



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E DELLO SPETTACOLO

Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte – XXXI Ciclo

Tesi di Dottorato in Storia dell'Arte Moderna (L-ART/02)

GIULIO MAZZONI (PIACENZA 1518/1519 – 1590).
L'ARTISTA E IL FUNZIONAMENTO DEI CANTIERI DECORATIVI
NELL'ETÀ DELLA MANIERA

Tutor:

Prof.ssa Michela di Macco

Dottoranda:

Serena Quagliaroli

Co-Tutor:

Prof. Marco Ruffini

Matricola:

1700592

Anno Accademico 2017/2018

INDICE

Introduzione	p. 7
1 – Stato degli studi, metodologia e ragioni di una ricerca	p. 9
2 – «I primi principi»: la collaborazione con Giorgio Vasari	p. 53
<i>2.1 Il contesto emiliano: nascita e ipotesi sulla formazione iniziale</i>	p. 53
<i>2.2 Mazzoni nell'entourage vasariano: Firenze, Roma, Napoli</i>	p. 58
<i>2.3 Un ritorno a Piacenza?</i>	p. 82
3 - Tra Perino del Vaga e Daniele da Volterra	p. 85
<i>3.1 Caratteri e fortuna di un genere decorativo: lo stucco nei cantieri di Raffaello e la sua diffusione</i>	p. 86
<i>3.2 Lo stucco tra Roma e Fontainebleau</i>	p. 101
<i>3.3 «D'intorno a Perino». Cantieri romani degli anni Quaranta</i>	p. 112
4 - Giulio Mazzoni nel cantiere di palazzo Capodiferro Spada	p. 135
<i>4.1 Il committente e il palazzo</i>	p. 136
<i>4.2 La facciata e il cortile</i>	p. 141
<i>4.3 Il piano nobile</i>	p. 147
<i>4.4 Giulio Mazzoni decoratore</i>	p. 162
<i>4.5 Il «Palazzo del signor Domenico Capodiferro»</i>	p. 174
5 - Giulio Mazzoni pittore, stuccatore e scultore	p. 177
<i>5.1 La cappella Alicorni Theodoli</i>	p. 177
<i>5.2 Giulio Mazzoni scultore</i>	p. 183
<i>5.2.1 La Crocifissione di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli</i>	p. 183
<i>5.2.2 Il busto di Francesco del Nero</i>	p. 188
<i>5.3 Le cappelle in San Giacomo degli Spagnoli</i>	p. 194
<i>5.3.1 La cappella del Castillo</i>	p. 194
<i>5.3.2 La cappella Ramírez de Arellano</i>	p. 199
<i>5.4 Lavori in Vaticano</i>	p. 201
<i>5.4.1 La sala Regia</i>	p. 201
<i>5.4.2 La chiesa di San Martino degli Svizzeri</i>	p. 205

<i>5.5 Gli ultimi anni romani e il ritorno a Piacenza</i>	p. 208
<i>5.5.1 La cappella del SS. Sacramento in Duomo e la decorazione dei bracci di Santa Maria di Campagna</i>	p. 212
Conclusioni	p. 219
Regesto	p. 221
Bibliografia	p. 229
Tavole	p. 273

*Ad Antonella e Franco,
mamma e papà,
e alle cose davvero importanti*

Introduzione

La tesi che qui si presenta ha inteso affrontare la ricostruzione della personalità artistica di Giulio Mazzoni (Piacenza 1518/1519 – 1590) in una prospettiva tutt'altro che strettamente monografica: ogni tentativo in questo senso sarebbe stato infatti frustrato dalla scarsa sopravvivenza di opere integralmente autografe e dalla sfortuna abbattutasi sulla gran parte delle realizzazioni romane e piacentine, ma soprattutto dal fatto che questo versatile artista (pittore, scultore e plastificatore) ha lavorato sia come esecutore che come progettista entro grandi complessi decorativi, per loro natura soggetti stilisticamente e tecnicamente polifonici. Si è reso necessario quindi allargare lo spettro d'indagine ai maestri e ai modelli seguiti dal piacentino – Giorgio Vasari, Daniele da Volterra, Perino del Vaga e Michelangelo –, ai grandi cantieri decorativi contemporanei e a quelli precedenti e successivi, allo studio dei meccanismi di circolazione delle soluzioni decorative e delle tecniche e al funzionamento delle *équipes* di artisti impegnate nella decorazione monumentale, riservando attenzione al rapporto tra progetto ed esecuzione, e tra l'eseguito e le trasformazioni subite nei secoli.

Per perseguire tali risultati si è scelto di articolare la ricerca in plurime direzioni, grossomodo coincidenti con la ripartizione di questa tesi in cinque capitoli.

Nel primo capitolo si intende chiarire la metodologia sottesa al lavoro e ripercorrere la fortuna critica dell'artista tenendo sempre il polso della cronologia relativa. Allargando lo sguardo al più ampio contesto della cultura artistica del Cinquecento e alle problematiche storiografiche che soggiacciono al concetto stesso di Maniera, si vuole offrire un punto di vista quanto più strutturato e aggiornato sui grandi cantieri decorativi del XVI secolo.

Il secondo capitolo esplora la prima formazione di Mazzoni, rendendo conto del contesto artistico piacentino tra la nascita e la prima attestazione certa: nel 1543, a Firenze, con Giorgio Vasari. Lo studio combinato della fonte vasariana e della letteratura critica su di essa informa il conseguente tentativo di ricostruire con quanta più verosimiglianza l'attività di Giulio a fianco dell'aretino, in Toscana, a Napoli e a Roma.

Nel terzo capitolo, al fine di comprendere il ruolo di Daniele da Volterra nel percorso di Mazzoni e le relazioni di Giulio con Perino del Vaga, si assume lo stucco come *medium* di studio per indagare i grandi sistemi decorativi, spaziando dall'ultimo Raffaello (Logge vaticane, Palazzo Branconio dall'Aquila, Villa Madama, Villa Lante) alle realizzazioni degli allievi e collaboratori dell'urbinate disseminate lungo tutta la penisola (palazzo Te a Mantova, villa Doria a Genova, le opere di Giovanni da Udine a Firenze, Venezia e in Friuli), alla reggia di Fontainebleau, per chiudere con i cantieri romani promossi da papa Paolo III.

Il quarto capitolo è incentrato su palazzo Capodiferro Spada, l'episodio più noto della carriera di Mazzoni, letto nella totalità degli ambienti esperibili ai fini non solo di chiarirne

l'apporto ma anche di rendere conto della complessità del progetto del cardinale Girolamo e delle relazioni di questo complesso cantiere con gli altri episodi di committenza della Roma di Paolo III e di Giulio III.

Nel quinto e ultimo capitolo, significativamente intitolato *Giulio Mazzoni pittore, stuccatore e scultore*, si insiste sulla versatilità del piacentino, restituendo una quantità maggiore della sua variegata produzione e principalmente quella scultorea, assai scarsamente considerata dalla critica. Analizzando le fonti, i documenti e le testimonianze grafiche, si opera per ridare corpo a gran parte del patrimonio perduto e rendere ragione dell'apprezzamento riscosso da Giulio nella Roma della seconda metà del secolo e nel Ducato farnesiano.

In appendice si riporta un sintetico regesto della vita di Giulio Mazzoni: in esso, si rimanda alla voce bibliografica più completa o più aggiornata e si trascrivono le segnature documentarie solo qualora si sia operata una significativa revisione dell'edito o siano atti inediti.

1 - Fortuna critica, stato degli studi, ragioni di una ricerca

1. È stato similmente creato di Daniello Giulio Mazzoni da Piacenza, che ebbe i suoi primi principii dal Vasari, quando in Fiorenza lavorava una tavola per messer Biagio Mei, che fu mandata a Lucca e posta in San Piero Cigoli, e quando in Monte Oliveto di Napoli faceva esso Giorgio la tavola dell'altare maggiore, una grande opera nel reffettorio e la sagrestia di San Giovanni Carbonaro, i portegli dell'organo del Piscopio, con altre tavole et opere. Costui avendo poi da Daniello imparato a lavorare di stucchi, paragonando in ciò il suo maestro, ha ornato di sua mano tutto il didentro del palazzo del cardinale Capodiferro, e fattovi opere maravigliose non pure di stucchi, ma di storie a fresco et a olio, che gli hanno dato, e meritamente, infinita lode. Ha il medesimo fatta di marmo e ritratta dal naturale la testa di Francesco del Nero, tanto bene che non credo sia possibile far meglio: onde si può sperare che abbia a fare ottima riuscita e venire in queste nostre arti a quella perfezione che si può maggiore e migliore.¹

Il brano di Giorgio Vasari è stato il primo, e a lungo unico, documento utile per la ricostruzione della personalità artistica di Giulio Mazzoni (Piacenza 1518 ca. – 1590).² Con l'eccezione di sporadiche menzioni nella letteratura periegetica e di un breve saggio di Arturo Pettorelli stampato nel 1921³ – che, pur avendo il merito di essere un primo tentativo di sintesi monografica, denuncia un'intenzionalità non scientifica – è con il volume di Teresa Pugliatti, edito nel 1984,⁴ che Mazzoni è stato sottoposto a un'effettiva e completa analisi di natura storico-artistica. Dalla pubblicazione di questo testo, fondamentale riferimento per lo studio dell'arte a Roma nei decenni centrali del XVI secolo in ragione del copiosissimo apparato documentario, sono trascorsi trent'anni, durante i quali le conoscenze sull'artista si sono arricchite grazie ad alcuni significativi contributi, permettendo così, principalmente tramite ritrovamenti documentari e comparazioni stilistiche, di operare chiarimenti cronologici e affinarne il catalogo delle opere.

L'opportunità di compiere ora un nuovo lavoro di ricerca sul piacentino deriva dalla necessità di inserire in un inedito quadro interpretativo gli aggiornamenti offerti dalla critica.⁵

L'impianto metodologico su cui si fonda questa ricerca è caratterizzato da alcuni punti, tra loro connessi.

¹ VASARI 1966-1987, V, pp. 549-550.

² I rapporti di Giulio con Vasari e quelli con Daniele sono esaminati nel dettaglio nei capitoli 2.2 e 3.3.

³ PETTORELLI 1921.

⁴ PUGLIATTI 1984. Questo testo è il primo studio sistematico dopo l'apertura di Claudio Strinati (STRINATI 1979) sulla scia dell'intuizione espressa da Federico Zeri (ZERI 1957, pp. 63-64, 110 nota 60).

⁵ La bibliografia utile, posteriore al testo della Pugliatti, è: CANNATÀ 1991, REDÍN MICHAUS 2002, IAZURLO 2009, pp. 66-71, TOSINI 2009, QUAGLIAROLI 2015 (2016), pp.: 28-41, QUAGLIAROLI 2018b, QUAGLIAROLI 2018c.

Primo: l'ampliamento dello spettro d'indagine ai fini di coinvolgere un contesto più esteso che non la «cerchia di Daniele da Volterra», potendo contare ora su un patrimonio di nozioni relative al contesto artistico e culturale romano, peninsulare e europeo, che va dal tardo Raffaello al Giubileo del 1575, enormemente sviluppato per quanto attiene alle conoscenze relative a una pluralità di artisti, committenti e realizzazioni. Per poter debitamente soppesare i rapporti di Mazzoni con i protagonisti di questo ricco panorama culturale, è necessario approfondire anche le vicende critiche di questi ultimi, ogni qual volta si presentino tangenze con il piacentino; per tale ragione in questo lavoro si insiste tanto sul Ricciarelli, quanto su Giorgio Vasari e Perino del Vaga, e gli imprescindibili modelli, Raffaello e Michelangelo.

Secondo: l'assunzione dei risultati e dei metodi del processo di revisione critica a cui è stata sottoposta l'età della Maniera a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, che si è svolto con avanzamenti e regressioni, smentite e conferme, e ha richiesto, per taluni aspetti, tempi lunghi per essere compiutamente recepito (ed è comunque ancora aperta la discussione). Nell'ambito delle problematiche storiografiche, si colloca anche una necessaria avvertenza relativa all'impiego del testo vasariano: poiché Giorgio Vasari è, per ragioni sia cronologiche che di prossimità biografica, la prima fonte per la ricostruzione dell'identità artistica di Giulio Mazzoni e della maggior parte dei contesti presi in considerazione, le *Vite* e gli altri scritti dell'aretino vengono qui impiegati nella consapevolezza delle diverse interpretazioni derivanti dal sempre fecondo dibattito critico, di cui si cercherà di rendere sinteticamente ragione nel corso del testo.

Terzo e ultimo punto: poiché l'attività principale di Mazzoni è quella legata alla grande decorazione, in questa ricerca si deve dare attenzione a tutte le istanze pragmatiche che sovrintesero il fare artistico nel XVI secolo e furono così determinanti nei meccanismi di funzionamento dei complessi decorativi. Al centro dell'indagine va infatti posta la gestione del cantiere, che porta con sé questioni e considerazioni sulle reciproche relazioni tra gli artisti e il rapporto tra essi e le esigenze pratiche, economiche e ideologiche della committenza. Tali fattori trovarono il proprio fondamento e la propria configurazione a partire da concezioni più generali ma, al tempo stesso, strettamente connesse alle problematiche inerenti i sistemi decorativi e il ruolo di questi nell'organizzazione delle arti. Di non secondaria importanza è pure la costante attenzione verso i materiali e le tecniche, che impone di vagliare le singole soluzioni sempre dentro gli specifici contesti. Sotto questo punto di vista, emerge l'opportunità di riservare spazio allo studio della decorazione a stucco, per la peculiarità del *medium*, di cui si approfondiranno le caratteristiche e gli usi.

Per procedere all'indagine così descritta, senza voler ripercorrere le infinite voci della complessa storiografia del Manierismo,⁶ ci si propone di analizzare alcuni momenti del dibattito critico ai fini di delineare, di volta in volta, il contesto storico e il quadro interpretativo entro cui collocare le testimonianze (e le letture) relative alla personalità artistica di Giulio Mazzoni e, allo stesso tempo, attraverso questa disamina seguire l'origine e lo sviluppo delle questioni relative al funzionamento dei cantieri decorativi. Si potrà rilevare quanto le interpretazioni date al Manierismo come fenomeno artistico e ai manieristi come individui abbiano pregiudicato per lungo tempo l'opportunità di perseguire un indirizzo di ricerca che si rivolgesse al cantiere come sistema complesso. Perché sia oggi possibile farlo e lo si possa mettere in atto con una strumentazione adeguata in termini di materiale e di prospettive di lavoro, sono stati assolutamente fondamentali i rivolgimenti storiografici degli anni Sessanta. Ci si riferisce in particolare al convegno americano del 1961 al quale presero parte, tra gli altri, Ernst Gombrich, Craigh Hugh Smyth e John Shearman,⁷ e al testo pubblicato da quest'ultimo nel 1967,⁸ con il gran numero di contributi che successivamente hanno lavorato di lima in seno a questa nuova corrente interpretativa.⁹ Un peso ugualmente rilevante deve essere riconosciuto al contemporaneo sviluppo dello studio della grafica del Cinquecento, soprattutto in ambito anglosassone.¹⁰ A questi due fertili filoni di ricerca, significative addizioni sono giunte da alcuni felici episodi di operazioni di restauro e da messe a sistema di informazioni in occasione di importanti mostre.¹¹

2. Si rende necessaria anzitutto una precisazione terminologica in merito all'impiego nel testo dei lemmi "Maniera" e "manierismo". A fronte di un dibattito che, per quanto sopito, è ancora aperto intorno alla scelta dell'uno o dell'altro e soprattutto del significato da attribuire a essi,¹² nel prosieguo del testo si adotterà di preferenza "Maniera", ricorrendo a "manierismo" laddove sia giustificato dall'uso nel contesto d'indagine oppure nell'accezione di indicazione della storiografia ad esso propria. Non si tratta di termini in competizione: come sottolineava Shearman, la storia delle due parole è connessa e continua, e dunque giustifica l'idea di non

⁶ Per questa operazione di sintesi si rimanda a BATTISTI 1960 e BECHERUCCI 1962 per lo stato degli studi sino all'aprirsi degli anni Sessanta; per quanto avvenne successivamente, non ancora registrato a sufficienza da DUMONT 1966, si vedano PINELLI 1981 e PINELLI 1993.

⁷ *Renaissance and Mannerism* 1963.

⁸ SHEARMAN 1967.

⁹ Culminata, in ambito italiano, con PINELLI 1993.

¹⁰ Si pensi principalmente alla bibliografia di Pouncey e Gere, a cui vanno aggiunti i lavori di Konrad Oberhuber, Bernice Davidson, Michael Hirst.

¹¹ Oltre alle tante mostre e attività connesse alle celebrazioni del cinquecentenario raffaellesco, si vedano, come maggiormente significativi ai fini di questa tesi, testi come: *Gli affreschi di Paolo III* 1981, *Mostra di disegni di Perino* 1966, *Giulio Romano* 1989, *Roma e lo stile classico* 1999, *Perino del Vaga* 2001.

¹² Il dibattito è ancora aperto, come ha dimostrato il workshop *Maniera and Mannerisms* (5-6 giugno 2018, Roma, Bibliotheca Hertziana).

doverne inventare di nuove; con esse si intende non un movimento artistico nel senso corrente del termine – definito cronologicamente e dotato di una poetica esplicita e sottoscritta da tutti gli afferenti – ma l’insieme complesso delle caratterizzazioni stilistiche e degli orientamenti della ricerca di volta in volta misurati nella specifica congiuntura e sul determinato artista.¹³

I due termini sono stati dunque variamente assunti dalla critica a designare e qualificare i complessi fenomeni stilistici che caratterizzarono l’arte in Italia e in Europa nel periodo compreso tra l’apogeo “classico” raggiunto dal Rinascimento con l’affermarsi di Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio e Michelangelo Buonarroti, e il sorgere di una nuova epoca artistica riconosciuta nell’avvio delle ricerche dei Carracci, di Caravaggio, di Gian Lorenzo Bernini. Com’è noto, il termine Maniera venne largamente impiegato nella letteratura cinquecentesca,¹⁴ primariamente da Vasari che ne sfruttava la polisemia: come sottolinea Antonio Pinelli, «nelle *Vite* questa espressione sembra non aver ancora acquisito un significato univoco e cristallizzato, assume valenze e accezioni diverse, ma nonostante questa mobilità [...] [è] in Vasari e dopo Vasari, che si può ricavare un abbozzo di teoria della Maniera»¹⁵. Usato dall’individuale al generale, è un termine “dinamico”, posto ad indicare un processo di continuo aggiornamento: si configura come “bella Maniera” quando si progredisce nell’addizione di abilità attraverso l’imitazione della natura accresciuta per tramite di uno studio continuo delle opere dei migliori artefici.

La stessa autocoscienza del Cinquecento appare pertanto consapevole che alla Maniera è inerente un sottile procedimento dialettico e una continua tensione tra contributo personale e buona imitazione. I rischi che soggiacciono a questa sofisticata operazione furono d’altronde evidenti allo stesso Vasari: paradigmatica è l’ambivalenza del termine che prende corpo nel lungo *incipit* della biografia di Mino da Fiesole.¹⁶ Questi appariva a Vasari, in relazione a Desiderio da Settignano, «più graziato che fondato nell’arte».¹⁷ Come si capisce dalla lettura dell’intero passo, adoperando “graziato” Vasari intendeva certo criticare l’abitudine di chi ignorasse del tutto lo studio della natura e si concentrasse sulla riproduzione dei modi di un unico modello, adombrando così un timore e una consapevolezza dei rischi connessi a questo modo di procedere. Certo Vasari era estremamente avvertito del pericolo e rendeva conto al

¹³ SHEARMAN 1963, p. 211. Shearman ricorreva a «stylish style».

¹⁴ Come però rileva Pinelli (PINELLI 1993, p. 94-95), nella letteratura artistica, l’uso è attestato già nel *Libro dell’Arte* di Cennini (CENNINI 1913, pp. 30-31), per designare la buona pratica di «pigliar sempre il migliore e quello che ha maggior fama; e seguitando di di in di, contra natura sarà che a te non venga preso di suo’maniera e di suo’aria», dove il significato è unico e coincide con quello di stile, cifra espressiva in termini di caratteri del disegno, del colore, delle soluzioni artistiche.

¹⁵ PINELLI 1993, p. 91

¹⁶ Per queste complesse pagine vasariane si veda CAGLIOTI 1991, pp.: 22-29; si vedano anche le analisi di PINELLI 1993, pp. 96-105 e GINZBURG 2013, p. 44-45, nota 47.

¹⁷ VASARI 1966-1987, III, p. 406.

lettore di quali fossero gli errori di «molti artefici dell'età nostra, che per aver voluto seguitare lo studio solamente delle cose di Michelagnolo non hanno imitato lui né potuto giungere a tanta perfezione», derivando da ciò «una maniera molto dura, tutta piena di difficoltà, senza vaghezza, senza colorito e povera d'invenzione là dove arebbero potuto, cercando d'essere universali e d'imitare altre parti, essere stati a se stessi et al mondo di giovamento»¹⁸. Come gli studi via via stanno dimostrando,¹⁹ prima della fine degli anni Quaranta, quando l'aretino accumulava materiali per il suo ambizioso progetto, lo sguardo del Vasari scrittore e pittore si concentrava su Raffaello e sulla sua bottega. La grandezza del Sanzio – ancor più evidente nel contrasto col tardo Sebastiano del Piombo, con il Daniele da Volterra lontano dalla regia perinesca e con il Battista Franco dell'Oratorio di San Giovanni Decollato – era consistita nel «farsi un ottimo universale».²⁰ Nel cantiere delle Logge – alle quali riservava un giudizio di valore elevatissimo²¹ – Vasari riconosceva il vero avvio della Maniera per essere un apice realizzativo sotto il punto di vista delle tecniche, del lavoro di *équipe*, e, soprattutto, quale luogo di piena comprensione e traduzione dell'altissimo capolavoro del soffitto sistino. È su questa strada che si intende anche la rilevanza che assunsero le biografie degli allievi dell'Urbinate, Giulio Romano, Giovanni da Udine e, Perino del Vaga, la *Vita* del quale venne celermente vergata alla notizia della morte, riunendo appunti e testimonianze di amici e collaboratori comuni, per inserirla nell'edizione del 1550. Quanto quest'ultimo rappresentasse per Vasari un vero e proprio “anello mancante” per intendere la Maniera quale riuscita commistione dei geni di Raffaello e di Michelangelo e di un portato personale, è stato variamente inteso e affermato dagli studi, seppur dagli anni Sessanta del Novecento e con discontinuità almeno sino a interventi piuttosto recenti.²² La vita di Perino era poi primariamente l'occasione per riflettere sull'organizzazione del lavoro, della bottega e del cantiere, allo scopo da un lato di meditare e fare ammenda sui propri errori nel palazzo della Cancelleria, e dall'altro per confermare un certa idea dell'ambiente culturale di Roma in opposizione a Firenze e di una precipua visione della pratica artistica che Vasari stesso avrebbe messo in campo in Palazzo Vecchio di contro

¹⁸ VASARI 1966-1987, IV, p. 206

¹⁹ Per la storia editoriale e il rapporto tra le due edizioni si vedano DIONISOTTI 1987 (1995), SIMONETTI 2005, AGOSTI 2011b e AGOSTI 2016, pp. 94-99. Per il ruolo di Raffaello nella visione di Vasari scrittore, già Ernst Gombrich (GOMBRICH 1963, pp. 167-168) invitava a questa riflessione, poi ripresa da Silvia Ginzburg in diversi contributi, quali ad esempio GINZBURG 2013, specialmente p. 38. Per Vasari artista si vedano gli studi di Florian Härb (HÄRB 1998; Härb 2005) poi confluiti in Härb 2015. Per quanto riguarda lo sguardo di Vasari verso il tardo Raffaello e la bottega si renderà maggiormente conto nel prosieguo del testo.

²⁰ VASARI 1966-1987, IV, p. 206. Il carattere universale di Raffaello, variamente celebrato, veniva descritto da Hermann Voss (VOSS 1994, p. 87) ancora in sintonia con il ritratto vasariano per quel suo essere capace di assorbire e sintetizzare nel suo nuovo concetto di stile storico e di decorazione ambientale anche i tratti più spiccatamente michelangioleschi.

²¹ VASARI 1966-1987, IV, p. 198

²² Si vedano *Mostra di disegni di Perino* 1966, PARMA ARMANI 1986, RUBIN 1995, p. 93, GINZBURG 2013, SAPORI 2013, GINZBURG 2015. Si tornerà in seguito sulle vicende storiografiche relative a Perino.

al *modus* di Pontormo e allievi.²³ Dunque, il modello della bottega di Raffaello, concretamente osservato da Vasari nella messa in atto operata da Perino e dai suoi collaboratori in molteplici cantieri romani degli anni Trenta e Quaranta, veniva contrapposto alle metodologie di quei fiorentini in un brano che intendeva configurarsi come una sorta di embrionale teorizzazione del funzionamento dei cantieri decorativi. Si tratta qui di un punto su cui la critica, pur giungendovi da considerazioni talvolta di segno opposto,²⁴ si può dire sia in gran parte ormai concorde: nel momento in cui Vasari dovette proporsi come l'unico artista adatto a rispondere alle esigenze di Cosimo I, egli decise di offrire l'immagine di sé quale superbo orchestratore di un complesso di invenzioni replicabili da collaboratori specializzati, ordinatamente organizzati per garantire la massima fattibilità, prestezza e qualità nell'esecuzione.²⁵ E il disegno, in questo sistema concettuale, riveste un ruolo primario. È nel disegno che si esplicita la volontà del maestro; è attraverso esso che si trasmette il progetto ai collaboratori; è, per le sue caratteristiche intrinseche, garante di serialità, riproducibilità e trasmissibilità. La rilevanza di queste osservazioni, sulle quali si tornerà più volte nel testo, è cruciale per ripensare criticamente e affrontare integralmente l'opera più importante di Giulio Mazzoni, la decorazione di palazzo Capodiferno Spada.

Tuttavia, se oggi siamo in grado di enucleare questi temi legati al cantiere entro i molteplici fini delle *Vite*, se ne deve registrare la mancata percezione sin dalle fonti più prossime all'aretino, offuscate da pregiudiziali imputazioni di toscanocentrismo e michelangiolismo,²⁶ che hanno condotto al sorgere di tante incomprensioni e veri e propri "paradossi vasariani" sopravvissuti nella letteratura critica sino al dibattito attuale. Il passo precedentemente menzionato,²⁷ nel quale Vasari avvertiva dei pericoli dell'imitazione, e in particolare per chi si rivolgesse troppo pedissequamente alle formule del Michelangelo del *Giudizio*, spesso non è stato debitamente soppesato. Esso si colloca all'origine di uno dei tasti dolenti su cui a lungo ha battuto la critica e che ha rinnovato la sua pervicacia a partire dall'età romantica, quando il mito del genio assoluto ancor più ha isolato Michelangelo, accentuandone

²³ Cfr. RUFFINI 2011.

²⁴ Ci si riferisce al dibattito sull'autorialità delle due edizioni delle *Vite*, e ai differenti gradi di paternità assegnata a Vasari nella redazione del testo. Per le posizioni di chi attribuisce un ruolo determinante ai letterati fiorentini che curarono la messa in stampa del 1550 e del 1568 si vedano HOPE 1995, pp. 10-13, FRANGENBERG 2002, pp. 244-258, HOPE 2005, pp. 59-74. Differentemente si leggano RUBIN 1995, pp. 143-147, GINZBURG 2007, GINZBURG 2010, AGOSTI 2016, con relativa bibliografia.

²⁵ BAROCCHI 1984. Si veda più recentemente RUFFINI 2011, specialmente pp. 63-71, e le conseguenze che l'autore trae relativamente al proposito di fondazione dell'Accademia del Disegno (specialmente p. 138).

²⁶ Si veda ancora una volta l'acceso dibattito sulla genesi della Torrentinana e sulle trasformazioni operate per l'edizione Giuntina, dove le diverse posizioni critiche rendono comunque conto di quanto il presupposto fiorentinocentrico non sia stato affatto il cardine unico e ineludibile del sistema storiografico vasariano e, parallelamente, la mitizzazione di Michelangelo non si sia costituita da principio con quell'acritica dogmaticità con cui è stata percepita. Su Vasari e la vita di Michelangelo si vedano HIRST 2004, in particolare pp. 35-37, AGOSTI 2016, pp. 76-78.

²⁷ VASARI 1966-1987, IV, p. 206.

l'idea dell'impossibile emulazione, da cui la frustrazione e l'infelicità (sia artistica che esistenziale) dei manieristi. Tuttavia, se letto in comparazione con altri testi cinquecenteschi, si percepisce chiaramente come esso non si discosti in sostanza da una percezione comune dei rischi nei quali si poteva incorrere a causa della smodata pratica imitativa, espressa per esempio da Giovanni Battista Armenini quando opponeva l'imitazione di «diversi artefici buoni» a quella «di un solo eccellente».²⁸ Per questo specifico aspetto, come individuato da Eugenio Battisti, il suo trattato, edito a Ravenna nel 1586, piuttosto che essere strettamente inteso alla luce della precettistica riguardante le immagini (da Gilio a Paleotti), manifestava ancora gli echi delle polemiche sul ciceronianismo divampate all'inizio del secolo tra Gian Francesco Pico e Pietro Bembo.²⁹ Craig Hugh Smyth – nell'intervento del 1961 che ha contribuito alla riapertura del dibattito durante il celebre congresso americano – sottolineava come Ludovico Dolce avesse fatto ricorso a “maniera” per indicare la «cattiva pratica, ove si veggono forme e volti quasi sempre simili».³⁰ L'osservazione è stata ulteriormente sviluppata da Antonio Pinelli³¹ calando la «denuncia degli eccessi» de *L'Aretino* nel contesto del dibattito religioso contemporaneo, anche se, sembra opportuno rilevare, anche qui la sanzione non era basata tanto su giudizi di opportunità e decoro quanto di qualità stilistica.³² In questo e in molti altri casi, la finalità critica veniva marginalizzata e assorbita all'interno di quelle più ampie e pregiudizievoli interpretazioni del manierismo che, com'è noto, trovavano la propria ragion d'essere nel mutato contesto religioso e sociale della seconda metà del secolo,³³ quando gran parte della produzione artistica finì per essere intesa come licenziosa nei soggetti, oscura nella sintassi e capricciosa, tre caratteristiche ben esemplificate da uno dei motivi più tipici: la grottesca.³⁴

In aggiunta a queste considerazioni, nel 1945 Giuliano Briganti³⁵ evidenziava come già in seno alla trattatistica cinquecentesca, in stretta connessione alla preoccupazione morale, sembrava potersi riconoscere il sovrapporsi, al concetto di manierismo, di quello di decadenza,

²⁸ ARMENINI 1988, p.76-82

²⁹ Cfr. BATTISTI 1956.

³⁰ SMYTH 1963, p. 177; DOLCE 1960-61, I, p. 196.

³¹ PINELLI 1993, pp. 174-180. Appaiono assai rilevanti le osservazioni di Paola Barocchi (BAROCCHI 1964, p. 271) su come si fosse passati, facendo leva su valutazioni moralistiche, da un piano di comparazione tra formule artistiche a quello di una vera e propria condanna stilistica: «La riscossa lagunare puntava su un conservatorismo che ben si sposava alle nuove esigenze morali. E tuttavia il raffaellismo inalberato a difesa degli assalti michelangioleschi apriva una strada più lunga degli scrupoli controriformisti, una strada ripresa più tardi con la “misura” dei classicisti italiani e stranieri del Sei e Settecento»

³² Sull'importanza dell'Aretino quale punto di riferimento per il giovane Vasari, si vedano MCTAVISH 1981 e AGOSTI 2011a. Per gli innesti della cultura artistica veneziana nelle *Vite* e la ricezione dell'opera da parte dei trattatisti della laguna si vedano PUPPI 1976 e MERKEL 1976, e le osservazioni in ROMANI 2013b e GROSSO 2016.

³³ Sulla trattatistica relativa all'arte sacra in età di Riforma Cattolica si veda PRODI 2014. Per le fonti si veda BAROCCHI 1960-1962.

³⁴ Cfr. ACIDINI LUCHINAT 1982.

³⁵ BRIGANTI 1945, pp. 39-42.

di fatto implicito in un sistema di tipo evolutivo come quello di Vasari.³⁶

Se, dunque, pur con finalità diverse e individuando aspetti differenti del problema, quasi da subito vennero allo scoperto una serie di considerazioni negative sul concetto di Maniera e conseguentemente sugli artisti che a essa erano da ricondursi, è piuttosto semplice comprendere l'affermarsi tra i trattatisti seicenteschi della convinzione che dopo la morte di Raffaello l'arte avesse cominciato inesorabilmente a declinare, per essere poi riportata da Annibale Carracci al giusto splendore.³⁷ L'accusa andava dunque alla senescenza di uno stile di epigoni che non erano più in grado di intendere gli stessi elementi stilistici di cui si avvalevano,³⁸ lontani dall'idealità di un maestro come Raffaello e, allo stesso tempo, contraddistinti da una pratica non sostenuta dall'indagine della natura. Tutto questo non era altro che il prodotto di un processo immediatamente innescatosi, poiché, come rilevava Carlo Ossola, «già in Bocchi troviamo il termine “maneroso”: segno che sin dai contemporanei affiorano i primi segni della futura e pernicioso confusione tra manierista e “maneroso, manierato”».³⁹

La storia del lemma e la lettura critica che ne soggiace non corrispondono però integralmente a quella che è stata la fortuna delle soluzioni e delle opere di età manieristica nella produzione artistica successiva. Tra le ragioni di questa mancata cesura va anzitutto rilevato l'ovvio eppure trascuratissimo aspetto di continuità tra le esperienze degli artisti di diverse generazioni all'interno del meccanismo di funzionamento delle botteghe e delle grandi committenze, che talvolta si protraevano per diversi decenni, così come l'azione di trasmissione di formule, repertori e modelli di gestione capace di attraversare i secoli. Il discorso appare tanto più valido sotto il profilo della decorazione, anche in considerazione di un onnipresente richiamo a un repertorio in prima istanza dedotto dal mondo classico. Se è comprovato lo sguardo rivolto a un certo Raffaello e ai suoi capolavori, assunti a paradigma di un moderno classicismo, è anche vero che, progressivamente, gli studi stanno facendo emergere parentele e discendenze sempre più strette tra soluzioni cinquecentesche e produzione barocca.⁴⁰

Apprezzamenti episodici, ma non di meno assai rilevanti, emergono dallo spoglio della letteratura periegetica, dove numerosi fatti decorativi d'età manierista vengono ricordati con

³⁶ Questo tema, di crescita, apogeo e declino, viene affrontato, da prospettive del tutto differenti, in GOMBRICH 1963, pp. 165-166 e in BELTING 1990.

³⁷ È noto che, ad essere stata intesa come una vera e propria condanna ad opera del classicismo seicentesco, è l'espressione della Maniera come «fantastica idea appoggiata alla pratica e non all'imitazione», con la quale Giovan Pietro Bellori stigmatizzava, nel Cavalier d'Arpino, l'ultimo degenerare della grandezza raffaellesca.

³⁸ BECHERUCCI 1962, col. 804: al tempo del *Vocabolario* di Filippo Baldinucci «Maniera» era divenuta ormai sinonimo di inerzia creativa; nella sua aggettivazione “ammanierato” anche per Francesco Milizia era sinonimo di falso artistico.

