011 = V. ZANCHETTIN, *Hieronymus Cock, Villa Giulia, veduta del fronte est del ninfeo*, in in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno (Caprarola, palazzo Farnese, 23-26 ottobre 2008), a cura di A.M. Affanni e P. Portoghesi, Roma 2011, p. 187
- ZAPPERI 1981 = R. ZAPPERI, *Per la datazione degli affreschi della Galleria Farnese*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 93, 2, 1981, pp. 821-822
- ZORZI 1958 = G.G. ZORZI, *Disegni delle antichità di A. Palladio*, Venezia 1958
- ZORZI 1960 = G.G. ZORZI, *Tre scultori lombardi e le loro opere nel Teatro Olimpico di Vicenza*, in «Arte Lombarda», 5, 2, 1960, pp. 231-242
- ZORZI 1962 = G.G. ZORZI, *Le statue di Agostino Rubini nel Teatro Olimpico di Vicenza*, in «Arte Veneta», 16, 1962, pp. 111-120
- ZORZI 1963/1964 = G.G. ZORZI, *Gli antichi archi veronesi nei disegni palladiani di Verona e di Londra attribuiti a G.M.F.*, in «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», 140, 1963/1964, pp. 169-181
- ZUCCARI 2016 = A. ZUCCARI, *Otium et negotium tra villa e palazzo: Raffaello e i suoi allievi interpreti di temi medicei*, in *Leone X: finanza, mecenatismo e cultura*, atti del convegno (Roma, 2-4 novembre 2015), a cura di F. Cantatore, 2 voll., Roma 2016, vol. I, pp. 75-100



## ABSTRACTS

### LA DECORAZIONE A STUCCO TRA ROMA E FONTAINEBLEAU: PROBLEMI STORIOGRAFICI E CIRCOLAZIONE DELLE SOLUZIONI DECORATIVE

*SERENA QUAGLIAROLI*

Il contributo intende tracciare una sintetica panoramica dell'impiego dello stucco nella decorazione del Cinquecento. Affrontando problematiche storiografiche, studiando la circolazione degli artisti e delle maestranze, e analizzando i meccanismi di diffusione delle soluzioni decorative, si mettono in luce i fenomeni di continuità e le relazioni tra i diversi cantieri.

The paper aims to describe the use of stucco in 16<sup>th</sup> Century wall decoration, adopting an overall view. Dealing with historiographical issues, studying the circulation of artists and workers, and analysing the spread of decorative schemes and solutions, the essay stresses the relations between stucco decorations developed in Rome and those realized in Northern and Central Italy, and in the palace of Fontainebleau.

### SULLA CIRCOLAZIONE DI MODELLI NEL VENETO DEL CINQUECENTO

*FRANCESCO MARCORIN*

Priva di riferimenti antichi locali, la tecnica dello stucco si impose nel Veneto del Cinquecento come un fenomeno di importazione. Grazie alla sua particolare natura a cavallo di più arti, si diffuse rapidamente attraverso diversi mezzi, sviluppando stili strettamente legati al nuovo contesto.

The spread of the stucco technique in the 16<sup>th</sup> Century Veneto can be described as an imported phenomenon, lacking any references to local Antiquity. Thanks to its hybrid nature, this decorative tool managed to move across different arts and to eventually develop a new language, closely related to the specific context.

## TIZIANO MINIO E GLI STUCCHI DELL'ODEO CORNARO A PADOVA

GIULIO PIETROBELLI

L'intervento analizza dal punto di vista iconografico gli stucchi modellati da Tiziano Minio nell'Odeo Cornaro a Padova per comprenderne i modelli e per vincolare il cantiere a una cronologia più puntuale. Minio ripropone le composizioni tratte dalle opere grafiche di Agostino Veneziano, Marcantonio Raimondi e Francesco Parmigianino, e le invenzioni degli scultori con cui aveva collaborato: Silvio Cosini e Jacopo Sansovino; si riconoscono riferimenti a monumenti antichi (e agli apparati effimeri, come quello realizzato da Giorgio Vasari per *La Talanta* (1542).

The paper analyses the stuccos shaped by Tiziano Minio in the Odeo Cornaro in Padua from an iconographic point of view. It also aims to clarify the models and to define the chronology: the compositions realized by Minio were inspired by Agostino Veneziano, Marcantonio Raimondi and Francesco Parmigianino's graphic works, and by those sculptors with whom he had collaborated: Silvio Cosini and Jacopo Sansovino. Furthermore, there are recognizable references to ancient models and ephemeral works, such as the Giorgio Vasari's *La Talanta* (1542).

### «NELLA QUALE FECE BELLISSIMI PARTIMENTI DI STUCCHI»: FRANCESCO SALVIATI E LA CAPPELLA DEL PALLIO

MARTA PERROTTA, ILARIA TADDEO

L'articolo è incentrato sull'analisi dell'ornamentazione in stucco della cappella del Pallio, che è esaminata nell'ambito della produzione di Francesco Salviati. Alla luce del serrato dialogo con le soluzioni decorative di Perino del Vaga, si discute l'ipotesi di una progettazione dell'ambiente da parte di quest'ultimo, alla morte del quale sarebbe succeduto Salviati nella direzione del cantiere.

This article analyses the stucco decoration of the Cappella del Pallio, comparing it with Francesco Salviati's other works. The similarities between the chapel and Perino del Vaga's decorative style invite debate regarding the chapel's design. This study investigates the hypothesis that Perino originally designed the chapel, which was completed by Salviati upon his death.

## ABSTRACTS

### ARTISTI E MAESTRANZE NEL CORTILE E NELLA FACCIATA DI PALAZZO CAPODIFERRO

LIVIA NOCCHI

La decorazione in stucco di palazzo Capodiferro Spada, commissionata dal cardinale Girolamo Capodiferro, è un esempio unico per fasto e ricchezza nel panorama delle grandi dimore romane del Cinquecento. L'indagine stilistica e lo studio degli artisti e delle maestranze attive nel cortile e nella facciata fanno luce sulle dinamiche del cantiere, l'organizzazione del lavoro e il gusto del committente, e contribuisce a contestualizzare la fabbrica nell'ambito dei grandi cantieri intrapresi a Roma alla metà del secolo.

The stucco decoration of palazzo Capodiferro Spada, commissioned by Cardinal Girolamo Capodiferro, is a unique example in splendour within the context of the great Roman residences built during the 16<sup>th</sup> Century. Stylistic analysis and the study of artists and workers active in the courtyard and in the façade shed light on the dynamics of the construction, the organization of the work and the taste of the client, contextualizing the palace in the larger panorama of buildings realized in Rome in mid-century.

### ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL SOFFITTO LIGNEO DI BARTOLOMEO AMMANNATI A PALAZZO FIRENZE

TANCREDI FARINA

Il soffitto ligneo realizzato da Bartolomeo Ammannati a palazzo Firenze (1552-1555) si distingue, per concezione e realizzazione, dagli altri soffitti realizzati a Roma nel XVI secolo, mentre ricorda da vicino le decorazioni a stucco. Il saggio analizza questo soffitto all'interno di un più ampio panorama, trovando confronti sia nelle coeve opere a stucco sia nella letteratura artistica.

The wooden ceiling made by Bartolomeo Ammannati at palazzo Firenze (1552-1555) is distinguished, by design and construction, from other ceilings realized in Rome in the 16<sup>th</sup> Century, while closely resembling stucco decorations. The essay analyzes this ceiling within the wider panorama, finding comparisons both in contemporary stucco works and in artistic literature.

LA ROMA LETTERARIA ALLA METÀ DEL CINQUECENTO E ANTON  
FRANCESCO RAINERI ALLA CORTE DI GIULIO III

*GIULLA LANCIOTTI, PAOLO RIGO*

Il contributo è diviso in due parti: nella prima si è provato a ricostruire il contesto letterario di Roma durante il papato di Giulio III, esaminando tanto i rapporti tra gli autori del periodo e il pontefice quanto l'immagine letteraria con cui è stato raffigurato il Del Monte; nella seconda parte si analizza il ruolo di Anton Francesco Raineri in rapporto con delle rappresentazioni mitologiche presenti a palazzo Firenze, i cui temi sono vivi anche nella produzione di Raineri.

The essay consists in two parts: in the first, the author reconstructs Rome's literary context during the papacy of Giulio III. In the paper are examined the relationship between the pope and the authors of the period and also the literary representation of Del Monte; in the second part the role of Anton Francesco Raineri is analyzed in connection with the representations of the myth in Firenze palace, wch theme are also present in Raineri's production.

RICOGNIZIONE SU PIETRO VENALE STUCCATORE E DECORATORE  
DALL'ETÀ FARNESIANA AL PONTIFICATO DI PAOLO IV CARAFA

*FEDERICA BERTINI*

Il contributo restituisce una ricognizione sulle attività in campo artistico di Giovane Mongardini, conosciuto come Pietro Venale da Imola. La stesura di un'appendice cronologica delle fonti ha consentito di analizzare con maggiore precisione gli anni che lo videro attivo a Roma durante il papato di Paolo III Farnese, poi di Giulio III Del Monte e soprattutto di Paolo IV Carafa, permettendo di aggiungere alle già note fonti alcune ulteriori notizie che confermano le sue abilità come pittore e stuccatore.

This contribution aims to offer an overview of the artistic activity of Giovenale Mongardini (known as Pietro Venale da Imola ) as an expert stucco decorator, a gilder and a painter, mainly of grotesques. Notwithstanding the lack of information, drafting a chronological appendix of the sources has enabled a more accurate analysis of the artist's years of activity in Rome, focusing on the papacy of Paul III Farnese, Julius III Del Monte and Paul IV Carafa.

## ABSTRACTS

### PROSPERO FONTANA PITTORE, SCENOGRFO E PLASTICATORE

*GIULLA DANIELE*

Il contributo ripercorre alcune tappe della carriera del pittore bolognese Prospero Fontana, mettendone a fuoco le competenze di scenografo e di stuccatore e proponendo un riesame storico e documentario del suo rapporto di collaborazione con Pellegrino Tibaldi nei cantieri della Cappella Poggi in San Giacomo Maggiore a Bologna e di San Ciriaco ad Ancona.

The essay retraces some stages in the career of the Bolognese painter Prospero Fontana, focusing on his skills as a scenographer and a plasterer, and proposing a historical and documentary revision of his professional relationship with Pellegrino Tibaldi in the Poggi Chapel in San Giacomo Maggiore in Bologna and in San Ciriaco in Ancona.

### PELLEGRINO TIBALDI E LA DECORAZIONE A STUCCO TRA ROMA, BOLOGNA E LE MARCHE

*VALENTINA BALZAROTTI*

Il contributo traccia la genesi e gli sviluppi del rapporto tra Pellegrino Tibaldi e la decorazione a stucco. A partire dalla sua formazione a Roma, il suo successo a Bologna e poi nel periodo di affermazione nelle Marche, tra Loreto e Ancona, mette in risalto, al pari della sua attività di pittore e poi di architetto, quella di stuccatore.

The paper aims to define the genesis and the developments in the relationship between Pellegrino Tibaldi and stuccowork. Starting from his training in Rome, then his success in Bologna, and later the activity in the Marche region – in Loreto and in Ancona – the essay highlights his accomplishments as a painter and architect, as well as those achieved as a plasterer.



## UNA NOTA SU FRANCESCO MENZOCCHI STUCCATORE

*CLAUDIA CERASARO*

Questo saggio offre un quadro sintetico delle questioni riguardanti l'attività di stuccatore svolta da Francesco Menzocchi da Forlì che, sebbene non valutabile a partire dall'esame delle testimonianze materiali, distrutte nel corso dei secoli, risulta documentata e lodata dai suoi contemporanei.

This essay is meant to offer a synthetic review on the issues regarding Francesco Menzocchi's activity as a plasterer. Even though the lack of material evidence makes his production not easily evaluable, it is however recorded and praised by his contemporaries.

## FEDERICO BRANDANI «ECCELLENTISSIMO PLASTICATORE»: TRA L'URBE, LA MARCA E IL DUCATO DI SAVOIA

*MATTEO PROCACCINI*

Il contributo riconsidera la parabola dello stuccatore Federico Brandani (Urbino, 1525 ca.-1575) alla luce del giovanile soggiorno nell'Urbe e della partecipazione alla decorazione della villa di Giulio III. Gli scambi di modelli tra gli artisti ivi attivi influenzeranno fortemente il plasticatore che, dopo una parentesi al servizio dei Savoia, tornerà ad essere attivo nella Marca.

This paper reconsiders the career of Federico Brandani (Urbino, 1525 ca.-1575) in light of the decoration of Pope Julius III's villa in Rome. The exchanges of models between the artists active in that context will strongly influence the plasterer who, after a brief stay at the Savoy court, would eventually return in the Marches.

## ABSTRACTS

### LO STUCCO A SIENA NEL CINQUECENTO. DAL TRIONFO DEI MODELLI ROMANI AL MONOPOLIO DEI TICINESI DALLA MONNA

ILARIA BICHI RUSPOLI

La decorazione a stucco è introdotta a Siena da Pinturicchio, seguito dai senesi Baldassare Peruzzi, Giorgio di Giovanni e Pastorini Pastorini, tutti forti di esperienze romane. Con Lorenzo Rustici lo stucco si allontana dalla bidimensionalità della pittura per imitare la scultura. Negli anni Settanta transitano i primi rinomati plasticatori forestieri ma è con i ticinesi Bernardi Dalla Monna che si affermano nuove stabili modalità.

The stucco decoration is introduced in Siena by Pinturicchio, followed by the Sienese Baldassare Peruzzi, Giorgio di Giovanni and Pastorino Pastorini, all trained in Rome. It is thanks to Lorenzo Rustici that the stucco moves away from the two-dimensional field of painting to imitate sculpture. In the seventies, renowned foreign plasterworks work in Siena for a period, but it is with the Tessin Dalla Monna family that a new *modus operandi* is permanently established.

### I CANTIERI DI DOMENICCHINO: FONTI E MODELLI PER UNA RILETTURA CRITICA

GIULLA SPOLTORE

Il contributo mira ad una rilettura dell'uso dello stucco nella parabola artistica di Domenichino entro i primi tre decenni del XVII secolo. Tale prospettiva privilegiata offre l'opportunità di fare alcune puntualizzazioni sul catalogo delle opere e sui mutamenti di stile dell'artista offrendo alla critica un quadro generale di riflessione sullo stato di questo *medium* a Roma tra la fine del XVI secolo e l'inizio XVII.

In this essay, the analysis of the use of stucco decoration in Domenichino's works in Rome sheds new light on the artist's catalogue and stylistic development of his *opera*. This reconsideration leads to a further reflection on the social and artistic status of this *medium* in Rome between the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries.



## Miscellanea



UN INEDITO «QUADRETTO» DI MARMO  
DI DOMENICO FIORENTINO:  
‘PEGASO CON BELLEROFONTE  
ALLA SORGENTE DI PIRENE’

CARMELO OCCHIPINTI

Nel mese di settembre del 1553 il duca di Ferrara spediva in dono alla duchessa Diane de Poitiers, favorita del re Enrico II, un «quadretto di marmo» raffigurante un *Sacrificio di Diana*. Come lascerebbero credere gli apprezzamenti ottenuti non appena esso giunse nel castello di Saint-Germain-en-Laye a Parigi, il «quadretto» era stato scolpito per l'occasione, presumibilmente da Prospero Sogari che era, allora, tra gli artisti più operosi alle dipendenze della corte estense. In uno dei suoi dispacci, infatti, l'agente ferrarese scrisse che Diane de Poitiers in persona, incontentabilmente entusiasta del dono, «non si poteva saziar de mirarlo e laudar la grand'arte che era stata usatta in far quelle belle figure, laudando e mirando i muscoli di una per una»<sup>1</sup>.

Ora, questo «quadretto di marmo», dall'ambasciatore ferrarese definito anche come «quadro» – vocabolo solitamente adoperato in riferimento ai dipinti in cornice –, risulta al momento perduto. Ma perché possiamo farci un'idea di questa precisa tipologia di oggetto moderno

<sup>1</sup> Questa testimonianza, eccezionalmente vivida, è contenuta in due dispacci diplomatici datati 7 e 10 settembre 1553, pubblicati in OCCHIPINTI 2001, pp. 294 e 295. Sulla possibile responsabilità del Nogari, si veda OCCHIPINTI 2016, pp. 203-238, in particolare 222.

che, nel corso degli anni cinquanta, dovette destare una certa ammirazione anche nella corte di Francia proprio come nel caso appena considerato – in riferimento all’alta qualità della lavorazione a bassorilievo, di gusto per così dire ‘michelangiotesco’ ma tale da prestarsi alla visione ravvicinata del fruitore – si offre, adesso, questo bellissimo *Pegaso con Bellerofonte alla sorgente di Pirene*, recentemente acquisito per la collezione Gismondi di Parigi.

Le sue dimensioni contenute, di larghezza poco meno che un braccio, la cura minuziosa ed elegante del modellato e il materiale nobile come il marmo bianco, oltre alla scelta di un tema mitologico che appare in sé compiuto – quello, cioè, di Bellerofonte che si finge intento a riempir d’acqua la propria anfora, onde potersi il più possibile avvicinare e, dunque, tentare di soggiogare l’imprendibile cavallo alato mentre sta, anch’esso, dissetandosi alla sorgente sacra alle Muse (stando al racconto di Pindaro, *Ol.* 13, 63<sup>2</sup>) –, tutte queste cose, insomma, ci inducono con buona probabilità a ritenere che siamo in presenza di un oggetto ‘autonomo’, concepito in un certo senso quale corrispettivo scultoreo di un piccolo «tableau» dipinto, con l’intenzione di esibirvi la valentia dell’artefice capace di porsi in competizione col linguaggio bidimensionale della contemporanea pittura bellifontana, appunto nella resa elegante del rilievo, nonché dell’azione impetuosa del cavallo alato che, posatosi per dissetarsi, viene immobilizzato nel marmo mentre, con l’astuzia, Bellerofonte gli si avvicina per imbrigliarlo.

Non è detto che simili oggetti rispondessero a una precisa funzione ornamentale: come poteva essere, per esempio, quella di abbellire un caminetto oppure una fontana esposta alle intemperie (cosa forse improbabile in questo caso, in ragione dell’ottimo stato di conservazione del marmo, pure con le sue lacune e le piccole rotture, benché l’anfora che Bellerofonte riempie d’acqua, della quale si distingue bene una delle due anse, possa farci pensare ad una decorazione di tematica acquatica). Certo, l’argomento dei «quadri» e dei «quadretti» di marmo è vastissimo ma – per riferirci qui a un altro solo esempio di artista che giocò un ruolo importante anche in terra di Francia – basti pensare a Giovan Francesco Rustici che ne aveva eseguiti diversi, di «quadretti», come ricordava il biografo Giorgio Vasari («una Leda, un’Europa, un Nettunno et un bellissimo Vulcano, et un altro quadretto di basso rilievo dove è un uomo nudo a cavallo, che è bellissimo; il quale quadro è oggi

<sup>2</sup> LÜBKER 1898, p. 898, *ad vocem*.

nello scrittoio di don Silvano Razzi negl'Angeli»<sup>3</sup>: si tratta, in quest'ultimo caso, della tavoletta rettangolare di marmo conservata a Budapest, databile al 1520 circa, dove la posa di cavallo e cavaliere evoca, esibendolo vistosamente, il ricordo della leonardiana *Battaglia di Anghiari*<sup>4</sup>).

In realtà, noi non sappiamo se il perduto *Sacrificio di Diana* regalato a Diane de Poitiers fosse entrato a far parte di una serie, così come non sappiamo se questo *Pegaso con Bellerofonte alla sorgente di Pirene* avesse un *pendant*: è tuttavia probabile che in entrambi i casi – non diversamente dal cavaliere nudo di Rustici, finito sopra uno scrittoio – si trattasse di oggetti che prescindevano da qualsivoglia funzione di ornamento, perché rispondenti a richieste di collezionismo molto raffinate, che dentro la corte di Valois stavano informandosi alle mode italiane di gusto antiquario; d'altronde alla sacra fonte di Pirene, a Corinto, si recavano poeti e scrittori greci per cercare l'ispirazione: è per questo motivo che Pegaso compare – proprio contemporaneamente – nella scena del Parnaso affrescata dentro la Salle de balle a Fontainebleau, insieme ad Apollo e alle Muse.

Quello che infatti sappiamo, di sicuro, è che il nostro *Pegaso* marmoreo fu scolpito esattamente nello stesso periodo in cui a corte, negli anni di regno di Enrico II, dovettero circolare alcuni di quei «quadretti» di marmo sui quali potessero apprezzarsi la cultura e la maestria del loro artefice, che si fosse mostrato capace di rispondere al prevalente gusto antiquario: le ali di Pegaso appaiono nitidamente descritte una per una, come i «muscoli di una per una» delle figure nel quadretto regalato a Diane de Poitiers; tanto più che la composizione tutta intera di *Pegaso con Bellerofonte alla sorgente di Pirene* replica una invenzione di Primaticcio che di recente era stata utilizzata, proprio all'inizio degli anni cinquanta, all'interno della bottega di Domenico Fiorentino il quale aveva istoriato nell'alabastro, basandosi appunto sui ben noti progetti primaticciani, il *Corteo trionfale* che ornava la faccia del sarcofago del duca Claude de Lorraine – oggi al Louvre<sup>5</sup> – originariamente nella chiesa collegiale di Joinville (i pagamenti per il monumento tombale, datati al 1551-1552, attestano la responsabilità di Domenico del Barbieri detto Dominique Florentin, insieme a quella di Jean Le Roux detto Picart e di Ligier Richier, ma senza che finora sia stato possibile distinguerne con certezza

<sup>3</sup> VASARI 1568 [1966-1987], V, p. 480.

<sup>4</sup> Cfr. SÉNÉCHAL 2007, p. 204.

<sup>5</sup> Paris, musées des Arts décoratifs, en dépôt au musée du Louvre, inv. ENT. 1911, 1. Cfr. DIMIER 1900, pp. 340-341; WARDROPPER 1991, pp. 27-44, in particolare p. 30 e fig. 2; BRESCH-BAUTIER 2004, pp. 367-382; BRESCH-BAUTIER 2017, pp. 39-49.



le mani<sup>6</sup>: ragion per cui ci conviene mantenere ferma l'attribuzione sul nome del Fiorentino, che fu valentissimo collaboratore e interprete di Rosso e di Primaticcio, prima di farsi responsabile di una propria autonomia, ammiratissima attività di scultore, assistito da diversi aiutanti). In effetti, un primo progetto complessivo della tomba dei duchi di Guisa, stilato da Primaticcio e oggi conservato anch'esso al Louvre<sup>7</sup>, prevedeva già l'inserimento, in corrispondenza del sarcofago, della stessa scena del *Corteo trionfale*, ispirata alla Colonna Traiana. All'interno di tale *Corteo trionfale* si riconosce, fino nel disegno, il dettaglio del cavaliere che sottomette un soldato soccombente, piegato su sé stesso come uno degli ignudi della Galleria di Rosso: esattamente da questo dettaglio discende il *Pegaso con Bellerofonte alla sorgente di Pirene*, dove però lo scultore – che sia stato Domenico Fiorentino, Picart o Richier non sappiamo stabilire – dovette aggiungere al cavallo le ali e trasformare l'ignudo soccombente in un Bellerofonte, aggiungendovi l'anfora insieme all'essenziale riferimento paesaggistico.

Su un secondo progetto, quello definitivo (anch'esso al Louvre<sup>8</sup>), Primaticcio aveva previsto, a ornamento del sarcofago, l'utilizzo dello stesso *Corteo trionfale*, cui alludeva la scritta «Bassetaille» che su di esso è apposta: scritta che presupponeva, chiaramente, la presenza di un accurato cartone di cui si è persa traccia. Ebbene da tale cartone, che dopo la conclusione dei lavori di Joinville doveva essere rimasto nella bottega di Domenico Fiorentino, deve essere stato ritagliato il rettangolo del cavallo che si impenna sull'ignudo soccombente, ricavandosi lo spunto per farne un «quadretto» autonomo, del tutto privo di collegamenti tematici con la composizione d'origine; non a caso le misure del «quadretto», di gran lunga inferiori a quelle del sarcofago intero, sembrano compatibili con l'utilizzo di un ritaglio del suo cartone. Lo stesso Domenico Fiorentino era abituato, insieme ai suoi collaboratori, a lavorare in questo modo sopra i disegni di Primaticcio: deve essere stata proprio una sua iniziativa, quella di adattare il cartone che era in suo possesso per rendere omaggio, naturalmente, alla inesauribile capacità inventiva del maestro bolognese; ma Domenico fece questa

<sup>6</sup> Incerte e, dunque, non condivisibili sono le conclusioni cui si giunge nelle schede del catalogo della grande mostra primaticciana del 2004, a proposito della distinzione tra le mani degli scultori.

<sup>7</sup> Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 8580.

<sup>8</sup> Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 8579.

scelta per seguire, altresì, un suggerimento letterario molto colto, necessariamente dovuto a un committente, forse un poeta, ben inserito nella corte di Enrico II.

### Bibliografia

- BRESC-BAUTIER 2004 = G. Bresc-Bautier, *Le tombeau de Claude de Lorraine duc de Guise et de Antoinette de Bourbon-Vendôme*, in *Primitice, maître de Fontainebleau*. Catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 22 settembre 2004 - 3 gennaio 2005), a cura di D. Cordellier, Paris 2004, pp. 367-382.
- BRESC-BAUTIER 2017 = G. Bresc-Bautier *Le tombeau de Claude de Lorraine à Joinville au miroir de l'érudition*, in Marion Boudon-Machuel, *Les Ames drapées de pierre, sculptures en Champagne*, Tours 2017, pp. 39-49.
- DIMIER 1900 = L. Dimier, *Le Primitice*, Paris 1900.
- LÜBKER 1898 = F. Lübker, *Lessico ragionato dell'antichità classica*, Roma, 1898.
- OCCHIPINTI 2001 = C. Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001, pp. 294 e 295.
- OCCHIPINTI 2016 = C. Occhipinti, *Ligorio e Vasari. Sulla 'Pazienza' di Ercole II d'Este e su Girolamo da Carpi*, in «Horti Hesperidum», 2016, 1, pp. 203-238.
- SÉNÉCHAL 2007 = Ph. Sénéchal, *Giovan Francesco Rustici. 1475-1554. Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, Paris, Arthena, 2007.
- VASARI 1568 [1966-1987] = G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987.
- WARDROPPER 1991 = I. Wardropper, *Le mécénat des Guise. Art, religion et politique au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle*, in «Revue de l'art», n. 94, 1991, pp. 27-44.

### Didascalie

Fig. 1-5. Domenico Fiorentino, *Bellerofonte e Pegaso*. Parigi, Galerie Gismondi.

Fig. 6. Domenico Fiorentino, *Corteo trionfale*. Bassorilievo del sarcofago della tomba di Claudio di Lorena. Paris, musées des Arts décoratifs, en dépôt au musée du Louvre, inv. ENT. 1911, 1 (cote cliché 04-512612).

Fig. 7. Francesco Primaticcio, *Progetto per la tomba di Claudio di Lorena e Antoinette de Bourbon*. Paris, inv. 8580 recto (cote cliché 19-511912), particolare.

Fig. 8. Francesco Primaticcio, *Progetto per la tomba di Claudio di Lorena e Antoinette de Bourbon*. Paris, inv. 8580 recto (cote cliché 19-511912).

Figg. 9-11. Domenico Fiorentino, *Corteo trionfale*. Bassorilievo del sarcofago della tomba di Claudio di Lorena. Paris, musées des Arts décoratifs, en dépôt au musée du Louvre, inv. ENT. 1911, 1 (cote cliché 04-512612), particolari.

Fig. 12. Domenico Fiorentino, *Bellerofonte e Pegaso*. Parigi, Galerie Gismondi.

Figg. 13-14. Francesco Primaticcio, *Progetto per la tomba di Claudio di Lorena e Antoinette de Bourbon*. Paris, inv. 8580 recto (cote cliché 19-511912), particolari.



1



2





4



5



6



7



8



9



10





11



12



13



14



UN DESSIN D'APRÈS  
ROSSO FIORENTINO:  
LE SACRIFICE ANTIQUE

LAURENCE ARMANDO

Le château de Fontainebleau sous François Ier allait devenir une seconde Rome, où l'art antique y sera prépondérant. Des artistes de renom, des érudits italiens, venus à la cour vont interpréter des auteurs anciens et des sujets contemporains sous forme de textes picturaux<sup>847</sup>.

Il en résultera un programme décoratif d'une grande complexité. Les dessins et les gravures sont un apport incontournable dans la connaissance et l'élaboration des sujets voulus par le roi et des modifications survenues.

C'est dans ce contexte que la fresque illustrant une scène du *Sacrifice antique* fut conçue par Rosso Fiorentino entre 1532 et 1537. Un premier projet a été envisagé mais n'a pas été retenu, probablement suite au décès du dauphin François en 1536. Nous le connaissons par des dessins d'Etienne Delaune et de maîtres anonymes et par des gravures de René Boyvin et Delaune<sup>848</sup>.

Rosso, dans un second projet, modifia en partie l'iconographie au profit d'un discours exaltant la vitalité de la dynastie royale

<sup>847</sup> DU CHOUL 1555.

<sup>848</sup> Ensba, M.896.

avec la présence du chiffre royal et de la fleur de lys sur l'autel<sup>849</sup>. Mais aussi, il met à l'honneur le *Dies natalis Regis*, faisant allusion aux vœux exaucés de Louise de Savoie auprès de saint François de Paule pour la venue de son héritier royal<sup>850</sup>. La fresque se situe sur le mur nord de la septième travée de la galerie de François Ier.

Ces sujets feront l'objet d'œuvres dessinées par Rosso et par ses collaborateurs puis, seront gravés par Boyvin, Delaune et Fantuzzi.

L'iconographie du dessin récemment acquis par la collection Gismondi est en rapport avec la première pensée, faisant allusion à des guérisons miraculeuses et des vœux exaucés<sup>851</sup>. Certains ont pu y discerner des allégories de la vigueur, de l'intégrité physique mais aussi de la fécondité avec des jeunes femmes portant des enfants.

L'Italie connaît au XVIe siècle un regain pour l'attrait des ex-voto anatomiques.

Ils apparaîtront dans la scène du premier projet, où ils sont accrochés aux branches du chêne séculaire : des tablettes, des sabres, une tête de jeune femme et un bras<sup>852</sup>.

Cette iconographie savante provient de l'histoire d'Erysichon décrite dans les métamorphoses d'Ovide (L.VIII, v.730-787) : «L'épouse d'Antolyens, fille D'Erysichthon jouit de pouvoirs de transformations or son père méprisait la puissance divine et ne brûlait pas d'offrande odorante sur les autels. Il aurait profané un bois où se trouvait une chêne immense, au tronc séculaire constituant une forêt à lui tout seul, tout entouré de bandelettes et d'ex-voto preuves que des vœux s'étaient réalisés».

849 CARROLL 1987, p. 281.

850 PANOFKY 1958, p. 81.

851 Technique : Plume encre brune, lavis brun et rehauts à la gouache blanche. Dimensions : 29, 5 x 25 cm. Provenance : Collection Féraut. Vente Hôtel Drouot 05/06/2019, Collection René Huyghe. Bibliographie de l'œuvre : BEGUIN, PRESOUYRE 1972, p. 138; CARROLL 1987, pp. 274-275, 1987; BEGUIN 1992, pp. 89-91, illus. n° 3.

852 CHARUTY 1992, pp. 46-60.

Nous pouvons désormais lire notre feuille dans sa totalité depuis que nous avons identifié la partie manquante sur la gauche de notre composition. Celle-ci se trouve conservée à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris (Ensba) il s'agit del *Arbre aux ex-voto*<sup>853</sup>.

C'est par le travail minutieux de système de hachures, par la graphie de la plume, les rehauts de gouache que nous avons pu rattacher et attester qu'il s'agit de la même feuille et de la même main.

Le dessin de l'Ensba montre des personnages sous le vieux chêne avec les ex-voto suspendus.

La partie de la composition Gismondi a été coupé au niveau de l'autel et dans le feuillage de l'arbre laissant apparaître *deux bras* dont l'un est accroché à une branche, en haut à gauche.

Nous connaissons un autre dessin sur vélin reprenant la même scène intitulé *le Sacrifice* par Etienne Delaune ; tous deux proviennent de la collection Masson de ce même fond<sup>854</sup>.