³⁹ OSSOLA 1971, p. 176

⁴⁰ Si veda quale esempio maggiormente avanzato di questa operazione di dissodamento quanto compiuto per Pietro da Cortona da Sandro Benedetti in BENEDETTI 1980 e BENEDETTI 2006. Aperture promettenti sembrano delinearsi dal lavoro di ricerca su Domenichino, i cui primi esiti sono in SPOLTORE in cds.

favore. Per quanto riguarda le prove di Giulio Mazzoni a Roma, la *Memoria* di Gaspare Celio ha rappresentato un primo utile strumento di orientamento per le guide a seguire, che si sono concentrate per lo più su palazzo Capodiferro, sulla cappella Alicorni Theodoli in Santa Maria del Popolo e sul sacello dedicato ai santi Pietro e Paolo in San Giacomo degli Spagnoli.⁴¹

Curiosa è poi la vicenda di quella che può essere denominata *Venere Barberini*, che qui va menzionata per la singolare fortuna conosciuta nei secoli XVIII e XIX. Come ha bene illustrato Paola Iazurlo,⁴² questa porzione di dipinto a olio su muro, proveniente dalla Galleria degli Stucchi di palazzo Capodiferro Spada e oggi conservata presso palazzo Barberini, è stata a lungo considerata un frammento di pittura imperiale antica e conseguentemente citata con ammirazione.⁴³ Differentemente, e con maggior approssimazione stilistica, un documento attesta una retribuzione a Carlo Maratti⁴⁴ per «aver ritoccato una figura di Venere di Michelangelo dipinta in muro con l'aggiunta d'alcune figure di putti et altro»,⁴⁵ a cui fa eco l'osservazione di Giovanni Gaetano Bottari – nel commento alla riedizione delle *Vite* del Vasari da lui curata nel 1759-1760 e riproposta poi nel testo della guida di Filippo Titi del 1763 – su come questa «pittura antica [...] ha molto della maniera del Buonarroti, onde alcuni la credono di sua mano».⁴⁶ La vicenda, nella peculiare commistione tra memoria dell'antico e impronta buonarrotiana, testimonia di come venisse percepita certa pittura di età manierista a una altezza cronologica in cui la ricezione della complessità delle sue componenti era stata ormai totalmente appiattita su un uniformante michelangiologismo e le variegate personalità dei molti protagonisti avevano perduto la propria spiccata caratterizzazione (si pensi al caso di Perino del Vaga) o erano state forzatamente ricondotte a stereotipi (come per Daniele da Volterra).

3. Una voce originale entro il panorama critico a cavallo tra XVII e XVIII secolo è quella di padre Sebastiano Resta. Come gli studi stanno dimostrando,⁴⁷ «il grande merito di Resta fu di aver affrontato tematiche e scuole pittoriche assai poco note e apprezzate al suo tempo, dimostrando grande apertura di orizzonti rispetto alle sue fonti storiografiche quali Vasari e Bellori, oltre a una spiccata autonomia critica»⁴⁸. L'oratoriano possedeva fogli di prima

⁴¹ Esplicite parole di lode per l'opera di Mazzoni si trovano in MARTINELLI 1658, pp. 66-69, 308; ALVERI 1664, II, p. 7; *Accurata e succinta descrizione* 1766, II, p. 245. Si veda il capitolo 5.

⁴² IAZURLO 2009.

⁴³ *Descrizione di Roma Moderna* 1697, p. 347; *Roma sacra e moderna* 1707, p. 320; PINEROLO 1700, II, pp. 170-171; DESEINE 1713, I, p. 187; PONCIROLI-POSTERLA 1725, pp. 206-207; RICHARDSON 1722, p. 164; PASCOLI 1992, p. 205; TURNBULL 1741, pp. 10-11; DU BOS 1746, I, 38, p. 377; WINCKELMANN 1830-34; II, pp. 297, 593, 917-918.

⁴⁴ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017.

⁴⁵ Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini, Computisteria, b. 412, f. 28, cit. in IAZURLO 2009, p. 60.

⁴⁶ VASARI 1760, vol. III, p. 245, nota 1; TITI 1763, p. 333.

⁴⁷ Per Resta si vedano AGOSTI-GRISOLIA-PIZZONI 2016 e BIANCO-GRISOLIA-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017.

⁴⁸ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015, p. 8.

scelta e di attribuzione per lo più sicura di molti artisti del pieno Cinquecento, anche in ragione dell'ampia disponibilità di essi sul mercato, a prezzi contenuti. Tra gli interessi di Resta primeggiano gli allievi di Raffaello: Giulio Romano, Giovan Francesco Penni, Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga e Giovanni da Udine; proprio di quest'ultimo sarebbe stato un disegno di grottesche che avrebbe dovuto fungere da frontespizio per il *libro d'Arabeschi* spedito a Palermo in dono a padre Giuseppe Del Voglia, intorno al 1590.⁴⁹

Nell'estensivo sistema di Resta trovava posto anche Giulio Mazzoni. Il manoscritto Lansdowne 802 della British Library di Londra riporta infatti quanto segue:

28. Giulio Mazzoni piacentino pittore scultore e architetto. Fu scolaro prima del Vasario che di Daniel Volterrano e di Perino. Come un dolce correggesco, non dico nel disegno ma nel colore unito. Dipinse in Roma ne tempi di Perino del Vago e suoi discepoli; aveva un impasto morbido su lo stile del Correggio da lui in gioventù studiato, ma fece poi il contornare più michelangelesco, vivendo Michel Angelo in Roma al suo tempo. Dipinse il Palazzo di Capo di Ferro, hora di signori Spada e la capella a cornu evangelii l'ultima laterale alla croce, accanto a quella de Cerasi alla Madonna del Popolo. Dipinse sotto Perino, nel Palazzo Spada v'è un freggio con l'iscrizione "Perini opus postremum" e di Perino io hebbi il disegno di quelli stucchi e io li donai al signor cardinale Spada.⁵⁰

A tali nozioni si aggiungono le righe in nota a uno dei fogli della *Galleria Portatile*:⁵¹

Giulio Mazzone Piacentino fu Architetto Pittore e Statuario ancora. Lo mostra la prima Capella entrando in S. Giacomo de Spagnoli da Piazza Navona à mano sinistra. Parimente quella Nella Chiesa del Popolo accanto a quella d'Annibale Carracci sotto la Crociera nel Cantone, à cornu Evangelij dell'Altar Grande dove fece l'Architettura, le Statue, e le Pitture ben superbe in stile tutte di Daniele Volterrano, e della Scuola Michelangiolesca. Sul

⁴⁹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007: come sottolinea l'autrice, questo volume deve oggi rivestire un interesse primario negli studi poiché è stato concepito con l'ambizioso progetto di ricostruire l'evoluzione del decoro in Italia dalla fine del Quattrocento sino alla contemporaneità, avendo per oggetto un genere a quei tempi dimenticato sia dalla critica che dai collezionisti. Gli oltre trecento disegni attestavano le molteplici applicazioni possibili – dall'ornato architettonico all'oreficeria, sino alla straordinaria fortuna della grottesca nell'arte del Cinquecento – ricorrendo a disegni originali, copie, stampe, senza volontà di istituire una gerarchia qualitativa e dimostrando di conseguenza che il maggior interesse di questi disegni stava nel loro valore di testimonianza di un'invenzione. Documentandosi attraverso Giovanni Paolo Lomazzo e Vasari (quest'ultimo, per quanto avversato comunque fondamentale viatico), Resta procedeva creando delle categorie tematiche di disegni, alle quali faceva corrispondere in maniera spesso automatica il nome dell'artista specialista del genere così come poteva ricavare dalle fonti. Si spiegano in tal modo i frequenti riferimenti a Giovanni da Udine, nelle *Vite* vero protagonista della grottesca moderna e responsabile di quella rivoluzione decorativa che, con acume, riconosceva essere stata attuata all'interno dell'*entourage* raffaellesco.

⁵⁰ Londra, British Library, MS Lansdowne 802, L 28. Devo questa e le informazioni che seguono, relative a padre Resta, alla generosa disponibilità di Francesco Grisolia.

⁵¹ Per la *Galleria Portatile* si veda BORA 1976, p. 270, n. 63.

medesimo andare era il Pelegrino etc. Il Vasario lo nomina per discepolo suo, e di Daniele, e che gran lode acquistò nel Palazzo del Card. Di capo di ferro, ove condusse alla perfezione di Daniele suo Mastro le proprie pitture, e Stucchi, che ivi fece. Il Palazzo è passato dal Card. Capo di Ferro in Casa Spada per l'Eredità Veralla etc.

Padre Sebastiano dunque riconosceva a Mazzoni una componente emiliana e spiccatamente correggesca nella maniera di impiego dei fattori cromatici e luministici ed è questo un dato assolutamente nuovo che l'oratoriano aggiunse alle informazioni che poteva ricavare da Vasari e che devono ora essere misurate sull'effettiva realtà delle opere note o, piuttosto, essere intese entro l'operazione di valorizzazione dell'arte lombarda condotta da Resta.⁵² Questa registrazione va messa in comparazione ai molti plausi ricevuti come «buon coloritore»⁵³ e «come coloritore poi [che] ben poco lascia a desiderare»⁵⁴ da chi ne poté ammirare le opere piacentine, come gli *Evangelisti* in duomo, «disegnati e coloriti francamente alla Buonarotesca e molto lodevoli»⁵⁵.

Le notizie relative alle realizzazioni nell'Urbe poterono essere attinte dal padre filippino dalla guidistica romana nella sua ricchezza di voci, ma, tra tutte, fu forse Celio quella più incisiva. Il dato più significativo da trarsi, comune ai due autori, è la convinzione di un alunnato di Mazzoni presso Perino, affermato per primo da Celio nella *Memoria* del 1638 e con ancor più decisione in diversi passi dell'inedito manoscritto ritrovato da Riccardo Gandolfi.⁵⁶ Scrive infatti il biografo romano relativamente alla cappella di Santa Maria del Popolo: «La pittura [...] con li suoi stucchi e statua di S. Caterina della ruota, di Giulio Piacentino discepolo di Pierino del Vago»⁵⁷ e riconferma tale relazione tanto nella biografia dedicata all'artista fiorentino – «Tenne Pierino molti altri pittori che dipinsero seco con li suoi disegni, e cartoni. Fra li quali fu Marco da Siena. Mirolo, e Giulio ambi piacentini» – quanto nella breve vita di Mazzoni – «Giulio piacentino pittore e scultore. Fu discepolo di Pierino del Vago. Dipinse, ad olio, et fece li stucchi, con la figura di marmo, nella cappella di S.a Catterina della Ruota, nella Mad.a del Popolo, e quella alla sinistra entrando, in S. Giacomo delli Spagnoli il fresco, et ad olio. Fu lodato, et fece opere in Romagna et alla sua patria, fu huomo di buona conversazione, visse alegramente» –. Saranno necessari ulteriori studi per comprendere quale sia la veridicità

⁵² Tra i diversi studi dedicati da Maria Rosa Pizzoni al rapporto Resta-Correggio si veda, per la questione lombarda, PIZZONI 2012, p. 58.

⁵³ CORNA 1928, p. 34

⁵⁴ AMBIVERI 1879, p. 85

⁵⁵ GUALANDI 1840-1843, I, p. 166. Dello stesso parere SCARABELLI 1841, p. 128: «si accostava col colorire e coll'ombreggiare, e più che con questo col disegnare, allo stile imponente di Michelangelo, da ottenere lodi dal Vasari e dal difficilissimo Francesco Milizia».

⁵⁶ Ringrazio Riccardo Gandolfi per la disponibilità nel condividere alcune importanti informazioni contenute nel testo.

⁵⁷ CELIO 1638, p. 46.

delle informazioni riportate da Celio sulle opere condotte in Romagna (del tutto ignote ma, nel caso, da porre in relazione alla legazione del cardinale Capodiferro) e a Piacenza, così come sulla contemporanea presenza di Mirola nella cerchia di Perino, e ugualmente sulla convinzione di Resta di aver avuto tra le mani disegni del Buonaccorsi per il palazzo degli Spada. Basti per ora sottolineare come le due testimonianze, per quanto in relazione tra loro, attestino una continuità di concezione di Perino quale caposcuola e dominatore della produzione artistica della Roma farnesiana, un ruolo che le fonti hanno variamente tenuto vivo e che, al contrario, la storiografia otto-novecentesca ha a lungo omesso di vedere.

4. Scampoli di critica al funzionamento dei grandi complessi decorativi manieristi, costruita a partire da episodiche menzioni disseminate nella letteratura periegetica e da una lettura capziosa dell'autocritica riportata nelle *Vite* in merito agli errori nella gestione delle collaborazioni e delle deleghe, si rintracciano nella monumentale *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi. In un passo su Giorgio Vasari è scritto: «manierismo, o sia alterazione dal vero. In tal vizio cadde il Vasari in molte sue opere, e specialmente in quelle che fece in fretta, o che fece eseguir da altrui; scuse che più volte inculca a' lettori delle sue istorie».⁵⁸ Ancor più dure le parole scelte per ricostruire il contesto artistico romano degli anni Quaranta:

Vi tornò Perino del Vaga, e saria bastato a far risorgere la pittura, se alla grandezza della mente avesse corrisposto quella dell'animo. Egli non aveva il cuore così magnanimo come il maestro: insegnava con gelosia, lavorava con avidità, o, a dir meglio, non lavorava da sé medesimo; ma prendendo sopra di sé qualsiasi opera o di molto o di poco prezzo, la faceva condurre a' giovani anche a scapito del suo decoro. Procurava di tirare a sé i miglior talenti, come poco appresso vedremo; ma ciò era perché dipendendo da lui non gli scemassero le commissioni né i guadagni. A' buoni aggiungeva e mediocri e cattivi; ond'è che nelle stanze di Castel Sant'Angelo e in altri luoghi per lui dipinti tra figure e figure corre talora gran differenza. I più de' suoi aiuti sono rimasi senza istoria [...] Così Perino abbondava sempre di lavori e di danaro. Simil traffico dell'arte fece pure Taddeo Zuccari, se crediamo al Vasari; e simile ne faceva il Vasari stesso, se crediamo alle sue pitture.⁵⁹

Una condanna che investiva globalmente il gusto e la società di un'epoca soggiogata a un'ineluttabile decadenza morale, sociale e di gusto. In questa medesima direzione muovono le accuse di Jacob Burckhardt, espresse nel suo *Il Cicerone* (1855):

⁵⁸ LANZI [1808] 1968-1974, I, p. 172.

⁵⁹ Ivi, pp. 432-433.

Gli artisti più scaltriti riconobbero ben presto il vero grado del senso artistico oramai di moda presso i loro padroni; si accorsero che i signori volevano essere serviti presto e a buon mercato, e perciò cominciarono a lavorare con grande rapidità e per un prezzo che era in rapporto ad essa. Capirono che in Michelangelo non si ammirava tanto la grandezza quanto l'arbitrio della sua fantasia e determinati aspetti esteriori, e così si misero ad imitare proprio questi, applicandoli da per tutto, senza alcuna distinzione. La loro pittura divenne la rappresentazione di effetti senza cause, di movimenti e sforzi muscolari senza necessità. Ed infine essi si conformarono a quanto in ogni tempo la maggioranza del pubblico ha sempre apprezzato: la quantità, l'effetto brillante e l'aspetto naturale.⁶⁰

Come ben esprimono queste due fondamentali voci critiche, una serie di assunti si erano ormai tenacemente solidificati nella letteratura, affermando la convinzione che il declino dell'arte del Cinquecento fosse da imputarsi a uno svilimento del fare artistico e, sotto il profilo stilistico, all'eccessiva aderenza a un modo di dipingere pieno di ingiustificati stilemi, lontani dalla natura e dovuti principalmente alla totale imitazione di stili precedenti, quello di Michelangelo principalmente, per rispondere a propositi di prestezza meccanica e superficiale. Imperava inoltre l'accusa di inclinare a un misto di stravaganza e capriccio: l'Ottocento positivista coltivò infatti quell'embrionale lettura in chiave patologica espressa da Vasari relativamente ad alcune eccentricità degli artisti, *in primis* Pontormo.⁶¹

Entro questa logica di lettura, si collocavano nuove decise puntualizzazioni di natura critica sullo stile mazzoniano. Passando velocemente in rassegna le opere di Giulio a Piacenza, Lanzi inserì una considerazione – «dalla scuola di Daniello non avea recata intelligenza di sotto in su e peccò in questa; molto ragionevole nel rimanente»⁶² – che aveva raccolto dal volumetto di Carlo Carasi,⁶³ *Le pubbliche pitture di Piacenza*, edito nel 1780, e che divenne, soprattutto per la guidistica locale, una vera e propria stigmata per l'artista.⁶⁴ Certamente a non essere comprese e apprezzate, in un clima artistico e culturale intriso di paradigmi neoclassici,⁶⁵ erano certe esasperazioni anatomiche e le insistenti visioni di scorcio che Mazzoni poteva aver messo

⁶⁰ BURCKHARDT 1952, p. 1084-1085.

⁶¹ Si veda per il rapporto tra Vasari e Pontormo in PINELLI 1981, pp. 89-97. Ad ogni modo, non si deve dimenticare che l'opera di Vasari presenta alcune concessioni all'aneddotica e alla novellistica, sulla base di specifici modelli letterari ampiamente individuati e commentati dalla critica. Inoltre, come detto, vi è da parte di Vasari la consapevolezza di poter influenzare il giudizio artistico su un artefice anche attraverso una sua caratterizzazione morale o fisica.

⁶² LANZI [1808] 1968-1974, II, p. 248.

⁶³ MISEROTTI 2011, pp. 271-285.

⁶⁴ CARASI 1780, pp. 53-54, che tuttavia già vedeva le decorazioni dei bracci di Santa Maria di Campagna alterate da ridipinture di inizio XVIII secolo. Seguono GUALANDI 1840-1843, I, p. 166; SCARABELLI 1841, p. 14; BUTTAFUOCO 1842, p. 52.

⁶⁵ Per comporre la propria opera Carasi si avvale dell'ausilio di un pittore locale, Antonio Perracchi, membro dell'Accademia Clementina bolognese, cfr. FIORI 1999, pp. 291-315.

in campo anche nella decorazione dei bracci del santuario di Santa Maria di Campagna a Piacenza, un'opera oggi del tutto perduta ma che possiamo supporre perfettamente in linea con le realizzazioni superstiti nell'Urbe. A suscitare il biasimo erano poi le «statue sedenti in varj luoghi del cornicione», per le quali si dubitava «convengano alla decenza d'una Chiesa, essendo d'uomini grandi al naturale, ignudi, e là collocati senza verun bisogno». ⁶⁶ La non convenienza al contesto sacro del tipo di decorazione di Mazzoni si accompagnava ai contemporanei interventi finalizzati a coprire le «oscenità delle parti vergognose» degli stucchi di palazzo Spada. ⁶⁷ Però, almeno nel contesto romano, forse in ragione della nobiltà della tecnica, le decorazioni plastiche manieriste continuavano a riscuotere apprezzamenti, sanciti poi dallo stesso Burckhardt in relazione alla sala Regia: «Magnifico e monumentale è anzi tutto l'aspetto della sala Regia nel Vaticano, di Perin del Vaga e Daniele da Volterra, con fregi reggenti stemmi e ricchissimi cassettoni, tutti in stucco», a cui associava, senza conoscere l'autore, la cappella Alicorni Theodoli: «un piccolo esempio dello stesso genere offre l'ultima capp. del transetto a sin. in S. Maria del Popolo» ⁶⁸. Evidentemente il palazzo del rione Regola era divenuto paradigmatico per questa tipologia decorativa, poiché *Il Cicerone* proseguiva ricordando che «anche la decorazione a figure ed ornamenti sulla faccia del Pal. Spada a Roma, del Lombardo Giulio Mazzoni (verso il 1550), fa parte di questo genere. Nella grande sala dello stesso Pal. Spada si vede come già a Giulio Romano piacesse inquadrare le sue grandi pitture mitologiche con cornici di stucco», rilevando curiosamente una discrasia tra la regia della cosiddetta Sala delle Stagioni e degli Elementi e quella della Galleria, alla quale riservava un giudizio tutt'altro che favorevole: «un'applicazione sbagliata di simili stucchi in proporzioni minori è la così detta Galleriola, ivi». ⁶⁹

In relazione a palazzo Spada, nel frattempo, proprio a cavallo tra Settecento e Ottocento, si era andati sempre più insistendo intorno alla paternità mazzoniana dell'architettura. Come rileva Teresa Pugliatti, ⁷⁰ è a partire dalla pubblicazione delle incisioni di Pietro Ferrerio del 1653 – dove sotto al palazzo apparve la dicitura «architettura di Giulio Mazzoni piacentino pittore scultore et architetto nell'anno 1565» – che prese avvio un'attribuzione che trovò poi definitiva sanzione nel testo di Francesco Milizia. ⁷¹ Si tornerà sulla plausibilità o meno di un'attività architettonica di Mazzoni e sulle vicende progettuali ed esecutive dell'edificio commissionato dal cardinale Capodiferro nel capitolo specificamente dedicato al palazzo; interessa ora sottolineare che se tra Settecento e Ottocento l'edificio poté suscitare l'interesse

⁶⁶ CARASI 1780, p. 54.

⁶⁷ NEPPI 1975, pp. 215.

⁶⁸ BURCKHARDT 1952, p. 317.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ PUGLIATTI 1984, pp. 108-109, note 288-289, pp. 110-112, nota 293.

⁷¹ MILIZIA 1787, p. 165.

della critica, ciò è principalmente da imputarsi all'istituzione di un legame con il raffaellesco palazzo Branconio dell'Aquila.⁷² Si era d'altronde ormai a distanza di solo qualche decennio da una rivoluzione nella concezione della storia dell'architettura che sarebbe andata progressivamente a enuclearne la fase manierista, con la conseguenza di innescare, con tempi più lenti, recuperi anche nelle altre arti.⁷³

5. Com'è noto, sullo scorcio del XIX secolo, il primo vero interesse per l'età della Maniera si costruì, indirettamente, ad opera degli studiosi del Barocco, in un contesto di comparazione dal quale il manierismo non poté che uscire svilito: interpretato come fase calante, stanca propaggine del Rinascimento, oppure accuratamente scremato per cogliere gli acerbi segnali della "rinascita" secentesca.⁷⁴ Tali interpretazioni annidavano in sé, latente e pronta a trovare sviluppo, l'idea di Manierismo quale età di crisi,⁷⁵ rafforzando ancor più la connessione, già espressa, tra una constatazione di generale declino culturale, inevitabile e involontario, e le condizioni della Penisola nel XVI secolo, valutate come determinanti nel condurre a un cambiamento nello *status* degli artisti, divenuti frivoli cortigiani che agli studi approfonditi sostituivano una fatua prestezza. Sul banco degli imputati finì in particolar modo «the demand for extensive, hasty decorations» che li avrebbe condotti ad essere «quick and superficial».⁷⁶

In Italia, nella letteratura come anche nella storia dell'arte, il sentimento risorgimentale del costituendo stato nazionale tralasciò completamente la produzione di tutti quei secoli in cui veniva avvertita la dominazione culturale di potenze straniere. È in questo senso che può essere letta la rinuncia, tra gli altri, di Giovanni Battista Cavalcaselle a inoltrarsi, con i propri studi, nel pieno Cinquecento, ponendosi come limite l'operato di Pordenone e Sebastiano del Piombo,⁷⁷ o di Andrea del Sarto,⁷⁸ personalità artistiche che oggi valutiamo pienamente coinvolte nella problematizzazione della cultura della Maniera ma che venivano allora lette

⁷² Si veda l'elenco dei testi stilato in PUGLIATTI 1984, pp. 116-117, nota 309.

⁷³ Un riassunto della questione è riportato in BECHERUCCI 1962, col. 805: Gurlitt (GURLITT 1887) individuava un "Tardo Rinascimento" nel quale Michelangelo e gli architetti a Roma nella seconda metà del Cinquecento erano uniti nel libero riaffermarsi del sentimento individuale sopra ogni intellettualismo dell'arte della Controriforma. Ugualmente convinto della necessità di un momento intermedio tra Rinascimento e Barocco fu Riegl (RIEGL 1908) che riscontrava accanto all'evoluzione che condusse direttamente da Michelangelo al Barocco una tendenza architettonica che dice ottico-coloristica, derivante dall'interpretazione data da Raffaello all'arte di Bramante basata sull'animazione delle superfici. Panofsky (PANOFSKY 1930) si poneva la questione di un'architettura manierista, non strettamente protobarocca, poi individuata da MICHALSKI 1933. Si veda anche BATTISTI 1967, pp. 204-210.

⁷⁴ Si trattava di elaborazioni dipendenti da quel concetto poi espresso da Hans Tietze (TIETZE 1913) secondo cui ogni fase stilistica nasce dalla precedente ed esercita un influsso sulla successiva, e che, di fatto, si inserisce in una linea di pensiero evolutiva e biologica che, con presupposti differenti, era già di Vasari.

⁷⁵ Principalmente espressa da WEISBACH 1919.

⁷⁶ SMYTH 1962, p. 2.

⁷⁷ Cfr. CAVALCASELLE-CROVE 1871(1912), III.

⁷⁸ Cfr. CAVALCASELLE-CROWE 1864-1866, III.

come estrema propaggine del Rinascimento. Nel lessico di Cavalcaselle non trovava spazio alcun termine legato a “Maniera” o a “manierismo”;⁷⁹ i giudizi di valore erano determinati dal rilevamento del grado di combinazione di più stimoli, come l’uso del colore di marca veneta o il michelangiologismo, o ancora la ben intesa citazione tratta dal capolavoro, in un sistema basato sulle scuole regionali italiane, dove non vi era necessità di esprimere alcun giudizio gerarchico in merito al rapporto tra maestri ed epigoni.

Come Briganti notava,⁸⁰ la solida base per l’interpretazione del manierismo diffusa a cavallo tra Ottocento e Novecento la pose Heinrich Wölfflin,⁸¹ dando corpo alla posizione critica per la quale si negava all’età della Maniera ogni autonomia in quanto stile, potendo etichettare con esso solamente una serie di artisti “attardati” per i quali non si poteva forzosamente costruire un apposito periodo artistico (il supposto “Tardo Rinascimento”).⁸² Al contempo, però, cambiamenti nella percezione storiografica e nella società del tempo offrirono l’occasione di mettere in discussione molti degli assunti precedenti. Come anticipato, fu in campo architettonico che crebbe la constatazione della rilevanza di alcune correnti o di talune realizzazioni d’età manierista, fondamentali per rendere questa stagione, se non ancora una realtà precisamente definita nei suoi connotati, un periodo intermedio sempre più necessario da postularsi per comprendere il corso degli avvenimenti artistici. Prese inoltre piede anche una lettura più positiva della crisi, vista come liberazione dalla norma razionale del Rinascimento affinché divenisse lecito il libero esplicitarsi di una nuova volontà espressiva. Il soggettivismo, che si andava affermando nelle poetiche dell’espressionismo⁸³ e del surrealismo⁸⁴ diresse oltre che il gusto anche la consapevolezza critica,⁸⁵ che si rivolse sempre più ad una ribellione contro la limpida razionalità del Rinascimento, recuperando quindi valore a quanto ne costituisse alterazione e forzatura.

⁷⁹ Ai precedenti si aggiunga CAVALCASELLE-CROVE 1884-1891.

⁸⁰ BRIGANTI 1945, p. 44-45

⁸¹ WÖLFFLIN 1888 (1928), p. 14: «il pieno Rinascimento non va a sbocciare in un’arte ritardataria specificamente definita; la via conduce direttamente dal culmine del Rinascimento al Barocco».

⁸² BRIGANTI 1945, p. 45: «La seguente critica tedesca che fosse più o meno legata alla “pura visibilità” si chiuse ermeticamente, [...] in quella quadrata costruzione, logicamente cristallina e in sé perfetta, che il Wölfflin aveva elevato su basi d’un’astrazione quasi matematica e dentro alla quale aveva dato vita alle grandi successioni evolutive delle forme e alla storia della visione». Questa concezione è infatti ancora dominante negli anni Venti, si veda per esempio Lili Frohlich-Bume (FROHLICH-BUME 1921), la quale non considera il manierismo come una determinazione storica ma come un terzo concetto stilistico di portata generale; ancora più Margarete Hörner (HÖRNER 1928, p. 210 e ss.) che lo disconosce perché non lo considera capace di entrare nella dialettica delle forme della *Weltanschauung*.

⁸³ Il rapporto con l’espressionismo si costruì sulla base di un (supposto) comune atteggiamento di svuotamento dei valori convenzionalmente attribuiti a formule normalizzate, manipolate sino ad apparire affettate, artificiali, vuote, degenerate, per ottenere un substrato utile a esprimere emozioni nuove.

⁸⁴ BRIGANTI 1961, p. 9 riconosce un ruolo maggiore al surrealismo con le sue categorie mentali basate «sul freddo gioco dell’intelletto».

⁸⁵ Che il recupero del manierismo abbia preso avvio solamente dal momento in cui si è cominciato a dividerne un medesimo sentimento di crisi culturale è ancora ribadito da HAUSER 1967.

La tendenza soggettivista venne fatta propria da Max Dvořák⁸⁶ che, seppur approcciandolo attraverso la lente dell'antinaturalismo, compì una ragguardevole rivalutazione del Manierismo, finalmente concepito non come un fenomeno di decadenza, né ridotto a una raffinata formula di stile, ma «considerato come la complessa risoluzione artistica di un profondo e larghissimo movimento di idee e di sentimenti, che si manifesta in ogni campo di attività spirituale e in tutti i paesi d'Europa e che nella sua essenza rappresenta la crisi degli ideali del Rinascimento e della stessa Riforma».⁸⁷ Tra la fine del secondo decennio e il concludersi del terzo, in un contesto di confronto con la contemporanea riflessione di Hermann Voss – per quanto ne sottolineasse con forza le differenze di metodo –⁸⁸ lo studioso ceco isolò alcuni concetti forieri di importanti sviluppi. Intendendo l'arte della Maniera come un processo portato avanti da artisti che trasformarono l'eredità dei maestri del Rinascimento, Dvořák ritenne di poterne individuare le origini nella scuola di Raffaello; quindi, a seguire, di rintracciarne l'apporto dei seguaci di Michelangelo; infine, di delinearne la diffusione lungo diverse direttrici europee. Il *focus* sulla bottega raffaellesca e sulle imprese da essa condotte propose in termini nuovi la questione della decorazione monumentale, ritenuta ora essere stata rinnovata nella sua concezione per mezzo dei collaboratori del Sanzio principalmente grazie a un inedito rapporto con l'architettura.⁸⁹ Anche il riscatto del Ricciarelli, passato soprattutto attraverso la *Crocifissione* di Trinità de Monti,⁹⁰ avvenne in convergenza con le ricerche della scuola tedesca.

Come ricordava Ernst Gombrich⁹¹, fu proprio in quel giro d'anni che si costituirono due schieramenti che ebbero poi lunga durata: da un lato gli storici “realisti” nel senso medievale del termine, che ritenevano che *universalia sunt ante rem*, sostenendo che il Manierismo avesse una sua esistenza come *Kunstwollen*, e i nominalisti, coloro i quali riconoscevano solo l'esistenza delle opere d'arte nella loro concretezza individuale, abbandonando le categorie costituite dai precedenti. Tra gli sforzi di questi ultimi si deve annoverare senza dubbio il testo del 1920 di Hermann Voss,⁹² per il suo tentativo di opporsi a una «storia dell'arte senza artisti»⁹³. Anche Voss è uno storico del Barocco e in alcuni aspetti del suo sguardo al manierismo se ne avverte tutta la natura,⁹⁴ ma, dal punto di vista di questa ricerca, egli riveste

⁸⁶ DVOŘÁK 1928 e DVOŘÁK 2004.

⁸⁷ DELL'ACQUA 1935, p. 84.

⁸⁸ DVOŘÁK 2004, p. 172.

⁸⁹ Ivi, pp. 172-174.

⁹⁰ Per la vicenda critica di quest'opera si veda PUGLIATTI 1984, pp. 217-229.

⁹¹ GOMBRICH 1963, p. 163.

⁹² VOSS 1994.

⁹³ BRIGANTI 1945, p. 12.

⁹⁴ Si veda quando scrive (VOSS 1994, p. 199) «nella scuola fiorentina le caratteristiche del manierismo si distinguono meglio che in qualunque altra scuola italiana; sono talmente visibili che a ragione la si definisce manieristica per eccellenza. I sintomi della degenerazione coinvolgono in egual misura lo spirito e la forma»; (p.

un ruolo fondamentale perché è il primo che si sia interrogato sulla decorazione monumentale tenendone in considerazione anche gli aspetti stilistici e quelli più pragmatici. Contro una concezione della produzione artistica che, sulla base delle visioni avanguardistiche dell'arte, intendeva nella singola opera solamente la libera espressione della più personale sensibilità dell'artista, Voss recuperava tutta la rilevanza delle istanze esterne, di committenza, di fattibilità, di economicità, che sostanziano soprattutto i grandi cicli.⁹⁵ Riconoscendo uno stretto rapporto di reciproca influenza tra pittura e architettura nel Cinquecento romano-fiorentino, egli isolò alcuni cantieri e rifletté su diverse personalità artistiche, ponendo importanti premesse per lo sviluppo delle intuizioni relative alla bottega di Raffaello, al funzionamento dei grandi cantieri decorativi e al ruolo rivestito dai modelli nella circolazione fuori dai due centri presi in esame, Roma e Firenze.

Queste convinzioni si fecero strada nella mente del critico a partire dalla presa di coscienza del ruolo pratico, rappresentativo e funzionale dell'architettura, e in particolare di quella religiosa, dove ogni singolo elemento andava a comporsi intimamente con il sistema complessivo.

Gli sforzi del Cinquecento sono indirizzati maggiormente all'unificazione di tutti i generi artistici in un sistema completo, orientato verso l'architettura e la decorazione di vasto respiro. Non si tratta semplicemente di un'unione ideale, puramente spirituale, ma di un legame effettivo, realizzato con mezzi architettonici, fra pittura, arte plastica e decorazione pittorico-plastica. Un nuovo sistema di architettura e decorazione d'interni nasce su basi ampie, eppure unitariamente uniformi. Il ruolo principale in questa nuova situazione spetta all'arte decorativa nel senso più ampio, più eccellente del termine. L'arte decorativa, che per natura è libera e mobile, assume un carattere ora puramente ornamentale, ora pittorico-illusionistico, ora a rilievo e a tutto tondo.⁹⁶

Occorre evidenziare che, entro un sistema così complesso, lo stucco andava a rivestire un imprescindibile ruolo di *medium*.⁹⁷

202) «occorrevano soltanto una maggiore libertà e un contatto vivace con i fermenti di rinnovamento artistico che stavano nascendo su tutto il territorio italiano per superare quella posizione fasulla, costituita da un gretto dottrinarismo locale da una parte e, dall'altra, dalla scarsa considerazione delle proprie idee personali». (p. 200) «la sopravvalutazione e il sovraccarico pedantesco del soggetto ad opera di un pesante apparato allegorico provocano l'irrigidimento unilaterale dello stile figurativo. Nella forma domina la stessa carenza di spontaneità e naturalezza presente nel contenuto. Tutti i pensieri figurativi vengono sostenuti da schemi fissi presi dal ricco repertorio compositivo del Rinascimento maturo, ma nelle mani dei manieristi degenerano in espedienti insulsi». (p. 202): «Certamente bisognava percorrere ancora una lunga via prima di poter passare dai travimenti pittorici e compositivi del tempo del Vasari a concezioni più sane».