Le spécialiste Carroll a longuement étudié le dessin fragmentaire de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris (Ensba) au cours de ses diverses publications. La justesse de ses observations nous donne un éclairage précieux dans la compréhension du dessin Gismondi. Hélas, lorsque Sylvie Béguin a publié notre dessin qui appartenait alors à René Huyghe, elle n'a pas établi le rapprochement avec *L'arbre aux ex-voto* de l'Ensba<sup>855</sup>.

Elle en loua ses qualités graphiques : « Le dessin que nous présentons ne manque pas de qualité. Serait-ce un original abimé ? Il reste en tout cas très proche de l'esprit de Rosso ».

La scène de Sacrifice a donné lieu immédiatement à de nombreuses copies qui ont été réalisées d'après probablement des dessins originaux perdus<sup>856</sup>.

853 Paris, l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris (Ensba), inv. Mas.1196, dimensions: 26,7 x 17 cm.

8 Ensba, inv. EBA n° M896, dimensions : 15 x 21 cm.

9 BEGUIN 1987, pp. 89-91, illus. n° 3.

10 BRUGEROLLES 1994, p. 196, n° 63 : « Delaune ne travaille pas d'après la fresque elle-même mais, d'après un dessin préparatoire du florentin ou d'un de ses assistants qu'on peut dater entre 1532 et 1534 ».

11 Paris, Musée du Louvre, DAG, Inv.1575.

C'est ainsi qu'une autre version dessinée, conservée au Musée du Louvre<sup>857</sup>, a été donnée à Rosso par Longhi<sup>858</sup> mais restituée depuis à un auteur anonyme d'après le maître florentin<sup>859</sup>. Sa composition a été coupée des deux côtés tout comme notre feuille. Elle a permis à Carroll d'en déduire que la feuille du Louvre s'inspirait d'un autre dessin coupé conservé à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris (qui est la partie gauche de notre composition). Il note que « les œuvres du musée du Louvre et de l'Ensbà donnent une idée de la technique de l'original de Rosso par la présence de rehauts de gouache blanche et dans la typologie similaire des personnages ».

Par ailleurs, il observe des différences d'interprétations entre les différentes versions gravées et dessinées avec la composition du Louvre : comme la présence d'un voile accroché à la mitre du prêtre retombant sur l'autel<sup>860</sup>. Nous retrouvons ce détail à la fois dans notre dessin et dans celui conservé au musée de Gottingen en Allemagne<sup>861</sup>. Alors que, dans les gravures de René Boyvin et d'Étienne Delaune, ainsi que dans le dessin sur vélin de Delaune, la mitre du prêtre est différente et ne possède pas de voile.

Cet historien rapproche la figure de l'homme de profil se tenant à une canne, au centre de la composition du dessin du Louvre, avec celui d'un *Prophète* à la sanguine par Rosso Fiorentino conservé au British Museum<sup>862</sup>. Dans notre version, le profil de ce personnage barbu aux cheveux dans le vent, retenant son chapeau par une main aux doigts effilés, est de loin l'interprétation la plus séduisante. Cette comparaison entre les quatre dessins (des Musées de Gottingen, du Louvre et les deux de l'Ensbà) prend un nouveau relief avec l'apport de notre feuille.

<sup>12</sup> LONGHI 1951, pp. 58-62.

<sup>13</sup> KUSENBERG 1931, p. 149, n° 12.

<sup>14</sup> CARROLL 1976, pp. 381-386.

<sup>15</sup> Musée de Gottingen, Allemagne, inv. Nr.H217. Dimensions : 30,1 x 43,1 cm.

<sup>16</sup> CARROLL 1966, p. 174, note 34. Il note « que le caractère anguleux des contours, le traitement des draperies, des clair-obscur du dessin du Louvre sont très proches de la manière de Rosso ».

<sup>17</sup> CARROLL 1976, p. 383.

<sup>18</sup> CARROLL 1987, n° 87, note 2, pp. 274-275.

Celui du musée de Gottingen est simplifié, est plutôt de l'ordre d'un relevé.

Il possède l'avantage de reprendre le plus fidèlement notre composition dans les visages des personnages, dans leurs coiffures si caractéristiques de la manière du maître florentin.

En bas à droite, deux femmes apparaissent en buste, l'une à la poitrine dévêtue. Nous les retrouvons seulement dans le dessin allemand et dans la gravure de Fantuzzi.

Elles sont présentées différemment dans la gravure et le dessin d'Etienne Delaune ainsi que dans la fresque ; un enfant cache en partie la femme dévêtue laissant apparaître qu'un sein.

De même au centre de la composition, un autel prend place, il est dessiné avec une seule et large moulure qui ne figure que dans les trois versions (du Louvre, de Gottingen et de celle de l'Ensbagismondi) alors que dans le vélin de Delaune et sa gravure il montre un entablement à double mouluration. Cet autel sera remanié dans la composition définitive et dans la gravure d'Antonio Fantuzzi. Pour Carroll, ces divers aspects sont indicatifs d'une datation précoce, avant 1532 pour le dessin de l'Ensbagismondi et en conséquence pour le nôtre<sup>17</sup>.

Plus récemment, il a émis l'hypothèse de l'existence d'un second dessin perdu de Rosso auquel notre dessin pourrait se référer<sup>18</sup>.

Le maître anonyme de notre feuille possède un vocabulaire rossequesque bien assimilé en regard des autres feuilles : dans le traitement en volume des corps exacerbés, dans l'expressivité des visages aux yeux vidés, aux bouches entre-ouvertes, tel des masques. Ainsi que dans le tracé continu dessinant les protagonistes de la scène. A cela, on peut apprécier l'usage de rehauts de gouache blanche parfois en fines hachures sur les corps des personnages ainsi que des jeux d'ombres et de lumières au lavis laissant apparaître le fond en réserve par endroits. Les volumes des corps, leur traitement en ellipse confère à certains personnages une dimension inégalée par rapport aux autres documents.

La beauté de ses personnages nous laisse songeur à l'idée de ce que devait être l'original du maître florentin. Seuls quelques collaborateurs très proches de Rosso, tels Luca Penni ont pu interpréter aussi fidèlement son style ou éventuellement Léonard Thiry qui a mis au net ses compositions.



Nous sommes en présence probablement du dessin le plus proche d'un original perdu de Rosso. Est-il antérieur au premier projet comme l'avait présagé Carroll? Ou bien, a-il été envisagé comme une étape intermédiaire à la composition définitive comme pourrait l'indiquer le système d'hachurage. L'évocation du paysage architecturé à l'arrière-plan semble montrer que notre dessin n'était pas destiné à la gravure. Il en demeure que les feuilles provenant du maître florentin et de son atelier sont bien plus rares que celles laissées par Primaticcio. Elles sont révélatrices des premières pensées qui feront la singularité du style bellifontain.

### Bibliographie

- BÉGUIN, PRESSOUYRE 1972 = S. Béguin et S. Pressouyre *La galerie de François Ier au château de Fontainebleau*, dans la «Revue de l'Art», n°16-17, 1972
- BÉGUIN 1987 = S. Béguin, *Projets Bellifontains*, dans *Dal disegno all'opera compiuta: trentacinque disegni per trentacinque dipinti*. Atti del convegno internazionale (Torgiano, Museo del vino, 29 ottobre-12 novembre 1987), a cura di M. Di Giampaolo, Perugia, Electa-Editori umbri associati, 1987, pp. 89-91.
- BRUGEROLLES 1994 = E. Brugerolles, *Le dessin en France au XVI<sup>e</sup> siècle, Dessins et miniatures des collections des Beaux-Arts*, Paris, Ensba 1994.
- CARROLL 1966 = E. A Carroll, *Drawings of Rosso Fiorentino in the British Museum* in «The Burlington Magazine», 108, 1966, pp. 168-180.
- CARROLL 1976 = E.A Carroll, *The Drawings of Rosso Fiorentino*, New York, Garland, 1976.
- CARROLL 1987 = E. A Carroll, *Rosso Fiorentino, Drawings, Prints and Decorative Arts*, Washington, National Gallery of Art, 1987.
- CHARUTY 1992 = G. Charuty, *Le Voeu de vivre, corps morcelés, corps sans âme dans les pèlerinages portuais*, dans «Terrain. Carnets du Patrimoine ethnologique», n°18, 1992, pp. 46-60.
- DU CHOUL 1555 = Guillaume du Choul, *Discorsi sopra la castrametazione e disciplina militare dei Romani con bagni e esercizi antichi* tradotti in lingua toscana per Gabriele Simeoni, Lyon, 1555. Edité par C. Occhipinti et C. Cirillo ([www.HortiHesperidum.com](http://www.HortiHesperidum.com)).
- Kunsenberg 1931 = K. Kunsenberg, *Le Rosso*, Paris, 1931.

LONGHI 1951 = R. Longhi, recension de P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, dans «Paragone», 13, 1951, pp. 58-62.

PANOFSKY 1958 = D. et E. Panofsky, *The iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau*, dans «Gazette des Beaux-Arts», LII, 1958, pp. 113-177.

*Illustrations*

Fig. 1. *Le sacrifice antique*. Paris, Collection Gismondi.

Fig. 2. *L'arbre aux ex-votos*. Paris, Ensba, inv. Mas.1196 (26, 7 x 17cm).

Fig. 3. *Le sacrifice antique*. Paris, Collection Gismondi (29, 5 x 25 cm).



1



2



3

L'OSSERVATORIO ARTISTICO DELLA NAPOLI  
DI METÀ SETTECENTO:  
LE AGGIUNTE DI DOMENICO PULLO  
ALL'EDIZIONE DEL 1758-1759  
DELLE *NOTIZIE* DI CARLO CELANO

GIANPASQUALE GRECO

*Il contesto*

«Non vi è dubbio che ora questo libro con piacere maggiore si leggerà, per le giunte di tante altre recenti notizie, che ardentemente si desideravano, in detta opera, apposteci da un nostro avvocato napoletano, tanto illustre che viene da' dotti comunemente riputato per lo più intendente uomo delle cose nostre cittadinesche»<sup>1</sup>. È sotto questi auspici che il censore Bartolomeo Portanova acconsente alla pubblicazione della seconda ristampa delle *Notizie* di Carlo Celano, il 21 maggio 1758 (fig. 1). A seguito del successo dell'*editio princeps* del 1692, nonché del plausibile esaurimento della tiratura del 1724, sono gli stessi eredi dello stampatore di quest'ultima, Giovanfrancesco Paci, a metter mano ai torchi per l'edizione di metà Settecento, il cui aggiornamento è affidato al «tanto illustre» avvocato Domenico Pullo<sup>2</sup>. Iniziativa, questa, che prova a risarcire, in fatto di guide napoletane, un vero

<sup>1</sup> CELANO 2018, p. 47. L'edizione qui presa in esame è CELANO 1758-1759.

<sup>2</sup> Su Domenico Pullo, sull'edizione del 1758-1759 delle *Notizie* e sulle due altre del Settecento si veda l'edizione CELANO 2018.

e proprio vuoto editoriale nei decenni centrali del secolo, laddove appaiono solo ulteriori ristampe de *La vera guida de' forestieri* di Pompeo Sarnelli (1752) e di *Napoli città nobilissima* di Domenico Antonio Parrino (1754), entrambe però senza sostanziali aggiornamenti.

La nuova edizione delle *Notizie* è arricchita da molte aggiunte testuali che aggiornano ed integrano sia il testo autografo del 1692, sia quello dell'ultima edizione: esse sono inserite in corsivo, per evidenziarle rispetto al testo di Carlo Celano, nonché rispetto alle aggiunte del 1724 dovute al segretario del Sacro Regio Consiglio, Francesco Porcelli<sup>3</sup>.

Domenico Pullo però, oltre a rinfoltire le aggiunte, ne inserisce di nuove, raccogliendole nelle *Annotazioni, o sieno emendazioni*, veri e propri capitoletti paragrafati, apposti in calce ad alcune Giornate ed accompagnati da citazioni e bibliografia. Queste riguardano solitamente affermazioni del Celano che Pullo ha ritenuto di correggere o integrare. Inoltre compare, in appendice all'opera, il *Supplemento di alcune cose omesse*, dovuto all'ulteriore revisione del testo e riferito a diversi passaggi delle Giornate.

Così tante integrazioni, a cui si sommano quelle del 1724, fanno crescere le *Notizie* approssimativamente del 10,3% rispetto all'*editio princeps*. Ora, non è possibile stabilire una cronologia precisa delle aggiunte. Sommarariamente, però, si può constatare che esse furono redatte in un arco di tempo breve, pur considerando eventi e notizie riferibili dal 1725 – segnalando Pullo l'ascesa di Benedetto XIII – fino al 1760, indicato una volta come «anno presente»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Come quelle del 1724 di Francesco Porcelli, anche queste aggiunte sono stampate in carattere corsivo, rendendo impossibile al lettore, nella quasi totalità dei casi, la distinzione tra i curatori del testo, senza un confronto tra le edizioni. Sulle aggiunte all'edizione 1724, si veda GRECO 2020.

<sup>4</sup> Mancano, ad esempio, le formule di riferimento generico “quest'anno”, “nel tempo di...” etc., impiegate da Francesco Porcelli, che permettevano di individuare una stratificazione cronologica delle aggiunte. Una sola eccezione è **presente** nella seconda Giornata, a pagina 240, dove Pullo indica il «passato anno 1757».

*Le aggiunte. Quantità e tipologie*

Le aggiunte consistono in circa centottanta segmenti, di lunghezza, qualità e dimensione assai variabili, ma grossomodo collocate nelle parti più ricche e complesse del testo originario, ovvero tra le prime tre Giornate. Sono classificabili, secondo gli stessi criteri sommari dell'edizione 1724, come: 1. Politiche. 2. Economico-commerciali. 3. Storiche. 4. Note d'attualità. 5. Artistiche. 6. Epigrafiche.

Le aggiunte «politiche» assumono una particolare funzione di propaganda monarchica, a sostegno di Carlo di Borbone. Esse informano il lettore riguardo a tutti gli organi giuridici direttamente emanati dal nuovo governo borbonico.

L'unica nota «economico-commerciale» si trova inserita in un capitolo delle *Notizie* riguardante la storia economica.

Le aggiunte «storiche» sono compilate sulla scia delle informazioni raccolte da Francesco Porcelli per commentare eventi di vario genere, più o meno recenti, di carattere sociale o devozionale: per esempio riguardo all'istituzione di fondazioni religiose, oppure a memorabili fenomeni naturali etc. Spesso queste si trovano ancorate ad aggiunte «artistiche» o «epigrafiche», come a proposito delle grandi campagne di aggiornamento stilistico di monumenti di rilievo, che richiedono oltre all'impegno di una descrizione degli interventi, la trascrizione dell'epigrafe commemorativa.

Le note «d'attualità» riguardano fatti come i passaggi vari di proprietà, le discendenze nobiliari, la fluttuazione dei possedi di un bene etc.

Le aggiunte «artistiche», preponderanti, a riprova del vivo interesse del lettore che doveva averle motivate, segnalano le principali commesse del tempo così come i rinvenimenti, le perdite e le distruzioni, le fondazioni, la quantità e la qualità degli arredi sacri; e poi, ancora, il richiamo di un ampio numero di artisti, e delle principali campagne di ammodernamento degli edifici compiute entro il regno di Carlo di Borbone.

Le aggiunte «epigrafiche», infine, appena dodici nel già vasto repertorio originale, sono quasi sempre dipendenti da un'aggiunta storico-artistica.

## Le *Annotazioni* di fine Giornata e il *Supplemento*

La struttura di ciascun capitolo di *Annotazioni* contempla una serie di paragrafi, impressi in carattere tondo (a differenza delle aggiunte), che sviluppano glosse specifiche, ordinate secondo il riferimento di pagina crescente da cui prendono origine, citando puntualmente il passo di Celano ritenuto scorretto per correggerlo e commentarlo<sup>5</sup>.

A differenza delle aggiunte, non è possibile suddividere le *Annotazioni* per tipologia, pur essendo grossomodo di interesse filologico e storico-artistico.

Il *Supplemento di alcune cose omesse* suggerisce un ulteriore esame critico del testo, redatto dopo le aggiunte e le *Annotazioni*, tra 1759 e 1760, e forse frutto di prime segnalazioni di errori da parte di terzi — dato che le prime Giornate erano state stampate e giravano singolarmente —. Il *Supplemento* infatti si differenzia dalle *Annotazioni*, più simili ad un apparato di moderne note, presentandosi come un'appendice compendiarica che richiama passaggi dalle *Notizie* in modo casuale.