⁹⁵ Ivi, p. 40 per leggerne un esempio.

⁹⁶ Ivi, p. 30.

⁹⁷ Ivi, pp. 59-60: «fattore principale di questa unione diventa ora l'uso dello stucco, [del]la cui collocazione fra plastica e architettura [...] il Cinquecento si serve in senso molto ampio per suddividere lo spazio (un esempio

A essere inteso quale esempio influente di tale riuscita unificazione delle arti era la cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione,⁹⁸ dove Taddeo Zuccari avrebbe portato a compimento la «rinascita della buona tradizione del dipinto murale della scuola di Raffaello, recuperando insieme ad essa il metodo plastico-grafico della corrente di Michelangelo», fondendoli pittoricamente all'eco di Correggio.⁹⁹ La caratteristica propria dello Zuccari era «la straordinaria leggerezza e spontaneità delle sue creazioni, la sua capacità di impossessarsi di ciò che aveva appreso da altri, di assimilare impressioni contrapposte, di risolvere con mezzi sorprendentemente facili ed evidenti, quasi superficiali, problemi sui quali spiriti più profondi sarebbero inevitabilmente naufragati».¹⁰⁰ Voss stilava un ritratto di Taddeo che era quello di un manierista nell'accezione più positiva (e vasariana) del termine, benché fosse avvertito dei rischi connessi ai grandi sistemi di lavoro, come dimostrava poi nelle considerazioni sul cantiere di Caprarola.¹⁰¹ Nel delimitare la fase “positiva” del fenomeno manierista, localizzando uno sviluppo che prese avvio con il Sacco di Roma e arrivò approssimativamente proprio sino alla comparsa degli Zuccari, il critico ne ravvisava la scaturigine nell'eco delle creazioni vaticane di Raffaello, dove l' “universalità” dell'urbinate andava progressivamente a comporsi con l'idea plastica di Michelangelo.¹⁰² È nelle Logge che Voss rintracciò il concretizzarsi di un modello di sistema decorativo che rimase autorevole fino e ancora per Annibale Carracci, cogliendo, con gli occhi di un seicentista, oltre alle trasformazioni e alle rotture, le continuità tra le due stagioni. Esse poterono rappresentare il primo monumento del nuovo stile – sosteneva Voss – poiché in esse l'operazione sostanziale non fu tanto l'imitazione dei motivi decorativi antico o recenti, quanto una loro ambiziosa sintesi, condotta con un fine più ampio.

Leggendo Voss si colgono certo molte valutazioni negative, talune giustificate alla luce di quell'affollamento e quella confusione «così fastidiosi a vedersi»,¹⁰³ dovute al violento potenziamento del contenuto plastico della figura umana e ricondotte alla vana imitazione del *Giudizio* sistino, talaltre figlie di un gusto personale e del tempo. Duri i rimproveri a Salviati e Vasari: al primo veniva riconosciuto uno spiccato senso decorativo e una disinvolta inventiva,

fondamentale: la volta a botte con cassettoni della Sala Regia in Vaticano). Ma lo stucco poteva anche fare da mediatore fra la scultura e la pittura, perché lo si poteva utilizzare, dipinto o meno, sia per i bassorilievi che per gli elementi plastici più accentuati, e consentiva così i passaggi più fini verso la pittura».

⁹⁸ Ivi, p. 271; Claudio Strinati (STRINATI 1974, p. 89, nota 6) ribadisce la validità di queste osservazioni; già John Gere (GERE 1969, pp. 57-71) confermava l'influsso di Correggio, aggiungendovi quello di Salviati e Tibaldi.

⁹⁹ VOSS 1994, pp. 281, 284.

¹⁰⁰ Ivi, p. 284

¹⁰¹ Ivi, p. 281.

¹⁰² Ivi, p. 107.

¹⁰³ Ivi, p. 109.

che tuttavia non lo scampavano da un bilancio negativo del complesso della sua attività,¹⁰⁴ il secondo, caratterizzato da un talento «di natura più ampia che profonda», inferiore ai suoi modelli sia come decoratore in grande stile sia come pittore di soggetti storici, di pale o di altro genere, si imponeva all'attenzione non per i risultati concreti della sua azione ma per il significato e l'intensità di questa stessa, che portò, per qualche decennio, ad uno stile unitario nell'Italia centrale.¹⁰⁵

La critica verso la decorazione ambientale, anche per la collocazione sul finale del testo, sembra da riferirsi più che altro ai cantieri dei decenni finali del secolo, incarichi che Voss giudicava «naturalmente non sempre [...] dignitosi e monumentali nel senso tradizionale del pieno Rinascimento. In molti casi si trattava di pura decorazione, attività artistica di second'ordine per la quale non erano richieste capacità particolarmente elevate, ma solo una mano abile, buon senso, buon gusto e... buoni modelli»¹⁰⁶, con significativi appunti contro l'insterilirsi della moda delle grottesche. E tuttavia si collocavano qui alcune osservazioni sulla pratica del lavoro di squadra per la realizzazione dei grandi cicli che trovavano la propria origine nel metodo di Raffaello,¹⁰⁷ per quanto se ne paventasse lo scadimento allontanandosi – cronologicamente e per prossimità relazionale – dal Maestro. Secondo questo principio le realizzazioni di Giulio Romano erano stimate di qualità maggiore che non quelle di Perino del Vaga, del quale veniva pesantemente svalutato il cantiere genovese di palazzo Doria,¹⁰⁸ forse a causa della difficoltà di conoscerlo nella sua interezza per le condizioni di conservazione e la natura privata dei luoghi.

Rispetto a Perino, che dunque, nel sistema di Voss, non rivestiva un ruolo particolarmente significativo, trovandolo troppo concentrato sugli aspetti più meramente ornamentali della decorazione, una personalità assolutamente autonoma era riconosciuta a Daniele da Volterra.¹⁰⁹ Il Ricciarelli fu, per il tedesco, un artista che si affrancò immediatamente dai modi raffaelleschi di Perino per perseguire lo slancio plastico e la pienezza dei movimenti che lo avvicinarono al cuore della personalità di Michelangelo. Assegnando a Daniele la concezione delle pareti della sala Regia¹¹⁰ ne sottolineava la grandiosità dell'invenzione a

¹⁰⁴ Ivi, pp. 159 e ss.: la critica di Voss si appunta anche sul carattere di Salviati, fuorviato probabilmente dal ritratto offertone da Vasari, su questo punto si veda AGOSTI 2015.

¹⁰⁵ VOSS 1994, p. 173 e ss.

¹⁰⁶ Ivi, p. 273.

¹⁰⁷ Ivi, p. 92: Voss ricorda che l'Urbinate assunse per i suoi lavori forze più giovani, diede loro opportunità di dimostrare autonomamente il proprio talento e li guidò con il modello del suo gusto cristallino. Ad esso contrapponeva il modo in cui si affermò l'influsso di Michelangelo: egli agì tramite opere pensate e realizzate personalmente; di fronte a esse all'allievo restava solo la cieca imitazione, lo studio disperato di ogni singola parte, nell'inconsapevole scoperta della terribilità.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 67-68.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 95 e ss.

¹¹⁰ Su questo tema si tornerà nel capitolo dedicato alla decorazione a stucco, cfr. 5.4.1.

scapito delle più tradizionali soluzioni di Perino per i partimenti della volta.¹¹¹ Forse fu proprio in conseguenza di ciò che in Giulio Mazzoni vide «un fedele e ben più dotato continuatore [di Daniele] [...], sia nella pittura che nello stucco, [...], di cui sono andati perduti i lavori effettuati nelle chiese della città natale, mentre le stanze di Palazzo Spada a Roma, soprattutto la Galleria, decorate con stucchi e pitture negli anni sessanta, danno un'idea precisa delle sue capacità decorative».¹¹²

A fronte dunque di sottolineature tutt'altro che benevole, come nel caso del giudizio su Vasari, accusato di aver allestito un laboratorio di aiuti per poter far fronte alle commissioni, ma organizzandolo in maniera tale da annullare l'individualità dei singoli elementi, con la conseguenza che «così la produzione artistica si riduce alla capacità di maneggiare abilmente dei precisi schemi compositivi, dei motivi particolari di movimento e altri requisiti ben determinati, il cui virtuosismo può suscitare meraviglia, ma non si può certo definire degno di imitazione»,¹¹³ sono davvero molteplici gli spunti utili per un abbozzo di teoria del cantiere decorativo. Nel testo, è anche suggerita un'interpretazione dei caratteri della decorazione monumentale di età manierista che ne identificava l'ideale artistico specifico nella gravità (nell'accezione di Pietro Bembo)¹¹⁴ con conseguenze su tutte le sue componenti: nella composizione ne derivavano semplificazione e chiarezza; nel chiaroscuro una plasticità sempre maggiore conseguita attraverso il rafforzamento del modellato; nel colore toni pieni e pesanti; nei movimenti austerità e dignità; nei sentimenti ciò che è significativo e grande. Il correttivo, in direzione di una piacevolezza estetica, veniva identificato nella varietà veicolata dall'estrosità dell'elemento decorativo.¹¹⁵

Un ultimo spunto che si desume da Voss e sul quale si intende qui insistere è l'apertura in senso internazionale della circolazione delle soluzioni artistiche elaborate a Roma tra secondo e terzo decennio. Egli infatti fu tra i primi a porre, senza tuttavia avere l'occasione di svilupparlo adeguatamente, la questione della relazione tra Fontainebleau e l'Urbe e del ruolo che certe soluzioni decorative romane esercitarono su Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio.¹¹⁶

¹¹¹ Voss 1994, p. 97.

¹¹² Ivi, p. 101. La superiorità è riconosciuta nei confronti degli altri collaboratori di Daniele, come ad esempio Michele Alberti.

¹¹³ Ivi, p. 11.

¹¹⁴ Ivi, p. 46-47.

¹¹⁵ Ivi, p. 46-47.

¹¹⁶ Ivi, pp. 133-134. Sono domande che devono attendere ROMANI 1997 e che, per quanto riguarda certi aspetti della decorazione a stucco, hanno trovato alcuni spunti di riflessione nel corso delle giornate di studi «*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* (Roma, palazzo Spada, 13-14 marzo 2018) a cura di Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore, i cui atti sono in corso di stampa.

6. Accanto al testo di Voss,¹¹⁷ gli anni Venti furono segnati dalle pubblicazioni di Walter Friedländer,¹¹⁸ che ritenne di dover far emergere il carattere anticlassico o antirinascimentale del Manierismo¹¹⁹ sino al punto di elevarlo al rango di tratto identificante; un'operazione da cui derivarono alcune importanti conseguenze.

La prima, riagganciandolo al Gotico¹²⁰ e a tutte quelle manifestazioni artistiche che nei secoli si erano opposte alle fasi classiche, si apriva al rischio di togliere concretezza e individualità al fenomeno per trasformarlo piuttosto in una categoria valida per diversi secoli e discipline.

In secondo luogo, modificandone la cronologia e spostando il baricentro a Firenze,¹²¹ da un lato si relegavano in secondo piano tanto gli allievi di Raffaello quanto gli artisti della Roma degli anni Quaranta¹²² (poi etichettati come “secondi manieristi”), e, dall'altro, si andava smorzando la comprensione della disarmante azione esercitata dalle pitture della cappella Sistina e da quelle della Paolina nello sviluppo dell'arte del Cinquecento.¹²³

Terzo, i caratteri determinanti per l'appartenenza o meno al Manierismo divenivano talune deviazioni nel comportamento degli artisti, derivanti principalmente da un'inquietudine spirituale ed esistenziale. Calcando sulle già citate stramberie e sui fatti inconsueti riportati da Vasari in una serie di biografie (principalmente Pontormo, Rosso, Parmigianino, ma anche, in una versione del tutto peculiare, Michelangelo), Friedländer identificava in questi ultimi gli autentici manieristi. Si andò così sviluppando uno dei cosiddetti “paradossi vasariani” di cui sopra. Come spiega Luigi Coletti, infatti, «per il Vasari [...] la colpa del Pontormo è di non aver usato abbastanza maniera; cioè di non esser stato abbastanza manierista. Mentre invece il

¹¹⁷ Voss preferiva utilizzare il termine “Spätrenaissance” piuttosto che sintagmi legati a Maniera o manierismo, a riprova di una prospettiva interpretativa posta in continuità con il Rinascimento.

¹¹⁸ Principalmente FRIEDLÄNDER 1925 (1957). Il saggio ha la sua elaborazione già a partire dal 1914.

¹¹⁹ Ivi, p. 5: «I have not overlooked the purely negative character of this term. However, the contrast of this term to the “classicism” of the High Renaissance seemed to me justified in order to describe the beginning of the new period. It is well known that the usual term “Mannerism” originally had a derogative meaning, so that it by no means embraced the essence of the new movement».

¹²⁰ Ivi, p. 10: «the whole bent of anticlassical art is basically subjective, since it would construct and individually reconstruct from the inside out, from the subject outward, freely [...] in this pure subjectivism, the mannerist anticlassical current is similar to the attitudes of the late Gothic; the verticalism, the long proportions, are common to both tendencies, in contrast to the standardized balance of forms in the Renaissance».

¹²¹ Ivi, p. 13: «a change really first sets in when Michelangelo is again living in the service of the Medici in Florence, the breeding place of Mannerism».

¹²² Ivi, p. 18: si noti quanto poco valuti Sebastiano del Piombo e Daniele da Volterra. Contro la generazione di Salviati, Vasari e quella degli Zuccari si legga FRIEDLÄNDER 1929 (1957).

¹²³ FRIEDLÄNDER 1925 (1957), p. 19: «the new anticlassical style, which was later condescendingly labeled “the manneristic”, is not [...] merely a minor variety of Michelangelo's great art; nor is it merely a misunderstood exaggeration, or a weak and empty flattering of prototypes of the master into a mannered journeyman's or arts-and-crafts manner. It is instead a style which, as part of a movement purely spiritual in origin, from the start turned specifically against a certain superficiality that exuded from an all too balanced and beautiful classic art, and thus embraced Michelangelo as its greatest exponent but which in an important area remained independent of him».

Pontormo è proprio il manierista esemplare per la critica moderna, che basa il suo giudizio su quel gusto anticlassico di lui». ¹²⁴

Anche in Italia si cominciò ad intervenire sulla questione, ¹²⁵ principalmente con l'intento di verificare la costruzione concettuale della critica tedesca alla prova dei fatti che, sulla scia di Voss, ¹²⁶ dovevano restare il presupposto fondamentale di ogni critica storico-artistica: le opere d'arte e gli artisti, per restituire l'omogenea continuità di un tessuto storico che non fosse soltanto arbitraria dimostrazione di aprioristiche premesse. ¹²⁷

Sotto questo punto di vista, alcuni spunti alla ricerca derivano dalla lettura dei tomi della *Storia dell'Arte* di Adolfo Venturi dedicati al Cinquecento. ¹²⁸ Scorrendo l'immensa silloge del materiale artistico e il repertorio fotografico, passando da un volume all'altro inseguendo le tre arti, sono disseminate preziose osservazioni su artisti e cantieri che sono centrali nel prosieguo di questa analisi. Il giudizio di Venturi fu, va detto, estremamente negativo nei confronti della stragrande maggioranza delle realizzazioni dei decenni centrali del secolo, e tuttavia, tra le menzioni fittamente descrittive di pitture, sculture, apparati decorativi, si possono trovare (e sviluppare) significative questioni in materia di ornato, oltre a un discreto interesse per l'uso dello stucco. Una tale predilezione è certo da inquadrarsi entro un gusto di estrazione Art Decò dominante tra il secondo e il terzo decennio del Novecento, che poté favorire l'apprezzamento dei motivi ornamentali e il carattere di serialità delle soluzioni decorative impiegate nei cantieri cinquecenteschi. In questo orizzonte deve infatti collocarsi, e così comprendersi, la scelta di Giulio Ferrari, direttore del Museo Artistico Industriale di Roma, di citare Mazzoni tra le esigue pagine e i pochi grandi nomi riportati nel suo saggio del 1910, *Lo stucco nell'arte italiana*: evidentemente Giulio era divenuto una personalità paradigmatica per questa tipologia decorativa. ¹²⁹

Tornando a Venturi, nella descrizione dell'ornamentazione delle sale di villa Giulia, rilevato il modello delle Logge raffaellesche, egli ne sottolineava la distanza in termini di

¹²⁴ COLETTI 1948, p. 801

¹²⁵ Risale al 1934 la voce *Maniera e Manierismo* dell'*Enciclopedia Treccani* scritta da Giulio Carlo Argan (ARGAN 1934) che appare sostanzialmente in linea con la convinzione dell'esistenza di una differenza tra i «più superficiali divulgatori della tradizione pittorica romana» e «un gruppo di artisti, nei quali l'elaborazione dei motivi classici è più tormentata e profonda, fino a concludersi in netta antitesi con le premesse classicheggianti e ad accogliere elementi stilistici stranieri, specialmente fiamminghi e tedeschi». Di particolare interesse risulta la sottolineatura del «carattere di riflessione critica, più o meno profondamente implicito nel manierismo» che vedeva dimostrato dal contemporaneo fiorire dei trattati e delle storie, come pure dal sorgere delle accademie.

¹²⁶ Si veda per il rapporto tra Longhi e Voss: LONGHI 1966 (1994).

¹²⁷ BECHERUCCI 1962, col. 809.

¹²⁸ VENTURI 1901-1940: il primo dei sette tomi sulla pittura viene pubblicato nel 1925. La scultura, in tre tomi, tra 1935 e 1937; l'architettura, ugualmente in tre, tra 1938 e 1940.

¹²⁹ FERRARI 1910, p. 10: «Il senso del grandioso prende sempre più il sopravvento sia nei partiti architettonici sia nelle diverse decorazioni. Si incomincia a dedicare grandiosità di stucchi, oltre che negli interni, negli esterni dei ricchi palazzi, delle chiese: il palazzo Spada, i cui stucchi sono attribuiti al piacentino Giulio Mazzoni, ne è splendido saggio».

scadimento per l'allontanamento dal «gusto sobrio, il senso di precisione e di misura, la parsimonia coloristica» di Giovanni da Udine.¹³⁰ Ugualmente nel palazzo Farnese a Caprarola, «l'arte della grottesca ha qui uno dei migliori esempi dell'età post-raffaellesca, sebbene spesso lo studio superficiale di ricchezza, la sovrabbondanza dei motivi, l'abuso degli stucchi, distruggano l'eleganza antica; e invano si cerchi lo stile preciso e sottile di un Giovanni da Udine in queste stampe già logore».¹³¹ Nonostante il riconoscimento di alcuni brani ben riusciti, quello di Venturi è un giudizio pesante e d'altronde non potrebbe essere altrimenti, dal momento che egli, diversamente da Voss, vedeva in Taddeo il «rappresentante di un periodo di decadenza, di cui rispecchia tutti i difetti, tutte le debolezze e le pretese»¹³².

Se «la tendenza verso l'effetto decorativo» salvava parzialmente Francesco Salviati «dal vuoto accademismo»,¹³³ privo di qualsiasi riconoscimento era Giorgio Vasari, «nefasto all'arte».¹³⁴ Nello stesso VI tomo, dedicato alla tradizione di Michelangelo nella pittura cinquecentesca, si trova un approfondimento su Giulio Mazzoni, l'interpretazione del quale non si discostava, com'è ovvio, dalla linea fortemente critica riservata a molti michelangiologisti. Negativamente marchiato a causa della sua prima formazione con Vasari,¹³⁵ veniva giudicato – è necessario osservarlo – sulla base di opere non sempre di corretta attribuzione, spesso frutto di collaborazioni e alterate da impropri restauri. Venturi, infatti, non poteva conoscere – né distingueva – la pluralità di mani che operarono nel cortile del palazzo Capodiferro Spada, così come non giudicava di dover allontanare gli stucchi della facciata dai modi di Mazzoni.¹³⁶ I giudizi che esprimeva sulle sue pitture sia nel palazzo che nella cappella Alicorni Theodoli non tenevano conto delle consistenti campagne di ridipinture e dei rifacimenti che queste hanno subito.¹³⁷ Imputando a Mazzoni di essere parte del gruppo di chi praticò «il falso pittorico

¹³⁰ VENTURI 1901-1940, 9.V, pp. 851-852: «nei fregi talora si sente la materialità della ristampa, l'indecisione e la mollezza dei contorni, il venir meno di quella vitalità delicata e timida che è propria allo squisito rievocatore della grottesca romana»; pp. 855-857: «L'ornato disorienta per la materialità e il cattivo gusto di alcuni motivi, [...] e per la mancanza di quella unità d'organismo che legava i minuti fregi e le classiche gemme delle Logge di Giovanni da Udine. Anche i particolari più eleganti perdono valore, in un insieme ove l'assenza di misura distrugge la rara finezza della grottesca sbocciata sulle pareti dei palazzi romani al primo sole del Cinquecento».

¹³¹ Ivi, p. 855.

¹³² Ivi, p. 870.

¹³³ Ivi, 9.VI, p. 158.

¹³⁴ Ivi, p. 372.

¹³⁵ Ivi, p. 471: «addomesticato all'arte di Daniele da Volterra, ma spesso intento a ristampar motivi decorativi, classicheggianti, o a modellar pupazzi in istucco, a pitturar figure alla vasariana, pur malamente memori, traverso Vasari e il Salviati, di Michelangelo padre».

¹³⁶ Ivi, pp. 470-473; Ivi, 11.II, pp. 221-222; 385; 989-992. Si veda come Venturi attribuisse a Mazzoni gli stucchi della cappella Ricci in san Pietro in Montorio, per la quale tuttavia non vi sono evidenze stilistiche o documentarie a riprova della presenza del piacentino.

¹³⁷ Ivi, p. 471: «In Santa Maria del Popolo, nella Cappella Teodoli, ove si firma pittore e scultore, la grandezza michelangiotesca divien turgidezza di membra, nelle figure di profeti e di sibille, con pieghe rattratte, con una passata di colore sulle forme, ove il viola e il verde ingialliscono alla luce. Peggiori le pitture di palazzo Spada a Roma, dove il colore nelle carni si fa rossiccio, benché tenda in generale a consumarsi in livida monocromia. Come nella plastica, il pittore, annaspato i suoi materiali di bottega, li va sciordinando con una certa bravura, ma

nell'architettura»¹³⁸ volle ricondurre al piacentino «i caratteri della decorazione, non eletta del resto»¹³⁹ della facciata di palazzo Crivelli in via dei Banchi Vecchi, per la quale però valgono una cronologia sicuramente più alta e caratteri stilistici differenti dai modi di Giulio.¹⁴⁰ Tale etichetta ha gravato a lungo sulle spalle dell'artista, venendo ribadita ancora sino ben addentro alla seconda metà del secolo scorso.¹⁴¹

Non ci si può certo aspettare che Mazzoni potesse essere letto diversamente dal momento che l'ottica interpretativa entro cui veniva calato era quella che investiva con accuse di vuoto accademismo perfino i diretti seguaci di Raffaello, i giovani che si erano formati nello studio dell'Urbinate, come Perino del Vaga. Colpevoli di aver accolto «non trasmissione d'idee, ma di stampe tratte da forme esteriori; tutto era apparenza, non sostanza; superficie, non profondità».¹⁴²

Entro questa operazione di verifica sulle opere d'arte sorsero le prime riflessioni di Roberto Longhi in materia, il quale, così come riassume efficacemente Giovanni Romano,¹⁴³ nei cinque decenni entro cui si collocano i suoi contributi sui manieristi, fece ricorso al termine collettivo con molti scrupoli e necessari continui aggiustamenti. Com'è noto, furono gli anni Quaranta e Cinquanta a essere veramente fondamentali per la progressiva elaborazione di una nuova lettura, principalmente sollecitato dal dibattito tra gli allievi (Briganti e Arcangeli),¹⁴⁴ dal libro di Paola Barocchi su Rosso Fiorentino,¹⁴⁵ dalla mostra di Napoli del 1952 e dal *Roviale Spagnuolo* del 1958.¹⁴⁶ La riflessione terminologica,¹⁴⁷ con la conseguente oscillazione nella

come per gioco». Si vedano nei capitoli successivi di questa tesi gli approfondimenti su queste opere pittoriche e a stucco.

¹³⁸ Si legga in particolare il giudizio espresso in VENTURI 1901-1940, 11.II, p. 992: «La decorazione si ripete nel cortile del palazzo Spada, ché mentre essa andava assiepanyosi la varietà molteplice dei suoi elementi veniva meno. Comincia la stampa materiale, la replica meccanica [...] Le finestre non son più tali, bensì mostre, targhe, cartelle. L'architettura s'oculta, si perde nell'ornato».

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Sulla facciata di palazzo Crivelli cfr. paragrafo 3.3.

¹⁴¹ TERZAGHI 1958, pp. 286-287: «mascheroni di cartone e i fantocci di cartapesta di Pirro Ligorio, Vasanzio e Baccio Bigio e Mazzoni»; Lavagnino (LAVAGNINO 1962, pp. 130-131), nel considerare Mazzoni autore degli stucchi della facciata, individuava un imprescindibile legame con l'architettura, ritenuta di Girolamo da Carpi, con la conseguenza che «anche in questo filone anticlassico della architettura cinquecentesca romana si possa individuare una sicura vena di gusto emiliano».

¹⁴² VENTURI 1901-1940, 9.V, pp. 550-551.

¹⁴³ ROMANO 1982: negli anni Venti Roberto Longhi era interessato agli "eccentrici" ed era aggiornato su Friedländer, su *Idea* di Panofsky, sulla *Kunstliteratur* di Schlosser, ma soprattutto era entrato nel vivo del dibattito sul Manierismo per i contatti diretti con Voss e ancor più con Antal. Per tramite di quest'ultimo dovette venire a conoscenza delle lezioni viennesi sul Manierismo e su El Greco di Dvořák, al quale però dovette opporre una costante attenzione alle singole personalità artistiche. All'altezza di *Officina ferrarese* (LONGHI 1934) sembrava allinearsi al trionfo europeo del Manierismo come anticlassicismo con la conseguenza che l'"eccentricità" fosse una sorta di connotazione protomanierista.

¹⁴⁴ BRIGANTI 1945 e recensione di ARCANGELI 1946, recepita in BRIGANTI 1961.

¹⁴⁵ BAROCCHI 1950, su cui si tornerà in seguito così come sulla recensione di Longhi (LONGHI 1951 (1576)).

¹⁴⁶ *Fontainebleau e la maniera italiana* 1952 e BOLOGNA 1958.

¹⁴⁷ In LONGHI 1953 (1976) comparve per la prima volta la proposta di utilizzare il termine vasariano di "Maniera" «per significare insomma che non si trattava di una tendenza programmatica [...] ma di un impulso configuratosi, via via, nelle "persone", ben distinte, dei manieristi; legate soltanto dal pensiero recondito che non si potesse fare

delimitazione cronologica del fenomeno e delle personalità coinvolte, andò ad influenzare, com'è ovvio, tutta la critica italiana.¹⁴⁸

Ad ogni modo, restandone indiscussa l'autorità, l'impostazione longhiana basata sulla *connoisseurship*, sulla ricerca finalizzata all'attribuzione di paternità, nella minor predilezione per i complessi decorativi dove inevitabilmente le singole mani si sovrappongono e confondono, non è particolarmente feconda per il tipo di approccio richiesto dal lavoro che qui ci si propone di svolgere. Non di meno, urge constatare che, come notato da Silvia Ginzburg,¹⁴⁹ Longhi per primo pose la questione di una "raffaellizzazione" di Michelangelo compiutasi nei cantieri leonini; un tema, come ben si comprende, di primaria importanza per questa ricerca ma che nell'articolo dove veniva espresso restava implicitamente subordinato al primario interesse a pubblicare i due nuovi pezzi.¹⁵⁰ La data del testo in questione, il 1964, non deve essere sottovalutata in ragione di quanto osservato relativamente all'aggiornamento storiografico costantemente compiuto da Longhi e che lo accompagnò verso una progressiva evoluzione rispetto ai concetti espressi nel 1953 sugli artisti "traumatizzati" dal Sacco.¹⁵¹

Dunque, a monte dei rivolgimenti degli anni Sessanta, la critica continuava ad alimentare la divaricazione tra una fase "eroica" di sperimentazione anticlassica, intrapresa per lo più dagli spiriti inquieti degli artisti fiorentini del secondo e del terzo decennio, e un secondo manierismo, più prettamente romano, insterilito e retorico. Massimo esempio il giudizio di Venturi su Pontormo,¹⁵² non etichettato quale manierista perché non contraddistinto dalle accezioni deteriori assegnate a tale etichetta. Entro questa cornice si comprendono le posizioni, pur tra loro molto differenti, di Luisa Becherucci¹⁵³ e di una giovanissima Paola Barocchi.¹⁵⁴

arte se non variamente "ammanierando". [...] i primi e più vivi tra i "manieristi" del '500 furono, già al principio del secolo, una mano di fiorentini che, da ragazzi, s'erano affaticati a trascrivere e a "lucidare" (tanto da distruggerli affatto) i due cartoni di Leonardo e di Michelangelo» (pp. 83-84). Utilizzò invece «poetica classicomanierista del secondo decennio» in LONGHI 1953, p. 5, e in LONGHI 1964 (1976), p. 116.

¹⁴⁸ Si veda come Giuliano Briganti nel 1961 adotti "Maniera", «su di un suggerimento di Roberto Longhi dettato dal concreto buon senso linguistico» poiché la parola Manierismo è «una delle tante a desinenza astratta diffuse dalla critica tedesca ed applicate ad altrettante astratte nozioni di storia in genere e di storia dell'arte in particolare» (BRIGANTI 1961 p. 6), e ciò a scapito di quello che lo stesso sosteneva in BRIGANTI 1945, p. 8: «mentre "Maniera", nel significato vasariano, è una parola morta e non appartiene che alla storia della letteratura artistica, il termine Manierismo è quanto mai vivo e ritorna continuamente, necessario e insostituibile, nel linguaggio della moderna critica».

¹⁴⁹ GINZBURG 2013, pp. 39-40, nota 36.

¹⁵⁰ LONGHI 1964 (1976), pp. 113-114: «L'eletta generazione pittorica che emerse già prima del '20 negli "esprits forts" nati all'aprirsi del secolo: Perino, Polidoro. La generazione delle Logge, insomma, che aveva copiato magari anche la volta della Sistina ma, come dice il Vasari per l'appunto di Perino, «seguitando gli andari e la maniera di Raffaello da Urbino. [...] Questa "raffaellizzazione di Michelangelo" e, ben s'intende, del Michelangelo prima del *Giudizio*, comincia nello studio di Raffaello stesso».

¹⁵¹ Si veda anche la pagina in cui sono raccolte le più curiose stramberie dei manieristi in LONGHI 1953 (1976), p. 85.

¹⁵² VENTURI 1901-1940, 9.V, p. 186-187.

¹⁵³ BECHERUCCI 1944.

¹⁵⁴ BAROCCHI 1950. Si vedano in particolare pp. 233-234, dove l'autrice chiarisce le differenze interpretative con Becherucci, oltre che con Briganti e Nicco Fasola, per quanto attiene la categoria di "manierista".

È estremamente utile poter attingere alle parole della stessa Barocchi registrate durante un'intervista del 1993,¹⁵⁵ per ricostruire il metodo interpretativo adottato nel saggio del 1950 e poterne comprendere al meglio alcune asserzioni.

Intendendo affermare la paternità di Rosso per l'ideazione e il ruolo di sovrintendenza all'esecuzione della decorazione della Galleria di Francesco I, la studiosa negava il rapporto di dipendenza dal ciclo perinesco di palazzo Doria e ridimensionava l'impatto di Primaticcio in Francia e il portato delle esperienze mantovane al fianco di Giulio Romano, convinta che «l'aristocratica originalità della decorazione di Fontainebleau rende quell'opera cosa squisitamente individuale, lontana dalle fiacche convenzioni dei divulgatori raffaelleschi».¹⁵⁶ Se pure ammetteva che un comune filone di gusto di matrice romana potesse apparentare il cantiere bellifontano e quello genovese, per i quali si riscontrava un'esteriore affinità strutturale e uno stesso repertorio di elementi decorativi, essi furono molto diversamente intesi dalla virtù del Rosso e dall'«ingegno mediocre»¹⁵⁷ di Perino. L'accusa di scialbo ripetitore di formule in voga veniva rivolta anche a Giulio Romano, ed era in generale tutta la generazione degli epigoni raffaelleschi a essere negativamente percepita: «dal classicismo sapientemente misurato dell'Urbinate [...] e dall'aureo cesello di Giovanni da Udine, due personalità ben diverse ma creatrici di due generi, si passò alla retorica classicistica adagiata nell'episodio mitologico e preoccupata di un tirannico armamentario allegorizzante»¹⁵⁸. L'unica conclusione possibile che veniva delineandosi per la studiosa era che la categoria e il termine manierismo non avessero alcuna validità teorica o utilità pratica per Rosso, Pontormo, Beccafumi o il Parmigianino, e fossero piuttosto da impiegarsi per la «gran folla, insomma, di coloro che – appartengano alla prima o alla seconda metà del secolo, al “primo” o al “secondo Manierismo” – si abbandonano al capriccio o alla mortificazione di un mero formalismo»¹⁵⁹.

Nella recensione al testo pubblicata da Longhi l'anno seguente, richiamando il correttivo di Arcangeli al saggio di Briganti, si invitava a non riservare la parola “Manierismo” «soltanto a reprobri o a mediocri (e nel catalogo datoci di costoro, s'incontrano alcuni fra i più alti ingegni del secolo)» ma a riconoscere che «se non un “movimento” regolato e disposto come oggi avviene nei fatti dell'arte, almeno un atteggiamento da potersi dire “manieristico”»

¹⁵⁵ *La conoscenza* 1994, p. 1: «Io mi iscrissi alla facoltà di lettere di Firenze dove insegnava Mario Salmi, un antico allievo di Adolfo Venturi, quindi un erede di quella scuola in cui da una parte c'era un'esperienza positivista e dall'altra c'era un aggiornamento sull'estetica crociana [...] Io mi sono laureata a Firenze nel '49 con una tesi su Rosso Fiorentino. Erano gli anni in cui il manierismo imperversava, il manierismo inteso naturalmente come rivalutazione dell'artista in senso di avanguardia, in senso rivoluzionario».