### *Personalità rilevanti nelle parti aggiuntive*

Domenico Pullo nomina una rosa di letterati tra i principali attori della realtà storico-artistica coeva, la cui menzione è accompagnata spesso o da un breve elogio o dal richiamo di qualche opera, comprese talvolta le epigrafi che venivano dettate in occasione di campagne di ammodernamento o nuove fondazioni monumentali. In questo modo, le *Notizie* diventano una sorta di osservatorio artistico di Napoli alla metà del secolo.

Nella prima Giornata, a proposito del rimaneggiamento della sepoltura del re Carlo Uberto d'Ungheria nel Duomo, un'aggiunta segnala l'epigrafe dettata nel 1732 da Gennaro Maiello<sup>6</sup>. Questi

<sup>5</sup> Le *Annotazioni* non richiamano mai le aggiunte di Porcelli, considerate parte integrante del testo ma non distinguibili da quelle di Pullo, e che, al più, vengono cassate o modificate senza ulteriori indicazioni.

<sup>6</sup> CELANO 1758-1759, I, pp. 86-87; CELANO 2018, p. 107.

fu canonico e docente presso il Seminario di Napoli, grammatico e amico di Sant'Alfonso Maria de' Liguori, in attività come traduttore e adattatore di manuali per la formazione sacerdotale. Fu committente di Santolo Cirillo per alcune tele in Santa Restituta. Benché fosse solitamente ricordato per essere fratello del più conosciuto religioso Carlo, rettore del Seminario, Gennaro Maiello era stimato per una sua produzione di testi eruditi<sup>7</sup>: a lui si deve, in particolare, un opuscolo anonimo, pubblicato a Roma nel 1740, sulla questione dell'antica coesistenza di due cattedrali napoletane, una latina e l'altra greca<sup>8</sup>.

Nella medesima Giornata, strizzando l'occhio alla sua propria corporazione degli avvocati, Pullo cita i lavori di ammodernamento nella sede del Sacro Regio Consiglio del 1752, abbellita da pitture di Carlo Amalfi e da due sculture, una delle quali di *Carlo di Borbone a cavallo*, con epigrafi dettate da Giuseppe Aurelio de Gennaro — che Pullo dichiara di annotare per primo — reputato dotto giurista e poeta di fama internazionale<sup>9</sup>.

Nella terza Giornata, parlando di San Domenico Maggiore, Pullo cita il letterato e giureconsulto napoletano Domenico Greco, che aveva donato nel 1738 i libri della propria collezione personale alla Biblioteca Brancacciana<sup>10</sup>.

Ancora nella terza Giornata è nominato Giacomo Martorelli, grecista presso l'Università di Napoli, per l'epigrafe latina in bronzo nella facciata della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo dell'Arte

<sup>7</sup> Come in MAIELLO 1754, pp. 23-24.

<sup>8</sup> L'opera è menzionata da TROYLI 1753, p. 95.

<sup>9</sup> CELANO 1758-1759, I, pp. 154-155; CELANO 2018, p. 129.

<sup>10</sup> CELANO 1758-1759, III, p. 132; CELANO 2018, p. 259. Ancor oggi la donazione fa parte del fondo brancacciano, presso la Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III". Sebbene Pullo ne faccia rapida menzione, la donazione di Domenico Greco dette un contributo notevolissimo allo sviluppo della biblioteconomia napoletana. La collezione di Greco ospitava anche una copia della sola edizione 1692 delle *Notizie*, che, all'interno di un catalogo di titoli napoletani così vasto, e in una biblioteca così ricercata, avvalorava ancor di più la scarsità di esemplari dell'edizione 1724 adottata a motivo di ristampa dal Paci. Sulla donazione si vedano TROMBETTA 1997; *STATISTICA DEL REGNO D'ITALIA, BIBLIOTECHE, ANNO 1863*, p. 82.



della seta<sup>11</sup>. Autore di diverse opere di argomento antiquario, rivolte ad esempio alla cultura fenicia e alle prime colonie greche in Napoli, è menzionato da Pullo, col quale era in rapporti personali, in considerazione del poderoso trattato, edito nel 1756, *De regia theca calamaria*, sull'uso degli strumenti da scrittura presso le antiche civiltà. All'epoca, Martorelli godeva ancora di grande credito, prima che gli fosse negata l'ammissione all'Accademia Ercolanese, avendo egli suscitato il malcontento dell'*entourage* governativa — Bernardo Tanucci in testa — per aver diffuso notizie sugli scavi archeologici di Pompei ed Ercolano, ancora coperti dal segreto di Stato e dall'esclusività editoriale<sup>12</sup>. La sua opera, perciò messa al bando, fu rimessa in vendita solo vent'anni dopo e tuttavia malamente accolta da gran parte della critica europea, con stroncature persino da parte di Johann Joachim Winckelmann<sup>13</sup>.

#### *Aggiunte storico-artistiche*

Nella prima Giornata, risalta l'aggiunta sui lavori nel salone degli avvocati del Sacro Regio Consiglio, mentre nella terza la premienza è sugli interventi di ammodernamento di alcune tra le principali chiese napoletane. Quella dedicata al restauro di Santa Chiara è la seconda menzione in assoluto della campagna in ordine cronologico<sup>14</sup>, dopo il rapido cenno nella *Guida* di Pompeo Sarnelli del '52<sup>15</sup>, ma la prima per completezza e dettaglio, su ogni altro testo a quell'altezza.

<sup>11</sup> CELANO 1758-1759, III, p. 172; CELANO 2018, pp. 272-273. Martorelli è menzionato anche *Annotazioni* alla medesima Giornata, p. 302; CELANO 2018, p. 312.

<sup>12</sup> D'ALCONZO 2017, p. 135.

<sup>13</sup> MATARAZZO 2008. A parità di cronologia, Winckelmann dovette aver consultato il trattato durante il suo periodo di clandestinità, data comunque la sua diffusione nonostante il divieto.

<sup>14</sup> CELANO 1758-1759, III, pp. 77-81; CELANO 2018, pp. 241-242.

<sup>15</sup> «Ne' tempi nostri questa chiesa si sta tutta rinnovando, essendosi fatto un magnifico altare di marmo con due gran quadroni del rinomatissimo pittore Francesco de Mura napoletano: come pure si sta terminando tutta la chiesa di vachissimi stucchi e la volta di quello gran soffittato. In detta chiesa vi sono sepolte ancora tre principesse reali, figlie del presente nostro regnante Carlo Borbone»: SARNELLI 1752, p. 112.

Segue l'analoga aggiunta sulla chiesa dei Santi Filippo e Giacomo<sup>16</sup>, che testimonia dello spedito andamento dei lavori architettonici ad opera di Gennaro Papa, cominciati proprio nel 1758. Parte delle decorazioni dovevano essere già complete, giacché Pullo poteva riferirsi sia alle sculture già collocate in facciata, sia soprattutto ai pennacchi della cupola con gli *Evangelisti* dipinti da Iacopo Cestaro, di cui artisti e conoscitori avevano immediatamente apprezzato i riferimenti alle decorazioni di Giovanni Lanfranco e Francesco Solimena, rispettivamente nelle chiese del Gesù Nuovo e di Santa Maria Donnalbina.

Pullo dà informazioni anche sulle opere *in fieri*, dovute allo stesso Cestaro, alle prese con i tre quadri della volta (fig. 2), di cui quello con la *Presentazione di Nataniele a Gesù per San Filippo* già terminato (d'altronde, la firma dell'artista nel riquadro centrale dell'*Assunzione* reca la data del 1759). Dentro la stessa chiesa Pullo si sofferma sulle decorazioni dei Santi Severino e Sossio<sup>17</sup>, menzionandone gli stucchi, la non ormai più recente balaustrata fanzaghiana, così come i dipinti, dettagliatamente descritti. Eppure non richiama i lavori di trasformazione del transetto, intrapresi già dal 1753 dall'ingegnere Giovanni Del Gaizo, né tantomeno i precedenti interventi di Giovan Battista Nauclerio, terminati nel 1738, a seguito del terremoto di sei anni prima<sup>18</sup>.

Ancora diversa è l'aggiunta relativa all'ammodernamento di San Gregorio Armeno<sup>19</sup>. Pullo inizia fornendo alcune informazioni sulla fondazione del complesso, rifacendosi alla cronaca di Fulvia Caracciolo. La descrizione della chiesa è però così dettagliata da distinguere quasi tutti i singoli interventi, con puntuali date che vanno dal 1728 al 1757.

La quinta Giornata vanta una lunga e intensa aggiunta dedicata all'ampliamento del Molo Grande negli anni Quaranta, descritto come fiore all'occhiello dell'ingegneria napoletana e vanto del

16 CELANO 1758-1759, III, pp. 168-173; CELANO 2018, pp. 272-273.

17 CELANO 1758-1759, III, pp. 188-190; CELANO 2018, pp. 277-278.

18 FIENGO 1988.

19 CELANO 1758-1759, III, pp. 220-238; CELANO 2018, pp. 287-290.

paesaggio costiero cittadino<sup>20</sup>. L'aggiunta, che non indica interventi propriamente artistici e si limita solo ad accennare la presenza della chiesa di Santa Maria del Pilar, è però il passaggio di interesse storico-urbanistico più rilevante dell'intera edizione delle *Notizie*. Pullo vi racconta le vicende del Molo valorizzando gli aspetti tecnologici e costruttivi, tali di soddisfare anche l'attitudine napoletana al passeggio come rito sociale. Tuttavia egli rimane qui vago, non indicando con la consueta precisione date e nomi degli artefici, salvo quello dell'architetto militare Giovanni Bombiè. La sua aggiunta è comunque confrontabile con le osservazioni di Niccolò Carletti, che aveva anche lui apprezzato la riuscita e la qualità dei lavori<sup>21</sup>.

Nelle *Annotazioni* in appendice alla stessa giornata Pullo inserisce una descrizione precisa della chiesa della Nunziatella<sup>22</sup>, rifatta già negli anni Trenta ma di recente terminata nelle decorazioni; benché stia nelle *Annotazioni*, la descrizione è pienamente rispondente ai criteri dell'aggiunta nel corpo del testo, rimandata a fine Giornata forse per motivi d'impaginazione. Come e più che per Santa Chiara, l'aggiunta rappresenta un'esclusiva cronologica e qualitativa, laddove il Sarnelli del 1752 ricorda la Nunziatella solo nominalmente, tra le chiese dei gesuiti.

Nella sesta Giornata, la più significativa aggiunta è dedicata alla biblioteca del Principe di Tarsia (fig. 3)<sup>23</sup>. La particolarità del passo è nella descrizione minuta dei suoi ambienti, perfino nelle misure, nonché del suo corredo decorativo, sia di piccola che di grande scala, quasi a metà tra una *Wunderkammer* ed un museo in senso moderno. L'attenzione alle sue caratteristiche estetiche s'intona, infatti, alle osservazioni di più di un autore, come Lorenzo Giustiniani e Giovanni Rampoldi, e soprattutto alle precedenti ed assai ben più esaustive di Placido Troyli, verso cui l'aggiunta nelle *Notizie* ha qualche debito<sup>24</sup>.

20 CELANO 1758-1759, V, pp. 48-52; CELANO 2018, pp. 378-379.

21 CARLETTI 1776, pp. 50-51.

22 CELANO 1758-1759, V, pp. 145-150; CELANO 2018, pp. 378-379.

23 CELANO 1758-1759, VI, pp. 71-73; CELANO 2018, pp. 435-437.

24 GIUSTINIANI 1818, pp. 82-83; RAMPOLDI 1832, I, p. 244; TROYLI 1754, IV, pp. 241-244.

Diversamente dal solito, Pullo cita l'epigrafe di fondazione senza trascriverla, nemmeno indicandone l'autore<sup>25</sup>.

Quanto all'ottava Giornata risalta l'aggiunta riguardante l'istituzione del Reale Albergo dei Poveri. (fig. 4)<sup>26</sup>. L'intervento comincia con un proemio che giustifica la fondazione e ne racconta le vicende pregresse. Pullo documenta l'opera in corso di costruzione, all'altezza dell'agosto del 1759, prevedendone i completamenti sulla base di un'attenta osservazione della fabbrica, oltre che delle *Istruzioni per la fabbrica*<sup>27</sup> nonché dei progetti di Ferdinando Fuga riguardanti i quattro cortili con fontane non ancora realizzati, i giardini posteriori all'edificio, le sculture di San Genaro e Santa Maria della Concezione per la chiesa dell'Albergo. In realtà, i lavori procedevano a rilento, come invece l'avveduto Sarnelli fa notare già nel 1752, rilevando piuttosto l'eccessiva dispendiosità del cantiere appena aperto<sup>28</sup>.

Nell'ultima Giornata, infine, è l'aggiunta dedicata al complesso di Santa Maria di Loreto<sup>29</sup>. Il testo è più abbondante e dettagliato del solito, volendo Pullo smentire la leggenda di fondazione dell'opera da parte di un calzolaio. Il corredo ornamentale e di culto della chiesa è descritto con particolare accuratezza, sia per l'antichità e la miracolosità di talune opere presenti, sia per il pregio artistico. Ad esempio, Pullo attribuisce ad Annibale Carracci un *San Carlo Borromeo* e menziona una *Vergine lauretana* di Paolo de Matteis: occasione per ricordare il legame di quest'ultimo con

25 L'autore fu il canonico Alessio Simmaco Mazzocchi e l'epigrafe è già trascritta nell'analogo passo del Troyli; la mancanza nell'annotazione può essere dovuta a banali motivi di economia di spazio o ad una distratta omissione: resta però riguardevole, sia per la rilevanza del monumento sia per il comportamento redazionale di Pullo. L'aggiunta, globalmente, aggiorna sull'attività della biblioteca (che sopravvisse per appena un cinquantennio), pienamente attiva e aperta al pubblico tre volte la settimana dal 1756, dopo dieci anni dal suo allestimento.

26 CELANO 1758-1759, VIII, pp. 38-42; CELANO 2018, pp. 496-497.

27 FUGA [post 1752]. A queste seguirono, probabilmente conosciute da Pullo quelle di FUGA [1755].

28 «Né è da tacersi una nuova fabrica che di presente si sta facendo, d'un luogo detto Ricusorio de' Poveri, vicino alla chiesa di Sant'Antonio Abate, la quale, fino al dì d'oggi, per la pianta, suolo e poche pedamente fattevi, si sono spesi più di quarantamila ducati»: SARNELLI 1752, pp. 13-14.

29 CELANO 1758-1759, X, pp. 9-17; CELANO 2018, pp. 525-527.

il ceto dei giuristi, già ampiamente propagandato da Francesco Porcelli.

*La cultura artistica di Domenico Pullo*

Alla luce di tante osservazioni, pare evidente come Domenico Pullo, a differenza del suo predecessore Porcelli, fosse un attento studioso e più fine osservatore, pur dimostrando in generale una minore inclinazione verso la critica artistica (limitandosi infatti ad occasionali elogi dei mastri, senza sottoporli ad un organico giudizio di merito).

Rispetto al Porcelli, infatti, se quest'ultimo aveva, ad esempio, discusso sul tema della *licenza* e dell'inventiva architettonica di Ferdinando Sanfelice, Pullo si serve generalmente di un repertorio di riferimenti bibliografici senza però introdurre alcuna personale riflessione; come quando, nella decima Giornata, ritiene d'aggiungere un brevissimo cenno biografico su Andrea da Salerno, ma senza alcun riesame dei suoi dipinti – benché persi – in un casino nei pressi di Porta Nolana<sup>30</sup>.

Il giudizio artistico di Pullo si perde addirittura nell'ingenuità del sentito dire, come nel passo su una *Natività* in San Paolo Maggiore, «che per la bellezza si stima esser dipintura di rinomatisimo autore»<sup>31</sup>; o si sottomette alla preminenza devozionale, come a proposito della Cappella di Santa Maria dell'Idria, ricordata anzitutto per il culto, nonché per i dipinti di Paolo de Matteis; o, addirittura, diviene gravemente riduttivo rispetto all'importanza di monumenti imprescindibili, come la guglia dell'Immacolata in Piazza del Gesù e il Teatro di San Carlo, a stento accennati in passaggi rapidissimi<sup>32</sup>. Altrettanto incomprensibili i silenzi o i solo brevissimi cenni a proposito di monumenti come il Palazzo Reale, il Foro Carolino, le regge di Capodimonte e di Portici.