¹⁵⁶ BAROCCHI 1950, p. 113.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 118.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 119-120.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 238.

esistette davvero, con origine almeno dal *Tondo Doni*.¹⁶⁰ Nel saggio del 1964 sul rapporto tra Michelangelo e i manieristi la Barocchi mostrava di aver acquisito tali sollecitazioni stemperando alcune delle precedenti considerazioni, anche in ragione dello studio crescente su Vasari, per insistere piuttosto sul carattere processuale del costituirsi della maniera, mai appiattito sull'unilaterale imitazione di Michelangelo, ma, anche per mezzo di lui, da porsi in continuità con il Rinascimento.¹⁶¹

Ai fini di questa ricerca l'importanza di chiarire la posizione di Paola Barocchi e scolarla nelle giuste cronologie storiografiche è questione di seria rilevanza poiché le opinioni della studiosa sono state il frutto e hanno esse stesse rafforzato una concezione a lungo invalsa sul rapporto tra Roma e Fontainebleau in tema di decorazione e in particolare riguardo l'impiego dello stucco. Come avverte Vittoria Romani, il contrasto alimentato nella storiografia passata tra Rosso e Primaticcio ha ritardato la messa a fuoco del rapporto tra i due artisti; un rapporto che tuttora costituisce un punto problematico.¹⁶² Il problema a cui si allude – ed è ben chiarito per quanto attiene il ruolo avuto della critica francese da Michela Passini –¹⁶³ 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 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.¹⁶⁴ La presunta discordia tra Primaticcio e Rosso, attestata da Malvasia – che a sua volta si rifaceva alla testimonianza di Bernardino Baldi –, veniva, in questo testo del 1900, energicamente confutata sulla base dell'effettiva collaborazione, ricostruita documenti alla mano, che aveva legato i due artisti per almeno una decina d'anni, così come è stato riaffermato dalle mostre su Primaticcio del 2004 e del 2005 e così come si cerca di chiarire nello specifico capitolo di questa tesi.¹⁶⁵

7. Il contributo italiano al dibattito sul manierismo, con le conseguenti interpretazioni in materia di cantieri decorativi e le valutazioni sugli artisti di cui, direttamente o indirettamente, tratta questa tesi, trovò, com'è noto, la sua voce più autorevole in Giuliano Briganti. L'importanza del ruolo svolto da Briganti si misura non solo sui contenuti dei due

¹⁶⁰ LONGHI 1951 (1976), p. 100.

¹⁶¹ BAROCCHI 1964.

¹⁶² ROMANI 2005, p. 23: la studiosa avverte inoltre delle difficoltà nello studio del cantiere bellifontano per gli anni d'interesse, caratterizzati dalla perdita o da uno stato di grave compromissione delle decorazioni che costringono a ragionare, da un lato quasi esclusivamente sui disegni, sulle stampe e su rare copie dipinte, e dall'altro sui documenti e le fonti, senza beneficiare del riscontro sull'opera finita.

¹⁶³ PASSINI 2011.

¹⁶⁴ Dimier 1900; LABORDE 1877-1880.

¹⁶⁵ *Primatice* 2004; *Primaticcio* 2005; si veda inoltre QUAGLIAROLI in cds e in questa tesi il capitolo terzo.

testi ma anche nel valore dell'intervallo di tempo che intercorre tra essi.¹⁶⁶ in questa quindicina d'anni si colloca infatti una ricca e fondamentale bibliografia di matrice internazionale che, tornando all'esame autoptico delle opere e approfondendo lo studio dei disegni e delle traduzioni a stampa, ha offerto con acutezza critica e volontà documentaria spunti alla ricerca che hanno germogliato per molti decenni.

Lo scarto che nel 1945 Briganti mise in campo rispetto al panorama dominato della scuola austro-tedesca e la presenza, alle sue spalle, della *connoisseurship* di Longhi,¹⁶⁷ emergono con chiarezza nella dichiarazione posta in apertura: «il Manierismo è un fatto esclusivamente artistico, collegato soltanto alla storia dell'arte figurativa»¹⁶⁸. Nel prosieguo del testo però, pur ponendo con acume il problema cronologico e rilevando lo stretto rapporto causale tra il manierismo e gli inarrivabili maestri, Michelangelo e Raffaello, Briganti rivelava una costruzione ancora pienamente dentro a una concezione della Maniera come espressione di un rovello esistenziale e, conseguentemente, incapace di riconoscere, nella costituzione di essa, il ruolo di Raffaello, ancora tutto inteso in senso accademico-classicista. Nelle Logge non vi sarebbero che formule di serena presentazione e di massima semplificazione sentimentale, una naturalezza sicura e senza vincoli, una calma elencazione delle cose e un equilibrio compositivo, figli di un *modus* insomma «che mai avrebbe condotto, direttamente, al dramma culturale, all'inquietante, esasperata espressività dei primi manieristi. Non v'era possibilità di comunicazione tra il mondo che Raffaello e i suoi allievi andavano creando in Roma intorno al 1520 e quello dei manieristi contemporanei o del decennio successivo».¹⁶⁹

La lettura unilaterale della ricerca di Raffaello e il perdurare della convinzione che fosse esistita un'impermeabile incomunicabilità tra la Firenze del secondo e terzo decennio e la Roma leonina, concedevano alla penetrazione della lezione dell'Urbinate nelle istanze del manierismo solo «accenni isolati, di un raffaellismo antologico, di astratti motivi formali, di esteriori atteggiamenti», rendendo necessario postulare una seconda fase di incontro, spinta verso la metà del secolo, tra gli scolari di Raffaello e una nuova generazione di artisti già manieristi (perché michelangiolisti), e un allontanamento dal classicismo iniziale, per permettere di assumere dal Buonarroti «non poche attitudini formali e offrendo per contropartita il loro ricchissimo bagaglio d'espediti decorativi»¹⁷⁰. Reputando la genesi del Manierismo, «un fatto repentino, [che] ha origini quasi improvvise»¹⁷¹, Briganti negava di poter ricercare in

¹⁶⁶ BRIGANTI 1945 e BRIGANTI 1961.

¹⁶⁷ BRIGANTI 1945, p. 15: la definizione di manierismo che viene fornita appare in linea con quella data da Longhi in relazione a Lelio Orsi (LONGHI 1928, pp. 14-16).

¹⁶⁸ BRIGANTI 1945, p. 9.

¹⁶⁹ Ivi, p. 18.

¹⁷⁰ Ivi, p. 66.

¹⁷¹ Ibidem.

Domenico Beccafumi, in Pontormo e Rosso, in coloro cioè che riconosceva essere i primi e acclarati responsabili del nuovo gusto, un periodo giovanile, sia pur limitato, ove l'educazione classica si dimostrasse con conseguenze decisive. Una posizione oggi corretta dagli studi, da ultimo quello sulla giovinezza di Mecherino.¹⁷²

A tali presupposti conseguiva inoltre un'interpretazione dei decenni centrali del Cinquecento come dominati da un'atmosfera «pesante e un po' tetra [...], in cui si era rifuggito ogni gioioso abbandono agli estri della fantasia»¹⁷³, che, tuttavia, alla prova dei fatti, misurandola sulla quantità e la qualità delle realizzazioni del periodo – e prima tra tutte il fastoso palazzo Capodiferro Spada –, difficilmente regge in maniera generalizzata e incondizionata.

La recensione al testo redatta da Francesco Arcangeli nel 1946 calcava su quello che veniva reputato essere l'elemento principe nella nascita improvvisa del manierismo: il sentimento irrequieto, solitario, inappagato, primo motore dell'intellettualismo formale, dell'ambiguità tormentosa, della ricerca di un'eccentrica eleganza. Egli incitava il collega a insistere maggiormente su quello che veniva individuato essere l'effettivo nodo del problema critico, a meditare sulla contropartita dell'astratto stilismo, sulla sua vera origine nella vivissima inquietudine spirituale e nella sottilissima acutezza dell'ingegno generatore di bizzarrie di un gruppo di «grandi decadenti», lo spirito anticlassico dei quali fu «una geniale rivolta; ma interna allo spirito stesso del classicismo».¹⁷⁴

Quando nel 1961 Briganti pubblicò *La Maniera italiana*, dimostrava con essa di aver meditato su queste suggestioni, sugli affondi di Longhi di cui si è detto, e di aver letto ciò che nel panorama nazionale e internazionale si andava ricostruendo intorno a molti artisti.¹⁷⁵ Non tralasciava nemmeno di considerare l'apertura nel senso di un manierismo internazionale portata avanti dalle mostre di Napoli del 1952 e di Amsterdam del 1955,¹⁷⁶ e dai testi di Ferdinando Bologna e di Sylvie Béguin.¹⁷⁷ Riaffermando l'importanza di una rilettura di Francesco Salviati, già intuitivamente espressa nel volume del 1945, per la comprensione della «divulgazione cordiale del mondo formale michelangiolesco» nella Roma del Pieno Rinascimento, inostradava la riflessione verso orizzonti nuovi.¹⁷⁸ E tuttavia, come commentava John Shearman nella sua recensione,¹⁷⁹ il secondo libro di Briganti in materia si presentava

¹⁷² Si vedano *Beccafumi e il suo tempo* 1990 e *Il buon secolo* 2017, pp. 11-107.

¹⁷³ BRIGANTI 1945, p. 67.

¹⁷⁴ ARCANGELI 1946, p. 159.

¹⁷⁵ Come ad esempio su Pontormo, Rosso, Parmigianino, Primaticcio, Michelangelo, sul contesto romano della seconda metà del Cinquecento e su Perino del Vaga: NICCO FASOLA 1947; BAROCCHI 1950; FREEDBERG 1950; BAROCCHI 1951; WILDE 1953; ASKEW 1956; ZERI 1957; DAVIDSON 1959; GERE 1960.

¹⁷⁶ *Fontainebleau e la maniera italiana* 1952; *Le triomphe du maniérisme* 1955.

¹⁷⁷ BOLOGNA 1959; BÉGUIN 1960.

¹⁷⁸ BRIGANTI 1945, p. 78.

¹⁷⁹ SHEARMAN 1965, p. 74.

come l'eloquente espressione di un atteggiamento verso il problema allora comune tra gli studiosi italiani¹⁸⁰: «that is that Mannerism is a stylistic phenomenon reflecting a spiritual malaise induced by the catastrophic history of Cinquecento Italy», forzando su concetti correnti come quello di crisi, di esacerbato stilismo e di esasperato formalismo.

Continuavano inoltre a sussistere i presupposti che impedivano di procedere a indagare la reciprocità di influenze che la circolazione di uomini e soluzioni decorative innescarono nelle diverse realtà della Penisola. Nella convinzione che le vicende di Firenze e Roma andassero considerate come episodi distinti e che Venezia avesse retto la sua scuola su una concezione mentale e visiva dell'arte di natura diametralmente opposta a quella dell'area tosco-romana, da poter al massimo accettare di questa i moduli formali più alla moda, si continuava a ragionare in termini di orientamenti speculativi e non si tenevano in debita considerazione i fatti dell'arte, trascurando lo studio dei grandi complessi decorativi: un esempio per tutti, Palazzo Grimani.¹⁸¹ Fu invece in questi luoghi di incontro e di incubazione di innovazioni stilistiche e tecniche, sappiamo oggi, che si giocò la vera partita della Maniera, nel suo costruirsi secondo procedimenti tanto additivi quanto sintetici. In ragione di una persistente ottica di analisi prevalentemente focalizzata sulla pittura, mancava un approccio sufficientemente interessato alle conseguenze delle compenetrazioni tra quest'arte e la plastica, la scultura e l'architettura. Il sussistere della separazione tra Firenze e Roma alimentava anzitutto una marginalizzazione del ruolo di Raffaello nel costituirsi delle nuove proposte,¹⁸² che si spiega certo con il fatto che il recupero integrale della personalità dell'urbinate, comprensivo degli ultimi anni e delle modalità di collaborazione con gli allievi, fosse ancora tutto da venire. In secondo luogo, si riaffermava un'idea che vedeva gli artisti, ritenuti spiriti eccentrici, impegnati a far convergere le proprie ricerche su Roma solo a partire dal quinto decennio e unicamente sulle formule michelangiottesche delle opere vaticane.

Entro una siffatta cornice interpretativa, si comprende il giudizio sostanzialmente ondivago espresso su Perino del Vaga che si coglie nei diversi passi delle due pubblicazioni, dove si percepiscono aggiustamenti e rimediazioni nella consapevolezza dell'evoluzione bibliografica in atto.¹⁸³ In ragione della sua origine fiorentina e di una prima formazione che si

¹⁸⁰ Si veda la definizione stessa di manierismo fornita in BRIGANTI 1961, p. 6: «è infatti in quegli anni difficili e inquieti che nasce e si configura, ad opera di artisti diversi legati da un impulso comune e da comuni convinzioni, quella lucida e inquietante astrattezza, quella parata di invenzioni, di acutezze, di bizzarrie, quella straordinaria vicenda di umori balzani, lunatici, introversi, che nel loro insieme danno vita ad un episodio primario dell'arte italiana che da anni ormai si viene indicando col termine di manierismo»

¹⁸¹ Sulla Maniera a Venezia si vedano *Tiziano e il manierismo europeo* 1978, *Da Tiziano a El Greco* 1981.

¹⁸² Per es. cfr. BRIGANTI 1961, pp. 28-31.

¹⁸³ Si veda il commento di Elena Parma (PARMA ARMANI 1986, p. 241): «tra i due volumi del Briganti si colloca una ricca e fondamentale biografia su Perino che esaminando ora le pitture, ora i disegni e le incisioni, ne ha indagato con acutezza critica e documentaria un po' tutte le fasi di attività. Tra di essi i saggi di Popham (i due del

supponeva condotta tutta in seno alla cultura toscana e michelangiotesca, nel 1961 Briganti provava a spiegarne l'eccezionalità tra gli allievi di Raffaello e, soprattutto, ne riconosceva il fondamentale ruolo di «anello di congiunzione», determinante nel far sì che il raffaellismo non fosse «una sorta di parentesi, quasi un esterno apporto culturale»¹⁸⁴ ma che trovasse anch'esso una sua responsabilità nei confronti della Maniera. Nel rilevare l'importanza della presenza del Vaga a Firenze nel 1522-'23, del contatto con Rosso e con gli artisti fiorentini, così come quella del ritorno a Roma dopo le esperienze genovesi e pisane, non ne traeva però a sufficienza le conseguenze in termini di ricostruzione dell'egemonia culturale e artistica che Perino seppe creare nell'ultimo decennio di vita, quando dalle sue mani passarono tutte le commissioni e la gestione di ogni cantiere della Roma farnesiana, e quando l'artista ricoprì un ruolo dominante nelle istituzioni culturali.¹⁸⁵

Infine, si riaffermava la lettura di una Roma di Paolo III dove la rivelazione grandiosa, incomunicabile e sconcertante del *Giudizio* e della Paolina si accompagnò alla crisi religiosa definitivamente sancita dall'apertura del Concilio di Trento, determinando un'«atmosfera mistica e tetra che prepara la controriforma; crisi mortificatrice che si annuncia prima del Cinquanta [...] e si accentua gravemente nella seconda metà del secolo».¹⁸⁶ A un quadro dalle tinte tanto fosche conseguivano difficoltà nell'interpretare molti dei cantieri del tempo come la «villa di papa Giulio (in un decoro di stucchi di civilissima elezione) [dove] quegli affreschi con baccanali e scene mitologiche, che insieme alla decorazione contemporanea di Palazzo Spada a Capo di Ferro dovuta a Giulio Mazzoni, parrebbero convenire, in quegli anni, più all'ambiente di Fontainebleau che a quello romano»¹⁸⁷. Allo stesso modo, si faticava a individuare anche i moventi nella vicenda di Pellegrino Tibaldi, giungendo a credere che l'artista non avesse prolungato il soggiorno romano perché l'atmosfera dell'Urbe non era congeniale al suo temperamento esuberante, non tenendo in conto le numerose e assai attrattive commissioni alle quali venne chiamato tra Bologna, le Marche e la Milano borromeica.¹⁸⁸

Dipingendo per Roma all'aprirsi del Concilio un'atmosfera a tratti così tetra, si aprivano importanti questioni intorno al rapporto tra l'arte della Maniera e le problematiche dell'età della

1945) e il fondamentale contributo di Gere (1960) alla revisione del secondo periodo romano, presupposti indispensabili alla Mostra del 1966»

¹⁸⁴ BRIGANTI 1961, p. 33.

¹⁸⁵ Se ne veda il ruolo nella costituzione della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta poi dei Virtuosi del Pantheon in CORSO 2017 e il suo ruolo in relazione alla Compagnia del Santissimo Sacramento in AGOSTI-BALZAROTTI 2016.

¹⁸⁶ Briganti 1961, p. 51.

¹⁸⁷ Ivi, p. 55.

¹⁸⁸ Per Tibaldi tra Roma, Bologna e le Marche cfr. BALZAROTTI in cds, con precedente bibliografia; per Tibaldi in relazione a Carlo Borromeo e al contesto romano cfr. COLZANI 2017.

Controriforma, solamente alluse nel testo da veloci registrazioni ma di cui rimaneva in sospeso una trattazione sistematica.

8. Su questi temi, nel 1957, Federico Zeri aveva dato alle stampe *Pittura e Controriforma*. Tra i molti filoni che compongono il volume, è utile qui seguire quello che conduce a una messa in luce di Giulio Mazzoni poi divenuta lo zoccolo su cui si sono andati a comporre i successivi interventi critici. L'interesse per il piacentino scaturì in Zeri da una serie di coincidenze con la vicenda di Giuseppe Valeriano, sia di natura stilistica che di contesto. Rilevata infatti la casualità della presenza a palazzo Spada di un dipinto che lo studioso riteneva assegnabile al primo tempo di Giuseppe Valeriano – tavola sulla quale si tornerà nel corso del testo –, al palazzo veniva riconosciuta una rilevanza altissima per essere contraddistinto dalla presenza di un «ciclo il cui esatto riferimento porterà alla soluzione di un gran numero di problemi del Manierismo sulla metà del secolo XVI».¹⁸⁹ Per chiarire lo stile del gesuita, sulla scia della biografia stilata da Giovanni Baglione,¹⁹⁰ l'appiglio più prossimo veniva evidenziato essere Sebastiano del Piombo (e una tale intuizione andrebbe oggi rivalutata alla luce dell'avanzamento degli studi sul veneziano e in ragione di un aggiornamento che esca dai limiti imposti dall'etichetta di artista chiuso in sé stesso e nelle sue interminabili lavorazioni, per studiarne le interrelazioni con gli altri maestri attivi negli anni Quaranta e il valore della sua impronta su una serie di lavoranti, spesso stranieri).¹⁹¹ Zeri si richiamava però anche a una mescolanza «con una vena di tibaldismo; o meglio, infuso di quella tendenza “cubizzante”, di fonte Daniele da Volterra, che a Roma, verso il 1547-50, e più ancora che nelle primizie del Tibaldi, appare nei pochissimi dipinti, esclusivamente ad affresco, che vanno riferiti a quel singolare e misconosciuto allievo di Daniele che è Giulio Mazzoni».¹⁹² Il profilo del piacentino che veniva delineato in queste pagine si strutturava però solamente a partire dalla conoscenza di alcune delle pitture di palazzo Spada, allora ancor più di oggi fortemente compromesse dalle ridipinture (poi, almeno parzialmente, rimosse dai restauri).¹⁹³ In nota, Zeri si soffermava sulla «singolare affinità che molte parti della decorazione cinquecentesca di Palazzo Spada presentano con le idee espresse dal Primaticcio a Fontainebleau (cfr. ad esempio con la Galleria

¹⁸⁹ ZERI 1957, pp. 63-64

¹⁹⁰ BAGLIONE 1642, p. 83.

¹⁹¹ Per esempio BAKER-BATES 2017.

¹⁹² ZERI 1957, p. 63.

¹⁹³ Zeri si spinge anche a primi tentativi di attribuzione delle singole stanze: ivi, p. 110, nota 60: «A parte le sale decorate nel corso del secolo XVII, quando il Palazzo era già passato al Cardinale Bernardino Spada, gli unici tratti della decorazione cinquecentesca attribuibili con certezza sono quelli che spettano a Giulio Mazzoni, cioè il Corridoio degli Stucchi e il fregio della Sala in cui esso termina. Assai incerta è l'identificazione della Sala con un fregio di Girolamo Siciolante e Luzio Romano, attestato dalle antiche fonti; incertissimo è poi il riferimento degli ambienti della facciata, della Cappella e del grande Salone prossimo alla Galleria, dove gli stucchi sono del Mazzoni, mentre gli affreschi, assai ridipinti, spettano ad altra mano».

di Francesco I e con la Sala della Duchessa di Etampes)», suggerendo una non verificabile pista di discendenza di Giulio dall'omonimo scultore modenese: «al proposito non è forse fuori luogo rammentare che un altro Mazzoni, Guido, è citato sin dal 1495 in Francia». ¹⁹⁴

Il rilevamento fatto da Zeri «di un cubismo giganteggiante, ma di sapore preromantico» ¹⁹⁵ nelle forme mazzoniane ha trovato un'eco negli studi successivi, soprattutto in quelli rimasti ancorati all'interpretazione del manierismo quale epoca di insanabili contraddizioni – persistente anche dopo le intense discussioni degli anni Sessanta –, come ben è esemplificato dall'articolo di Claudio Strinati del 1979, ¹⁹⁶ fondamentale e pionieristico affondo monografico sull'artista.

Si può partire ad analizzare il testo dalle considerazioni finali, orientate proprio a una lettura proto-romantica di Mazzoni, e che si discostano dai propositi di questo studio in considerazione della portata troppo ampia a cui vengono innalzate, passando dal piano della misurata disamina dell'opera del piacentino a uno generale, orientato a rintracciare ininterrotte dipendenze e continuità tra esperienze artistiche molto lontane nel tempo e nello spazio. L'affermazione dell'esistenza di una stretta connessione «tra le imprese del Mazzoni a Palazzo Spada e la cultura della famiglia Procaccini (a cominciare dal capostipite Ercole Procaccini il vecchio)» basata forse – non è chiarito – su una comune radice emiliana (in altre parti del discorso definita costituente primario della Maniera internazionale), «che il romanticismo rivalutò individuandovi una delle strade maestre della cultura europea estranea al rigore controriformato» ¹⁹⁷ può essere spiegata, ed eccepita, aggiornando rispetto alla data di stesura del saggio la consapevolezza storiografica e le conoscenze sul *milieu* romano degli anni Quaranta del Cinquecento.

In questo articolo, nella lettura delle personalità e del contesto artistico, Strinati faceva ancora ricorso a una lente psicoanalitica, che al giorno d'oggi pare opportuno dismettere per riguadagnare all'artista la sua valenza di artefice, anche nell'accezione più schiettamente “imprenditoriale”, se utilizzare il termine in questo modo effettivamente consente di abbracciare tutti gli aspetti della produzione artistica: dall'essere in grado di rispondere alle specifiche richieste della committenza all'assecondare i tempi e le necessità delle tecniche e dei materiali; a rispettare le più strette esigenze economiche. Il ritratto che Strinati offriva di Mazzoni, al contrario, è fondamentalmente di carattere esistenziale e si basava su due punti programmatici. L'uno era relativo a una più generale interpretazione del contesto artistico della metà del Cinquecento come di una «prima epoca post-michelangiolesca», dove la pittura di

¹⁹⁴ Ivi, p. 63.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ STRINATI 1979.

¹⁹⁷ Ivi, p. 36, nota 20.

Mazzoni «dimostrava, con l'evidenza della scelta rigorosa, la crisi dell'ideale neoplatonico, segno di un rivolgimento ben più ampio di tutta la società ad una generazione di distanza dal sacco di Roma».¹⁹⁸ La cesura del 1527, poi al centro del testo di André Chastel del 1983, autore al quale Strinati si richiamava in nota,¹⁹⁹ veniva assunta a legittimazione della conseguente affermazione che «tutta la carriera di questo pittore si svolse alla luce di una volontà di denuncia su alcuni dei principi cruciali del primo Cinquecento»,²⁰⁰ trasformando il piacentino in uno dei protagonisti impegnati a procedere con una revisione generale del mondo michelangiolesco attraverso quelle che vengono definite «proposte e provocazioni».²⁰¹ Il secondo perno del discorso era costituito dall'istituzione di un'alterità tra la cultura padana di Giulio e il contesto romano, qui contraddistinto non dall'eredità raffaellesca, ma dalla scuola toscana in ascesa, come ritiene di poter verificare nel cantiere dell'Oratorio di San Giovanni Decollato.²⁰² Benché in nota venisse registrato,²⁰³ con acutezza di osservazione, che lo stile grafico di Mazzoni, per quanto misurato solo sul disegno del British Museum,²⁰⁴ apparisse dominato dallo stile tardo di Raffaello così come si rifletté nell'attività di Perino e degli altri collaborati dell'urbinate, se ne deduceva un supposto antiaccademismo, celebrato come sincretismo stilistico di esperienze giudicate contraddittorie (la tradizione raffaellesca, quella vasariana, quella emiliana). Queste ultime, alla luce degli studi attuali e come si tenterà di provare con questa ricerca, si possono al contrario ricondurre a una "lingua" comune, quella della Maniera, declinata però secondo parlate diverse.

Se nelle intenzioni dell'autore l'interpretazione di Mazzoni quale «individualista» che «non fece parte di alcuna corrente», pioniere di un atteggiamento volto a perseguire «finalità espressive così rigorose e consequenziali da fissare vere e proprie discriminanti tra due epoche», e che «fu tra i primi ad indagare in strati della coscienza ignoti al dogmatismo platonico, favorendo pertanto quella che oggi potrebbe essere definita l'autocoscienza della ricerca figurativa posteriore al sacco di Roma»²⁰⁵ era certo finalizzata a valorizzare l'artista e la sua produzione, i fatti come possono essere ricostruiti disegnano al contrario una fitta rete di relazioni intorno al piacentino, perfettamente inserito in un sistema di gestione dei cantieri e in una linea di gusto le cui radici affondavano nella Roma leonina. È perché oggi non possiamo più trascurare i meccanismi di funzionamento dei grandi cicli decorativi e le informazioni che

¹⁹⁸ Ivi, p. 27.

¹⁹⁹ Il riferimento è a CHASTEL 1964, per indicare l'epoca che precede l'età del manierismo e i valori ai quali esso reagisce.

²⁰⁰ STRINATI 1979, p. 28

²⁰¹ Ivi, p. 28

²⁰² Ivi, pp. 31-32

²⁰³ Ivi, p. 36, nota 10.

²⁰⁴ Il disegno verrà trattato nel capitolo dedicato a palazzo Capodiferro Spada cfr. 4.4.

²⁰⁵ STRINATI 1979, p. 35

i restauri e gli studi sui materiali e le tecniche ci forniscono che possiamo vedere oltre l'apparente deformità e la violenta bruttezza²⁰⁶ dei brani pittorici di palazzo Capodiferro Spada, i medesimi brani che Strinati reputava essere stati così deliberatamente realizzati al fine di risultare sconcertanti.

9. Come chiarito in apertura, l'approccio che ci si propone di adottare in questa tesi è il frutto di riflessioni portate avanti da molti studiosi a partire dagli importanti rivolgimenti nella concezione storiografica sul manierismo avviatisi dagli anni Sessanta. A preparare il terreno per il confronto e ad arricchire il panorama dei problemi da affrontare e dei fronti di dibattito agì una bibliografia internazionale che dalla fine della seconda guerra mondiale – e non priva di accenti ideologici – lavorò in seno a un'interpretazione sociale e socio-economica dell'arte.²⁰⁷

Se il convegno internazionale promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei nell'aprile del 1960²⁰⁸ si era grossomodo limitato a ribadire la problematicità dell'impiego del termine “manierismo” (a cui veniva preferito quello di “Tardo Rinascimento”), ben altre conseguenze ha avuto la sessione intitolata *Recent Concepts of Mannerism* del 20th International Congress of the History of Art, tenutosi nel 1961.²⁰⁹ Nell'ambito della ricerca qui proposta l'interesse per l'evento risiede nel fatto che esso si sia costituito come l'embrionale momento di elaborazione e presentazione pubblica di una serie di proposte di revisione nella concezione e nella metodologia di approccio all'età della Maniera assolutamente basilari per aprire allo studio del funzionamento dei cantieri e della circolazione delle soluzioni decorative. Lo scarto rispetto ai vecchi paradigmi, tutti focalizzati su supposte crisi esistenziali e su un programmatico anticlassicismo, diveniva evidente sin dall'introduzione dedicata al contesto storiografico tenuta da Ernst Gombrich, per il quale il ritorno a concentrarsi sull'oggetto artistico era questione prioritaria.²¹⁰ Il sollecito a intrecciare il documento al fatto figurativo e a rifiutare le generalizzazioni astratte veniva ribadito nella stessa sede da John Shearman,²¹¹ affermando la necessità di una rivoluzione nell'approccio al manierismo che non ne rintracciasse l'origine in eventi traumatici come il Sacco o in movimenti programmatici come la Riforma Cattolica, né tantomeno in crisi o malesseri individuali, ma nello studio delle opere stesse. Una tale attitudine, del tutto nuova, ha condotto ad allargare lo spettro di indagine a tutte

²⁰⁶ Ivi, p. 28.

²⁰⁷ La più nota e rappresentativa è quella espressa da HAUSER 1955 e poi ribadita in HAUSER 1965.

²⁰⁸ *Manierismo, Barocco, Rococò* 1962.

²⁰⁹ *The Renaissance and Mannerism* 1963.

²¹⁰ GOMBRICH 1963, p. 169: «Could it be that many works of art produced in the latter Cinquecento are less attractive to our critics and historians than is the idea of an anticlassical art? For here, I think, is the salient point».

²¹¹ SHEARMAN 1963, p. 201: «there is another way in which we can arrive at a meaning and a set of values for Mannerism; it can be drawn out of the material, and not imposed upon it».

le manifestazioni artistiche, nella consapevolezza che, accanto al grande capolavoro pittorico o scultoreo, esistette effettivamente un tessuto continuo e ricchissimo di realizzazioni artistiche, declinato con tecniche differenti e soprattutto con plurime e specifiche finalità che non poterono non incidere sulla qualità e sulla natura dell'opera stessa.

L'accendersi del dibattito favorì la pubblicazione di un copioso numero di interventi, di orientamento diverso e spesso in diretta risposta tra loro, ma, nel ventaglio di proposte, solo alcune si sono dimostrate di valenza effettiva alla riprova dei successivi sviluppi nelle ricerche, sia di natura monografica sugli artisti che sulla committenza e il contesto. Sono stati in particolare gli avanzamenti degli studi aventi per oggetto i due grandi maestri posti all'origine della Maniera, Raffaello e Michelangelo, a dare la controprova della necessità di adottare un nuovo concetto di narrazione dove le continuità si rivelassero più importanti delle rotture. Per quanto riguarda il Sanzio, come ha scritto Vittoria Romani in merito al lavoro compiuto da John Shearman,²¹² la riscoperta è stata soprattutto relativa alla fase tarda, concepita fino a quel momento con un atteggiamento assai restrittivo, demandando alla bottega la maggior parte delle imprese. Al contrario, per un recupero quanto più integrale del ruolo del maestro hanno rivestito una funzione centrale lo studio dei disegni e la conseguente ricostruzione del procedimento creativo; indispensabili strumenti per valutare le rispettive responsabilità nell'invenzione e nell'esecuzione. Un tale metodo di studio della grafica, in rapporto costante con le opere per evitare i pericoli di una prospettiva specialistica, e al tempo stesso di guardare i fogli forti di una familiarità con tutta la produzione di un artista, era certo erede della tradizione di ricerche che con Arthur Popham e con Johannes Wilde, negli anni attorno e dopo la seconda guerra mondiale, raggiunse standard altissimi.²¹³ Negli ambienti londinesi del Warburg e del Courtauld, tra gli anni Cinquanta e Sessanta,²¹⁴ vennero portate avanti indagini profonde e veramente innovatrici sui protagonisti del Cinquecento, poi tradotte in un'esplosione di pubblicazioni.²¹⁵ Se, progressivamente, dunque, l'Urbinate è stato affrontato rinunciando all'etichetta di campione del classicismo per farne emergere al contrario la ricerca continua, l'evoluzione nello stile e l'apertura verso le sollecitazioni esterne, tutte le caratteristiche insomma, che agli occhi di Vasari, l'avevano fatto apparire come un «ottimo universale», per il Buonarroti la novità ha coinciso con l'abbandono dello stereotipo dell'artista romanticamente isolato, per inserirlo, scalandolo criticamente nelle diverse cronologie della sua lunga vita, in

²¹² ROMANI 2012, pp. X-XII.

²¹³ WILDE 1953; POPHAM 1957a; POPHAM 1957b.

²¹⁴ Per questi ambienti a queste date si veda COLLARETA 1983, p. XIV-XVI.

²¹⁵ Oltre alla produzione londinese si segnalano più in generale i contributi che vennero editi nel corso degli anni Sessanta sugli artisti della Maniera di cui a seguire.

un contesto di relazioni, e aprire così alla possibilità di indagare modi e forme della ricezione della sua opera.²¹⁶

Tali rivolgimenti nella storiografia e nella critica hanno suggerito un necessario aggiornamento dei tempi e dei luoghi individuati per lo sviluppo della Maniera, con diverse proposte tutt'ora in discussione.²¹⁷ Benché con varie oscillazioni,²¹⁸ progressivamente è andata calando l'efficacia dell'opposizione tra Roma e Firenze, riconoscendo piuttosto che la Maniera si strutturò per un comune atteggiamento che fondeva aggiornamento e inventiva, e dove la mobilità degli artisti e gli scambi tra essi, avvenuti principalmente a Roma ma anche a Firenze, Venezia, Napoli, Genova e in moltissimi luoghi, ebbero un peso determinante, di cui d'altronde nelle *Vite* rendono diffusamente conto.²¹⁹

Nella prospettiva che si adotta in questa tesi e di cui si intende rendere ragione con l'analisi di alcuni fatti legati alla decorazione a stucco e alle vicende di Giulio Mazzoni, al fine di valorizzare le continuità e ricostruire una trama di relazioni basata sulla circolazione di uomini e di soluzioni decorative, del rivolgimento avviato da Shearman, Smyth e degli studi sulla grafica si accoglie e si sviluppa l'approccio alla Maniera come a un linguaggio, dotato di un vocabolario (di formule) e di una grammatica (visiva).²²⁰

10. Nel 1984 Teresa Pugliatti pubblicava *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra* con l'importante premessa che il lavoro avesse superato le intenzioni iniziali – essere una monografia sul singolo artista – nella necessità di ricercare le ragioni culturali del fare artistico di Mazzoni indagando non solo i rapporti con Daniele da Volterra ma anche quelli con altre figure dell'ambiente romano.²²¹ Questa dichiarazione

²¹⁶ Il riferimento di principale interesse qui è agli studi di Vittoria Romani e Marco Campigli, di cui oltre.

²¹⁷ Come d'altronde è del tutto aperto il dibattito sulla definizione di Maniera e manierismo.

²¹⁸ Si veda, quale esempio, la concezione espressa in CHASTEL 1983, a lungo invalsa, che ancora calcava su una originaria differenza tra l'atteggiamento dei "classicisti" raffaelleschi e i protomanieristi fiorentini, in grado di comporsi, per taluni effetti estetici, unicamente entro il breve intervallo di tempo corrispondente ai primi anni di pontificato di Clemente VII e drammaticamente concluso con il Sacco del 1527. Un'aggiornata lettura critica della visione del Sacco come insanabile cesura è in GINZBURG in cds.

²¹⁹ Come riassume Marco Collareta (COLLARETA 1983, p. IX-X): «Il manierismo non era lo stile altamente espressivo sorto a Firenze nel secondo decennio del Cinquecento ad opera del Pontormo e del Rosso, dei quali la storiografia più recente aveva sottolineato soprattutto i momenti di rottura [...] era piuttosto uno stile di tendenze decorative che, definitosi a Roma nel terzo decennio del Cinquecento su alcune premesse progressivamente elaborate nelle due decadi precedenti da Michelangelo e Raffaello, aveva contato, tra i suoi primi adepti, collaboratori diretti dell'Urbinate Perino o Polidoro e pittori entrati in stretto contatto con costoro come il Parmigianino ed il Rosso [...]. In questi artisti la "maniera" si qualificava come intese il Vasari».

²²⁰ SHEARMAN 1967, p. 60 «what we witness in these works by Michelangelo and Raphael is, in effect, the formation of a new visual language; these two artists were the inventors of the first vocabulary of the Mannerist style, and also ... of its figures of speech, which were then greatly developed and enriched by younger men»; ivi, p. 70 «Throughout the decade Michelangelo in Florence created type after type of the "figure of speech" of Mannerism».

²²¹ Non si può considerare il testo come una monografia su Giulio Mazzoni per le stesse ragioni per cui questa tesi non ha un impianto monografico; infatti, come scrive Paul Barolsky (BAROLSKY 1986, p. 336), il libro della

d'intenti, assolutamente condivisibile e che ha fornito moltissime conoscenze sull'Urbe intorno al 1550 (tutte saldamente costruite su un copioso apparato documentario), può essere oggi ricalibrata e integrata proprio in ragione dell'evoluzione storiografica di cui si è detto e che, per necessità di tempi di assimilazione, non poté agire con sufficiente forza nell'elaborazione offerta dall'autrice. La stesura del testo²²² sta infatti a monte del profluvio di pubblicazioni – e delle fondamentali acquisizioni critiche – connesse alle celebrazioni dei cinquecento anni dalla nascita di Raffaello, e, forse, ancora troppo a ridosso della mostra di Castel Sant'Angelo del 1981-'82,²²³ che ha sistematizzato la serie di studi su Perino e collaboratori, contribuendo al progresso della disciplina col fondere in maniera innovativa i dati materiali acquisiti tramite i restauri, la documentazione d'archivio, l'analisi stilistica dell'opera e l'indagine sulla grafica. Inoltre, gli studi su Michelangelo hanno conosciuto un salto evolutivo proprio tra gli anni Ottanta e Novanta, conducendo a una consapevolezza del tutto nuova tanto sull'artista quanto sulla ricezione della sua opera, anche in ragione della pulitura della volta della Sistina. Com'è noto, proprio a seguito del restauro, tra le altre cose, si è rivoluzionata in larga parte la percezione dell'uso del colore in Michelangelo, ed è la ragione per cui, oggi, una dichiarazione come quella che faceva Pugliatti sulla cromia adoperata da Daniele da Volterra a palazzo Massimo e sul rapporto con le pitture di Mazzoni nel palazzo Capodiferro può diventare paradigmatica di una necessità di aggiornamento. L'osservazione che «tutte le cifre del linguaggio maturo di Daniele [...]: vi appaiono qua e là, nonostante lo stato di deperimento degli affreschi, delle macchie di verde brillante, di giallo caldo e di un caratteristico rosso malva, tipicamente cangianti nella sfaccettatura dei piani, che ricordano i colori del Beccafumi», può essere più genericamente intesa all'interno dell'ampio orizzonte stilistico della Maniera, anche in considerazione del fatto che il Ricciarelli, proprio in questa commissione, lavorò sotto la regia di Perino del Vaga.²²⁴

Di fatto, il grande assente nel testo è proprio il Bonaccorsi, verso il quale – stando a Pugliatti – il Ricciarelli si sarebbe diretto perché portatore dell'eredità del Sanzio, seguendo un medesimo principio che lo avrebbe condotto ad accostarsi a tutta una serie di altri autori o di altre testimonianze artistiche «in quanto “raffaelleschi”, poiché in essi riconosce l'autorità dello “stile di Roma”»²²⁵. L'influsso del Vaga su Daniele veniva così grossomodo ridimensionato alla trasmissione di «una linea attiva e dinamica»,²²⁶ trascurando totalmente le questioni relative

Pugliatti è, più in generale, «a fundamental contribution to our knowledge and understanding of art made in Rome under the influence of Michelangelo».

²²² Il testo è stato chiuso il 30 agosto 1982.

²²³ *Gli affreschi di Paolo III* 1981. Poi l'importante messa a punto offerta da PARMA ARMANI 1986 e *Perino del Vaga* 2001.

²²⁴ Cfr. paragrafo 3.3.

²²⁵ Pugliatti 1984, p. 21

²²⁶ Ivi, p. 20

alla gestione degli aiuti e dei grandi complessi decorativi. Infatti, benché ormai diversi contributi avessero cominciato a gettare luce sul ruolo di assoluto primato svolto da Perino nel ricongiungere le esperienze della Roma leonina e di quella farnesiana, ancora stentava a penetrare l'effettiva coscienza dell'entità del peso di questo artista e di quanto a fondo la sua impronta fosse calcata in tutte le realizzazioni, anche in quelle nate nell'immediato seguito della sua morte. La portata di questa assenza si misura oggi nelle difficoltà di rendere conto di evidenti caratteri di continuità tanto nella disamina fatta sulla decorazione a stucco quanto nella definizione dei modi di Mazzoni. Partendo dal primo punto, va registrata la sensibilità assolutamente non comune che la studiosa dimostrava per l'elemento plastico e che la portava ad acute osservazioni in merito ai rapporti tra Roma e Fontainebleau e a primi sensatissimi tentativi di classificazione di una produzione altrimenti sempre genericamente intesa.²²⁷ Tuttavia, il non riflettere su cantieri perduti ma variamente attestati dalle fonti – *in primis* Vasari – e da testimonianze grafiche – un aspetto, quello del disegno, del tutto trascurato nel testo – non permetteva di ricostruire a fondo il tessuto continuo che legò le realizzazioni a stucco e ne giustificò evoluzioni e scarti. Non venivano infatti debitamente valutati alcuni determinanti episodi artistici degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta a Roma e fuori da Roma, quali, ad esempio, le molte realizzazioni variamente dipendenti da Baldassarre Peruzzi, e, soprattutto, le cappelle sovrintese da Perino ed eseguite da Daniele e altri aiuti a Trinità de Monti (la Massimo e l'Orsini, e poi, tutta di concezione del Ricciarelli, la Della Rovere); ancor più non si teneva in sufficiente considerazione come l'elaborazione delle soluzioni decorative messe in campo tra la morte di Raffaello e la metà del secolo avessero giocato fortemente con il modello delle Cappelle Medicee, entro una dimensione di rapporto Michelangelo-ornato che, per molti aspetti, è ancora in fase di acquisizione.²²⁸ Proprio di queste problematiche e della diffusione capillare di tali elementi nella Penisola e al di là delle Alpi si cercherà di rendere ragione nel procedere di questa tesi.

Allo stesso modo, alcune criticità che oggi emergono al riconsiderare la produzione di Giulio Mazzoni dipendono dalla mancanza di una ricostruzione che dal panorama romano aprisse verso le altre realtà senza vincoli di sorta, nella crescente consapevolezza che le

²²⁷ Si veda la grande quantità di pagine (ivi, pp. 117-136) dedicate agli stucchi di palazzo Capodiferro Spada, inseriti in una più ampia maglia di considerazioni su altri episodi plastici romani, e la sempre ricca bibliografia di riferimento.

²²⁸ Va qui chiarito che la Pugliatti effettivamente individuava l'imprescindibile presenza del Buonarroti alle spalle di tali formule plastiche, limitandola però a un influsso sulla stereometria: ivi, p. 128 «In ciò non va sottovalutata, all'origine, la suggestione michelangiolesca; non come imitazione (poiché non esistevano specifici precedenti michelangioleschi in tal senso, alla lettera), ma come interpretazione ed elaborazione della concezione scultorea del maestro. Non si deve dimenticare che la volta Sistina, pur con l'uso del solo linguaggio pittorico, alludeva, e quindi rinviava all'esperienza del tutto tondo dalla quale del resto le figurazioni di Michelangelo nascevano e alla quale potenzialmente tendevano».

relazioni tra i diversi contesti furono assai più strette e feconde di quanto una percezione passata, basata su una geografia parcellizzata, potesse far credere. Sotto questo specifico punto di vista, infatti, con questo lavoro, si intende allontanarsi da quello che invece era uno dei tasti su cui con più decisione batteva Pugliatti. La studiosa era convinta che la formazione di Mazzoni fosse integralmente avvenuta in area emiliana, tra Piacenza e Parma (ma si tratta di una supposizione perché, sfortunatamente, per questa fase non vi è alcuna attestazione ad oggi nota) configurandone intimamente lo stile e arrivando a spiegare con presunti accenti “sensuali” certi caratteri delle pitture e degli stucchi Capodiferro.²²⁹ Non percependo alcuna impronta vasariana nell’opera di Mazzoni, il piacentino veniva inserito entro un orizzonte di ricerca programmaticamente opposto a quello dell’aretino, secondo una suddivisione così descritta: «A Roma, nella seconda metà del Cinquecento si era stabilita quasi una frattura tra due differenti linee della pratica artistica: quella che privilegiava il disegno e quella che tendeva, al contrario, ad una ricerca di effetti volumetrici»²³⁰. Le due opposte tendenze avrebbero trovato una loro collocazione teorica, rispettivamente, tra i sostenitori della superiorità della pittura e quelli della superiorità della scultura.²³¹ Un tale dualismo, però, veniva ulteriormente complicato in relazione a Giulio a causa dall’altrettanto forte antitesi registrata tra una «forma parmense» e una «forma michelangiotesca» che egli avrebbe saputo comporre in maniera originale²³² ma che l’avrebbe distinto da tutte le altre esperienze romane.²³³ Al contrario, nel capitolo di questa tesi dedicato a palazzo Capodiferro Spada, attraverso un corpo a corpo con le opere, comparandole ad altre decorazioni e misurando sempre la pluralità delle mani e l’entità degli interventi di manipolazione, si cercherà di mostrare l’assoluta contiguità di questo cantiere al mondo di Perino e al panorama dell’Urbe di metà secolo.

²²⁹ Ivi, p. 120: «negli stucchi di Palazzo Capodiferro ha le sue più tarde (e, per influenza di Mazzoni, più ammorbidite e sensuali) filiazioni»; p. 141: «[Stanza di Callisto] le figurazioni accentuatamente sensuali che propongono scelte opposte stimolando alle gioie dei sensi con immagini di un felice mondo pagano».

²³⁰ Ivi, p. 49.

²³¹ Ivi, pp. 49-50.

²³² Pugliatti sottolinea la mancata rilevazione del carattere emiliano di Mazzoni in tutta la letteratura critica precedente, con la sola eccezione di Claudio Strinati, il quale, come già visto, insisteva altrettanto decisamente su questo punto e lo ribadiva in *Arte a Roma* 1992 (p. 386): «in Mazzoni emerge, poi, la componente “padana”, così preponderante in generale nella cultura artistica in Roma intorno all’anno 1550, quale componente che “corregge” in senso naturalistico la tensione radicale del michelangiologismo e indaga sulla fisionomia individuale e sulla “non idealizzazione” del nudo maschile, trattato con forte energia grafica ma con aggressiva crudezza di formulazione», arrivando persino a parlare di «senso antimichelangiotesco».

²³³ Sebbene già Dumont (DUMONT 1973, p. 72) e Neppi (NEPPI 1975, p. 51) valutassero i rilievi a fregio del cortile di stampo perinesco, Pugliatti (PUGLIATTI 1984, p. 125) giudicava queste figure «in realtà assai diverse dalle silhouettes di Perino, e anch’esse, invece, caratterizzate da quelle qualità di essenzialità e di immediatezza tipiche del piacentino, e comunque di altro orientamento culturale». Inoltre, considerando il palazzo nella complessità della sua decorazione (ivi, p. 133) riteneva che, anche se «la tematica delle raffigurazioni discende da una tradizione di clima umanistico, il linguaggio nuovo nel quale è espressa è dovuto alla cultura decisamente “moderna” di segno manieristico di Giulio Mazzoni. Un linguaggio che appare, fra l’altro, più avanzato in questa direzione di quanto non lo siano quelli delle altre decorazioni coeve».

Grazie a nuove acquisizioni nel catalogo e nella cronologia mazzoniana si lavora di lima anche su altri punti lasciati in ombra dalla studiosa, come la produzione scultorea – determinante per comprendere tanto il percorso a fianco di Daniele quanto una serie di committenze – e il rapporto con l’antico²³⁴, oltre che le relazioni e le collaborazioni con altri artisti.²³⁵ Che per una più integrale percezione del piacentino sia stato necessario attendere quella rimodulazione dell’approccio alle realizzazioni di età manierista, dove i meccanismi di collaborazione e di delega possono essere finalmente messi a fuoco, lo denuncia, per assenza, anche la recensione di Paul Barolsky al volume della Pugliatti.²³⁶ Ciò che viene a essere giudicato come “*clumsy*”,²³⁷ goffo o maldestro, nella produzione di Mazzoni, si interpreta oggi per lo più come frutto dell’intervento meno esperto degli aiuti o spettante a un’altra mano, sia essa quella di un collaboratore o frutto delle alterazioni subite nel corso di impropri restauri e interpolazioni. Vi è però nel commento di Barolsky una profittevole apertura che invita a considerare la Maniera come una forma di aggiornamento entro una logica di rapporto centro-periferia che riconosce a Roma il ruolo di motore evolutivo per una schiera di artisti di estrazione provinciale che non pare affatto lontana dalla concezione vasariana del termine e su cui tanto si è insistito.²³⁸

11. La trama delle vicende biografiche e lavorative di Mazzoni approntata dalla Pugliatti è stata integrata da alcuni contributi costruiti intorno al reperimento di contratti e atti documentari che hanno fornito importanti coordinate per lo studio di palazzo Capodiferro Spada, per ricostruire la presenza di Giulio in San Giacomo degli Spagnoli e per definire la cronologia della cappella Alicorni Theodoli.²³⁹ Sul fronte piacentino sono stati i contributi di Ferdinando Arisi e Giorgio Fiori che, scandagliando gli archivi e le fonti locali, hanno fornito

²³⁴ La Pugliatti scriveva (ivi, p. 40): «negli allievi di Daniele sono del tutto assenti le tracce della cultura classica; vedremo infatti che un allievo come Mazzoni, pur caratterizzato da cifre ricciarelliane, svilupperà le medesime in direzione di un totale superamento della classicità» non considerando i caratteri sempre più classicisti che le sculture di Giulio assumono nel tempo e non tenendo in debito conto le informazioni intorno alla presenza, tra i beni dell’artista lasciati a Roma, di una serie di teste dei dodici Cesari (cfr. paragrafo 5.2.1).

²³⁵ Si inserisce qui il problematico rapporto con Girolamo Mirola e Jacopo Bertoja, che la Pugliatti liquidava sulla base di analogie dovute all’originaria discendenza comune dalla lezione di Parmigianino (p. 149), così come la collaborazione con Ferrante Moreschi, tutta da ridefinire. Sconosciute alla studiosa erano poi le realizzazioni di Mazzoni compiute a San Giacomo degli Spagnoli con Gaspar Becerra e completamente ignota la figura di Battista de Gioldis (si vedano i capitoli seguenti).

²³⁶ BAROLSKY 1986.

²³⁷ La goffaggine sarebbe stata una caratteristica in realtà deliberatamente ricercata e perfettamente in grado di convivere a fianco di brani di alta qualità. Su questi temi, connessi al concetto di ironia e parodia, Barolsky si era già espresso nel suo testo *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia, 1978.

²³⁸ BAROLSKY 1986, p. 335: «Pugliatti writes about a number of artists who rose from a kind of provincial ungainliness – *goffezza* o *gofferia*, as it was called in the Renaissance – to attain, in varying degrees, *maniera* or sophistication of style», ribadendo quanto detto in apertura (p. 334) sul fatto che il volume spieghi la «transformation of a number of essentially provincial painters and sculptors into artists of considerable sophistication and urbanity».

²³⁹ CANNATÀ 1991; REDÍN MICHAUS 2002; TOSINI 2009.

precisazioni sulla vita e le realizzazioni nella città natia, sfortunatamente in massima parte perdute.²⁴⁰

L'ultimo aspetto con il quale deve confrontarsi questa ricerca, già sporadicamente affiorato nella stesura di questo capitolo, è la consistente evoluzione che certi aspetti degli studi su Michelangelo hanno conosciuto. Sono principalmente due i versanti che qui interessano: da un lato la ricezione delle formule buonarrotime con particolare attenzione per il complesso fenomeno del michelangiologismo padano, e, dall'altro – e in connessione – il problema del rapporto tra il Maestro e l'ornato.

Per il primo dei due aspetti è difficile trovare un sistema di riflessioni che sia pari a quello messo a punto in una progressione di contributi pubblicati tra gli anni Ottanta e Novanta da Vittoria Romani,²⁴¹ dai quali si comprende bene come il michelangiologismo sia stato sostanzialmente un problema di comprensione, assimilazione e traduzione, operato da artisti la cultura di base dei quali – l'illusionismo di marca padana, il raffaellismo, o la matrice fiorentina – è andata a comporsi con esso in maniera non ininfluente. Per l'area emiliana, nelle messe a fuoco su Nosadella, Jacopo Bertoja, Girolamo Mirola, Lelio Orsi, sino al volume del 1997 intitolato a Francesco Primaticcio e Pellegrino Tibaldi, sono raccolte osservazioni fondamentali per esplorare queste congiunture.²⁴² Per comprenderne il carattere di esemplarità anche in relazione a questo studio su Mazzoni, basti per ora rimandare ai molti passaggi in cui la studiosa si sofferma sulle soluzioni elaborate da Primaticcio per aggiornare i modelli desunti dal soffitto sistino alla luce dei raggiungimenti di un momento diverso e più avanzato della storia del Buonarroto. Come viene chiarito in un saggio del 2013²⁴³, infatti, un punto critico nelle vicende di Michelangelo riguarda proprio le esperienze del terzo decennio e in particolare il periodo che corre tra la prima intensa fase dei lavori di allestimento della Sacrestia Nuova e gli anni dell'esperienza repubblicana, nei quali si collocano la *Leda*, alcuni disegni di presentazione, le *Fatiche di Ercole* e gli *Arcieri* di Windsor. Le proporzioni ingigantite e allungate dei corpi, l'intensità dell'intreccio delle forme, la difficoltà e la ricercatezza compositiva con cui Michelangelo decise di misurarsi vengono giustamente accostate alle parallele ricerche di altri artisti, riservando un'inedita attenzione alle sollecitazioni che da costoro il Buonarroto poté ricevere, entro un quadro d'influenze che va oltre l'univocità dell'influsso dell'artista sui contemporanei, più ovvio e privilegiato dagli studi tradizionali. In questa direzione muovono anche le riflessioni di Marco Campigli, espresse in particolare in due

²⁴⁰ Cfr. FIORI 1980; ARISI 1985. A questi studi si aggiungano le informazioni pubblicate dall'archivio farnesiano da Giuseppe Bertini (BERTINI 2013). Per la cappella del SS. Sacramento in Duomo si veda anche QUAGLIAROLI 2015 (2016).

²⁴¹ ROMANI 1984; *Bastianino* 1985, pp. 42-45, n. 23; ROMANI 1988; Romani 1990; *Daniele da Volterra* 2003.

²⁴² ROMANI 1997.

²⁴³ ROMANI 2013a.

contributi dedicati a Silvio Cosini e Michelangelo,²⁴⁴ che soppesano, con un occhio attento alla cronologia, la posizione del Maestro in materia di ornato e ne indagano le relazioni con gli artisti responsabili degli elementi decorativi, effettivamente previsti nei suoi progetti.²⁴⁵

Resta inteso, in conclusione, che il lavoro che qui si espone su Giulio Mazzoni non ha potuto prescindere da una serie di riletture e di nuove acquisizioni intorno al contesto romano degli anni Trenta e Quaranta e sulle conseguenti messe in questione dei relativi assunti storiografici,²⁴⁶ oltre che alle indagini – in continuo arricchimento – sul tema del funzionamento delle botteghe e sull'organizzazione del lavoro nel cantiere.²⁴⁷

²⁴⁴ CAMPIGLI 2006 e CAMPIGLI 2008.

²⁴⁵ Su questo tema, assolutamente cruciale per l'evoluzione delle formule decorative nel Cinquecento, si tornerà nel capitolo dedicato alla decorazione a stucco. Basti comunque evocare il lavoro di POPP 1922, con i suoi efficaci fotomontaggi.

²⁴⁶ Si vedano i contributi raccolti in *Francesco Salviati* 2015, in particolare GINZBURG 2015 e CORSO 2015.

²⁴⁷ SAPORI 2007, SAPORI 2010 e *Palazzi del Cinquecento* 2016 (2017). Si aggiungano anche le riflessioni condotte intorno al funzionamento dei sistemi decorativi portate avanti da Nicolas Cordon, proprio in relazione a palazzo Capodiferro Spada e alla cerchia di Daniele da Volterra: CORDON 2013; CORDON-DEGANS 2013; CORDON 2016 (2017).

2 - «I primi principii»: la collaborazione con Giorgio Vasari

2.1 *Il contesto piacentino: nascita e un'ipotesi sulla formazione*

Nonostante sia ancora possibile incappare in indicazioni biografiche che vorrebbe Giulio Mazzoni nato attorno al 1525 e morto – addirittura – nel 1618,²⁴⁸ lo spoglio degli archivi piacentini svolto negli anni Settanta e Ottanta da Giorgio Fiori ha portato all'acquisizione di dati pressoché risolutivi per stabilire una più corretta cronologia dell'artista: la nascita dovrebbe essere avvenuta a Piacenza o nel circondario²⁴⁹ da un certo Andrea²⁵⁰ attorno al 1518, come si deduce da un documento del 1589 che riporta lo stato delle anime della parrocchia di San Sepolcro e che recita: «in casa del signor Giulio delli Mazoni. Il signor Giulio di anni 71, Antonio Maria suo servo di anni 28»²⁵¹.

La prima effettiva attestazione è la già menzionata citazione dalle *Vite*: «Giulio Mazzoni da Piacenza, che ebbe i suoi primi principii dal Vasari, quando in Fiorenza lavorava una tavola per messer Biagio Mei, che fu mandata a Lucca e posta in San Piero Cigoli».²⁵² Poiché l'esecuzione della commissione lucchese va collocata nell'autunno del 1543,²⁵³ ne consegue che l'ingresso di Giulio nell'*entourage* vasariano dovette avvenire attorno al venticinquesimo anno d'età. Un'acquisizione così attardata dei «primi principii» della pratica artistica pone diversi interrogativi su come si debba ricostruire la vicenda biografica e formativa precedente all'incontro con l'aretino. Poiché, però, non sono emersi riscontri documentari, per questa prima fase si può procedere solamente attraverso supposizioni, la valenza o meno delle quali trova giustificazione nella ricostruzione del contesto politico-culturale piacentino tra gli anni Venti e Quaranta²⁵⁴ e nella ben più fondata biografia vasariana.²⁵⁵

²⁴⁸ Analizzando la bibliografia sull'artista, sembra opportuno rintracciare le ragioni di tale sfasamento cronologico nelle due testimonianze di Luigi Ambiveri (AMBIVERI 1879, p. 85) – il quale scriveva di Giulio: «Mori benedetto e glorioso in Piacenza verso il 1618 nell'età di circa 60 anni, compianto da tutti coloro, che ne apprezzarono l'ingegno e l'ottime doti del cuore» –, e di Arturo Pettorelli (PETTORELLI 1921, p. 7), che ne poneva la nascita a Piacenza attorno al 1525 dichiarando di dedurlo dalle informazioni fornite da Giorgio Vasari. Altrettanto ingiustificate – tanto stilisticamente quanto per evidenze cronologiche – sono le attribuzioni di Andrea Corna (CORNA 1930, p. 645) di una serie di opere che Mazzoni avrebbe realizzato a Bologna: «a Bologna dipinse S. Pietro in Vinculis in S. Giovanni in Monte; tutti i quadri della sagrestia di S. Bartolomeo; la Vergine coi SS. Petronio e Antonio in S. Donato e S. Donato che resuscita un morto, la Presentazione di Gesù al tempio nella quarta Cappelletta del portico di S. Luca».

²⁴⁹ L'origine piacentina è concordemente affermata dai documenti e dalle fonti, oltre che dalla firma posta dall'artista alla base della *Santa Caterina* della cappella Alicorni Theodoli: «IULIUS MAZZONUS PLACENTINUS PICTOR ET SCULTOR», cfr. paragrafo 5.1. Sulla base della citazione nei legati testamentari della presenza di numerosi parenti presso Settima, frazione di Gossolengo, piccolo comune a pochi chilometri dal capoluogo, Fiori (1980, p. 69, nota 30) suggeriva che la famiglia fosse oriunda della campagna piacentina.

²⁵⁰ In un documento del maggio 1566 è detto «Iulius quondam Andrea Mazzoni de Placentia» cfr. paragrafo 5.2.1.

²⁵¹ FIORI 1971, p. 76.

²⁵² VASARI 1966-1987, V, pp. 549.

²⁵³ L'esatta cronologia dell'opera si desume dall'autobiografia e dall'epistolario di Vasari, di cui a seguire.

²⁵⁴ Fonte principale è *Storia di Piacenza* 1999, con relativa bibliografia.

²⁵⁵ Per la più aggiornata disamina relativa alle vicende biografiche, artistiche e di gestazione delle due edizioni delle *Vite*, si veda AGOSTI 2016.

Volendo provare a delineare una cornice per inquadrare i primi anni di vita, supponendone la presenza in città, si deve ricordare che le attività artistiche fervevano principalmente nelle due chiese tramelliane²⁵⁶, San Sisto e Santa Maria di Campagna.²⁵⁷ In assenza di una scuola locale di qualità sufficientemente alta e aggiornata sulle novità centroitaliane, si era spesso costretti a fare ricorso ad artisti forestieri: tra il manipolo di nomi messo insieme dalla critica, si segnalano Cesare Cesariano, importante tramite per la diffusione della moda delle grottesche e degli sviluppi della pittura di matrice lombarda dell'età bramantesca e leonardesca, il reggiano Bernardo Zacchetti, diversi piemontesi come il casalese Sebastiano Novelli, e, tra i vicini cremonesi, Camillo Boccaccino, il quale spicca per l'altissima qualità raggiunta nelle ante d'organo per il santuario mariano.²⁵⁸ In tale panorama, la presenza almeno dal 1513, della *Madonna Sistina* di Raffaello nel presbiterio di San Sisto dovette destare grande sbalordimento e attrazione, eppure non se ne registra un'immediata ricaduta nel tessuto artistico locale.²⁵⁹

Il contributo più impattante, di più ampio respiro e di maggior aggiornamento fu quello offerto da Giovanni Antonio de'Sacchis in Santa Maria di Campagna.²⁶⁰ È su questi capolavori che Teresa Pugliatti puntava l'attenzione, esprimendo la convinzione che essi fossero stati determinanti nell'educazione «visiva e non ancora pratica» di Giulio, al pari della «vicina Parma, [che] già fin dal terzo decennio era ciò che può dirsi una vera e propria capitale della cultura artistica».²⁶¹ Prima di entrare nel merito delle considerazioni sull'influsso del Pordenone, è bene però soffermarsi sulla pluralità di suggestioni che, abitante in Piacenza, un giovane indirizzato alla pratica artistica come Mazzoni avrebbe potuto cogliere anche da altri centri vicini. Per quanto riguarda Parma, la città conobbe una straordinaria accelerazione qualitativa nel terzo e quarto decennio del Cinquecento grazie a Correggio e Parmigianino, ispiratori di quella che poi Lanzi avrebbe chiamato la "Scuola di Parma".²⁶² Una medesima prossimità legava Piacenza a Cremona²⁶³, crocevia artistico di primaria importanza durante gli

²⁵⁶ ADORNI 1985.

²⁵⁷ Cfr. ARISI 1977 e ARISI - ARISI 1984.

²⁵⁸ Per una ricostruzione del contesto artistico piacentino tra la fine del XV secolo e la metà del successivo si veda ARISI 1999. Si segnala in particolare la figura di Bernardo Zacchetti in quanto garzone di Michelangelo al tempo dei lavori nella volta.

²⁵⁹ Per la *Madonna Sistina* e Piacenza cfr. *La Madonna per San Sisto* 1985 e il numero monografico di "Bollettino Storico Piacentino", CVIII (gennaio-giugno 2014).

²⁶⁰ Cfr. FURLAN 1988, pp. 185-199, n. 72; COHEN 1996, II/1, pp. 290-305, 646-654, n. 58.

²⁶¹ PUGLIATTI 1984, p. 51.

²⁶² Cfr. FORNARI SCHIANCHI 2003, EKSERDJIAN 2016.

²⁶³ Per quanto attiene al rapporto con Cremona, oltre alla prossimità geografica, per queste date si possono rintracciare personalità che poterono fungere da tramite, come Barnaba Pozzo o Dal Pozzo, giureconsulto piacentino, luogotenente del podestà di Cremona nel 1520. Vero uomo dei Farnese, all'istituzione del Ducato fu tra i primi a giurare fedeltà a Pier Luigi, al quale rimase fedele tanto da raccogliergli di persona le spoglie dopo la congiura del 1547. Come ricorda Vasari già nella *Torrentiniana* (VASARI 1966-1987, IV, p. 431), egli volle che Pordenone ornasse il giardino del proprio palazzo a Piacenza con «alcuni quadri di poesia» poi meglio descritti da Carlo Ridolfi (1648, p. 107) come «la caduta di Fetonte; Atteone, che guata Diana al bagno. Paride Giudice delle

anni Venti: nella cattedrale si andavano sperimentando tanto le soluzioni maturate nella non lontana Mantova quanto in altri centri dell'area padano-veneta.²⁶⁴ Nemmeno Genova doveva essere percepita come distante: lo testimoniano gli intensi scambi commerciali e la presenza di mercanti piacentini nel porto ligure.²⁶⁵

A favorire la permeabilità di Piacenza ai contatti esterni era anche una situazione politica che, lungi dall'isolarla, la poneva in una rete di relazioni diplomatiche complesse e in continua trasformazione: dopo la secolare dipendenza da Milano, eccettuate alcune brevi parentesi di dominazione francese, dal 1525 il territorio piacentino tornò a essere direttamente sottoposto al controllo dello Stato Pontificio. L'istituzione del Ducato nel 1545 fu l'atto finale di un rapporto con la Casa Farnese avviatosi già nel 1517 con il matrimonio del conte Bosio Sforza di Santa Fiora, signore di Castell'Arquato, con Costanza, figlia del futuro papa Paolo III, e l'assegnazione nel 1541 al figlio Sforza del feudo di Castel San Giovanni. L'altro nipote, Guido Ascanio, non appena il nonno ebbe indossato la tiara pontificia, venne eletto cardinale insieme ad Alessandro, secondogenito di Pier Luigi Farnese. Che Piacenza fosse al centro delle trame strategiche del papa – e del figlio – è evidente dalle mosse di quest'ultimo, che, in qualità di Capitano Generale della Chiesa, ebbe diverse occasioni per fermarsi in città, così come Paolo III che, lungo la strada per Nizza, vi sostò celebrando la Settimana Santa e la Pasqua del 1538, e vi tornò nel 1543, dopo l'incontro a Busseto con l'imperatore.²⁶⁶ Nella prima delle due occasioni, il papa venne accolto con festeggiamenti e con l'allestimento di apparati effimeri celebrativi, la cui realizzazione venne affidata al pittore locale Giacomo da Cassano.²⁶⁷ È assai difficile immaginare che il ventenne Mazzoni, se in loco, non assistette alla festa e non rimanesse impressionato dal dispiego di strutture e di decorazioni approntate per l'occasione.

Per quanto riguarda poi il fattore potenzialmente dirompente esercitato dall'opera di Pordenone esso è da riconsiderare senza ridurlo alla sola cupola di Santa Maria di Campagna²⁶⁸ ma tenendo presente, nel medesimo santuario, le pitture delle cappelle di Santa Caterina e della Natività, il *sant'Agostino*, e, di non secondaria attrazione, la cappella Pallavicino a Cortemaggiore.²⁶⁹ La critica ha sempre tenuto a porre l'accento sul fatto che l'azione del pittore

tre Dee; la Giustizia, e la Pace, che si abbracciano, e fanciulli, che tengono palme: e nell'aspetto della casa, divise alcune battaglie a chiaro scuro, hor dissipate dal tempo». Il palazzo, che dovette trovarsi in corrispondenza dell'angolo fra le attuali via Cavour e via Gregorio X e dunque a poche centinaia di metri dalla cittadella farnesiana, non esiste più (cfr. ARISI 1999, p. 878).

²⁶⁴ Cfr. *I Campi* 1985.

²⁶⁵ Sul rapporto tra Genova e Piacenza, interessante è la disamina, anche se spostata qualche decennio più avanti, condotta da SASSI 2001.

²⁶⁶ Cfr. FRAGNITO 2014.

²⁶⁷ Cfr. ARISI 1999, p. 845. La descrizione delle cerimonie si trova in TOLENTANO 1538.

²⁶⁸ Non si può nemmeno essere certi che Mazzoni avesse accesso alle impalcature, presumibilmente rimaste montate sino al completamento di Bernardino Gatti detto il Soiaro, concluso nel 1543.

²⁶⁹ Per la committenza Pallavicino si rimanda a FATUZZO 2017; Edoardo Villata (cfr. *Minimalismo della "terribilità"* 2016, pp. 50-51) propone una datazione della cappella di Cortemaggiore anticipata al 1524-25. Per

friulano abbia avuto come primario effetto l'introduzione in città delle più alte culture artistiche del tempo – la romana, la parmense e la veneta – offrendone una sintesi inedita, prendendosi così l'incarico di divulgare il plasticismo michelangiolesco, la luminosa materia correggesca e l'acceso cromatismo di origine veneta. Sono certamente osservazioni da condividere ma che sarebbe quanto mai opportuno tornare a rimeditare, aggiornandole sulle acquisizioni ottenute dagli studi menzionati nel precedente capitolo; studi basati su riletture maggiormente orientate ai contesti e all'interazione tra gli artisti. Sotto questo punto di vista, porsi nuovamente delle questioni sui modi e sui tempi del contatto tra Pordenone e una serie di episodi artistici – fortemente addentro all'incipiente Maniera che si dispiegarono a partire dal secondo decennio del secolo a Firenze e Roma, ma che soprattutto fruttificarono in tutto il territorio italiano nel corso del terzo decennio – non appare infelice ai fini di esaminare la validità di un'asserzione come la seguente: «oltre al marcato plasticismo, che sarà una delle cifre dell'opera matura di Mazzoni (soprattutto in certe figure di venerandi e monumentali vecchioni), anche i suoi colori particolarmente accesi, a volte sino alle più squillanti dissonanze, possono aver avuto origine da quella prima esperienza piacentina».²⁷⁰ Riconsiderare quali siano state le ispirazioni di Pordenone e l'origine di talune soluzioni di stile e compositive da lui messe in campo nella cupola piacentina potrà infatti aiutare, nel giudicare la produzione artistica di Giulio, a tenere presente che, al di là dell'eccezionalità e dell'estro assolutamente personale del de' Sacchis, esiste un retroterra culturale nel quale affondano tutti questi stimoli, un retroterra che non è semplicisticamente emiliano ma che si costituisce dall'incontro tra la maniera centroitaliana e le singole parlate regionali e quelle individuali degli artisti. Accettando o confutando l'asserzione vasariana del mancato soggiorno di Pordenone nell'Urbe, la letteratura critica si è lungamente interrogata sugli itinerari seguiti dal friulano e sulle modalità di assorbimento delle soluzioni e dei modelli di estrazione toscoromana così palesemente presenti nella sua produzione, ma solo recentemente (e ancora parzialmente) si è davvero compreso il peso esercitato dal dialogo intrecciato con Parmigianino e Perino del Vaga.²⁷¹ Oltre al ben più saggiato confronto con Giulio Romano a Mantova, di particolare interesse ai fini di questo

la complessa cronologia dell'attività di Pordenone in Santa Maria di Campagna cfr. COHEN 1996, pp. 290-291: il contratto con i Fabbricieri per dipingere la tribuna fu stipulato il 15 febbraio 1530; l'11 marzo 1532 venne dato il permesso al pittore di assentarsi per quattro mesi e nello stesso documento si specificava quanto fosse già stato realizzato, ossia parte della cupola, la cappella di Santa Caterina e quattro colonne angolari. È assai probabile che tutto ciò che venne effettivamente eseguito dal friulano sia da collocarsi in questa fase, con l'eccezione della Cappella della Vergine e il Sant'Agostino, assegnabili alla seconda – meno nota – fase (seconda metà del 1532 – 31 dicembre 1536).