Qualche minima apertura critica è tuttavia disseminata in alcune aggiunte, come a proposito di una statua di Alfonso II, collocata

<sup>30</sup> CELANO 1758-1759, X, p. 5; CELANO 2018, p. 523.

<sup>31</sup> CELANO 1758-1759, I, p. 142; CELANO 2018, pp. 202-203.

<sup>32</sup> CELANO 1758-1759, III, p. 39; IV, p. 123; CELANO 2018, pp. 228; 405.

nel salone del Sacro Regio Consiglio nel 1737, che Pullo riferisce piuttosto a suo padre Ferdinando per deduzione fisionomica e per il confronto con altre raffigurazioni<sup>33</sup>; ancora, quando tenta un'interpretazione iconologica di un'immagine di *Sansone col leone* nel Palazzo della Vicaria Vecchia, indicando nell'animale un riferimento al «vigore e la forza della giustizia»<sup>34</sup>.

Sulla stessa scia di osservazioni c'è il compianto per le pitture andate perdute nella chiesa dell'Annunziata a conseguenza dell'incendio del 1757, dove erano le bellissime invenzioni di Luca Giordano per la *Piscina probatica*. Altrove, Pullo dimostra di apprezzare la maniera di Solimena, riferendosi all'affresco dell'*Annunziata* nella sala dell'Udienza del Governo; oppure di fare caso alla qualità di alcuni restauri, dovuti a Lorenzo De Caro, sui dipinti di Belisario Corenzio nelle stesse stanze adiacenti all'Annunziata<sup>35</sup>.

Gli ultimi cenni critici sono ancora per Corenzio, di cui è segnalata la capacità d'imitare lo stile di altri pittori, e per Giuseppe Scarola, che, menzionato come il migliore nel suo ambito, indica lo spiccato gusto settecentesco per lo stucco<sup>36</sup>.

Notevole è il passaggio in cui Pullo riporta i giudizi espressi da Francesco Solimena sulle tele di Domenico Antonio Vaccaro nella navata della chiesa di Montevergine: il maestro «superò in tale opera sé stesso, e tra le tante che avea fatto e che di poi fece, non vi è la consimile che abbia renduto immortale il suo nome»<sup>37</sup>.

Significative anche le citazioni da Bernardo de Dominici e Mariano Ventimiglia, a proposito della decorazione di Santa Maria del Carmine, laddove la seconda, del 1756, integra e aggiorna la prima, del 1743. Tuttavia, proprio dove Pullo sceglie di servirsi

<sup>33</sup> CELANO 1758-1759, III, p. 30; CELANO 2018, p. 225.

<sup>34</sup> CELANO 1758-1759, III, p. 241; CELANO 2018, p. 293.

<sup>35</sup> CELANO 1758-1759, III, pp. 307-309; CELANO 2018, p. 314-315.

<sup>36</sup> CELANO 1758-1759, X, p. 47; CELANO 2018, p. 535-536.

<sup>37</sup> *Ibid.*

di una citazione letterale, lo fa con passaggi non di particolare efficacia, ricadendo nel mero sfoggio di un repertorio erudito<sup>38</sup>.

*Domenico Pullo primo recettore di Bernardo De Dominicis?*

Riguardo alla ricezione dedominiciana nelle *Notizie*, è possibile aggiungere qualcosa al severo giudizio di Ferdinando Bologna<sup>39</sup>. Dopo una sola, vaga menzione di Placido Troyli del 1752<sup>40</sup>, infatti, le citazioni testuali di Pullo lo rivelano a Napoli tra i primi estimatori delle *Vite* (figg. 5-6), edite in realtà già da diversi anni e ormai ben apprezzate all'estero, per esempio, da parte di Jean-Henri-Samuel Formey (1753)<sup>41</sup>. Ma non si può escludere una conoscenza personale tra Pullo e De Dominicis, probabilmente maturata nella Biblioteca (biblioteca con iniziale minuscola?) di Tarsia, magari per tramite del bibliotecario Niccolò Giovo, amico del biografo<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> «Così questo [un dipinto di Fabrizio Santafede] vien descritto nella vita del Santafede, da Bernardo de Dominicis, nel tomo 2 delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, pag. 226: “Nella chiesa del Carmine Maggiore vedesi, in una cappella della nave di detta chiesa, la tavola di altare ove vi è effigiata la Beata Vergine col Bambino in braccio, portata dagli angeli nel Purgatorio per sollievo di quelle anime tormentate, le quali, in vederla apparire se le raccomandano con affettuose preghiere. Nel basso vi è davanti, in un canto, San Francesco d’Assisi con Sant’Antonio da Padova, e nell’altro canto vi è un santo vescovo con Sant’Agnello Abate”. [Fin qui, De Dominicis; poi, Ventimiglia] “La suddetta sacristia fu, nel 1738 e ne’ seguenti anni, rimodernata e resa delle più belle e vaghe della città di Napoli, i di cui lavori di finissima noce sono opera di Giambattista Bisogni e de’ suoi fratelli; le porte e l’altare di ricchi marmi ivi eretto, e dedicato alla maestà del nostro monarca, de’ fratelli Gennaro e Giuseppe Cimmafonte, e le pitture del Filippetto. Il tutto fatto col disegno del detto regio ingegnere don Nicola Tagliacozzi Canale?”. Scrive così il dotto padre maestro Mariano Ventimiglia, nella sua *Istoria degli uomini illustri del regal convento del Carmine Maggiore di Napoli*, stampata in Napoli nell’anno 1756, pag. 232»: CELANO 1758-1759, III, pp. 87-91; CELANO 2018, pp. 344-345.

<sup>39</sup> BOLOGNA 1987.

<sup>40</sup> TROYLI 1752, IV, p. 439.

<sup>41</sup> SRICCHIA SANTORO 2003, I, pp. XVIII-XIX. Le menzioni di Pullo sono addirittura anteriori a quelle di Ottavio Morisani e Angelo Comolli, segnalate da Andrea Zezza tra i primi testimoni della ricezione dedominiciana: ZEZZA 2017, p. 103.

<sup>42</sup> BOLOGNA 1987.

Domenico Pullo dovette certo essere un sincero sostenitore del De Dominici, citandolo ampiamente nonostante il negativo andamento commerciale delle *Vite* nella Napoli di quegli anni. Le copie superstiti, infatti, erano ormai state ritirate dall'autore proprio a ridosso dell'edizione delle *Notizie*, nel 1760<sup>43</sup>.

Tuttavia, ciò non significa che Pullo imitasse l'esempio di De Dominici. Come già detto, infatti, il miglior aspetto degli interventi di Pullo in fatto d'arte è la ricostruzione storica delle vicende di un monumento. Nelle *Annotazioni* alla prima Giornata, ad esempio, corregge Celano sulla collocazione della tribuna di Santa Restituta, argomentando con una fitta e puntuale serie di richiami bibliografici<sup>44</sup>, mentre nella successiva si distende sulla perdita cappella di San Pietro a Vinculis, dal canonico passata sotto silenzio, con una dissertazione storica ricca di documenti e rimandi<sup>45</sup>. Addirittura fiscale e pedante, invece, nel sottolineare l'imprecisione di Celano, «neppur degno di scusa», a proposito delle origini e della cronologia di Antonio Solario detto lo Zingaro, che Pullo corregge con il De Dominici — fonte che il canonico non poteva certo consultare! —, finendo col commettere un errore nell'errore, giacché le date errate si devono ad uno sbaglio nei caratteri tipografici e non al Celano stesso, apparendo corrette nelle due edizioni precedenti<sup>46</sup>.

Dunque, proprio nell'acquisita metodologia della ricerca storica moderna — in verità, già tutta propria del Celano<sup>47</sup> — 'l'anonimo' Domenico Pullo si differenzia dal celebre De Dominici, considerando che la critica più recente ha attribuito al biografo chiari meriti nella formulazione di giudizi estetici, ma ne ha ribadito al contempo quelle note, gravi insufficienze nei criteri dell'indagine storiografica<sup>48</sup>.

43 ZEZZA 2017, pp. 98-99.

44 CELANO 1758-1759, I, pp. 250-251; CELANO 2018, p. 160.

45 CELANO 1758-1759, II, pp. 184-189; CELANO 2018, pp. 215-216.

46 CELANO 1758-1759, III, p. 305; CELANO 2018, p. 313.

47 Sull'attività e i criteri redazionali delle *Notizie* GRECO 2018.

48 ZEZZA 2017, pp. 90-92.



Bibliografia

- BOLOGNA 1987 = F. BOLOGNA, ad vocem *De Dominici, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIII, Roma, 1987, in rete.
- CARLETTI 1776 = N. CARLETTI, *Topografia universale della città di Napoli*, nella Stamperia Raimondiana, Napoli, 1776.
- CELANO 1758-1759 = C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, nella stamperia di Gianfrancesco Paci, Napoli 1758-1759.
- CELANO 2018 = C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli. Edizione critica della ristampa del 1792 con le aggiunte del 1724 e del 1758-1759*, a cura di G. GRECO, Napoli 2018.
- D'ALCONZO 2017 = P. D'ALCONZO, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli, 1734-1801*, a cura di A. ANTONELLI, Napoli 2017, pp. 127-146.
- FIENGO 1988 = G. FIENGO, ad vocem *Del Gaizo, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVI, 1988, Roma, in rete.
- FUGA [post 1752] = F. FUGA, *Istruzioni fatte per ordine di Sua Maestà dal cavalier Ferdinando Fuga architetto della fabbrica del Generale Reale Albergo de' Poveri da osservarsi dagli uffiziali destinati per la retta amministrazione della costruzione ed interesse del detto Generale Albergo*, s.l., s.d., [ma Napoli, post. 1752].
- FUGA [1755] = F. FUGA, *Istruzioni formate per lo regolamento del Real Governo pro tempore del generale Albergo de Poveri, secondo lo stato attuale dell'opera, ed approvate da S.M. con dispaccio del dì primo di luglio 1755*, s.l., s.d., [ma Napoli 1755].
- GIUSTINIANI 1818 = L. GIUSTINIANI, *Memorie storico-critiche della Real Biblioteca borbonica di Napoli*, G. De Bonis, Napoli 1818.
- GRECO 2018 = *Notizie* G. GRECO, 'Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli' (1692): *Carlo Celano all'alba della storia dell'arte napoletana*, in «Horti Esperidum», 2018, I, pp. 397-422. <https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2019/02/16.Greco-HH-2018-1Miscellanea.pdf>
- GRECO 2020 = G. GRECO, *Francesco Porcelli 'revisore del testo': definizione, qualità e aspetti salienti delle aggiunte all'edizione 1724 delle Notizie di Carlo Celano*, in «Arte Documento», XXVI, (in corso di pubblicazione).
- MAIELLO 1754 = G. MAIELLO, *Memorie intorno al sito della chiesa Cattedrale di Napoli*, appresso Domenico Roselli, Napoli 1754.
- MATARAZZO 2008 = P. MATARAZZO, ad vocem *Martorelli, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXI, 2008, Roma, in rete.
- RAMPOLDI 1832 = G. B. RAMPOLDI, *Corografia dell'Italia*, per Antonio Fontana, Milano 1832-1834.
- SARNELLI 1752 = P. SARNELLI, *La vera guida de' forestieri*, nella Stamparia di Giuseppe de Bonis, Napoli [1685] 1752.

SRICCHIA SANTORO 2003 = F. SRICCHIA SANTORO, *Introduzione alle Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-1745, edizione commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO E A. ZEZZA, Napoli, 2003-2014, I, pp. IX- XLI.

STATISTICA DEL REGNO D'ITALIA, BIBLIOTECHE, ANNO 1863, tipografia dei successori Le Monnier, Firenze 1865.

TROMBETTA 1997 = V. TROMBETTA, *Erudizione e bibliofilia a Napoli nella prima metà del XVIII secolo: la biblioteca di Domenico Greco*, in «Rara Volumina», IV, 1997, pp. 59-91.

TROYLI 1753 = P. TROYLI, *Dissertazione istorico-apologetica intorno alle due pretese chiese cattedrali nella città di Napoli*, nella stamperia di Angelo Vocola a Fontana Medina, Napoli 1753.

TROYLI 1754 = *Storia generale del Reame di Napoli*, Napoli 1754.

ZEZZA 2017 = A. ZEZZA, *Bernardo De Dominicis e le Vite degli artisti napoletani. Geniale imbroglione o conoscitore rigoroso?*, Milano 2017.

### *Didascalie*

Fig. 1. Antiporta e frontespizio delle *Notizie del bello del curioso e dell'antico della città di Napoli*, di Carlo Celano, Napoli, nella stamperia di Gianfrancesco Paci, 1758-1759.

Fig. 2. Jacopo Cestaro, *S. Filippo che presenta Nataniele a Gesù, S. Giacomo che presiede il concilio di Gerusalemme; Cristo e la Samaritana*, Napoli, volta della chiesa dei S. Filippo e Giacomo, 1759.

Fig. 3. Domenico A. Vaccaro, facciata del Palazzo Spinelli di Tarsia, Napoli.

Fig. 4. Ferdinando Fuga, facciata dell'Albergo dei Poveri, Napoli.

Fig. 5-6. Antiporta e frontespizio delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, di Bernardo De Dominicis, nella stamperia del Ricciardi, 1742-45.







3



4





## ABSTRACTS

### UN INEDITO «QUADRETTO» DI MARMO DI DOMENICO FIORENTINO: 'PEGASO CON BELLEROFONTE' ALLA SORGENTE DI PIRENE'

CARMELO OCCHIPINTI

L'inedito bassorilievo marmoreo di *Pegaso con Bellerofonte*, recentemente acquistato per la Galerie Gismondi di Parigi, fu scolpito come «quadretto» autonomo nel corso degli anni Cinquanta del Cinquecento nella bottega di Domenico Fiorentino che riutilizzò, adattandolo, il ritaglio del cartone di Primaticcio già utilizzato per gli ornamenti plastici della tomba di Carlo di Guisa a Joinville.

The unpublished marmorean bas-relief that represents *Pegasus and Bellerophon*, recently purchased for the Gismondi Gallery in Paris, was sculpted as an autonomous «quadretto» during the Fifties of the XVI century in Domenico Fiorentino's workshop, who reused, adapting it, the cutout of Primaticcio «cartone», already used for the plastic ornaments of Carlo di Guisa's tomb, at Joinville.

### UN DESSIN D'APRÈS ROSSO FIORENTINO: LE SACRIFICE ANTIQUE

LAURENCE ARMANDO

La redécouverte d'un dessin en partie coupé illustrant *Un sacrifice antique* d'après Rosso Fiorentino a permis de retrouver la partie manquante (partie gauche) à L'École Nationale des Beaux-Arts de Paris, *L'arbre aux ex-votos*. Ce document est probablement, selon les historiens, le plus proche du dessin original perdu de Rosso pour la conception de la fresque *Le sacrifice antique* à la galerie de François Ier au château de Fontainebleau.

La riscoperta di un disegno, parzialmente ritagliato, che rappresenta *Un sacrificio antico*, copia da Rosso Fiorentino, ha permesso di ritrovare la parte mancante (quella sinistra) alla Ecole Nationale des Beaux-Arts di Parigi, *L'albero votivo*. Secondo gli storici, questo documento è proba-



bilmente il più vicino al disegno originale perduto di Rosso per la progettazione dell'affresco *Il sacrificio antico*, nella galleria di Francesco I al castello di Fontainebleau.

L'OSSERVATORIO ARTISTICO DELLA NAPOLI DI METÀ SETTECENTO:  
LE AGGIUNTE DI DOMENICO PULLO ALL'EDIZIONE DEL 1758-1759  
DELLE NOTIZIE DI CARLO CELANO

GLANPASQUALE GRECO

Questo articolo è dedicato agli aggiornamenti della seconda ristampa delle *Notizie* di Carlo Celano, pubblicata nel 1758-1759. Questi furono effettuati dall'avvocato napoletano Domenico Pullo, e si differenziano per entità e tipologia. Attraverso questa operazione editoriale, il testo del Celano è promosso a 'classico' e Pullo, richiamando letterati, artisti e attori della realtà culturale napoletana nell'opera, ne fa un 'osservatorio' di Napoli verso la metà del Settecento. In questa analisi si prova a porre in rilievo i meriti e le esclusività degli interventi di Domenico Pullo, che tra l'altro fu il probabile primo recettore delle *Vite* di Bernardo De Dominici, così come a tracciare i criteri, gli orientamenti e i limiti della sua ricerca.