²⁷⁰ Per es. PUGLIATTI 1984, p. 51.

²⁷¹ Abbastanza sintomatico di ciò è che Cohen (COHEN 1996, pp. 298-299), nel rintracciare per la cupola di Santa Maria di Campagna il modello della volta Sistina, non prenda in considerazione tutte le ulteriori sollecitazioni provenienti dal ricchissimo panorama di rielaborazioni del capolavoro michelangiolesco, operate e diffuse da Raffaello e collaboratori. Per quanto riguarda il rapporto tra Pordenone e Parmigianino, in corso di definizione, cfr. VILLATA 2016, pp. 56-57 (con bibliografia precedente).

lavoro è il rapporto con il Bonaccorsi, discendendone un'attenzione peculiare nei confronti dell'esperienza genovese del friulano, scarsamente valutata nella complessità delle sue componenti sino a contributi piuttosto recenti.²⁷² Come convincentemente proposto da Marco Campigli, il soggiorno e l'attività per Andrea Doria sarebbero da far coincidere con i quattro mesi di sospensione chiesti ai fabbricieri piacentini e ottenuti a partire dall'11 marzo 1532.²⁷³ L'unica scena che effettivamente Pordenone compì è la prima del ciclo, rappresentante *Pelia che invia Giasone alla ricerca del vello d'oro*, andata perduta come l'intera decorazione della facciata²⁷⁴ ma testimoniata da due disegni autografi e da una copia.²⁷⁵ Il foglio con il progetto finito presenta caratteri stilistici inediti che la critica ha ricondotto al tentativo di ottenere effetti di chiaroscuro e di forti contrasti luministici giustificati dal confronto con Perino.

Quello che Mazzoni poté, ipoteticamente, assorbire dal Pordenone piacentino [Figg. 1] era dunque un linguaggio ricco di quelle suggestioni e carico di quei riferimenti che lo stesso Giulio andò poi a esperire direttamente durante la sua esperienza centroitaliana, inaugurata dalla collaborazione con Giorgio Vasari.

Come si presenterà di seguito, non si possiedono dati certi che permettano di ricostruire l'esatto svolgersi di questo incontro. Sarebbe da escludersi che il primo contatto possa essere avvenuto a Piacenza: la critica vasariana pone in forte dubbio il fatto che Giorgio possa essere stato in città a monte del 1550, principalmente per l'evasività con cui viene trattata la *Madonna Sistina*, che non incoraggia certo a supporre una visione diretta.²⁷⁶ Tutto il nucleo delle informazioni piacentine – comprendenti appunto anche l'attività di Pordenone – possono più fondatamente dipendere da tanti candidati informatori, quali Annibal Caro, Anton Francesco Doni e Ludovico Domenichi (gli ultimi due vicini alla cerchia veneziana

²⁷² Per questo ritardo si rimanda al capitolo precedente che affronta le questioni storiografiche relative a Perino e al cantiere di palazzo Doria (1.5 e 1.6); al contrario, tra gli interventi che stanno contribuendo a chiarire quanto il cantiere genovese sia stato al centro del dialogo di numerosi artisti e si debba considerare come un luogo di aggiornamento e diffusione delle novità toscano-romane, si veda CAMPIGLI 2011.

²⁷³ Secondo Marco Campigli (ivi, p. 44) quando nel dicembre del 1531 Andrea Doria venne insignito dell'Ordine del Toson d'Oro si decise immediatamente di celebrare l'evento con il ciclo delle *Storie di Giasone* da affrescare sulla facciata del palazzo prospiciente il giardino. I tempi erano però molto stretti perché si attendeva l'arrivo di Carlo V all'incirca per l'estate successiva. Impossibilitati a pensare di affidarsi a Perino e aiuti, troppo impegnati nella decorazione delle stanze interne e della loggia, probabilmente sin dall'inizio si decise di coinvolgere più artisti e farli lavorare simultaneamente alle quattro scene: vennero chiamati Pordenone e Beccafumi. Se il senese raggiunse prontamente il cantiere, all'inizio del 1532, cominciando a dipingere subito la seconda scena del ciclo, *Incontro tra Giasone e Medea*, più problematico fu appunto l'arrivo del Pordenone. Quando alla fine del mese di marzo Beccafumi decise di tornare a Siena, non essendoci più così tanta fretta di concludere avendo l'imperatore posposto la propria visita, il friulano venne lasciato partire, anche in ragione di un gusto di Andrea Doria maggiormente orientato verso Perino. Vennero quindi affidate al Vaga le due scene mancanti.

²⁷⁴ Ancora documentata, per quanto estremamente deperita, all'inizio del Novecento, scomparve definitivamente sotto l'intonaco steso nel corso dei restauri post-bellici. Per le fotografie cfr. *Genova Picta* 1982, pp. 147-151: 151, nn. 155-156.

²⁷⁵ Cfr. COHEN 1996, II, pp. 663-666, n. 62; *Perino del Vaga* 2001, pp. 102-103, n. 10: il foglio con lo studio preliminare si trova al Louvre (n. 10666), il disegno finito al Kupferstichkabinett di Berlino (n. 5176), dove è conservata anche la copia, probabilmente tratta dall'affresco (n. 2000-1902).

²⁷⁶ Cfr. VASARI 1966-1987, IV, p. 199.

dell'aretino) e, sembra plausibile, dallo stesso Giulio Mazzoni. Sarebbe poi da approfondire, se mai se ne trovasse documentazione, l'eventualità che uno dei canali di contatto possa essere stato quello degli olivetani, considerando la forza di azione e di reclutamento esercitata da questi padri lungo tutta la Penisola.²⁷⁷ Restano aperte le possibilità che Vasari abbia intercettato Mazzoni a Parma o in una delle altre città toccate lungo il suo itinerario padano del 1541 o che Mazzoni si fosse accodato al corteo di Paolo III dopo la visita della Pasqua 1543, ma nulla soccorre a confortare tali ipotesi.

2.2 Mazzoni nell'entourage vasariano: Firenze, Roma, Napoli

Le prime certezze nella ricostruzione della vicenda biografica e artistica di Giulio cominciano ad acquisirsi all'avvio della collaborazione con Giorgio Vasari, in ragione della ricca messe di informazioni che l'aretino ha lasciato su di sé. Come già riportato in apertura, Vasari dichiarava che il piacentino «ebbe i suoi primi principii» proprio presso di lui. Dall'espressione scelta sembrerebbe doversi supporre un esplicito riferimento a un insegnamento comportante una formazione di natura basilare, che, certo, lascia qualche dubbio per l'età piuttosto avanzata di Giulio. Tuttavia, benché Pugliatti sostenesse che «nella produzione del piacentino, in realtà, inutilmente si cercheranno i riflessi dei modi vasariani»²⁷⁸, come si potrà vedere nel prosieguo del discorso, tracce di questo apprendistato affioreranno in alcune opere. Inoltre, nell'esprimere un siffatto giudizio, non si può trascurare il fatto che la mancata conoscenza di prove autonome assegnabili al quinto decennio inficia la validità di qualsiasi confronto. Se ne approfondiranno le ragioni in un capitolo seguente,²⁷⁹ ma è insostenibile impiegare, come faceva la studiosa, il rilievo marmoreo della *Crocifissione* custodito nella chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, già Santa Maria di Monteoliveto, a Napoli, per motivare «un'assoluta mancanza di assonanza tra i due»²⁸⁰ che, oltretutto, non appare giustificabile al riscontro visivo.

Per quanto non sia finalizzata a voler individuare la mano di Mazzoni nelle realizzazioni vasariane risalenti agli anni in cui se ne può ragionevolmente supporre la collaborazione, una sintetica ricognizione degli avvenimenti che interessarono Vasari sotto il profilo biografico e

²⁷⁷ Su Vasari e Piacenza cfr. ROMANI 2013b, pp. 112-113. Qualche interesse per Piacenza, in date successive al trasferimento a Roma di Mazzoni, è attestato da Annibal Caro, il quale, scrivendo a Vasari il 19 settembre 1546 per avere il disegno di una *Venere*, rendeva conto della presenza in città degli olivetani [probabilmente don Ippolito da Milano e don Miniato Pitti]: «I vostri padri mi vennero a trovare [...] mi parlarono d'una cosa, che dipende da la volontà del Duca, il quale non so come se la 'ntenderà. Ma da me non mancherà di farci ogni buono officio e già n'ho fatto una parte» (FREY 1923-1930, I, pp. 170-173). Gli olivetani a Piacenza possedevano la chiesa di San Sepolcro con il relativo convento, nelle immediate vicinanze di Santa Maria di Campagna.

²⁷⁸ PUGLIATTI 1984, p. 51.

²⁷⁹ Cfr. 5.2.1.

²⁸⁰ PUGLIATTI 1984, p. 51.

dal punto di vista della produzione nella prima metà del quinto decennio, così come è stata ricostruita dalla critica,²⁸¹ è assai utile per tentare di tracciare l'avvio della parabola artistica del Nostro.

Le fonti vasariane di riferimento sono, oltre alle già menzionate *Vite*, l'epistolario e *Le Ricordanze*, che, collazionate, offrono importanti ancoraggi cronologici e dati di contesto. Nell'attestazione più diretta che possediamo su Mazzoni – il breve profilo biografico – viene registrato quello che sembra sia da considerarsi lo specifico momento d'avvio della collaborazione: «quando in Fiorenza lavorava una tavola per messer Biagio Mei, che fu mandata a Lucca e posta in San Piero Cigoli». [Fig. 2] Pare opportuno dunque collocare la prima prova di Mazzoni sotto Vasari nella seconda metà del 1543, sulla base degli indizi lasciati nella cosiddetta autobiografia: in essa si registra infatti che, in corrispondenza della festa dei santi Pietro e Paolo (29 giugno), per il gran caldo Giorgio lasciò Roma per rientrare a Firenze, «dove in casa di messer Ottaviano de' Medici, la quale io poteva dir casa mia, feci a messer Biagio Mei lucchese, suo compare, in una tavola il medesimo concetto di quella di messer Bindo in Santo Apostolo».²⁸² [Fig. 3] Nelle *Ricordanze* è attestato poi che: «a di ultimo di ottobre 1543 io lassai finito in Fiorenza» la tavola centrale e i «dua quadri che devono metterli dalle bande», componenti la macchina d'altare da erigersi nella cappella del Sacramento.²⁸³ Il committente, «il magnifico e prudente viro Biagio Mei»²⁸⁴, membro del consiglio degli Anziani dal 1524, aveva costruito la propria fortuna attraverso l'attività mercantile, stringendo importanti legami d'affari in diverse piazze europee.²⁸⁵ L'autorevolezza e le capacità diplomatiche ne avevano fatto la fortuna come ambasciatore della Repubblica, dapprima presso Carlo V e quindi in numerose missioni a Roma, Venezia e Trento. A riprova del suo peso politico, nel 1536 fu inviato a Siena per convincere l'imperatore a toccare, nel suo itinerario, anche Lucca: il tentativo si risolse in un successo e il 6 maggio Carlo V venne ricevuto in città, con dispiego di apparati effimeri e cerimoniali politici e religiosi.²⁸⁶

Stando alle successive menzioni, sarebbe stato il «compare», Ottaviano de' Medici, a convincere l'aretino ad accettare la commissione per conto dell'anziano lucchese. I mesi di lavoro si circostanziano grazie ai dati che aggiunge una missiva dell'11 novembre 1543 scritta

²⁸¹ La sintesi più completa e recente è AGOSTI 2016, per gli anni Trenta e Quaranta: pp. 24-67.

²⁸² VASARI 1966-1987, VI, p. 383.

²⁸³ *Ricordanze* 1527-1573.

²⁸⁴ Lettera di don Miniato dell'11 novembre cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 128-129.

²⁸⁵ Le notizie su Biagio si trovano nella voce relativa al figlio Vincenzo cfr. ADORNI BRACCESI 2009. Si veda inoltre la scheda sul palazzo di famiglia in *I palazzi dei mercanti* 1980, p. 464. L'abitazione si trovava nelle immediate vicinanze della chiesa di San Pier Cigoli.

²⁸⁶ Cfr. GUAZZO DA TRINO 1545, p. 246v-249v.

da don Miniato Pitti a Vasari, in quel momento a Roma.²⁸⁷ L'olivetano informava il pittore di aver visitato Mei per rassicurarlo che, nonostante Vasari non sarebbe riuscito a tornare prima del maggio successivo, la qualità di «quella Madonna [che] gli era stata assai biasimata» era fuori discussione. L'attaccamento di don Miniato alla commissione e alla sua buona riuscita è confermato da un ulteriore accenno in una lettera successiva di ben due anni, datata primo agosto 1545: «in Lucca fui per ser Jacopo; né altro si parla che bello vi sia al pari della tavola vostra e così in Pisa. In modo ch'io me ne galleggio e gonfio più di voi e sono certissimo che le vostre cose costì in Napoli non sono da manco di queste e che ogni di piaceranno più».²⁸⁸

Sembrerebbe dunque che già entro il 1543 la tavola principale e i due laterali fossero completi anche se non altrettanto chiare dovettero essere le idee per il complesso che avrebbe dovuto accoglierli, in considerazione forse di un allestimento nella cappella da valutarsi al momento della collocazione *in situ*: «all'ornamento penserebbe, come e' [Biagio Mei] l'arebbe veduta».²⁸⁹ La lettera scritta da Vasari a Francesco Leoni il 21 luglio 1544 informa del montaggio appena avvenuto, nonostante l'opera fosse «già fatta per fino l'autunno passato».²⁹⁰ Il committente non ebbe che qualche giorno per goderne poiché il 9 agosto, già rientrato a Firenze, Giorgio informava l'amico a Venezia di aver «lassato morto messer Biagio Mei».²⁹¹

Sfortunatamente non è nota l'articolazione definitiva assunta dalla macchina d'altare nella chiesa carmelitana a causa della distruzione dell'edificio e delle più che generiche registrazioni fatte dalle guide;²⁹² vi è però una testimonianza grafica che si può supporre aderente all'effettiva realizzazione, il foglio autografo n. 2197 del Louvre.²⁹³ [Fig. 4] Dal punto di vista iconografico, è lo stesso Vasari ad attestare l'esplicita richiesta di esemplare la tavola sull'*Immacolata Concezione* realizzata tra il 1540 e il 1541 per Bindo Altoviti. Rispetto alla pala fiorentina, la buona riuscita della quale e l'apprezzamento riscosso sono certificati da repliche autografe e da copie,²⁹⁴ è il citato intervento di don Miniato a render conto delle perplessità suscitate dal complesso lucchese. Non a caso, Paola Barocchi vedeva nella tavola

²⁸⁷ FREY 1923-1930, I, pp. 128-129: «dice che quella Madonna gli era stata assai biasimata. Gli dissi, che chi la biasimava n'aveva poco iudizio e vi aggiungi tante altre particolarità in difesa del vero [...] ringraziavane assai messer Ottaviano della sollecitudine in avervi inanimato all'opera e me ancora, che gli avevo dato questa buona nuova e che all'ornamento penserebbe, come e' l'arebbe veduta; e mi domandò del vostro ritorno. Al quale risposi, che non eri per ritornare prima che a maggio, del che monstrò contristarsi. Gli dissi che la tavola era fornita al possibile e che questo non importava niente a lui; ma a voi importava assai per avere assai faccende in Roma».

²⁸⁸ Lettera di don Miniato del primo agosto 1545 a Vasari a Napoli cfr. *ivi*, pp. 156-157

²⁸⁹ Lettera di don Miniato dell'11 novembre 1543 a Vasari a Roma cfr. *ivi*, pp. 128-129.

²⁹⁰ Lettera di Vasari a Lucca del 21 luglio 1543 a Francesco Leoni cfr. *ivi*, pp. 131-133.

²⁹¹ Lettera di Vasari a Firenze del 7 agosto 1544 a Francesco Leoni cfr. *ivi*, pp. 133-134.

²⁹² Per quanto riguarda l'allestimento delle tavole nella cappella, la lettera del 21 luglio annunciava che, da circa due settimane, Vasari si trovava a Lucca per eseguire questa operazione ed è possibile che Mazzoni lo accompagnasse. La chiesa venne abbattuta negli anni Trenta del Novecento per fare spazio a un mercato coperto; le tre tavole sono ora conservate ed esposte al pubblico nel Museo di Villa Guinigi cfr. *Museo di Villa Guinigi* 1968, pp. 206-207.

²⁹³ Cfr. HARB 2015, pp. 217, n. 69.

²⁹⁴ Cfr. *Giorgio Vasari* 1981, pp. 104-107, nn. 3a-l.

centrale «una esibizione di vistose contorsioni e melodrammatiche acconciature [che] si oppone in essa al dimesso clima della prima redazione e sottintende le recenti esperienze di un viaggio a Mantova e a Venezia (1541-42), in particolare la suggestione di Giulio Romano, che in un paradigma così scontato non poteva certo introdurre innovazioni vantaggiose»²⁹⁵. Una sfortunata recensione che rientra nelle più ampie considerazioni della studiosa sulle opere realizzate successivamente al viaggio padano-veneto, quando troppo spesso Vasari avrebbe messo in campo «un mestiere ormai certo, [...] le ulteriori fasi di una codificazione sempre più volontaria e meno vissuta, che nella lucchese *Allegoria della Concezione* raggiunge appunto una delle sue prove più eloquenti [...]; i lucchesi San Biagio e Sant'Eustachio rispetto ai santi camaldolesi e all'affresco di San Rocco di Arezzo, [...] pienamente confermano l'infelice fissità paradigmatica».²⁹⁶

Rispetto a una presa di posizione così forte e nella necessità di misurare la presenza di Mazzoni, non appare infecondo riconsiderare le due *Concezioni* e il disegno con il progetto dell'altare lucchese. Rispetto a quella per Bindo, sebbene secondo lo stesso Vasari la pala Mei sia variata «dalla invenzione in fuore, ogni cosa»,²⁹⁷ differenze sostanziali si riscontrano solamente nelle due figure dei progenitori [Figg. 5-6]: come notato dalla critica, quelli fiorentini sono costruiti a partire dai disegni di Rosso Fiorentino per il ciclo della chiesa aretina di Santa Maria delle Lacrime – disegni in possesso dello stesso Vasari –²⁹⁸ mentre gli altri, che appaiono più corpulenti e muscolari, sembrano inclinare maggiormente alla cultura di area padana, e in particolare correghesca,²⁹⁹ per una sensualità più esibita e una fisicità meno idealizzata. Questo dipinto vanta poi alcuni spunti interessanti: la posa assunta dagli arti inferiori di Maria [Fig. 8] trova il suo antecedente più diretto nel *San Matteo* [Fig. 9] progettato da Perino e messo in opera da Daniele nella cappella di San Marcello al Corso (1543), una soluzione vista e immediatamente fatta propria da Vasari che l'adottò con successo anche nel refettorio di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli per la *Religione*. [Fig. 10-11] Con un'invenzione assente nel progetto grafico, il piede sinistro della Vergine, poggiante sulla mezzaluna, è colto in potente scorcio e proietta con un riuscito effetto la propria ombra sull'astro. Rispetto al prototipo per Bindo, è sicuramente meno convenzionale la soluzione – questa già prevista nel disegno – del putтино che sorregge la Madonna facendo capolino da sotto i panni, forse, anch'esso debitore delle suggestioni padane. Per quanto riguarda i due laterali, se il *San Biagio* appare pienamente

²⁹⁵ BAROCCHI 1964, p. 22.

²⁹⁶ Ivi, p. 24.

²⁹⁷ VASARI 1966-1987, VI, p. 383.

²⁹⁸ Rosso avrebbe dovuto eseguire un ciclo con storie della Vergine (1528) cfr. NATALI 2006, pp. 215-218.

²⁹⁹ Si veda in particolare la figura dell'Adamo che, mollemente abbandonato, ricorda la protagonista del dipinto di Correggio *Venere e cupido spiati da un satiro*, già in collezione Gonzaga e comunque presente a Mantova alla metà del Cinquecento [Fig. 7].

inquadrabile nei modi vasariani, il *Sant'Eustachio* è più ricercato nelle pose e nel tentativo di dialogare con l'osservatore. [Fig. 12-13] Sintomatico della maggiore riflessione richiesta da questa figura è l'esistenza di un foglio perfettamente finito [Fig. 14] dove è fissata una soluzione poi cassata nella quale il santo cacciatore è rappresentato in maniera frontale e con caratteri maggiormente avvicinabili al frammento di affresco del *San Rocco* proveniente dall'omonima cappella aretina.³⁰⁰

A suggerire l'ipotesi che Vasari abbia delegato almeno una parte dell'esecuzione è la debole riuscita di alcuni personaggi, condotti con una maniera più corsiva e con minore aderenza ai prototipi esperiti nei dipinti coevi; inoltre, prendendo in esame le differenze esistenti tra il foglio del Louvre e il dipinto, balza agli occhi la semplificazione occorsa al serpente, che perde il carattere luciferino e la descrizione dell'anatomia del torace maschile semplificandosi sino a ridursi alla sola testa femminile. Il tipo fisico di Maria in pittura non ricalca quello grafico: alla perdita delle membra affusolate consegue una minore eleganza; la resa del braccio destro è impacciata, con il risultato che esso appare eccessivamente schiacciato sul corpo. [Fig. 15-16]

Sulla base dell'esistenza e della natura di queste varianti e di brani di riuscita oggettivamente meno felice, prestando fede allo stesso biografo, è forse per essi che si può supporre l'intervento di Mazzoni. Il ricorso al collaboratore appare senz'altro giustificato dal turbinio di commissioni che videro occupato Vasari tra la fine del 1542 e l'inverno del 1544, in continuo movimento tra la Toscana e Roma.³⁰¹ Il soggiorno nell'Urbe, come è stato chiarito dalla critica, fu in larga parte reso possibile dalla liberalità di Bindo Altoviti, al quale Vasari si avvicinò nella stagione di lavori svolti presso l'eremo di Camaldoli.³⁰² Contraccambiando l'ospitalità del ricco banchiere con l'esecuzione di diversi dipinti, Vasari registrava nell'autobiografia e nelle *Ricordanze* di aver eseguito la *Pietà* oggi in collezione privata, un «quadretto [...] il quale egli donò alla sua comare» ispirato alla *Madonna del velo* di Raffaello, una copia dalla *Venere e Cupido* di Michelangelo, una versione in piccole dimensioni dell'*Immacolata Concezione* per i Santi Apostoli e una *Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino*.³⁰³ Nel frattempo, con i buoni uffici di Paolo Giovio, Vasari venne introdotto al cardinale Alessandro Farnese, che gli commissionò la *Giustizia* (6 gennaio 1543)³⁰⁴ e, sempre prima di ripartire per Firenze alla fine di giugno 1543, diede avvio alla *Deposizione* per il

³⁰⁰ HÄRB 2015, p. 218, n. 70.

³⁰¹ Il primo settembre del 1543 Vasari è ad Arezzo, come documenta una lettera di Pietro Aretino, al lavoro per la prima fase di decorazione della casa. Forse anche qui è ipotizzabile l'impiego di Giulio.

³⁰² Su Bindo cfr. *Ritratto di un banchiere* 2004.

³⁰³ Per la registrazione e la descrizione di tutti questi dipinti cfr. *Ricordanze* 1527-1573.

³⁰⁴ Cfr. *ivi*.

fiorentino Galeotto Gironi per la propria cappella in Sant'Agostino.³⁰⁵ Quest'ultima dovette essere realizzata in massima parte solo dopo il rientro a Roma all'avvio del 1544 e con la collaborazione di Cristoforo Gherardi.³⁰⁶ Durante questo periodo, Vasari ottenne, «per la quale tavola poter fare con mio commodo, insieme alcun'opere che mi aveva allogato Tiberio Crispo,³⁰⁷ castellano di Castel Sant'Agnolo», di alloggiare «da me in Trastevere, nel palazzo che già murò il vescovo Adimari, sotto Santo Onofrio, che poi è stato fornito da Salviati, il secondo»,³⁰⁸ ovvero palazzo Salviati alla Lungara. Almeno sino al 20 aprile 1544 Giorgio fu dunque a Roma dove attese a diverse commissioni per conto della borghesia fiorentina,³⁰⁹ ma ancora una volta l'estate dovette riportarlo a Firenze,³¹⁰ da dove, con una lettera del 9 agosto, preannunciò di essere in procinto di lasciare la città.³¹¹

Considerati tutti questi spostamenti, non è dato sapere se Mazzoni fosse sempre al seguito del maestro e ancor più si ignora dove fosse avvenuto il primo contatto. Poterono presumibilmente incontrarsi a Firenze, dove sappiamo che il piacentino venne messo al lavoro sul dipinto per Lucca, ma non si può nemmeno escludere lo scenario romano, dove forse Giulio era stato attirato dalla committenza farnesiana così come successe a moltissimi altri artisti e tra questi almeno a un altro piacentino, Pietro Morone, noto per essersi trasferito in Spagna nel 1548 ma precedentemente impegnato a studiare i capolavori michelangioteschi e ad assorbire gli esiti più aggiornati della lezione di Perino.³¹²

Si può dunque immaginare che Giulio, tra il 1543 e il 1544, abbia risieduto stabilmente a Firenze, attendendo alle commissioni ivi lasciate da Vasari, o che lo seguisse nelle diverse pellegrinazioni;³¹³ quel che è certo è che raggiunse Giorgio a Napoli così come fecero gli altri aiuti a cui si era appellato.³¹⁴ Dalla biografia del piacentino apprendiamo che la sua formazione sarebbe infatti proseguita «quando in Monte Oliveto di Napoli faceva esso Giorgio la tavola

³⁰⁵ Cfr. *Ricordanze* 1527-1573.

³⁰⁶ VASARI 1966-1987, V, pp. 293-294.

³⁰⁷ Queste commissioni non sono registrate nelle *Ricordanze*. I contatti di Vasari con Tiberio Crispo potrebbero risalire già all'anno precedente, quando il futuro castellano di Castel Sant'Angelo era governatore di Perugia per conto di Paolo III, perché proprio tra la primavera e l'autunno del 1543 avrebbe fatto realizzare gli affreschi (oggi distrutti) che decoravano la Rocca Paolina, un cantiere al quale parteciparono il Gherardi, Raffaellino del Colle, Lattanzio Pagani, Dono Doni e Tommaso Papacello, cfr. GRASSO 2000.

³⁰⁸ VASARI 1966-1987, VI, p. 384.

³⁰⁹ Tra le commissioni registrate ci sono anche quelle per Raffaello Griselli, legato al banco di Bindo, e per suo fratello Matteo. Poiché nelle lettere scritte dagli amici olivetani viene spesso chiesto di salutare, tra gli altri, Simone Botti e Griselli, è possibile che queste commissioni si leghino a una mediazione dei monaci.

³¹⁰ «Ma sentendomi indisposto e stracco da infinite fatiche, fui forzato tornarmene a Fiorenza» (VASARI 1966-1987, VI, p. 384).

³¹¹ Cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 133-134.

³¹² Per l'attività in terra iberica di Pietro Morone cfr. VARELA MERINO 2001, MORTE GARCÍA 2004; pressoché sconosciuta è l'attività romana e del tutto ignota quella piacentina.

³¹³ Invero molto florida è la produzione di Vasari in questo lasso di tempo: oltre alle opere già ricordate si segnala anche quella per Luca Martini, posta in connessione con le discussioni dell'Accademia fiorentina (cfr. *Vasari, gli Uffizi* 2011, pp. 138-139, n. II.13).

³¹⁴ Per gli aiuti si veda oltre.

dell'altare maggiore, una grande opera nel refettorio e la sagrestia di San Giovanni Carbonaro, i portegli dell'organo del Piscopio, con altre tavole et opere». Nonostante le gravi perdite subite dai complessi partenopei, si può contare oggi su validi studi che hanno ricostruito le vicende intorno alla permanenza dell'aretino – e dei suoi collaboratori – nella città vicereale; un soggiorno favorito, com'è stato evidenziato, da diversi fattori. Se da un lato furono gli amici olivetani a intercedere perché venissero affidati a Giorgio i lavori nel monastero di Santa Maria di Monteoliveto – come rendono conto le lettere di don Miniato Pitti e don Ippolito da Milano, i quali funsero poi da mediatori dei desideri dell'abate generale Gian Matteo Cristiani d'Aversa³¹⁵ – dall'altra fu Paolo Giovio a procurargli un saldo appoggio presso il banchiere fiorentino Tommaso Cambi. Il tutto si svolse in virtù dell'asse Firenze-Roma,³¹⁶ istituitosi grazie al matrimonio tra Cosimo de' Medici ed Eleonora, figlia di Pedro Àlvarez de Toledo, viceré di Napoli, per il quale Vasari stesso si trovò a lavorare. Non si deve dimenticare la nutrita presenza di mercanti toscani, connettori fondamentali tra le due città e con il resto d'Europa attraverso le vie aperte dai traffici commerciali;³¹⁷ per queste personalità e rispetto al loro rapporto con Vasari, mancano studi specifici: i nomi citati sono quelli di Simone Botti,³¹⁸ Agnolo dell'Antella,³¹⁹ Carlo Martini,³²⁰ Raffaello Acciaiuoli e Giuliano Tovagli.³²¹

Stando alle testimonianze, all'arrivo a Napoli, il 7 novembre 1544,³²² Vasari si impegnò a realizzare la pala d'altare per la chiesa degli olivetani, una *Presentazione al tempio* [Fig. 17] che sostituisse quella di poco precedente di Leonardo da Pistoia.³²³ Il dipinto, terminato entro

³¹⁵ Un avvio per la ricostruzione del personaggio in ZEZZA 2013, pp. 147-165.

³¹⁶ Cfr. PREVITALI 1978, p. 40; LEONE DE CASTRIS 1996, pp. 95-133; ZEZZA 1999, p. 38.

³¹⁷ Sui toscani a Napoli nel XVI secolo cfr. *Napoli nel Cinquecento* 1980, in particolare i saggi di Coniglio, Fusco Girard e Donsi Gentile; si veda anche MUSI 1991.

³¹⁸ Vasari definisce Simone «oltre lo esser tenuto da tutti noi per uno de' più amorevoli che facciano beneficio agli uomini di queste professioni, è da me particolare tenuto e stimato per il migliore e maggiore amico che si possa per lunga esperienza aver caro, oltre al giudizio buono che egli ha e mostra nelle cose dell'arte» (VASARI 1966-1987, IV, p. 191). Presso di lui fece alloggiare Daniele da Volterra quando, nel 1557, fu a Firenze: «stette Daniello tutta quella state in Firenze, dove l'accommodò Giorgio in una casa di Simon Botti suo amicissimo; là dove in detto tempo formò di gesso quasi tutte le figure di marmo che di mano di Michelagnolo sono nella Sagrestia nuova di San Lorenzo» (VASARI 1966-1987, V, p. 546). È stata recentemente restaurata la *Crocifissione con la Madonna, San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena*, eseguita da Vasari nel 1562-'63 per la cappella del Crocifisso, di patronato Botti, nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze cfr. *La Crocifissione* 2012. Per la famiglia Botti cfr. POINT-WAQUET 1978.

³¹⁹ Si veda la voce relativa al padre, Giovanni dell'Antella, fedele dei Medici, che a queste date ricopriva la carica di capitano di Pisa, cfr. VIVOLI 1989.

³²⁰ Fratello del già citato Luca, il quale, è ben noto, fu amico di Annibal Caro e Benedetto Varchi, membro della prima ora dell'Accademia Fiorentina, ingegnere e letterato cfr. ANGIOLINI 2008.

³²¹ Residente a Napoli con il fratello Guglielmo dal principio del Cinquecento, durante la guerra di Siena, incorso in un incidente, si difese dichiarandosi cittadino napoletano e si sottrasse alla giustizia toscana (cfr. MUSI 1991, pp.140-141). Giuliano fu socio di Raffaele Acciaiuoli e i due diressero le transazioni dei lavori per il viceré.

³²² Cfr. AGOSTI 2016, p. 63.

³²³ Le due tavole sono ora entrambe ai Musei di Capodimonte. Uno schizzo per la tavola vasariana si trova al Musée des Beaux-Arts di Digione, inv. T.42 (cfr. HÄRB p. 254 n.110); un disegno più finito al Louvre (inv. 2080, cfr. ivi, pp. 255-256, n. 111) potrebbe essere forse proprio quello presentato da Vasari ai suoi committenti. Come chiarisce Andrea Zezza (ZEZZA 2013, p. 155-156, nota 19), una fonte cinquecentesca informa che il dipinto di

la festa della Purificazione della Vergine (2 febbraio), era già stato installato nel coro entro il 7 dello stesso mese.³²⁴ Nel frattempo aveva preso avvio la decorazione del refettorio [Fig. 18], oggi sacrestia, come da accordi del 20 novembre. Quest'impresa, per la quale esistono una ricca bibliografia³²⁵ e numerosi disegni preparatori,³²⁶ viene raccontata dall'aretino nella propria biografia con grande orgoglio, presentandola come un vero e proprio incunabolo di un fare artistico autenticamente moderno perché basato sull'uso congiunto di affresco, stucco bianco "all'antica" e grottesche, in contrasto con il vetusto panorama napoletano.³²⁷ Come è stato rilevato comparando le due edizioni delle *Vite*, tali dichiarazioni assunsero il rango di assunti critici solo nella Giuntina, in dipendenza dall'atteggiamento accademico e ideologicamente orientato alla celebrazione del primato fiorentino fatto proprio dall'autore nel corso della stesura della seconda edizione. Certamente poco generoso con i napoletani lo era stato già nella Torrentiniana, dove sono rare le menzioni relative al contesto partenopeo, apprendovi più che altro in discorsi su opere di matrice tosco-romana ivi eseguite o inviate, e dove solamente due sono le vite dedicate ad artisti meridionali (lo scultore Girolamo Santacroce e il pittore Marco Cardisco).³²⁸

Nel ritenersi demiurgo dell'aggiornamento artistico, Vasari ostentava la consapevolezza di stare impiegando una pratica artistica e una perizia tecnica estremamente raffinate che gli permettevano di operare sulle antiche volte in tufo, trasfigurandole grazie a «quei stucchi, i quali furono i primi che a Napoli furono lavorati modernamente».³²⁹ Al di là di soluzioni compositive e stilistiche, in questa esibizione e in questa volontà di trasmissione di un sapere nuovo, a farla da padrone era dunque lo stucco, nella sua variante "all'antica" di recente riscoperta, grazie alle innumerevoli possibilità decorative da esso veicolate, come si era già ben esperito nell'Urbe e come era ormai in via di affermazione in tanti centri. Come si vedrà, durante la permanenza napoletana di Giorgio il ricorso allo stucco fu copiosissimo ed estremamente variato: per gli olivetani, lo si ritrova nella sacrestia, impiegato per creare il reticolato delle cornici e strutturare i partimenti, per l'ornamento delle finestre e,

Leonardo da Pistoia dovette essere rimosso per motivi di decoro, avendo rappresentato nelle fattezze della Vergine e di Simeone due personalità locali note e controverse.

³²⁴ Cfr. FREY 1923-1930, I, p. 144. Si consideri che gli aiuti, stando a quanto noto, avevano raggiunto il maestro solo un paio di settimane prima; sarebbe dunque questa un'opera di pressoché totale autografia vasariana.

³²⁵ Cfr. almeno LEONE DE CASTRIS 1981; AGOSTI 2016, pp. 63-65.

³²⁶ Cfr. HARB pp. 262-270, nn. 116-122.

³²⁷ Il giudizio di Vasari è riassunto nella seguente espressione: «Ma è gran cosa che, dopo Giotto, non era stato insino allora in sì nobile e gran città maestri che in pittura avessino fatto alcuna cosa d'importanza, se ben vi era stato condotto alcuna cosa di fuori di mano del Perugino e di Raffaello; per lo che m'ingegnai fare di maniera, per quanto si estendeva il mio poco sapere, che si avessero a svegliare gl'ingegni di quel paese a cose grandi e onorevoli operare» (VASARI 1966-1987, VI, p. 385)

³²⁸ Andrea Zezza (ZEZZA 2013), che riporta diverse voci delle fonti napoletane, richiama (e corregge) il giudizio di Previtali (espresso in PREVITALI 1964, p. 62 e in PREVITALI 1976, p. 693).

³²⁹ Vasari 1966-1987, VI, p. 384.

presumibilmente, per «un quarto tondo la testa di Carlo V inperador Cesareo: e [...] la testa del Re Alfonso Re di Napoli della Casa di Aragonia»³³⁰, sculture perdute che dovevano collocarsi all'apice delle pareti brevi; nella foresteria, un «bello ornamento di stucco per il camino»³³¹. Ancora stucco si trovava nel lavatoio³³² e, come da richiesta del 15 agosto 1545, secondo il desiderio – probabilmente mai ottemperato – dell'abate si sarebbe fatto «bello di stucco e pittura quello atrio dinanzi la porta della chiesa, che è tra la capella del Duca d'Amalfi e la capella del conte di Terra Nuova».³³³ Secondo la memoria vasariana, tra aprile e luglio 1545 per «don Pietro di Tolledo, viceré di Napoli, dipinsi a fresco nel suo giardino di Pozzuolo una cappella, et alcuni ornamenti di stucchi sottilissimi» e «una loggia lavorata di stuchi a figure, ornamenti, grottesche, fogliami e colorita piena di storie lavorate in fresco».³³⁴ Nella cappella ordinata dal cardinale Girolamo Seripando, collocata all'esterno della chiesa di San Giovanni a Carbonara, si approntò «uno ornamento di stucco»³³⁵ che desse debita cornice al dipinto con *Cristo Crocifisso*, commissionato il 30 maggio 1545. [Fig. 19]

In tema di plastica, è opportuno portare l'attenzione sul «messer Gianmaria delli Stucchi»,³³⁶ al quale, in una missiva del primo agosto 1545, don Miniato Pitti chiese a Giorgio di portare i suoi saluti. Menzionato insieme a più noti collaboratori di Vasari, costui potrebbe identificarsi forse nel «Gianmaria da Milano» che l'aretino registrava al lavoro in «alcune stanze di stucchi e grottesche», al momento dell'arrivo di Daniele da Volterra nella villa del cardinale Agostino Trivulzio, presso Salone di Roma.³³⁷ Sebbene la critica, analizzando

³³⁰ Cfr. *Ricordanze 1527-1573*: «Ancora volsono che io fussi obligato far lavorare di stuchi in dua pariete una in testa del refettorio l'altra dell'altra faccia di detto dua ornamenti ne quali fussi in uno nel mezzo d'un quarto tondo la testa di Carlo V inperador Cesareo: e sopra l'altro la testa del Re Alfonso Re di Napoli della Casa di Aragonia. E di questa opera avessi custodia, disegnassi, ordinassi e facessi condurre e le spese di detti stuchi le pagassin loro».

³³¹ Ivi.

³³² Lettera di don Miniato del 16 aprile 1545: «Sua Paternità Reverenda vorrebbe che voi gli acconciassi il lavatoio delle mani, avanti vi partissi di costà, con quello ordine che a voi pare più bello e conveniente, che obedisca al componimento di sopra e che l'ornassi di stucco e pittura, che e' fussi bello, secondo che è il resto dell'opera. Dice, che con le nuove del capitolo vi manderà e' denari dello stucco in ogni modo e di questo statene sicurissimo» (Cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 146-147).

³³³ Lettera di don Miniato del 15 agosto 1545, a cui segue quella del 23 novembre: «Io non seppi mai, se tu facesti o volesti fare quella volta dinanzi alla chiesa a stucchi e pittura, né quello si sia de' tuoi compagni, però vorrei me ne dessi aviso» (ivi, pp. 159-160, p. 162).

³³⁴ Le due citazioni si trovano in VASARI 1966-1987, VI, p. 385 e *Ricordanze 1527-1573*.

³³⁵ Ivi.

³³⁶ «messer Tommaso Cambi, a messer Agnolo della Antella e a tutti li amici, secolari e frati: a messer Raffaello, a messer Stefano, a messer Giovanpaulo, a messer Salvatore, al gramo Zulio, ad Agostino; al Sangallo, che mi incresce, non sortisca il suo desiderio; a messer Gianmaria delli Stucchi, a signor Orsola con tutta la sua compagnia e a voi, padrone dell'anima mia» (cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 156-157).

³³⁷ Cfr. VASARI 1966-1987, V, pp. 539-540. La costruzione della Villa prese avvio intorno al 1525, come da iscrizione sulla facciata del cortile, su progetto di Baldassarre Peruzzi. Assai probabilmente i lavori vennero interrotti in seguito al Sacco di Roma, che comportò anche l'allontanamento dall'Urbe di Peruzzi, che tornò intorno al 1535, ed è quindi da supporre che la campagna decorativa venisse ripresa a queste date. Stando al resoconto vasariano, fu proprio grazie al successo di questa impresa che Daniele si mise in luce e venne notato da Perino, che lo volle con sé nella decorazione della cappella Massimo a Trinità de Monti (1538-'39 circa) e nel palazzo dei medesimi committenti. Andrea Bonavita (BONAVITA 2016, pp. 8-9 nota 32) sostiene che Gian Maria dovette essere

quest'ultima menzione, in passato abbia tentato di ricollegare questo stuccatore milanese a Giovanni Maria Falconetto, evidenti incongruenze cronologiche hanno minato la validità di tale ipotesi.³³⁸ Andrea Bonavita ha individuato, tra i documenti romani relativi alla collezione di antichità del cardinale, una ricevuta di pagamento sottoscritta da «magister Joannes Maria Della Stella mediolanensis sculptor in Urbe», datata 20 settembre 1548, comprovante la ricezione di 18 scudi d'oro a buon conto di 150 totali per aver restaurato diverse statue della collezione di antichità di Trivulzio.³³⁹ Questo «Della Stella» viene quindi riconosciuto nel «magister Joannes Maria de la Stella q. Magistra Francisci» da Melide, che il 14 gennaio 1542 a Lugano agì in nome dei fratelli «magister Paulus» e «magister Dominicus», identificati in Paolo e Giovanni Domenico Stella, stuccatori ticinesi impiegati da Ferdinando d'Asburgo per costruire il Belvedere di Praga.³⁴⁰ All'Asburgo, da Milano, i fratelli si rivolsero con una supplica, in data imprecisata ma successiva all'aprile 1546.³⁴¹ Gian Maria dovette dunque viaggiare con frequenza tra Roma, Milano e le terre dell'attuale Ticino,³⁴² proponendo una competenza familiare specializzata che poteva attrarre committenze di alto profilo e offrendo – tra i primi a farlo – una pratica di lavoro che divenne poi assai comune alla fine del secolo e nel successivo, l'esempio più eloquente della quale è quello dei Fontana di Melide.³⁴³ Che il Gian Maria presente a Santa Maria di Monteoliveto nel 1545 possa essere un artista di estrazione lombarda come fu lo Stella, acquista fondamento anche alla constatazione che, a quella data, il governatore di Milano era Alfonso d'Avalos d'Aquino d'Aragona, il corpo del quale, l'anno seguente, trovò sepoltura nella cappella di famiglia collocata lungo il fianco sinistro della stessa chiesa napoletana.³⁴⁴

impiegato nella decorazione della loggia, e giustifica per essa una cronologia successiva a quella della prima fase di lavori (immediatamente seguente all'edificazione), alla luce di un documento che informa che nel gennaio 1533 un manipolo di aggressori venne inviato dai Colonna di Rocca di Papa e mise a fuoco la proprietà dei Trivulzio. A quanto sembra, ulteriori informazioni si potrebbero avere dalla lettura della tesi di dottorato dell'autore, per ora inedita (cfr. BONAVIDA 2013, p. 53). Sfortunatamente, nonostante le richieste avanzate alla proprietà, non è stato possibile per chi scrive compiere un sopralluogo nell'edificio. Sulla villa si veda oltre, paragrafo 3.3.

³³⁸ L'ipotesi di identificazione risale a Cornelius von Fabriczy (FABRICZY 1896, pp. 193-194), che si basava sull'esistenza nel testo vasariano proprio di una vita a lui dedicata; tuttavia, come rilevava già Teresa Pugliatti (PUGLIATTI 1984, p. 18, nota 16) tale associazione non è legittima poiché Falconetto morì a Padova tra gli ultimi giorni del 1534 e i primi del 1535 (cfr. GUZZO 1994).

³³⁹ Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Tribunale del Governatore di Roma, Processi sec. XVI, vol. 12, 4, come citato in BONAVIDA 2016, p. 7.

³⁴⁰ Cfr. BRENTANI 1937-1963, VI, pp. 303-304.

³⁴¹ Cfr. BONAVIDA 2016, pp. 7-8. Il termine *post quem* è dovuto al fatto che la supplica all'imperatore è finalizzata all'intercessione presso Ferrante Gonzaga e Nicola Secco, rispettivamente Governatore e Capitano di Giustizia di Milano a partire dall'aprile 1546. Il documento è in cfr. Archivio di Stato di Milano (ASM), Famiglie, vol. 183, *Stella*. Una data *ante quem* è il 1555, termine della carica del Gonzaga.

³⁴² La ricostruzione di questa personalità è estremamente interessante ai fini di ritessere la trama di relazioni tra Milano e Roma, tra committenti e artisti, in una logica di attrazione verso l'Urbe di maestranze legate a personalità dell'*entourage* farnesiano di estrazione lombarda. Sono infatti ancora da approfondire le presenze e il giro di committenze imbastito negli anni Trenta da personalità come quella del Trivulzio, o come l'orafo milanese Gian Pietro Crivelli (cfr. paragrafo 3.3).

³⁴³ Cfr. NAVONE 2011.

³⁴⁴ Cfr. paragrafo 5.2.1.

Tornando alla decorazione della volta del refettorio, oggi sacrestia, come fortemente marcato da Vasari, con il precipuo e dichiarato scopo di meravigliare si fece ricorso a una «gran copia d'ornamenti, gl'occhi abagliando di chi avea a vedere quell'opera con la varietà di molte figure», procedendo anzitutto ad alterare la struttura della volta, rimodellandola secondo «ricchi partimenti di maniera moderna». [Fig. 20] Tra le papabili fonti visive che ispirarono l'impresa non va tralasciata la possibilità che Giorgio, prima della partenza per Napoli, avesse avuto modo di vedere la cappella Massimo in Trinità de Monti, dove Perino del Vaga, con l'ausilio di Daniele da Volterra e Guglielmo Della Porta, aveva messo in campo un florilegio di soluzioni in stucco e pittura, sunto dell'esperienza nei cantieri del Sanzio e di prove autonome come la villa genovese di Andrea Doria.³⁴⁵ Più in generale, i modi del Bonaccorsi poterono essere filtrati e acquisiti durante il soggiorno romano, soprattutto dopo aver preso contatto con la cerchia farnesiana: dal 1542, infatti, si lavorava all'immensa volta della Sala Regia³⁴⁶ e nel 1544 erano in fermento i lavori in Castel Sant'Angelo: dai pagamenti si deduce infatti che era in via di completamento la decorazione plastica della Biblioteca, caratterizzata da ricche incorniciature e da fantasiosi prestiti dalla cultura visiva di matrice tardoantica.³⁴⁷ Questi esempi, raffinate elaborazioni dei prototipi ideati nell'animata bottega raffaellesca (esperiti in Vaticano nella Stufetta del Cardinal Bibbiena, nelle Logge, nella Sala dei Pontefici) potevano rispondere alla perfezione alle richieste dell'abate Cristiani, il quale, come si deduce dalle istruzioni fornite nelle missive, «aveva idee molto chiare e gusti ben definiti, con una netta propensione per i modelli della scuola di Raffaello».³⁴⁸ Se infatti, come rilevato, dietro allo schema messo in campo nella volta del refettorio poteva agire la suggestione di quello elaborato da Giulio Romano per il monastero di San Benedetto in Polirone,³⁴⁹ [Fig. 21] un precedente giuliesco e mantovano venne esplicitamente richiesto per la decorazione della foresteria, nel cui soffitto si volle rappresentare

quel cielo tutto ad aria di smalto chiaro, come sta quello della stanza de Giganti al Ti di Mantova [Fig. 22] con santi e sante, con panni tutti d'aria e loro, con carnagioni naturali, che eschino de' nuvoli con varie attitudini e ogniuno abbia la sua croce.[...] Non vi vuole partimento o divisione alcuna [...] Vorrebbe ancora, facessi qualche ornamento alle finestre di detta foresteria, pure di pittura, come meglio vi parerà. [...] vi vorrebbe certi spiritelli con carnagione, l'aria intorno a Cristo di mezzo e per tutto quel campo; e dipoi, dove incomincia il muro, uno cornicione di pittura con quelle lettere latine nel fregio per

³⁴⁵ Sulla cappella si veda paragrafo 3.3.

³⁴⁶ Cfr. DAVIDSON 1976 e paragrafo 3.3.

³⁴⁷ Cfr. *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, pp. 19-21.

³⁴⁸ AGOSTI 2016, p. 63.

³⁴⁹ Cfr. ZEZZA 2013.

dintorno. E sotto l'architravo, [...] ci vorrebbe grottesche.³⁵⁰

Sfortunatamente non sembra essere rimasto nulla di quest'opera che, stando alla descrizione, doveva essere di grande impatto, tutta giocata sui modi più tipici della pittura illusiva di marca padana.³⁵¹ La commissione, registrata dall'aretino il 14 luglio, era ancora da terminare alla metà di agosto ma venne sicuramente conclusa prima del rientro a Roma a settembre.³⁵²

Gli studi di Florian Härb (e altri successivi contributi) hanno ormai insindacabilmente dimostrato la costante attenzione rivolta da Vasari a Raffaello e alla sua scuola e hanno creato una cornice strutturata e ampia entro cui calare e giustificare i caratteri della gran parte delle opere napoletane: riferimenti ai modi di Giulio Romano si possono cogliere anche nella già menzionata pala con la *Presentazione al tempio* per l'altare maggiore, dall'organizzazione spaziale alla citazione di personaggi ed elementi – come la canefora sulla destra o le colonne tortili, memori di quelle impiegate nel cartone raffaellesco con la *Guarigione del paralitico* e di quella sorta di “foresta” dispiegata nella *Circoncisione* del Pippi. [Fig. 23]

Giorgio d'altronde poteva contare sull'aiuto di Raffaellino del Colle,³⁵³ al quale infatti sembra spettare per la massima parte il «quadro drentovi la Resurrezione del Nostro Signore Gesù Cristo» richiesto dall'abate del convento, Girolamo Capace, e individuato da Leone de Castris nel museo di Capodimonte.³⁵⁴ [Fig. 24] Allogata il 6 agosto del 1545, la tavola ha infatti i suoi diretti precedenti nelle due *Resurrezioni* che l'artista realizzò anni prima per la chiesa di San Rocco e per il Duomo di Borgo San Sepolcro, a loro volta significativamente derivate da un'idea di Giulio Romano documentata da un disegno al Louvre e da un'incisione, aggiornate però sugli esiti di estrema eleganza dell'ultimo Perino e del Salviati degli anni Quaranta.³⁵⁵

Perfettamente in linea è pure la commessa del Cristiani di un *Cristo che salva San Pietro dalle acque*,³⁵⁶ [Fig. 25] da eseguirsi seguendo esplicitamente l'insigne modello raffaellesco della *Pesca miracolosa* – «dice averne visto uno simile in uno panno di razzo in capella; e gli piacque assai certe reverberazioni de' colori della veste nell'acqua. E così o simili

³⁵⁰ Lettera di don Miniato dell'8 maggio 1545 cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 150-152.

³⁵¹ Da chiarire quanto affermato (solamente) da Francesco Divenuto (DIVENUTO 2005, p. 87 nota 3) che gli affreschi siano ancora esistenti negli ambienti trasformati dopo la soppressione in una caserma dei carabinieri.

³⁵² Nella lettera di don Miniato del 15 agosto i lavori nella foresteria erano ancora in corso (cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 159-160), ma vennero sicuramente ultimati perché così li menziona Vasari nelle *Ricordanze* (cfr. *Ricordanze* 1527-1573).

³⁵³ Per Raffaellino cfr. NESI 2016.

³⁵⁴ Cfr. LEONE DE CASTRIS 1981, p. 74

³⁵⁵ Per il rapporto tra Giulio e Raffaellino cfr. FRANKLIN 2013.

³⁵⁶ Cfr. *Ricordanze* 1527-1573, ricordo del 4 giugno 1545.

fantasie gli piacerieno e soprattutto colorito allegro e paesi lontani intorno a l'acqua»³⁵⁷ – che Vasari decise di rinnovare evidentemente sollecitato da un'invenzione di Perino del Vaga per il piviale di Paolo III, [Fig. 51] così come testimonia il confronto con un'incisione di Gaspar Reverdino (Georges Reverdy).³⁵⁸ [Fig. 26] Nel comunicare questo desiderio dell'abate, don Miniato raccomanda all'amico di «servirlo bene, e che sia di vostra mano, perché si conoscono le lance da gli stocchi». ³⁵⁹ L'appunto non era superfluo, dal momento che, per poter rispondere alle continue richieste di religiosi e di laici, Vasari dovette ricorrere largamente agli aiuti;³⁶⁰ lo si desume tanto dai ricordi personali, come quello del 20 novembre 1544 quando Giorgio registrava che «el detto abate o monasterio fussi obligato tenermi cinque garzoni spesati e me con un servitore e cavallo», e soprattutto nelle *Vite*, tanto nella propria, con il raccontare lo scontro tra gli uomini del viceré e gli olivetani «aiutati da circa 15 giovani che meco di stucchi e pitture lavoravano», quanto in quella del Doceno.³⁶¹ Dalle lettere di don Ippolito e dai saluti che don Miniato chiedeva di riferire, si comprende che alla chiamata di Vasari risposero, a partire dalla metà di gennaio 1545, Raffaellino e Giovanni Paolo del Colle, Stefano Veltroni, Salvatore Foschi. I nomi compaiono disordinatamente in calce alle missive, dove spesso si allude più in generale agli «amici». Dal primo maggio 1545, nella corrispondenza del Pitti compare il nome «Giulio»³⁶², ribadito una settimana dopo³⁶³ e ancora il primo di agosto: colpisce, forse legittimata da una consolidata confidenza con il monaco – la cui scrittura non è certo priva di facezie e di ironia –, che egli venga definito «*gramo Zulio*».³⁶⁴ Non sembrano esserci dubbi sull'identificazione con Mazzoni, mentre meno chiare risultano le mansioni per le quali venne impiegato il piacentino, dal momento che – stando alla Giuntina – egli avrebbe «*poi da Daniello imparato a lavorare di stucchi*». Se dunque a queste date Giulio non era ancora in possesso di competenze plastiche, il suo contributo alla ricca produzione napoletana del maestro andrà ricercato principalmente in attività più latamente di collaborazione o in interventi

³⁵⁷ Lettera del 15 agosto 1545 di don Miniato da Monteoliveto a Vasari a Napoli cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 159-160.

³⁵⁸ Questa osservazione in AGOSTI 2016, p. 64, nota 252 e fig. 34. Per il piviale cfr. DAVIDSON 1990; *Perino del Vaga* 2001, pp. 273-279, nn. 145-150.

³⁵⁹ Cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 159-160. Anche don Ippolito in una lettera del 17 gennaio 1545 insisteva affinché «che le tavole abbiano far di man vostra e non d'altri, secondo la promessa fatta» cfr. *ivi*, pp. 141-142.

³⁶⁰ Da un timore espresso da don Miniato il 22 giugno 1545 – «che e' vostri lavorano tutta la settimana fuori e si tornano il sabato al convento» (*ivi*, pp. 153-154) - si capisce quanto estesa fosse l'azione di Vasari sulla città, proprio grazie al ricorso ai collaboratori.

³⁶¹ VASARI 1966-1987, VI, p. 386 e V, p. 294.

³⁶² «E che voi mi raccomandiate a maestro Raffaello e maestro Stefano, maestro Gianpaulo, maestro Salvatore e Giulio e tutti; e che mi diate avviso, come le cose vostre passano e che mi raccomandiate a messer Agnolo e a tutti quelli altri Fiorentini, nostri amici» cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 148-149.

³⁶³ «a tutti e' vostri, cioè a messer Raffaello, a messer Stefano, a messer Gian Paolo, a ser Salvatore e a Giulio e a voi anche» cfr. *ivi*, pp. 150-152.

³⁶⁴ «a messer Raffaello, a messer Stefano, a messer Giovanpaulo, a messer Salvatore, al gramo Zulio, ad Agostino; al Sangallo, che mi increbbe, non sortisca il suo desiderio; a messer Gianmaria delli Stucchi, a signor Orsola con tutta la sua compagnia» cfr. *ivi*, pp. 156-157.

diretti ma di natura pittorica, lasciando a «messer Gianmaria delli Stucchi» l'armamentario plastico, probabilmente coadiuvato dai tanti garzoni assicurati all'aretino.

Passando in rassegna le opere vasariane afferenti al soggiorno partenopeo, cominciando dalle decorazioni monumentali, si incorre purtroppo in gravi lacune dovute alle distruzioni pressoché totali subite dai complessi plastico-pittorici. Da annoverarsi tra le perdite più ingenti sono i già menzionati lavori per la villa fatta costruire dal viceré Pedro Àlvarez de Toledo (Alba de Tormes 1480 - Firenze 1553) a Pozzuoli.³⁶⁵ Dalle fonti e dalle sopravvivenze architettoniche si è potuto ricostruire la configurazione del complesso, articolato in tre nuclei (il palazzo, la torre e il cosiddetto passaggio Toledo), una masseria e un grande giardino. Proprio in quest'ultimo doveva trovarsi la cappella decorata da Vasari,³⁶⁶ probabilmente caratterizzata dalla presenza di una loggetta, quella descritta nel ricordo del 14 aprile 1545 e terminata alla fine di luglio,³⁶⁷ mentre, a causa della frettolosa partenza da Napoli, non vennero messe in opera le «due gran logge».³⁶⁸

Nelle lettere scritte da don Ippolito si coglie l'urgenza di prestare sempre le debite raccomandazioni a «Sua Eccellenza [...] e al signor Don Pietro suo fratello».³⁶⁹ Se quest'ultimo è appunto il viceré, l'«Eccellenza» dovrebbe riconoscersi in Juan Àlvarez de Toledo (Toledo, 15 luglio 1488 – Roma, 15 settembre 1557), frate domenicano, a queste date vescovo di Burgos, eletto cardinale da Paolo III nel 1538.³⁷⁰ Nonostante dalle missive di Ippolito si comprenda il peso politico rivestito da questa figura, la critica non vi si è soffermata studiando il soggiorno a Napoli di Vasari. Nulla si sa del «servizio» con cui Giorgio si legò a lui e che evidentemente terminò bruscamente a seguito dell'increscioso scontro tra gli uomini del viceré e i monaci.³⁷¹

³⁶⁵ Il palazzo fu quasi totalmente manomesso nell'ultimo quarto dell'Ottocento per l'insediamento dell'ospedale civile, poi evacuato dopo i fenomeni bradisismici del 1971 e lasciato in stato d'abbandono. Cfr. VENDITTI 2006, BUONO 2007, LOFFREDO 2011.

³⁶⁶ LOFFREDO 2011, p. 110, nota 28: l'autore sottolinea con non si trovino nell'inventario accenni agli affreschi e agli stucchi che Vasari dice di aver eseguito, ma è anche vero che l'inventario si concentra principalmente sugli oggetti mobili.

³⁶⁷ Cfr. *Ricordanze 1527-1573*.

³⁶⁸ Paola Barocchi aveva provato a porre in relazione a questa commissione un progetto riportato dal foglio 1618 E degli Uffizi (*Mostra di disegni* 1964, pp.19-20, n. 9) ma l'ipotesi è stata giudicata poco praticabile per motivi iconografici da Julian Kliemann (*Giorgio Vasari* 1981, p. 118, n. 16) e così a seguire in tutta la letteratura (es. HÄRB 2015, pp. 349-350, n. 198), anche se, dallo stesso Vasari, non sono fornite indicazioni utili per giudicare quale fosse l'iconografia prevista per le due logge.

³⁶⁹ Cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 138-139.

³⁷⁰ Cfr. CARDELLA 1792-1797, IV, pp. 200-201, HERNANDEZ 1972, I, p. 56.

³⁷¹ Il 24 gennaio 1545 don Ippolito scriveva: «Ho piacer assai, che Sua Eccellenza vi dia opera grande, acciò lasciate buona memoria di voi con onor e util vostro, e che alle volte avendo buona commodità di Sua Eccellenza, abbiate a mantenermi in sua buona grazia e far per me quello ho fatto per voi con Sua Eccellenza» (FREY 1923-1930, I, pp. 142-143). Sulla conclusione del rapporto: «Di poi le dette mia ho ricevute le vostre de quattordici del passato, nelle quali non mi fate menzione alcuna né del detto travaglio, né che siate più al servizio di Sua Eccellenza; anzi mi motteggiate, che sperate presto di vedermi in Toscana, cosa che mi dà da pensar, non abbiate a seguitar quell'inprese onorate, si sperava, in Napoli. Che certo, quando così sia, mi dispiacerebbe, perché desideravo, vi faceste immortale in cotesta città e ne riportassi un grosso borsotto di ducati. Desidero mi avviate a che termine siate circa l'opere di Sua Eccellenza o d'altri signori; perché non meno disidero la grandezza vostra di voi stesso, per amarvi cordialmente per le rare parte vostre» (FREY 1923-1930, I, pp. 160-161).

Oltre che per le «opere di Sua Eccellenza», il cardinale veniva evocato da don Ippolito in relazione alla vicenda del mancato arrivo di Gherardi. L'Àlvarez, infatti, veniva reputato essere l'unico a poter mediare con Paolo Vitelli per liberare il Doceno dalle incombenze nel palazzo di Città di Castello e soprattutto veniva indicato come il possibile intermediario presso Cosimo affinché Cristofano ottenesse il perdono.³⁷² Indagato dalla critica in cronologie più avanzate e nel contesto romano, fu committente di Gaspar Becerra e legato al pittore almeno dal 1551,³⁷³ e, benché Vasari non fornisca dati che permettano di ricostruire le commissioni a cui si allude nelle lettere, la necessità di approfondire la figura del cardinale è giustificata dalla rete di relazioni in cui si trovò a operare, a partire da Paolo Giovio³⁷⁴ e arrivando, indirettamente, a coinvolgere anche Giulio Mazzoni.³⁷⁵

Tra i tanti fiorentini presenti a Napoli, come detto, un punto di riferimento per Vasari fu Tommaso Cambi.³⁷⁶ Già indagato da Ferdinando Bologna in un suo contributo del 1971, egli fu «un uomo la cui ricchezza mercantile ed imprenditoriale si ammantava per programma della più sottile vocazione estetica, al punto d'incontro della tradizione colta della Firenze medicea con l'archeologismo acculturato degli antiquari romani e meridionali della prima metà del secolo».³⁷⁷ Come chiarito dagli studi, l'entrata presso il ricco mercante, figura di spicco nell'ambiente partenopeo per il successo raggiunto e la fiducia riscossa da personalità di altissimo rango, come Alfonso III d'Avalos, dipese dallo stretto rapporto di amicizia che legava Vasari a Paolo Giovio.³⁷⁸ Del palazzo di Cambi il comasco si era già interessato al principio degli anni Quaranta, studiando per la facciata un apparato decorativo composto da quattro storie dei fatti dell'imperatore Carlo V, completate da altrettante iscrizioni celebrative delle sue virtù; erano inoltre da porsi gli stemmi di Tommaso e della moglie, Costanza Buondelmonti, e teste

³⁷² «per suo mezzo avrà la grazia di tornar a casa» (ivi, p. 140, 142-143).

³⁷³ Per Vasari, Becerra e Àlvarez de Toledo cfr. BISCEGLIA 2012.

Il 6 settembre 1551 Juan scrisse a Pier Francesco Riccio, segretario del duca, presentando Becerra, in arrivo a Firenze. Sicuramente la consuetudine tra committente e artista risaliva alla fine del decennio precedente, quando sembra opportuno collocare la decorazione (perduta) della cappella del palazzo del cardinale, realizzata dallo spagnolo, sotto la direzione di Lorenzo de Salcedo (cfr. REDÍN MICHAUS 2007, pp. 203-217, 338-339, n. VI)

³⁷⁴ La stretta amicizia tra i due deve farsi risalire a prima del 1547, quando il cardinale sollecitò Cosimo de' Medici a favore di un nipote di Giovio che era stato truffato da un mercante fiorentino cfr. ivi, p. 86.

³⁷⁵ Committente di Mazzoni fu Alonso Ramírez de Arellano, protonotario apostolico, che fu segretario del cardinal Juan Àlvarez de Toledo almeno dal 1554 cfr. ivi, pp. 154-155. Per questa commissione cfr. paragrafo 5.3.2.

³⁷⁶ Tommaso, figlio dello storico Giovanni Cambi, si stabilì a Napoli in seguito a un omicidio, cfr. AMMIRATO 1615, p. 76; ORVIETO 1974, p. 100.

³⁷⁷ BOLOGNA 1971, p. 158.

³⁷⁸ Cfr. MAFFEI 1999, pp. 283-284, 294-295, nota 59: riporta come fonte AMMIRATO 1615, p. 76: «et avendo in quella città murato una bellissima casa, fu cosa degna veramente di grandissima lode il vedere quanto ella fosse stata aperta sempre et apparecchiata accomodi et servigi de forestieri, onde non senza ragione alla lenza che stava sulla porta accomodò il Giovio suo amicissimo et perpetuo ospite, quando veniva a Napoli, quelle due belle parole IOVI XENIO, quasi al Dio dell'ospitalità. La qual casa in guisa adornò di dipinture per mano di Giorgio Vasari dipintore eccellentissimo et di statue antiche di marmo et de mestieri opportuni a ricever gli amici suoi»; AGOSTI 2000, p. 58.

di celebri uomini d'arme entro tondi maiolicati.³⁷⁹ Il tentativo di coinvolgere Bronzino nel progetto non ebbe buon esito, ma è utile farne menzione in quanto sintomatico di quella più ampia connessione istituitasi tra Firenze e Napoli grazie alle nozze Medici-de Toledo, che, come scriveva Giovanni Previtali, creò una situazione invitante per esportare il manierismo nella sua versione aristocratica ed ebbe certo un ruolo nel preparare il terreno alla venuta di Vasari.³⁸⁰

Per quanto riguarda la «sala di braccia 15 per ogni verso da farvi in fresco ornamenti e freggi e quatro figure in certe nichie grande quanto il vivo. Un Verturno, una Pomona, una Cerere et una Proserpina. Et altre cose appartenenti a ornarla di colonne e cornicioni e teste sopra le porte colorite» richiesta a Giorgio il 10 agosto 1545, possediamo l'invenzione descritta da Giovio in una lettera priva di data e destinatario ma evidentemente diretta al proprietario di casa, una missiva del gennaio 1546 di Pietro Aretino ugualmente indirizzata a Tommaso, ecfrastica e celebrativa, e la descrizione di Carlo Celano nelle sue *Notitie del bello* (1692).³⁸¹ Ancora in discrete condizioni all'inizio dell'Ottocento,³⁸² è oggi del tutto perduta.³⁸³ Non è dunque possibile sapere se questa sala dove Vasari dipinse «in quattro facciate, i Tempi e le Stagioni dell'anno»³⁸⁴ possa attestarsi come un precedente per la sala delle Stagioni e degli Elementi progettata qualche anno dopo da Giulio Mazzoni per palazzo Capodiferro Spada, è però sensato immaginare il piacentino presente anche in questo cantiere. Benché non sia possibile ricostruire in modo preciso la configurazione assunta dall'architettura illusiva e la caratterizzazione dei personaggi, si può forse supporre che, ancora una volta, Vasari si richiamasse agli esempi di decorazione murale romana più *à la page*, quelli afferenti alla linea

³⁷⁹ KLIEMANN 1985, p. 22: si segnala una lettera del 14 ottobre 1540 di Giovio a Cosimo de Medici; per la lettura del tema iconografico: LEYDI 1999, pp. 18-19, 241-243.

³⁸⁰ Come spiega AGOSTI 2000, p. 58, richiamandosi a PREVITALI 1978, p. 40.

³⁸¹ CELANO 1692, II, pp. 1234-1235: «questo (palazzo) era ricco di famosissime statue di marmo e fra l'altro sopra la porta ... vi era una tavola alta palmi cinque e lata sette, nella quale stava colpita a mezzo rilievo la lupa che lattava Romolo e Remo: opera che non aveva pari neanche in Roma... La sala di questa casa egregiamente si vede dipinta da Giorgio Vasari, e vi si scorge naturalissimo il ritratto dell'imperatore Carlo V, ed anche quello di re Filippo II suo figliolo. Vi sono ancora molti ritratti di poeti e letterati antichi. Tommaso Cambi già detto fu un uomo quanto ricco, quanto virtuoso, letterato ed amico della cognizione dell'antico, in modo che in sua casa vi si vedeva un preziosissimo museo, così di statue, che di medaglie, ed altre curiosità».

³⁸² Cfr. MAFFEI 1999, p. 295, nota 61: riporta Romanelli (ROMANELLI 1815, p. 115): «Palazzo Mascaro: nel largo S. Giovanni Maggiore. Allorchè questo palazzo si possedeva da Tommaso Cambi ... la sala fu dipinta da Giorgio Vasari. Oggi queste pitture, quantumque oscurate, pure presentano in buon aspetto la Pomona, la Cerere, Vetumno e Proserpina. Carlo V al naturale è dipinto in una finestra con un guanto in mano e col tosone in petto. Vi è ancora il ritratto di Filippo II di lui figlio e di alcuni cardinali». Mentre Bologna (BOLOGNA 1971, nota 48 p. 1651) credeva che i ritratti, menzionati anche da Celano, fossero opere mobili, essi sembrano piuttosto da intendersi come parte della decorazione murale così come nel caso del monaco alla finestra dipinto nell'ambiente che precede la sagrestia di Monteoliveto [Fig. 27]

³⁸³ Il palazzo, già appartenuto all'abate della chiesa di san Giovanni Maggiore, divenne poi di proprietà della famiglia d'Aquino dei Duchi di Casola. Nelle aggiunte di Chiarini a Celano (1856-1860) non si trova menzione delle pitture a causa della riedificazione completa del palazzo nei primi decenni del XIX secolo cfr. DIVENUTO 2005, p. 89, nota 1.