This article is about the updates of the second reprint of Carlo Celano's *Notizie* - published in 1758-1759 - made by the Neapolitan lawyer Domenico Pullo, and they differ in size and type. Through this editorial operation, the work of Celano is recognized to be 'a classic' and Pullo, by recalling in there writers, artists and members of the Neapolitan cultural reality, makes it an 'observatory' of Naples in the mid-eighteenth century. In this analysis we try to highlight the merits and the exclusivities of Domenico Pullo's interventions, who – among other things – probably was the first receptor of Bernardo De Dominici's *Vite*, as well as the one who traced *criteria*, ways and limits of his job.

## RECENSIONI



RECENSIONE A: FILIPPO TITI, *STUDIO DI PITTURA, SCULTURA  
E ARCHITETTURA NELLE CHIESE DI ROMA*.  
TESTO A CURA DI DAMIANO DELLE FAVE,  
CON UN SAGGIO INTRODUTTIVO DI CARMELO OCCHIPINTI  
(ROMA, UNIVERSITÀ ITALIA, 2018)

MARIA GIULIA CERVELLI

Il volume numero 31 della collana «Fonti e Testi» di «Horti Hesperidum», introdotto da Carmelo Occhipinti, scaturisce dallo sforzo di digitalizzazione, compiuto da Damiano Delle Fave, dell'intero testo dell'Abate Filippo Titi, lo *Studio di Pittura, Scultura e Architettura nelle Chiese di Roma*, la cui prima edizione, venne pubblicata dal Mancini a Roma in occasione del Giubileo dell'Anno Santo 1675.

La guida romana dell'Abate, che già all'epoca ottenne un notevole successo – basti leggere la recensione apparsa nel 1675 su *Il giornale de' Letterati di Francesco Nazari. Per tutto l'anno 1675*<sup>1</sup>, oppure prendere in considerazione le varie ristampe dell'opera che si susseguirono dal 1674 e il 1763 –, offre un'importante testimonianza sul panorama culturale del secondo Seicento, ma soprattutto ci permette di esplorare il panorama artistico della Roma di fine secolo.

L'opera, che si offriva come una “guida” per i pellegrini e intendeva suggerire loro una esplorazione di tipo storico-artistico delle chiese della città, segna un punto di svolta rispetto alla precedente tradizione delle guide dell'Urbe che raccoglievano per lo più informazioni storico-ecclesiastiche, antiquarie e soprattutto devozionali.

Lo *Studio* era dedicato al Cardinale Gaspare Carpegna, un personaggio molto influente nella Roma dell'epoca, che il 2 agosto 1671 aveva ricevuto l'incarico da Papa Clemente X di tutelare il patrimonio artistico delle chiese romane, per prevenire e sopprimere i tanti furti di reliquie che si verificavano negli antichi cimiteri cristiani e nei luoghi di culto. La scelta di Titi di dedicare l'opera ad un personaggio così potente rispetto alle questioni della tutela e della conservazione del patrimonio non era stata certamente casuale: proprio grazie al Cardinale, Titi riusciva ad ottenere, prima del 1674, il titolo di Abate.

Nella prima edizione dell'opera Titi citava duecentosettantasette tra chiese e oratori, da San Pietro fino alla Chiesa di San Giacomo Scossa-

<sup>1</sup> *Il Giornale de' Letterati*, VIII, pp. 21-23

cavalli, offrendo al lettore un tipo di descrizione che potremmo definire 'sistematica': la 'visita' aveva inizio sempre da destra rispetto all'ingresso, giungeva all'altare maggiore, ripercorreva le cappelle di sinistra, per poi tornare all'ingresso principale. Venivano sempre segnalati il nome dell'artista, il prenome e la città d'origine, specificandovi se si trattava di un pittore, di uno scultore o di un architetto.

Filippo Titi si dichiarava fin dal frontespizio della prima edizione «Abate di Città di Castello», nonché «protonotario apostolico». Era nato nel 1639 da nobile famiglia. Fin da giovanissimo era entrato a far parte della corte papale, ricevendo la tonsura clericale il 21 settembre 1658, all'età di 19 anni. Tale posizione gli aveva permesso di entrare a far parte del Collegio istituito da Giovanni Antonio Faccioli, nobile e ricco mecenate castellano, la cui frequentazione Titi rammentava orgogliosamente.

A seguito della sua decisione di avvicinarsi al disegno, alla pittura e all'architettura, entrava a far parte della cerchia degli allievi di Virgilio Ducci, pittore accademico che aveva studiato nella bottega di Francesco Albani, il grande pittore bolognese che a sua volta era stato allievo dei Carracci. Dal Ducci, Titi aveva appreso soprattutto l'arte del disegno e del disegno prospettico.

Il testo da lui pubblicato nel 1674 si poneva inevitabilmente in competizione non solo con la tradizione delle guide di Roma, ma soprattutto con le idee espresse in molti altri testi di storiografia artistica contemporanea. Titi prendeva in considerazione le opere dei più grandi pittori degli ultimi secoli, da Giotto, Cavallini, Rusuti a Raffaello e Michelangelo, fino a Pietro da Cortona: tutti venivano abbracciati in un unico sguardo in cui Giotto rappresentava l'inizio e Pietro da Cortona la fine. Sebbene Titi ponesse una certa attenzione nel descrivere alcune opere quattrocentesche definendole come «antiche-moderne», un curioso aggettivo doppio che conobbe una certa diffusione tra Sei e Settecento prima di cadere in disuso, il panorama della storia pittorica quattrocentesca rimane nella sua guida piuttosto carente. Esso vi appare dominato dalla sola figura di Baccio Pontelli, l'architetto di Sisto IV sulla cui valutazione Titi non faceva altro che riprendere le parole del Vasari.

Per quanto riguarda il Cinquecento romano, occorre evidenziare come, nel confronto fra Raffaello e Michelangelo, la figura del primo apparisse di gran lunga ridimensionata rispetto a quella del secondo: Titi non perdeva infatti occasione di esaltare il Buonarroti, evidenziandone la sua centralità nel panorama cinquecentesco. A seguirlo, imitandone la maniera, erano stati tutti quegli artisti che meritavano la massima

attenzione di Titi, nonostante che essi, secondo Bellori, fossero caduti nel «difetto della maniera» per essersi appoggiati «alla pratica e no all'imitazione»: nati dopo Raffaello, tanti pittori avevano elaborato uno stile personale, che si apprezzava in ragione della sua intensità espressiva e, insomma, della sua «riconoscibilità».

Interessante è anche notare come fossero sommamente ammirate da parte di Titi le opere di Pietro da Cortona, che erano state invece disprezzate da Bellori il quale, addirittura, aveva deliberatamente deciso di non inserire la biografia del pittore toscano nel testo delle *Vite*, pubblicate nel 1672: di fatto, in nessun testo seicentesco antecedente allo *Studio di pittura* si trova così ampiamente ripercorsa l'attività romana del Berrettini, dalla giovinezza in avanti: ovvero dalle «pitturine a fresco» di Santa Maria in Campo Marzio, passando per la Pala della Natività, dipinta per San Salvatore in Lauro, fino ad arrivare alla Sala di Palazzo Barberini.

Di certo interesse è anche la scelta di non prendere in considerazione le opere di Caravaggio, dimostrando così la totale avversione nei riguardi di uno spirito così antitradizionale. Ma, oltre alla indifferenza verso questo pittore, nell'opera emerge anche il totale disinteresse per il naturalismo lombardo: l'abate, che con molta probabilità non conosceva neanche Correggio, sceglieva volutamente di ignorare persino Giovanni Lanfranco e la sua cupola in Sant'Andrea della Valle, al cui interno ricordava invece le opere di Domenichino.

Forse proprio la sua grande ammirazione per la pittura di Pietro da Cortona induceva l'Abate a sottovalutare, e quasi ignorare, l'apporto lombardo, o emiliano, alla grande pittura decorativa contemporanea, per evidenziare invece le radici toscano-romane, per così dire, del cortonismo, ricollegandole in certo qual modo alla tradizione michelangiolesca.



RECENSIONE A: *LUIGI GARZI (1638-1721). PITTORE ROMANO*,  
A CURA DI FRANCESCO GRISOLIA E GUENDALINA SERAFINELLI,  
MILANO, OFFICINA LIBRARIA, 2018.

VINCENZO STANZIOLA

La pittura a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo presenta ancor oggi molteplici campi di indagine percorribili e il volume dedicato a Luigi Garzi, curato da Francesco Grisolia e Guendalina Serafinelli, ne è un esempio.

La storiografia artistica ha molto trascurato personaggi come Garzi e i pittori della sua generazione, forte della convinzione che mancasse loro un qualche merito storico o artistico. Tuttora questi artisti faticano ad emanciparsi rispetto ad un'idea che li relega in un secondo piano della storia dell'arte.

*Luigi Garzi (1638-1721). Pittore romano* è un testo che non soltanto risarcisce la figura di un artista troppo spesso confinato in quell'indefinito (a volte) calderone della pittura marattesca, ma è anche un singolare ed interessante esempio di metodologia di ricerca. Lo studio di un pittore solitamente comincia con la redazione del catalogo delle sue opere, per mano di uno o al massimo due autori, ordinate cronologicamente e corredate delle relative schede, con l'obiettivo di creare una base di partenza per gli studi successivi. L'operazione che Grisolia e Serafinelli hanno effettuato è inversa: il ripensamento dell'opera di Garzi parte non dal catalogo ma da riflessioni e approfondimenti su determinati nodi della sua biografia artistica. Sedici autori ragionano su sedici diverse e ben definite tematiche, ciascuno attraverso la propria metodologia e il proprio specifico approccio. In tale pluralità di visioni si rintraccia uno dei principali valori di questo lavoro. Probabilmente soltanto attraverso occhi, menti e mani differenti è possibile ragionare sui vari aspetti che hanno caratterizzato la vicenda biografica di un artista. È questo un metodo di lavoro che ha un precedente, in realtà non del tutto volontario, ma ben noto agli studi sulla pittura romana tra Seicento e Settecento: Carlo Maratti. Da anni destinataria di una annunciata monografia, la figura del maestro originario di Camerano è stata oggetto di due importantissimi convegni con i relativi atti pubblicati nel 2015 e nel 2017: *Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e Sebastian Schütze, e *Maratti e la sua fortuna*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer e Simonetta Prosperi Valenti



Rodinò. I due volumi, pur non costituendo di per sé una monografia *stricto sensu*, ne compensano in parte l'assenza.

*Luigi Garzi, 1638 - 1721. Pittore Romano* agisce proprio in questo senso. Il volume si apre con il contributo di Guendalina Serafinelli, che molto indaga sulle origini di Garzi, sia biografiche sia artistiche. Una volta per tutte viene ristabilita la sua nascita a Roma, un dato già noto ma che faticava ad essere recepito dalla comunità scientifica che ancora troppo spesso indica il pittore come originario di Pistoia. Punto nodale del testo di Serafinelli sono i rapporti intessuti da Garzi con i pittori fiamminghi: giovanissimo lo si trova a bottega presso Vincent Adriaenssen detto il Manciola e contemporaneamente al suo apprendistato con Andrea Sacchi frequentava un altro fiammingo, Salomon Backereel. Si scopre così che quello che diverrà uno dei campioni del classicismo pittorico effettua la sua prima formazione accanto a degli artisti che facevano di paesi, caccie e battaglie i loro principali repertori figurativi, mantenendo con loro un costante confronto per tutta la vita, come testimoniato dalle collaborazioni con i naturamortisti Karel van Vogelaar e Christian Berentz.

Le ricerche archivistiche condotte da Serafinelli, oltre a fornire importanti indicazioni biografiche legate ai primissimi anni di vita di Garzi, hanno consentito anche di restituire alla sua mano quella che si rivela essere la sua prima decorazione ad affresco, eseguita tra il 1678 e il 1679 in continuazione ai lavori di Giovanni Maria Mariani del 1655-1656, per l'Ospedale delle Donne *ad Sancta Sanctorum* a Roma.

Ripercorrono e rileggono la produzione garziana anche i testi di Francesco Gatta, Francesco Grisolia e Michela di Macco, approfondendo rispettivamente il periodo giovanile e la prima maturità, l'attività grafica e i modelli stilistici di riferimento del pittore.

Ciascuno dei tre autori rilegge l'opera di Garzi con uno specifico intento metodologico. Gatta si concentra sulla formazione, intesa quale momento privilegiato per la comprensione dell'operato e dell'evoluzione stilistica dell'artista, avanzando nuove proposte attributive per cercare di meglio definire i primi anni della carriera del pittore, da sempre sfuggenti, come pure lamentava Giancarlo Sestieri nel 1972.

Grisolia affronta il catalogo del pittore e la questione stilistica dal punto di vista della produzione grafica, attraverso una narrazione cronologica che parte dai primi studi degli anni Cinquanta del Seicento e giunge fino agli Ottanta, anticipando anche novità relative all'ultimo trentennio della sua longeva attività. Lo studioso riconsidera tanto gli esemplari noti e di autografia certa, quanto i fogli tradizionalmente riferiti a Garzi, il tutto arricchito con nuove e convincenti proposte attributive,

spesso connesse a dipinti noti. Dall'analisi dei disegni emerge quella che sarà una delle più interessanti caratteristiche dello stile di Garzi: il sapersi confrontare con la molteplicità di riferimenti artistici che Roma era in grado di offrire ad un pittore; una indubbia romanità, che per Luigi è anche di nascita oltre che di formazione e che strutturò tutto il suo fare artistico, a partire dall'attività grafica.

L'analisi dei modelli stilistici di riferimento e la capacità del pittore di appropriarsene e riproporli attraverso uno stile peculiare è il fulcro del contributo di Michela di Macco. Nel suo testo emerge come Garzi avesse giovato di quella cultura artistica romana caratterizzata da una comprimarietà di istanze stilistiche, circoscrivibili nei termini di "classicismo" e "barocco". Cantiere esemplificativo di tale incontro è quello relativo alla decorazione della Galleria di Alessandro VII al Quirinale, dove si ritrova una schiera di pittori facenti capo ai due grandi maestri della scena romana (e alle due correnti sopra menzionate): Andrea Sacchi e Pietro da Cortona. Garzi all'epoca aveva meno di vent'anni e ad oggi non è assodata una sua partecipazione fattiva all'impresa di cui però certamente non doveva essergli sfuggita l'importanza. Le capacità di selezione e amalgama dei diversi riferimenti visivi con cui poteva confrontarsi sono evidenti nella sua opera, tanto che anche Luigi Lanzi, nella sua storia della pittura, lo ritiene "seguace" sì di Sacchi, ma talvolta del Cortona e talaltra di Lanfranco.

Che Roma fosse la sua città lo testimonia anche il profondo legame che Garzi instaura con la principale istituzione artistica dell'epoca, l'Accademia di San Luca. Tali rapporti sono indagati all'interno del volume da Stefania Ventra. Degno esponente della cultura figurativa romana della seconda metà del Seicento, ne diventa uno dei principali ambasciatori, tanto nel resto d'Italia quanto in Europa. Pur non considerato pittore "di prima classe" (come invece Carlo Maratti, Giacinto Brandi e il Baciccio) Garzi riesce a ritagliarsi un significativo ruolo nella diffusione del linguaggio pittorico romano fuori dai territori pontifici.

Mario Epifani approfondisce i contatti con Torino e la corte sabauda, testimoniati in primo luogo da una serie di sovrapposte oggi conservate nell'appartamento reale annesso alla basilica di Superga e dalla pala d'altare con la *Madonna col Bambino e il Beato Amedeo di Savoia* della chiesa del Santissimo Sudario a Roma, tempio dell'allora nazione piemontese. Si tratta questa di un'importante restituzione alla mano di Luigi, dal momento che il dipinto veniva tradizionalmente riferito al perugino Gian Domenico Cerrini. Fabrizio Federici e Paolo Benassai si concentrano sulla presenza del romano in territorio toscano, rispettivamente a Massa e a Pescia (Pt), mentre Mario Alberto Pavone ripercorre le fila

della fortuna napoletana di Garzi, unica città ad averlo ospitato al di fuori di Roma. Significativo a tal proposito l'intervento di Patrizia Principi su di un'incisione di Francesco Faraone Aquila rappresentante la perduta decorazione della galleria del principe di Cellamare.

Ma il ruolo di Garzi ambasciatore di romanità non si esaurisce entro i confini italiani, come certificano i contributi di Erich Schleier, Konrad Pyzel, Jana Zapletalová e Dario Beccarini.

Un ruolo che può essere rivestito sotto diverse forme, tanto attraverso l'invio di dipinti quanto influenzando gli artisti che giungevano a Roma per completare la propria formazione. Della prima categoria sono esempio i saggi di Schleier e Zapletalová, in quanto si concentrano su opere di Garzi presenti (o già presenti, nel caso del dipinto moravo) rispettivamente nella collezione Fürstenberg e in Moravia. Beccarini e Pyzel analizzano i casi del danese Hinrich Krock e dei polacchi Jerzy Szymonowicz-Siemiginowski e Jan Reisner. Questi, giunti a Roma per la loro formazione, rivelano nelle loro opere importanti riferimenti alla pittura di Garzi, certificando quindi la sua importanza nella diffusione dello "stile romano" nei paesi d'origine di questi pittori.

L'importanza di ritornare a considerare Garzi e i pittori della sua generazione è di fatto sottolineata anche dal contributo di Alessandro Agresti che fornisce diverse restituzioni alla mano del nostro. Interessante notare come gran parte di queste opere erano in precedenza assegnate a pittori più giovani o anche successivi di qualche generazione, come Giovanni Odazzi, Marco Benefial o Giovanni Antonio Creccolini.

Ciò che emerge in maniera flagrante dal volume è quindi proprio la piena appartenenza di Garzi alla scuola pittorica romana, argomento su cui oggi appare importante tornare a riflettere. Si tratta dell'unica scuola pittorica italiana non confinabile in confini geografici e la cui identità stilistica è sempre stata rintracciata nel suo costante rapporto con l'Antico (o Classico). Si mostra opportuno rilevare invece come la riflessione sull'Antico andasse di pari passo con quella sull'arte moderna attraverso un confronto apparentemente esente da gerarchie pre-stabilite.

Il volume di Grisolia e Serafinelli si pone su questa scia; esso certifica come i pittori romani avessero a disposizione una tale quantità e qualità di riferimenti visivi che fin dalla prima formazione potessero avere la consapevolezza della specificità dello "stile romano", stile da rintracciarsi nella città stessa, nella sua capacità di farsi modello per gli artisti attraverso il costante dialogo tra l'Antico e il Moderno.

Il problema di una definizione della scuola romana nel Seicento doveva attanagliare anche i teorici del tempo. Silvia Ginzburg, nel suo contributo all'interno del volume *Maratti e l'Europa (I caratteri della scuola romana, Roma, 2015)*, offre un'interessante lettura delle *Vite* di Bellori, di come questi avesse in mente una precisa idea di tale scuola e la esplicasse attraverso la sua opera. Oltre che caratterizzato dagli specifici apporti stilistici forniti dalle opere degli artisti da lui biografati, stando alla lettura della studiosa per Bellori la specificità dello stile romano doveva rintracciarsi nell'unione di "disegno" e "colore", inteso questo come unione di colorito veneto e lombardo (cosa che avrebbe portato all'esclusione di Pietro da Cortona in quanto artista troppo veneto e poco lombardo).

Garzi si è formato guardando sì ai grandi della prima metà del secolo che hanno contribuito a definire la *facies* artistica della città pontificia (Reni, Cortona, Lanfranco, Albani, Domenichino, Sacchi) ma anche, come si è visto, ai pittori di generi considerati minori. Si può dunque oggi continuare a considerare la pittura a Roma tra la seconda metà del Seicento e la prima del Settecento una stanca ripetizione dei moduli stilistici offerti dagli artisti di primo livello (come ancor oggi spesso accade) oppure bisogna ribaltare l'approccio critico, iniziando cioè a considerare il confronto con tali modelli una specificità essenziale del *modus operandi* dei pittori romani?

Il bisogno di confrontarsi con i grandi maestri, del resto, presenta molteplici motivazioni, anche di mero carattere commerciale. Come sottolinea Stefan Albl nel suo contributo, nel caso di Poussin la fortuna della sua pittura alla sua morte (1665) era così alta che un confronto risultava inevitabile, anche per Garzi. Riprendendo le parole di Michela di Macco, questi "possiede un'efficace ampiezza di riferimenti, un'intelligenza visiva capace di selezionare appropriatamente le fonti figurative sentite come modelli di riferimento per lo stile ma anche riutilizzate con prelievi ricomposti in modo strumentale per la conquista del pubblico e per la soddisfazione delle aspettative del committente". Ci sia dunque concesso di affiancare un altro titolo: *Luigi Garzi, pittore intelligente*.



CAMILLERI E TIRESIA.  
DEL VEDERE A OCCHI CHIUSI:  
ALCUNE RIFLESSIONI SULLA STORIA DELL'ARTE

CARMELO OCCHIPINTI

«Mais il faut avoir deux sortes d'yeux pour savoir jouir véritablement de sa beauté: car l'oeil de l'entendement est le premier et principal juge de ses ouvrages»  
(Roland Fréart de Chambray, *L'Idée de la perfection de la peinture*, Paris. Jacques Isambart, 1662, pp. 3-4)

11 giugno 2018. Esordio in teatro di un novantaduenne meraviglioso e cieco. Andrea Camilleri interpretava allora, nel Teatro greco di Siracusa, il monologo *Conversazioni su Tiresia*. Impersonando l'indovino tebano, cieco pure lui, lo scrittore siciliano invitava tutti noi a riflettere sulla 'cecità' dei nostri occhi, che vedono sì, ma che meglio vedrebbero se li chiudessimo: «Ebbene devo dirvi – e non vi sembri un paradosso, per carità! – che da quando io non ci vedo più, vedo le cose assai più chiaramente»<sup>1</sup>.

«Il nostro sguardo è limitato», spiegava Camilleri in occasione di una sua memorabile intervista televisiva andata in onda il 28 ottobre scorso: «Se lei mi fa vedere tutto il mondo, io il mondo non lo vedo più. Vedo una gran confusione, ma non vedo... Una cosa è guardare. Una cosa è vedere. Vedere significa impegnare non solo gli occhi ma tutti i nostri sensi, tutto noi stessi. Noi non guardiamo un quadro qualsiasi di un grande artista, da Kandinsky a Piero della Francesca. [...] Bisogna proprio, veramente, entrare dentro, non solo con gli occhi, ma con tutto noi stessi».

Parola di Camilleri.

In altri termini, la forza del nostro sguardo risiede nella sua stessa limitatezza. Se perdiamo il senso del nostro limite, la consapevolezza cioè della distanza da cui rivolgiamo il nostro sguardo sul mondo, altro non ci troveremo davanti che l'immenso caos. Come quando, per esempio, adoperiamo gli strumenti sofisticatissimi della tecnologia digitale, che ci fanno credere di vedere tutto e meglio.

Ora non sembri anche questo un paradosso, se affermo che pure noi storici dell'arte, che per esercitare il nostro mestiere abbiamo la necessità di tenere gli occhi aperti, forse ci vedremmo meglio se li chiudessimo, talvolta, i nostri occhi.

È Camilleri a chiamarci in causa, nel passo che ho appena citato.

<sup>1</sup> CAMILLERI 2019, p. 3.

Vero che tendiamo, noi storici dell'arte, a mettere sullo stesso piano cose tra di loro diversissime, come sono Kandinsky e Piero della Francesca, per poterle situare lungo il percorso secolare della storia della pittura. Ma così il nostro acume 'scientifico' rischia di farci perdere qualcosa: come quel senso di concretezza fisica che appartiene tanto alle opere di Kandinsky, quanto a quelle di Piero della Francesca, che riduciamo invero alla superficiale parvenza visiva, staccandole dalla loro realtà fisica appunto per il fatto di guardarle con i soli nostri occhi, piuttosto che con tutti gli altri sensi. In un certo senso, pure senza accorgercene, tendiamo a guardare le opere di Piero della Francesca con gli occhi di Kandinsky.

Questo spiega come mai Camilleri abbia – involontariamente – invertito la direzione storica: da «Kandinsky a Piero della Francesca».

### *Del vedere al buio*

D'altra parte, questo tema degli occhi che vedono tutto ma non vedono niente si lega all'altro tema della vista interiore, che meglio funziona quando le luci si spengono, e cala l'oscurità.

In altra occasione, il 12 giugno del 2018, lo stesso Camilleri dichiarava di aver deciso di impersonare Tiresia per il semplice fatto di sentire «la voglia di pronunciare certe parole nel buio»: «la voglia di far risuonare il suono delle parole di Tiresia, e anche i versi di Eliot, nel buio della cecità. Nel mio testo c'è un momento in cui cito Borges e dico che le parole di Sofocle ascoltate nel buio della cecità acquistano il suono della verità assoluta. Insomma, ho scelto Tiresia d'impeto. Quando mi è stato chiesto che personaggio avrei voluto fare a Siracusa, me lo sono subito sentito dentro, forse perché al punto in cui sono arrivato mi piacerebbe avere una idea più precisa dell'eternità. A 93 anni, hai certezza del fatto che l'eternità ti stia venendo incontro, qualunque essa sia, e qualunque forma essa abbia»<sup>2</sup>.

Tema antichissimo, quello del buio che rende più potente la nostra vista interiore. A me vengono in mente – perché me ne sono occupato da poco – le eruditissime disquisizioni filosofiche che si facevano nella Roma del XVI secolo, quando regnava papa Pio IV, tra i sodali del convivio delle *Notti Vaticane*: i quali usavano riunirsi di notte, alla presenza di San Carlo Borromeo, perché secondo loro di notte, al buio, gli

<sup>2</sup> In intervista rilasciata a Roberto Andò per l'Espresso del 12 giugno 2018 (Camilleri: «La cecità mi ha reso libero. Non devo più vedere la mia faccia da imbecille»)

occhi della mente vedono ciò che alla luce gli occhi del corpo non riescono a vedere. I nostri ricordi infatti, gli eventi storici, i sogni, le fantasie, i pensieri più astratti è come se prendessero meglio forma dopo che chiudiamo gli occhi. In questo senso i sodali delle *Notti Vaticane* si erano convinti che la poesia avesse un potere di gran lunga superiore rispetto alla pittura, perché più potente era, secondo loro, la vista dell'animo piuttosto che quella, superficiale, del corpo.

Analoghe convinzioni sarebbero state di lì a poco condivise dai mistici di secondo Cinquecento: negli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola, nell'autobiografia di Santa Teresa d'Avila, nella *Notte oscura* di San Giovanni della Croce, troviamo svariate riflessioni riguardo alle potenziate capacità percettive che gli uomini scoprono di avere quando si trovano immersi nel buio, come quando le opere d'arte vengono viste al lume di una candela: perché allora gli occhi della mente, insieme a quelli del corpo, riescono meglio a entrare nelle cose, per intrattenere con esse un rapporto di vera e propria intimità fisica.

Niente di diverso, in sostanza, da quanto Camilleri aveva inteso dirci impersonando l'indovino tebano nel teatro di Siracusa.

### *Del vedere a occhi chiusi*

Già tra gli antichi Greci girava l'idea che a occhi chiusi si vedessero cose che a occhi aperti ci sfuggono. A detta di Plutarco, il filosofo Democrito era giunto a togliersi la vista per cercare ciò che gli occhi del corpo, distolti da mille tentazioni, non gli permettevano di vedere. Omero, che era cieco, vedeva più profondamente di qualsivoglia altro poeta. E, grazie all'acquisita cecità, lo stesso Tiresia riusciva, per ispirazione divina, a vedere il futuro.

Anche nel mondo romano girava la stessa idea, che la vista 'interiore' fosse più profonda di quella, per così dire, dei nostri occhi 'esteriori'. Plinio il Vecchio riteneva che la meditazione rendesse gli uomini simili ai ciechi, capaci come sono di vedere con occhi 'interiori', diceva lui: con gli occhi dell'animo<sup>3</sup>. Nello stesso senso, il tema oraziano dell'*ut pictura poësis* era riferito alla capacità – comune a pittori e poeti – di vedere cose che normalmente gli uomini non vedono, oppure che vedono soltanto in sogno, a occhi chiusi, in forza di una loro vista 'interiore': come leggiamo nell'*Ars poetica*, «il pittore può farci vedere una

<sup>3</sup> «Animo autem videmus, animo cernimus: oculi ceu vasa quaedam visibilem eius partem accipiunt atque tramittunt. Sic magna cogitatio obcaecat adducto intus visu» (*Nat. hist.* 11, 146).



testa d'uomo unita a un collo di cavallo, con il corpo ricoperto di piume variopinte», e via dicendo. Filostrato il Giovane, poi, non mancava di elogiare la capacità dei pittori, non inferiore a quella dei poeti drammatici, di far vedere agli uomini le cose astratte, i sentimenti e le emozioni, oltre alle creature che l'immaginazione, da lui definita col termine greco «fantasia», è in grado di partorire<sup>4</sup>.

Per questo motivo, in considerazione della capacità immaginativa che accomuna pittori e letterati, l'opera dei più valenti poeti è da sempre messa a confronto con l'opera dei pittori. Luciano di Samosata, infatti, non esitava a definire Omero, per quanto cieco, come «il migliore dei pittori», pure a confronto con Eufronore e Apelle, che veramente erano pittori. Più di mille anni più tardi a ribadire questa stessa idea sarebbe stato Petrarca, che vedeva in Omero il «primo pittor de le memorie antiche». E nel XVI secolo – per fare uno degli infiniti esempi possibili – messer Lodovico Dolce, umanista e scrittore d'arte veneziano, avrebbe elogiato l'opera dei letterati e degli storici alla stregua di quella dei pittori, dal momento che sia i letterati che gli storici hanno sempre cercato di farci vedere con gli occhi dell'immaginazione tutte quelle cose che i pittori, invece, sanno rendere visibili agli occhi del corpo<sup>5</sup>.

#### *Alcuni eventi contemporanei*

Quanto siano attuali le questioni 'antiche' su cui Camilleri ci ha indotti così a ragionare, lo dimostrano i fatti su cui vorrei adesso soffermarmi. Andiamo sulle pagine introduttive del catalogo della 55a esposizione internazionale d'arte contemporanea della Biennale di Venezia, che era intitolata *Il Palazzo Enciclopedico* (2013). Il curatore, Massimiliano Gioni vi spiegava di aver organizzato l'intera mostra incentrandola sugli effetti del «vedere a occhi chiusi»: cosa ci fanno 'vedere' le immagini, si chiedeva, dopo che le abbiamo viste, quando cioè, dopo averle viste, proviamo a chiudere gli occhi? Secondo la nostra cultura, secondo i nostri gusti – era questo, in sostanza, il ragionamento di Gioni – le immagini che guardiamo hanno il potere di destare dentro di noi il ricordo di altre immagini: un'infinità di immagini che si risvegliano dentro il nostro personale 'museo' della memoria, che sono immagini di cose, di persone, di luoghi vicini e lontani, nel tempo o nello spazio. Facile capire, leggendo queste cose, come mai gli scritti di Aby Warburg o di Walter Benjamin siano oggi ritornati, a distanza di circa un secolo

<sup>4</sup> FILOSTRATO IL GIOVANE, *Imagines, Proemium*, 390k. Cfr. LEE 2011, p. 21 e nota 21.

<sup>5</sup> LEE 2011, p. 14.

dacché furono pubblicati, di così viva attualità: chi legge *Il Palazzo Enciclopedico* incontra a ogni piè sospinto Warburg e Benjamin, per i quali il tema della forza memorativa che le immagini ci destano era stato così centrale.

Naturalmente l'idea lanciata dalla Biennale del '13 doveva conoscere una certa risonanza pure tra gli studiosi di storia artistica. Pensiamo alla grande mostra con cui la città di Ferrara celebrava, nel 2016, il cinquecentenario dell'*Orlando Furioso* di Ariosto; il titolo che era stato scelto suonava così: *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. «Quali immagini affollavano la sua mente mentre componeva il poema che ha segnato il Rinascimento italiano? Quali opere d'arte alimentarono il suo immaginario?», erano le domande cui la mostra si proponeva di dare risposta.

Proprio contemporaneamente all'evento estense, in occasione dell'ultima *Quadriennale d'arte* di Roma svoltasi tra il 2016 e il 2017, una delle sezioni della mostra, quella curata da Luca Lo Pinto, aveva questo titolo: «Ad occhi chiusi gli occhi sono straordinariamente aperti». L'intenzione era di rendere omaggio a Marisa Merz, in particolare ad una sua lontana esposizione, risalente al 1975, alla Galleria L'Attico di Roma: «gli occhi chiusi non sono di un cieco» – le parole sono citate dalla monografia che, nello stesso 1975, Tommaso Trini dedicò alla Merz –, «ma piuttosto velano il sogno e la meditazione». Niente di nuovo, in sostanza, rispetto al tempo degli antichi Greci e dei Romani! Allora, le opere in mostra al piano terreno di Palazzo delle Esposizioni dovevano sollecitare la nostra riflessione «sullo sguardo, sull'interpretazione, sul trauma dell'opera d'arte, sulla parzialità della Storia, sulla memoria individuale e collettiva, su come guardiamo alle cose e come le cose guardano a noi in un rapporto dialogico».

Poco dopo, all'inizio di settembre del 2017, io stesso curavo l'esposizione dei quadri tattili di Alessandro Marianantoni, presentati a Palazzo Braschi a Roma, nella mostra dal titolo *Contatto. Sentire la pittura con le mani*: in quella occasione facevamo bendare i visitatori, esattamente come quasi un secolo fa Filippo Tommaso Marinetti aveva prescritto di fare sui cosiddetti «quadri tattili», di cui leggiamo nel famoso manifesto del *Tattilismo* (1921).

Analoghe considerazioni mi venivano contemporaneamente suggerite dalle opere stupende realizzate in questi ultimi anni da uno dei più apprezzati illustratori de *La lettura del Corriere della Sera*: Antonello Silverini, che nient'altro si propone se non di farci vedere nelle sue opere ciò che i nostri occhi vedono quando li chiudiamo. In un piccolo lavoro

monografico che gli dedicavo nel 2017, commentavo l'immagine di copertina da lui composta per l'edizione italiana del romanzo *L'occhio nel cielo* (2012) di Philip K. Dick: vi si vede una specie di mago che – come nel *Théâtre de poche* (2007) di Aurélien Froment – ‘racconta’ visivamente una storia, per così dire, servendosi di vecchie fotografie e oggetti casuali, attaccati dentro la fodera della propria giacca che, aperta davanti a noi, diventa una pagina di *Mnemosyne* di Warburg; allora i nostri occhi ‘vedono’ ciò che gli oggetti riescono a raccontarci, perché la nostra vista ha il potere di unirli gli uni agli altri, tutti quegli oggetti, collegandoli direttamente con la nostra anima. Credo che Camilleri intendesse proprio questo, quando diceva che dovremmo saper vedere le cose «con tutto noi stessi».

Riflessioni molto simili a quelle di Camilleri avevo già creduto di ricavarle alla lettura della raccolta di scritti dell'immenso Wim Wenders, *I pixel di Cézanne* uscita nello stesso 2017 pure in edizione italiana. «Abbiamo disimparato», avvertiva il regista, «come possa essere complesso il vedere, che per noi è diventato il più delle volte solo un primo sguardo (spesso non abbiamo altra scelta)». In particolare, Wenders richiamava così la nostra attenzione sulla pittura grandiosamente silenziosa del pittore americano Andrew Wyeth, che con i suoi quadri non faceva che insegnarci a usare «il secondo e il terzo sguardo». «Considerate tutta la responsabilità/ che risiede nell'atto del vedere!/>» – le parole sono di Wenders – «Guardate che piacere dà scavare più a fondo./ Constatate quanto valga la pena/ recarsi al cospetto di una persona, di un oggetto o di un paesaggio»<sup>6</sup>. Ebbene il «terzo sguardo» è lo sguardo più profondo, quello dei nostri occhi interiori che devono saper vedere anche al buio: quello che attinge alla memoria, alla cultura, alle nostre esperienze, alle nostre letture, all'ambiente nel quale siamo immersi. È lo sguardo che sa trovare i significati profondi delle cose che vediamo, cercandovi il rispecchiamento di noi stessi, le radici della nostra storia, la nostra identità. In effetti, abituati a modalità moderne di visione sempre più rapida e, spesso, superficiale – come nel caso delle immagini digitalizzate –, ci stiamo dimenticando delle enormi potenzialità del senso della vista. Ci stiamo dimenticando come l'atto di vedere possa arricchirsi di esperienze sensoriali diversissime, anzitutto tattili, in considerazione della fisicità che appartiene a qualsivoglia oggetto. Ci stiamo dimenticando come un secolo fa i grandi maestri dell'astrattismo andassero insegnandoci che l'invisibile può diventare visibile: oggi, invece, quasi non siamo più capaci di vedere il visibile. La nostra vista

<sup>6</sup> WENDERS 2017, p. 176.

è talmente annebbiata da tanta frenesia della vita presente, da tutto il luridume che sommerge la città Città Eterna nella quale viviamo, che non riusciamo più a vedere – ci ammoniva così William Kentridge – la nostra stessa storia, scritta tutt'intorno a noi: che è una storia fatta di trionfi, se ce ne fossimo scordati, non solo di lamenti!

Il guaio è che, per effetto di tanto specialismo che affligge l'Accademia, pure tra gli studiosi di storia artistica la capacità di 'vedere' sembra essersi gravemente limitata (come Camilleri sembrava volerci ammonire): in effetti, viste sotto l'occhio scientifico dell'indagine disciplinare e staccate, così, dai più svariati contesti di vita perduta, le opere d'arte provenienti dal passato rischiano di apparire come dei 'reperiti' morti (da quanto tempo, infatti, si parla di «morte dell'arte», di «morte della storia dell'arte»!) Sarebbe invece auspicabile che in forza di una nostra vista 'interiore' noi studiosi di storia artistica provassimo a figurarci, attorno alle stesse opere d'arte, la perduta dimensione di vita, di cultura, di fede, di politica, insieme a tutto quanto la moderna nozione di patrimonio 'immateriale' possa suggerirci («le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how», eccetera, eccetera, come recitava la dichiarazione Unesco del 2003).

Dicendo questo, tuttavia, non intendo che debba sminuirsi lo sguardo di chi, come lo specialista di storia dell'arte, sappia creare una distanza 'scientifica' tra noi e le cose. Serve, infatti, anche lo sguardo dello specialista. Ma serve pure lo sguardo di chi non studia l'arte: perché, come diceva Diderot, l'arte è di tutti, anche di chi non la studia. Le opere d'arte del passato vivono attraverso lo sguardo di ciascuno di noi: vivono nella loro capacità di agire su di noi, per rinnovarci, per farci riconciliare col passato da cui proveniamo, mentre la 'rivoluzione' culturale che è in atto sta finendo di sconvolgere il nostro presente.

### *Bibliografia*

CAMILLERI 2019 = Andrea Camilleri, *Conversazioni su Tirezia*, Palermo, Sellerio, 2019.

LEE 2012 = Richard Wright Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*. Traduzione di C. Blasi Foglietti, Milano 2012.

WENDERS 2017 = Wim Wenders, *I pixel di Cézanne e altri sguardi su artisti*, a cura di A. Reschke, traduzione italiana di D. Idra, Roma 2017.



**LE COLLANE DI**  
***HORTI HESPERIDUM***  
www.horti-hesperidum.com

Collana *Mostre*

1. Raffaello, Correggio, Caravaggio: un'esperienza tattile. Sulle orme di Scannelli (Zagarolo, Palazzo Rospigliosi, 19 novembre – 18 dicembre 2016), catalogo a cura di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia 2016.

Collana *Monografie*

1. Antonio Geremicca, *Agnolo Bronzino. «La dotta penna al pennel dotto pari»*, con una prefazione di Barbara Agosti, Roma, UniversItalia 2012.

2. Carmelo Occhipinti, *Primaticcio et Rosso. L'«Union feconde e Vertumme et Pomone de la Galerie Gismondi»*, avec une préface par Jean Gismondi et une annexe par Laurence Armando, traduit de l'italien par Laurence Armando, Roma, UniversItalia 2012.

2 [english edition]. Carmelo Occhipinti, *Primaticcio and Rosso. Concerning Galerie Gismondi's «Fruitful Union of Vertumnus and Pomona»*, with a Prefation by Jean Gismondi and an Appendix by Laurence Armando, Roma, Universitalia 2012.

3. Luca Pezzuto, *Giovanni da Capestrano. Iconografia di un predicatore osservante dalle origini alla canonizzazione (1456-1690)*, con una presentazione di Chiara Frugoni e tre saggi di Stefano Boero, Carlotta Brovadan e Daniele Solvi, Roma, UniversItalia 2016.

4. Carmelo Occhipinti, *Antonello Silverini. Quello che si vede*, Roma, UniversItalia 2017.

Collana *Didattica*

1. Carmelo Occhipinti, *Diderot, Winckelmann, Hogarth, Goethe. Percorsi settecenteschi nella moderna cultura europea* (I tomo), Roma, UniversItalia 2011.

2. Carmelo Occhipinti, *Piranesi, Mariette, Algarotti. Percorsi settecenteschi nella moderna cultura europea* (II tomo), Roma, UniversItalia 2013.

3. Francesco Negri Arnoldi, *Il pannello di Arianna*, Roma, UniversItalia 2014.

4. Yves Pauwels, *Ai margini della regola. Saggio sugli ordini architettonici nel Rinascimento*, Roma, UniversItalia, (in preparazione).

Collana *Fonti e testi*

1. Antonio Del Re, *Dell'Antichità tiburtine capitolo V*, a cura di Emanuela Marino, Roma, UniversItalia 2014.
2. Giovanni Lodovico Bianconi, *Elogio storico del cavaliere Anton Raffaele Mengs*, a cura di Alessandra Magostini, Roma, UniversItalia 2014.
3. Giuseppe Carletti, *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture*, a cura di Lara Sambucci, Roma, UniversItalia 2014.
4. Lodovico Guicciardini, *Descrizione dei Paesi Bassi*, a cura di Monia Carnevali e Marco Rossi, Roma, UniversItalia 2014.
5. Francesco Scannelli da Forlì, *Il microcosmo della pittura*, a cura di Eliana Monaca, Roma, UniversItalia 2015.
6. Karl Heinrich Von Heineken, *Raccolta di stampe dei dipinti più famosi della galleria di Dresda (1735-1757)*, a cura di Annamaria Malatesta, Roma, UniversItalia 2015.
7. Ireneo Affò, *Correggio nel Monistero di San Paolo in Parma*, a cura di Alessandra Magostini, Roma, UniversItalia 2016.
8. Nicolas de Nicolai, *Viaggio in Turchia*, a cura di Monia Carnevale, con un saggio introduttivo di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia 2016.
9. Filippo Alessandro Sebastiani, *Viaggio a Tivoli. Fatto del 1825*, a cura di Claudia Maschietti ed Emanuela Marino, Roma, UniversItalia 2016.
10. Melchiorre Missirini, *Vite di Antonio Canova*, a cura di Jessica Bernardini, con un saggio introduttivo di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia 2016.
11. Antonio Pellegrino Orlandi, *Abecedario Pittorico*, a cura di Monia Carnevali, con una prefazione di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia 2016.
12. Anton Francesco Gori, *Notizie del memorabile scoprimento dell'antica città di Ercolano*, a cura di Lara Sambucci, Roma, UniversItalia 2016.
13. Francesco Patricelli, *Relazione Historica overo chronica della misteriosa Chiesa di San Stefano di Bologna*, con un'introduzione di Federica Bertini, Roma, UniversItalia (in preparazione).
14. Ireneo Affò, *Vita di Parmigianino*, a cura di Alessandra Magostini, con introduzione di Alessandra Magostini e nota prefatoria di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia 2016.
15. Pirro Ligorio, *Antologia di scritti storici*, a cura di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia 2017.
16. Antonio Nibby, *Viaggio Antiquario ne' contorni di Roma I*, a cura di Emanuela Marino, Roma, UniversItalia 2016 (tomo I).
17. Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Giro del mondo, Turchia*, testo cu-

- rato e introdotto da Monia Carnevali con una presentazione di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia 2017.
18. Giambattista Passeri, *Vite de' Pittori*, a cura di Monia Carnevali ed Eleonora Pica, Roma, UniversItalia (in preparazione).
  19. Jean Baptiste-Louis Romé De l'isle, *Collezione Davila*, a cura di Simone Capocasa, saggi introduttivi di Beatrice Palma Venetucci e Simone Capocasa, *Prefazione* di Carmelo Occhipinti, *Fonti e Testi di Horti Hesperidum*, Roma, UniversItalia 2017.
  20. Marcello Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano*, con un'introduzione di Lara Sambucci, Roma, UniversItalia 2016.
  21. Ludovico Vedriani da Modena, *Raccolta dei pittori, scultori, et architetti modenensi più celebri*, con un'introduzione di Eliana Monaca e presentazione di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia 2016.
  22. Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Giro del mondo, Persia*, testo curato e introdotto da Monia Carnevali, Roma, UniversItalia 2017.
  23. Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Giro del mondo, Indostan*, testo curato e introdotto da Monia Carnevali, Roma, UniversItalia 2017.
  24. Sebastiano Resta, *Notizie di pittura raccolte da Padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, testo curato e introdotto da Maria Rosa Pizzoni (in preparazione).
  25. Étienne Maurice Falconet, *Scritti sulla Scultura*, Testo a cura di Cristina Conti e Diego Lorenzi, con una presentazione di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia (in preparazione).
  26. Antonio Nibby, *Viaggio Antiquario ne' contorni di Roma II*, a cura di Emanuela Marino, Roma, UniversItalia (in preparazione).
  27. Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Giro del Mondo, Cina*, testo curato e introdotto da Monia Carnevali, Roma, UniversItalia 2017.
  28. Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Giro del Mondo, Isole Filippine*, testo curato e introdotto da Monia Carnevali, Roma, UniversItalia 2017.
  29. Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Giro del Mondo, Spagna*, testo curato e introdotto da Monia Carnevali, Roma, UniversItalia 2017.
  30. Angelo Dalmazzoni, *L'Antiquario, o sia la guida de' forestieri pel giro delle antichità di Roma*, testo curato da Veronica Failoni, con un'introduzione di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia (in preparazione).
  31. Filippo Titi, *Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma (1674)*, curato e introdotto da Damiano Delle Fave, con un saggio storico di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia 2017.
  32. Luigi Pellegrino Scaramuccia, *Le finezze dei pennelli*, a cura di Marco Piscedda, (in preparazione).
  33. Giovan Pietro Bellori, *La descrizione delle stanze di Raffaello*, testo a cura



- degli studenti dei licei turistico e scientifico di Zagarolo, con un'introduzione di Carmelo Occhipinti, (in preparazione).
34. Leonardo Da Vinci, *Il trattato della pittura*, testo a cura degli studenti del liceo classico di Villa Sora di Frascati, con un saggio introduttivo di Carmelo Occhipinti, (in preparazione).
  35. Giovanni Andrea Borboni, *Delle statue (1661)*, introdotto e curato da Benedetta Ciuffa, (in preparazione).
  36. Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana (1771)*, a cura di Michele Fedè, (in preparazione).
  37. Fausto Sabeo da Brescia, *Gli epigrammi di argomento figurativo (1553)*, traduzione italiana con testo latino a fronte, a cura del liceo classico di Villa Sora di Frascati, con un saggio introduttivo di Carmelo Occhipinti, (in preparazione).
  38. Giovan Pietro Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzj, nelle case, e ne' giardini di Roma (1664)*, a cura di Eliana Monaca, (in preparazione).
  39. Baldassarre Orsini, *Guida al forestiere per l'angusta città di Perugia: al quale si pongono in vista le più eccellenti pitture, sculture ed architetture, con alcune osservazioni (1784)*, testo introdotto e curato da Maria Giulia Cervelli, (in preparazione).
  40. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Il Forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza (1771)*, a cura di Elena Granuzzo.
  41. Alfredo Melani, *Decorazione e industrie artistiche. Volume I: Antichità e medioevo (1888)*, testo introdotto e curato da Valentina Colonna, (in preparazione).
  42. Giovan Battista Barberio, *Zelo, valore e progressi dell'invitto, e gloriosissimo Capistrano (1685)*, testo curato e introdotto da Carlotta Brovadan, (in preparazione).
  43. Gaetano Cambiagi, *Descrizione dell'Imperiale Giardino di Boboli (1757)*, testo curato e introdotto da Carlotta Brovadan, (in preparazione).

Finito di stampare in proprio  
nel mese di dicembre 2019  
UniversItalia di Onorati s.r.l.

Via di Passolombardo 421, 00133 Roma

Tel: 06/2026342 - email: [editoria@universitaliasrl.it](mailto:editoria@universitaliasrl.it) – [www.universitaliasrl.it](http://www.universitaliasrl.it)