³⁸⁴ Cfr. VASARI 1966-1987, VI, p. 386. Aggiunge inoltre di aver eseguito «il Sogno, il Sonno sopra un terrazzo, dove fece una fontana».

di ricerca del Sanzio e degli allievi, per il sicuro apprezzamento riscosso dal raffaellismo nell'ambiente napoletano e certamente aderente anche ai gusti di Tommaso, committente di Girolamo da Cotignola e in rapporti con Bagnacavallo *Senior* e Giovanni Francesco Penni.³⁸⁵

Nel 1996 Pierluigi Leone de Castris ha proposto di riconoscere un lacerto della decorazione del salone di Tommaso nel frammento di affresco con *Musici*, conservato all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston.³⁸⁶ [Fig. 28] Nel catalogo della mostra *Eye of the Beholder* del 2003³⁸⁷ si è accettata senza discutere questa ipotesi, nonostante l'unica argomentazione su cui possa poggiare è la provenienza genericamente napoletana del pezzo, acquistato da John Gardner il 26 ottobre 1897 dall'antiquario partenopeo Vincenzo Barone.³⁸⁸ Che l'origine Cambi sia del tutto congetturale sembra dimostrarlo tanto l'analisi stilistica quanto il riscontro con le fonti: nelle descrizioni sopramenzionate non si trova un'esplicita menzione di figure di suonatori, ma si riferisce solamente di «teste sopra le porte», probabilmente quelle che Celano puntualizzava essere «il ritratto dell'imperatore Carlo V, ed anche quello di re Filippo II suo figliolo [...] e ancora molti ritratti di poeti e letterati antichi».³⁸⁹ Soprattutto, stilisticamente il frammento non sembra potersi inserire agevolmente nella produzione vasariana e i confronti che sono stati istituiti con le opere dell'aretino sono poco puntuali.³⁹⁰

La perdita del contesto decorativo originario – costituito da apparati in stucco e affresco – riguarda anche il *Cristo Crocifisso* [Fig. 19] che il cardinale Seripando commissionò per l'originalissima cappella-biblioteca che volle venisse edificata sul fianco di San Giovanni a Carbonara per accogliere le spoglie del fratello Antonio, scomparso nel 1531.³⁹¹ Di questa

³⁸⁵ Cfr. BOLOGNA 1971.

³⁸⁶ LEONE DE CASTRIS 1996, p. 108, poi dallo stesso autore ribadito senza ulteriori argomentazioni nei contributi successivi, come nel più recente LEONE DE CASTRIS 2016, pp. 527-528. Il frammento ha come numero di inventario P22e1; il museo non possiede un catalogo ragionato ma il curatore Nathaniel Silver e la sua collaboratrice Molly Phelps, ai quali vanno i miei ringraziamenti per la grande disponibilità e l'immediatezza nella risposta, hanno condiviso con me i dati inediti raccolti da Hillard Goldfarb sul dipinto. Devo inoltre ringraziare Chiara Pidotella per il generoso aiuto.

³⁸⁷ *Eye of Beholders* 2003, p. 89. Per la bibliografia precedente cfr. HENDY 1931, pp. 80-81; LONGSTREET 1935, p. 193; FREDERICKSEN-ZERI 1972, p. 37; HENDY 1974, pp. 172-173.

³⁸⁸ La ricevuta d'acquisto, conservata presso il museo, elenca diverse opere e, relativamente al pezzo in esame, recita solamente: «l'Affresco con figure musicanti. Rinascimento?» al costo di 200 lire; in corrispondenza di questa voce a matita è stato aggiunto «Brusatorci». Come riportato da Goldfarb, l'attribuzione al veronese Felice Brusatorci fu suggerita da Bernard Berenson e dallo stesso ribadita in una lettera del 10 marzo 1930 a Philip Hendy. Grossi dubbi su tale paternità hanno portato a ulteriori proposte: nel 1974 Hendy si mostrava propenso a riconoscervi una mano napoletana di inizio Seicento, riscontrando un'influenza caravaggesca.

³⁸⁹ CELANO 1692, II, pp. 1234-1235.

³⁹⁰ Si parla genericamente di caratteri fisionomici, come nel caso dell'anziano barbuto, o di mani larghe e palmate, o ancora dell'ampiezza dei panneggi, tutte scelte che accomunerebbero i protagonisti dell'affresco a quelli dipinti nel refettorio di Monteoliveto. Ancora meno convincente è il rimando al *Banchetto di Ester e Assuero*, invocato solamente sulla base della presenza di musici.

³⁹¹ Il monumento, il committente e le problematiche religiose connesse sono affrontati in NALDI 2009, dove se ne mette in luce anche il legame con Paolo Giovio.

attività vasariana per il monastero agostiniano³⁹² sono però giunte a noi sedici tavole con storie bibliche originariamente collocate «intorno alle spalliere e sopra gl'armarii di noce, fatti con mia disegni et architettura»³⁹³ della sagrestia,³⁹⁴ l'esecuzione delle quali, sappiamo per certo, venne differita al rientro a Roma, dove Vasari poté finalmente contare sul prezioso aiuto di Gherardi, la grafia del quale si palesa in maniera piuttosto evidente in molti punti.³⁹⁵

Come sottolinea Andrea Zezza,³⁹⁶ le motivazioni addotte da Giorgio per giustificare la partenza da Napoli nel settembre del 1545 sono piuttosto pretestuose e tra esse l'unica davvero documentata è lo scontro tra i monaci e le guardie del viceré, sicuramente occorso prima della metà di luglio, quando don Ippolito cominciava a lamentare grande costernazione al riguardo.³⁹⁷ È stato ben inteso che, nonostante il successo e le commissioni in gran numero, evidentemente Vasari reputò che la duratura affermazione a cui tanto aspirava potesse essere raggiunta solamente puntando sulla grande decorazione murale così come veniva promossa dalla cerchia dei Farnese a Roma, e, dunque, perseguendo il modello di Perino del Vaga e il sistema di lavoro da lui imbastito. Deciso ad abbandonare Napoli già alla metà di agosto,³⁹⁸ Giorgio concretizzò il proposito nel corso del mese di settembre, optando per l'esecuzione nell'Urbe di molti dipinti poi spediti in città.³⁹⁹

Nella biografia di Mazzoni, come già più volte citato, Vasari ricorda la presenza di Giulio «quando in Monte Oliveto di Napoli faceva esso Giorgio la tavola dell'altare maggiore,

³⁹² Perduto è il «san Giovanni evangelista che sta mirando la Nostra Donna vestita di sole, con i piedi sopra la luna e coronata di dodici stelle» (cfr. *Ricordanze 1527-1573*) affrescato su una non meglio identificata parete delle scale.

³⁹³ VASARI 1966-1987, VI, p. 386.

³⁹⁴ Cfr. MAIETTA 2010.

³⁹⁵ VASARI 1966-1987, V, p. 294

³⁹⁶ ZEZZA 2013.

³⁹⁷ Lettera del 16 luglio 1545 di don Ippolito a Vasari: «Ma la novità scandalosa e vituperosissima, occorsa a quelli padri nostri, per la quale intendo aver perso la solita grazia di Sua Eccellenza e incorso in grossa indignazione, mi ha talmente prosternato l'animo, che più non penso di venir in quella città, poiché in un punto s'è perso quello che in tanti anni con tante fatiche s'era acquistato. Dio perdoni a chi è stato causa di tanto error e di sì grossa perdita; la quale tanto mi preme e mi dispiace più che niuna altra cosa abbi sentito e sia occorsa, da poiché ho quest'abito. E da poi ch'io ho avuto tal nuova, sempre sono stato fuori di me stesso e resto molto ammirato che tanti signori amici di quel luogo abbino permesso li sia stato fatto sì gran carico; o almeno, poiché è occorso, non si sieno interposti in quietar la mente di Sua Eccellenza e riconciliarlo con quelli padri» cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 155-156.

³⁹⁸ Come testimonia la lettera del 20 agosto di don Ippolito: «Di poi le dette mia ho ricevute le vostre de quattordici del passato, nelle quali non mi fate menzione alcuna né del detto travaglio, né che siate più al servizio di Sua Eccellenza; anzi mi motteggiate, che sperate presto di vedermi in Toscana, cosa che mi dà da pensar, non abbiate a seguitar quell'inprese onorate, si sperava, in Napoli. Che certo, quando così sia, mi dispiacerebbe, perché desideravo, vi faceste immortale in cotesta città e ne riportassi un grosso borsotto di ducati. Desidero mi avviate a che termine siate circa l'opere di Sua Eccellenza o d'altri signori» cfr. *ivi*, pp. 160-161.

³⁹⁹ Tra essi si segnalano una serie di opere per il Cambi: un *San Girolamo penitente* (4 dicembre 1545); con un invio del gennaio 1546 un ritratto dell'imperatore Carlo V e «al Rosso Maestro di Casa di Messer Tomaso Canbi un quadro in pietra quando Cristo amaestra Maria e Madalena», che Pillsbury (1970 pp. 94-98), notando somiglianze con il *Crocifisso* per Seripando, ha proposto di riconoscere in un dipinto su lavagna della collezione del marchese di Bristol a Ickworth; uno *Sposalizio mistico di S. Caterina* (3 aprile 1547) e, dopo la morte di Tommaso (13 gennaio 1549), un *Endimione* (15 maggio 1549) per il figlio Alfonso, che posò come modello per il protagonista, cfr. VASARI 1566-1987, VI, p. 394; *Ricordanze 1527-1573*.

una grande opera nel reffettorio e la sagrestia di San Giovanni Carbonaro, i portegli dell'organo del Piscopio, con altre tavole et opere», espressioni utili più probabilmente a dare una collocazione cronologica al periodo speso insieme che non per attestare un effettivo contributo autografo nelle singole opere. Infatti, sfortunatamente, non si riescono a individuare brani che, anche solo dubitativamente, possano essere ascritti a Giulio né nelle tavole per San Giovanni a Carbonara⁴⁰⁰ [Figg. 29] – dove la presenza di Gherardi, come detto, è preponderante – né nelle ante d'organo per il Duomo di Napoli,⁴⁰¹ [Fig. 30] commissionate dal giovanissimo arcivescovo Ranuccio Farnese⁴⁰² (o, per suo conto, dal cardinale Alessandro). Com'è noto, le portelle vennero realizzati a Roma entro il marzo del 1546 – fu infatti Tiziano a fornire una perizia positiva – e forse, se riconosciamo il nostro nel «Iulio» attestato a fianco di Vasari sino al 23 novembre,⁴⁰³ egli potrebbe aver assistito il maestro almeno nella prima fase di esecuzione.

Sono due le commissioni realizzate durante il soggiorno napoletano che, pur con le dovute cautele, aprono alla possibilità di scorgere, in brani secondari, la mano del piacentino, al quale Vasari dovette forse ricorrere per far fronte alla mancanza del prezioso aiuto consuetamente offerto del Doceno: l'*Adorazione dei Magi* per il duca di Gravina e i due trittici che ornavano le pareti brevi del refettorio olivetano.

In merito a questi ultimi, delle sei tavole che componevano la coppia di grandi lunette si possono oggi giudicare solo gli spicchi laterali della *Cena in casa di Levi*, [Fig. 31] oggi a Capodimonte, e quelli della *Raccolta della manna*, [Fig. 32] conservati a palazzo Abatellis a Palermo.⁴⁰⁴ Il laterale destro del museo siciliano [Fig. 33] palesa alcune alterazioni rispetto all'autografo grafico [Fig. 34] legittimanti la supposizione che in esso possa scorgersi un contributo di Mazzoni, da individuarsi in quei personaggi che mostrano una coerenza di soluzioni con suoi lavori successivi. Se la figura muliebre tracciata nel disegno in basso, mentre

⁴⁰⁰ Solo come suggestioni valgono le vaghe affinità con alcuni elementi dell'*Immacolata Concezione* di Lucca, come, nel pannello con Adamo, la tipologia del serpente con la testa femminile e la resa delle foglie dell'albero, oppure la riproposizione della posa del Sant'Eustacchio lucchese per il Sant'Ambrogio.

⁴⁰¹ A meno di ipotizzare che, anche qui, possano darsi a Giulio i brani più corsivi, come il fanciullo che regge l'ampolla di san Gennaro nelle tele con i *Sette santi patroni di Napoli*, differente nelle fattezze e nella collocazione rispetto al progetto grafico (cfr. HÄRB 2015, pp. 276-277, n. 129); difficile giudicare i santi, che rientrano appieno nelle tipologie fisiognomiche adottate da Vasari per anziani maschili. Nelle scene visibili a portelle aperte sembra predominare la mano del Doceno.

⁴⁰² Cfr. *Ricordanze 1527-1573*: ricordo del 10 di settembre 1545.

⁴⁰³ Lettera del 23 novembre di don Miniato in Agnano a Vasari a Roma: «Raccomandami agli amici, massime a Simon Botti e Raffaello Monte Lupo e Iulio e tutti li altri, se sono teco; e non mi mettere nel dimenticatoio» cfr. FREY 1923-1930, I, p. 162.

⁴⁰⁴ Per le vicende di questi dipinti si veda: LEONE DE CASTRIS 1996, pp. 95-133: con la soppressione degli Ordini religiosi tutti i pannelli passarono al Real Museo di Napoli; i due laterali oggi a Palermo vennero inviati in dono alla città da Francesco I di Borbone nel 1827, mentre delle due composizioni centrali – documentate integre ancora a metà Ottocento ma che furono assai probabilmente danneggiate durante la guerra – sono stati riconosciuti due frammenti della *Cena*: nei depositi del museo di Capodimonte si trovano un brano dell'architettura di fondo e la testa della Maddalena inginocchiata ai piedi di Cristo. I disegni preparatori si conservano al Rijksmuseum di Amsterdam (*Cena in casa di Levi*) [Fig. 38] e all'École des Beaux-Arts di Parigi (*Raccolta della Manna*) [Fig. 32], cfr. HÄRB 2015, pp. 258-261, nn. 113-114.

abbraccia il bambino, è trasposta in pittura con aderenza e si iscrive in pieno nel lessico visivo vasariano, sono le due donne appena al di sopra che mostrano scarti di un certo interesse: è in special modo la ragazza che si sporge verso il basso per dialogare con la compagna che, nella scelta del taglio prospettico, dà corpo a un figura dal capo incassato nelle spalle, il viso in tralice e dalla scriminatura centrale dei capelli posta in fortissima sottolineatura, ammiccando al repertorio di scorci audaci messo in campo da Giulio a palazzo Capodiferro Spada, come, per esempio, nella *Strage degli innocenti* della cappella [Fig. 35] o nell'ovale con *Callisto e le ninfe alla fonte*. [Fig. 36] Reinventati sono anche i personaggi maschili in secondo piano, che perdono la caratterizzazione pensosa e il coinvolgimento nell'avvenimento narrato nella scena centrale per divenire volti poco più che giustapposti, quasi delle comparse che affollano le quinte, come accade sovente nei riquadri narrativi del ciclo Capodiferro: si veda il folto gruppo di figuranti nel primo piano del cosiddetto *Trionfo di Romolo*, nella sala dei Fasti Romulei. [Fig. 37]

Per quanto riguarda la *Cena in casa di Levi*, rimase forse nella memoria di Mazzoni il servitore che campeggia nel laterale destro, [Fig. 39] immortalato nell'attimo in cui, correndo, si volta, tanto da prenderlo a prestito per una delle madri della *Strage* nella cappella. [Fig. 40]

Una seconda commissione che pare significativa per ricostruire la fase di partecipazione di Mazzoni all'*atelier* napoletano di Vasari è la tavola registrata il 20 aprile 1545 per Ferdinando Orsini, duca di Gravina,⁴⁰⁵ recentemente riconosciuta nell'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca Vaticana [Fig. 41] (che, con il relativo cartone, reca ancora un'attribuzione a Raffaellino del Colle [Fig. 42]),⁴⁰⁶ alla quale è associato un disegno scoperto da Florian Härb nella collezione Goldman di Chicago.⁴⁰⁷ [Fig. 43]

Non si tratta di isolare, nel dipinto, elementi la cui responsabilità debba spettare a Giulio, ma di evidenziare come da essa dipenda la pala d'altare eseguita a olio su muro nella cappella di palazzo Capodiferro. [Fig. 44] Al di là del tema iconografico comune, è il respiro generale e sono le singole scelte compositive a suscitare l'impressione di vicinanza tra le due opere. Tale sensazione aumenta se invece del dipinto della Vaticana si prende in considerazione il disegno di Chicago. Le consonanze maggiori si avvertono nel gruppo della Madonna con il bambino, anche se in quello di Mazzoni il carattere michelangiolesco è decisamente più accentuato.

⁴⁰⁵ Cfr. *Ricordanze 1527-1573*: «Ricordo come a di 20 di aprile 1545 lo Eccellentissimo Signor Duca di Gravina mi alloga oggi questo di sopradetto in Napoli una tavola piccola d'altezza di braccia dua e mezzo per mandarsi a Gravina con dua profeti che la mettano in mezzo in dua quadri e larga il medesimo: nella quale volse che drento vi facessi quando i Magii vengono d'Oriente per adorare il Nostro Signor Giesù Cristo dipinta a olio e lavorata diligentissimamente: con colori fini e secondo un disegno ch'io gli avevo fatto di mia mano e così rimanenno che l'ornamento di detta di legniamie intagliato...».

⁴⁰⁶ Cfr. PAOLUCCI-PANTANELLA 2009, p. 101: il dipinto è stato trasferito su tela e ha subito diversi restauri; il cartone è stato acquistato nel 2005. Del tutto ignoti sono i due Profeti che avrebbero dovuto fungere da laterali nel complesso decorativo.

⁴⁰⁷ Cfr. HÄRB 2015, pp. 271-272, nn. 123-124. Härb considera anche il cartone della Vaticana un autografo vasariano eseguito probabilmente con l'aiuto della bottega.

Variano le disposizioni ma ricorrono pose e tipologie dei personaggi, come il pastore che si sporge per poter assistere al prodigioso evento appoggiandosi pesantemente al bastone, o il ragazzo con il berretto frigio che, rappresentato nel disegno alle spalle della Vergine, trova la sua eco dipinta nel re di destra (identificato nel cardinale Alessandro Farnese) posto a bilanciare l'incurvarsi di San Giuseppe e che, con quel suo incedere quasi danzante, rievoca i modi dei protagonisti di un disegno di Parmigianino oggi a Weimar [Fig. 45].⁴⁰⁸ Nell'*Adorazione Capodiferro*, lo slancio estremo con cui il magio con le fattezze di Giulio III si proietta verso il bambino, rispetto all'idea vasariana, sembra quasi affondare con più evidenza nel modello offerto dal disegno di Baldassarre Peruzzi [Fig. 46],⁴⁰⁹ sicuramente noto all'aretino che lo lodava come «cosa maravigliosissima a vedere [per] i cavalli, i cariaggi, le corti di tre Re con tanta grazia da Baldassare immaginate; nella quale fece muraglie di tempii et invenzioni di casamenti nella capanna, bellissimi».⁴¹⁰ Che il foglio del British abbia ispirato la composizione per il duca di Gravina lo dimostrano questi prestiti, oltre al fortunatissimo motivo dell'uomo che tiene il destriero, di cui a seguire, e la ripresa per la coppia della curiosa incoronazione, in primo piano a sinistra, del duo re-servitore.

Il personaggio alle prese con il cavallo, tratto dal celeberrimo modello antico dei dioscuri e vero e proprio *topos* nella produzione di Giorgio [Fig. 47] – che lo ripropone nella pala d'altare per Santa Maria della Scolca a Rimini [Fig. 48] e nell'*Anania che restituisce la vista a Saulo* [Fig. 49] – è un motivo fortemente frequentato dagli artisti negli anni Quaranta: si veda quale esempio Francesco Salviati nella *Conversione di Saulo* della cappella del Pallio nel palazzo della Cancelleria [Fig. 50] e, dello stesso Cecchino, l'arazzo con *Giuseppe interpreta il sogno del faraone*.⁴¹¹

Ad essere riproposto da Mazzoni è anche il prototipo dell'uomo a cavallo con le braccia spalancate, una derivazione dal protagonista della scena di *Giosuè che ferma il sole e la luna* dipinta da Perino del Vaga nella decima campata delle Logge, [Fig. 52] su disegno di Raffaello. Una scelta, questa vasariana, [Fig. 51] che non fa altro che ribadire la volontà di misurarsi con la scuola del Sanzio e carpirne le più riuscite soluzioni; un'operazione perfettamente in linea, come visto, con le richieste della committenza e con le aspirazioni personali a queste date.⁴¹²

⁴⁰⁸ Cfr. GNANN 2007, I, p. 412, n.521, II, p. 432, n. 521. Il disegno si trova nelle collezioni di Weimar, Inv. N. KK 7393. Una stampa di Niccolò Vicentino rende conto di un altro prototipo di Parmigianino sul tema, cfr. *Parmigianino tradotto* 2003, p. 128, n. 215.

⁴⁰⁹ Londra, British Museum, inv. 1994,0514.49 cfr. TURNER 1999, I, n. 359.

⁴¹⁰ VASARI 1966-1987, IV, p. 321, così descritto nella Torrentiniana, dunque sicuramente a lui noto entro il 1550.

⁴¹¹ Cfr. RUBIN 1987 e *Francesco Salviati* 1998, p. 296, n. 119.

⁴¹² Come detto, Vasari poteva contare su Raffaellino del Colle. Si prenda ad esempio il *Battesimo di Cristo* che Vasari realizzò per il battesimo di Francesco I, di cui rimane il disegno preparatorio. Se l'affresco (in controparte) - attribuito a Raffaellino - è contraddistinto da figure piuttosto compatte, nella copia del disegno preparatorio attribuita al medesimo artista (British Museum, inv. 1861-6-8150) le membra più allungate e aggraziate, lo spiovere dei capelli, il ritmo compositivo instaurato tra i due protagonisti, hanno un legame più diretto con il foglio

In tema di raffaellismo, sebbene sulla cappella Capodiferro Spada si tornerà nel capitolo dedicato al palazzo, vale la pena soffermarsi e presentare alcune osservazioni utili a introdurre problematiche che saranno oggetto di capitoli a seguire e che, in parte, sono già state esposte nel precedente, vertendo sulla situazione artistica della Roma farnesiana e sul ruolo avuto in quel contesto da Perino del Vaga. Il *Cristo che salva San Pietro dalle acque* dipinto per Gian Matteo da Aversa [Fig. 25] e esplicitamente derivato dal prototipo raffaellesco, si pone all'origine della scena di medesimo soggetto realizzata in chiaroscuro nel riquadro sottostante il *San Pietro* dipinto a olio da Mazzoni sul muro a sinistra dell'ingresso della cappella. [Fig. 53] Per quanto probabilmente l'esecuzione sia da ascrivere alla mano di un ignoto collaboratore, la concezione può benissimo spettare a Giulio perché in tutto l'ambiente – come poi si vedrà – è palese il ricorso a soluzioni che sono legittimate dalla frequentazione tanto dell'ambito vasariano quanto di quello perinesco. Sulla scorta di quanto già osservato da Barbara Agosti per il dipinto destinato all'abate olivetano, anche il riquadro Capodiferro propone manifeste tangenze con le «otto storie di San Piero, tratte degli Atti degli Apostoli, le quali [Perino] fece in disegno perché ne fusse ricamato per papa Paolo Terzo un piviale».⁴¹³ Osservando due degli studi grafici che recano testimonianza di questo ciclo balzano agli occhi alcuni elementi che possono aver rappresentato un termine di confronto: ci si riferisce al *Cristo consegna le chiavi a san Pietro*⁴¹⁴ [Fig. 54] e a quello già menzionato, perduto ma attestato da un'incisione di Georges Reverdy, con san Pietro salvato dalle acque [Fig. 26]. Per quanto nel dipinto manchi la proverbiale eleganza delle composizioni di Perino, le lumeggiature violente con le quali sono scolpite le forme riescono a corrispondere alla medesima funzione svolta dal ricchissimo tratteggio, nervoso e ripetuto, con cui sono condotti i disegni. Ad affermare questa relazione valgono anche il gioco di contrapposizione tra figura stante e inginocchiata, la preferenza per corpi monumentali ammantati da panni sovrabbondanti e gonfiati dal vento, il trattamento delle barbe e dei capelli, definiti da grossi ricci svolazzanti, e la presenza della vela a fare da quinta di fondo.

Se è giusto pensare per la cappella un'esecuzione entro la primavera del 1553 per l'esistenza di un termine *ante quem* corrispondente al contratto firmato da Francesco de

vasariano, il quale si iscrive in una serie corposa di riproposizioni che contempla anche Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi e Prospero Fontana. Härb per questo disegno segnala prestiti da diversi affreschi delle logge (per gli angeli, per le figure che si tolgono i vestiti, per Dio padre in volo con angeli) e ricorda riuso nella cappella di Leone X scena eseguita da Marco da Faenza (cfr. HÄRB 2015, pp. 188-189, n. 46; si vedano anche pp. 190, n. 47 e 48). Anche nel laterale della *Raccolta della manna* si evincono citazioni dalle logge, come per il bambino sulla sinistra, che rimanda al riquadro della decima con la *Divisione della Terra promessa*.

⁴¹³ VASARI 1966-1987, V, p. 161; cfr. DAVIDSON 1990; *Perino del Vaga* 2001, pp. 273-279, nn. 145-150.

⁴¹⁴ Un disegno con questo soggetto appartiene alla collezione londinese di Willem Dreesman, un altro si trova a Digione, nella Devosge Collection, inv. 700, una copia è al Louvre, inv. 644, cfr. *Perino del Vaga* 2001, pp. 275-276, n. 147.

Credenza per «indorare capellam seu sacellum existens in palatio eiusdem R.mi Car.lis iuxta designationem a magistro Julio placentino scultor»,⁴¹⁵ il sentimento vasariano che si respira nel sacello corrobora l'idea che durante il pontificato Ciochi del Monte si fosse rinnovata la prossimità tra i due artisti, con la presenza a Roma, seppur discontinua, di Giorgio. Questo potrebbe spiegare, in questo luogo, certi elementi decorativi adoperati per ripartire le scene ma soprattutto taluni dettagli stilistici e le scelte compositive apparentabili a quelle messe in campo da Vasari per la cappella del Monte in San Pietro in Montorio.⁴¹⁶ Si veda per esempio il *San Giovanni Evangelista* dipinto sull'arco esterno del sacello per Giulio III, [Fig. 55] per il quale esiste un disegno autografo al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (inv. 14274 F) [Fig. 56], il tipo fisico (e fisiognomico) del quale è parente stretto del *San Luca* e del *San Marco* concepiti da Mazzoni. [Fig. 57] Le scene narrative della volta della cappella Capodiferro [Fig. 58] sono costruite partendo da figure giganteggianti in primo piano che, nella loro disposizione circolare, lasciano libero lo spazio centrale per concentrarvi l'azione principale, mentre il resto della scena viene scalato in profondità lungo un piano fortemente inclinato, sulla falsa riga dell'*Anania che restituisce la vista a Saulo*, pala d'altare della Del Monte e della pressoché contemporanea *Decollazione del Battista* eseguita per la chiesa di San Giovanni decollato.⁴¹⁷ [Fig. 59]

Per la cappella privata del cardinale Girolamo, Mazzoni elaborò un'*Annunciazione* suddivisa in due riquadri, dipingendo sull'arco che sormonta il lato d'ingresso.⁴¹⁸ [Fig. 60] Fatte salve le necessarie cautele dovute alle molte manipolazioni subite dalle decorazioni di tutto il palazzo e nella consapevolezza che Giulio ricorse ad aiuti, si può andare oltre lo stadio lacunoso e degradato di queste pitture – evidente nelle ali dell'angelo, che appaiono completamente piatte, prive di ogni dettaglio – e proporre dubitativamente un accostamento alle due tavolette con l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata* di collezione privata, pubblicate per la prima volta da Härb nel 2015 [Fig. 61].⁴¹⁹ Queste ultime, purtroppo, sono riprodotte solo in bianco e nero e in piccole dimensioni, ma vengono giudicate autografe dallo studioso che attribuisce

⁴¹⁵ Cfr. Roma, Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), Archivio urbano, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 10/I, f. 170, pubblicato in IAZURLO 2009, pp. 70-71.

⁴¹⁶ Cfr. NOVA 1984; CONFORTI 2011; il contratto venne stipulato il 3 giugno del 1550 e la cappella fu portata a compimento nell'autunno del 1552. Alcuni disegni (cfr. HÄRB 2015, pp. 304-311, nn. 150-155, specialmente 150-152) attestano l'elaborazione di diversi progetti. Poiché nel relativo ricordo (cfr. *Ricordanze* 1527-1573) si fa riferimento a un modello presentato proprio in occasione della stipula, con una descrizione che collima con l'effettiva realizzazione, si deve pensare che queste elaborazioni grafiche vadano a collocarsi tra il marzo e il giugno del 1550, ovvero subito dopo l'elezione di Giovanni Maria Ciochi del Monte al soglio di Pietro (7 febbraio 1550), mentre per l'esecuzione pittorica si dovette cominciare probabilmente all'inizio del 1551, dal momento che tutta l'estate e l'autunno precedenti si erano svolti i lavori di muratura e si era dato avvio della decorazione plastica. Cfr. VASARI 1966-1987, VI, p. 396.

⁴¹⁷ Cfr. MOCCI 1996; AGOSTI 2016, p. 90.

⁴¹⁸ Che anche la volta [Fig. 62], seppur con l'intervento di collaboratori, spettò a Mazzoni mi sembra trovi riprova nel fatto che il San Giovanni [Fig. 63] si apparenti strettamente a quello realizzato nella cappella Theodoli [Fig. 64].

⁴¹⁹ Cfr. HÄRB 2015, pp. 241-242, n. 96.2 e 96.3.

loro una cronologia intorno alla metà o alla fine degli anni Trenta. Il fisico dinoccolato e la posa serpentinata, la torsione del busto, la foggia delle braccia, il profilo dei piccoli volti, la resa di naso e bocca così come quella degli occhi rilevati da tratti profondi e accentuati dall'addensarsi delle ombre, il trattamento dei capelli ondulati e la linea che si costituisce tra spalla, nuca e capo, inducono ad avvicinare le realizzazioni.

Sulla cappella si tornerà in un capitolo successivo ma, per concludere la disamina delle influenze vasariane su Mazzoni, si devono tenere in considerazione alcuni fatti cronologicamente più avanzati nella carriera dell'artista. Che i due siano rimasti in rapporti è attestato da una lettera del 7 dicembre 1566, scritta da Vasari da Firenze a Leonardo Buonarroti a Roma, nella quale si domanda di «dare l'inclusa a messer Giulio Piacentino pittore, procurando da quello la risposta».⁴²⁰ Frey ipotizzava che la missiva (perduta) riguardasse la richiesta di informazioni sulla vita di Daniele da Volterra (morto il 4 aprile 1566). Effettivamente a queste date ferveva il lavoro sulla terza sezione delle *Vite* in vista della nuova edizione e infatti la critica ha osservato che «a una vera e propria ripresa degli impegni sulla parte cinquecentesca si assiste solo in concomitanza con la pazzesca tornata di viaggi della primavera del 1566»⁴²¹ con i conseguenti rimaneggiamenti continuativamente apportati almeno sino al marzo del 1567. Risale d'altronde a questa fase anche la stesura della vita di Taddeo Zuccari,⁴²² alla quale evidentemente si fa riferimento nella medesima lettera quando si invita a sollecitare Federico, ribadendo una richiesta già avanzata il 30 novembre.⁴²³ Si deve collocare dunque in questo momento anche la stesura della breve biografia di Mazzoni, con la sua più che entusiastica chiusura: «onde si può sperare che abbia a fare ottima riuscita e venire in queste nostre arti a quella perfezione che si può maggiore e migliore».

Un altro momento di tangenza verrebbe attestato dalla dimostrazione della validità dall'attribuzione a Mazzoni del busto di Vasari conservato nell'abitazione di Arezzo, databile a dopo la metà del 1571 per la presenza dell'onorificenza dello sperone d'oro, di cui Giorgio venne insignito il 28 giugno,⁴²⁴ a controprova di una contiguità portata avanti sino agli ultimi anni di vita.

Non si deve tralasciare il fatto che i documenti rendono nota l'attività di Ferrante

⁴²⁰ «Così vi prego a sollecitare la cosa con Federigo Zuccherò, perché questi stampatori sono in fine, né gli posso più fare aspettare. Di grazia, procurate questa spedizione, che mi sarà carissimo. Ancora vi degnierete dare l'inclusa a messer Giulio Piacentino pittore, procurando da quello la risposta; e se vi dò troppo briga, incolpatene la vostra amorevolezza e cortesia» cfr. FREY 1923-1930, II, pp. 282-283.

⁴²¹ AGOSTI 2016, p. 112.

⁴²² Cfr. AGOSTI 2014.

⁴²³ «Appresso sarete contento ritrovare messer Federigo Zuchero, e che non manchi di mandarmi quanto gl'ho chiesto; e quello che ha da fare solleciti, perché gli stampatori sono nel fine de l'opra, et non gli posso far fermare, che troppo gl'importa: accioché quando la Signoria Vostra. Viene, se non prima, mi porti ogni cosa», cfr. FREY 1923-1930, II, pp. 481-482.

⁴²⁴ Per il busto cfr. paragrafo 5.2.2.

Moreschi al servizio di Vasari per la decorazione plastica delle tre cappelle di papa Pio V in Vaticano, eseguite tra il 1570 e il 1572.⁴²⁵ Moreschi, stuccatore e pittore piacentino (1533-1584),⁴²⁶ legato a Mazzoni da un profondo rapporto di fiducia e da affinità stilistiche che permisero loro di collaborare prima e dopo queste date, venne forse suggerito dallo stesso Giulio poiché egli si trovava impossibilitato a liberarsi di almeno altre due commissioni in cui era coinvolto: la cappella Alicorni Theodoli in Santa Maria del Popolo e la cappella di San Martino degli Svizzeri, posta a poche centinaia di metri dalla torre Pia e costruita proprio nel medesimo turno di lavori dalle stesse maestranze.⁴²⁷

Sulla base delle osservazioni presentate e di quelle che si andranno a discutere nei capitoli seguenti, è parsa più che opportuna una revisione dell'impatto avuto da Vasari sulla personalità artistica di Giulio, nella convinzione che i «primi principi» appresi dall'aretino dovettero penetrare a fondo in Mazzoni, esercitando un'influenza ben maggiore rispetto a quanto sinora la critica ha reputato,⁴²⁸ combinandosi poi con le sollecitazioni raccolte nel contesto romano.

2.3 *Un ritorno a Piacenza?*

L'ultima attestazione della presenza di Giulio nell'*entourage* vasariano sulla quale sembra effettivamente opportuno fare affidamento è la lettera scritta il 23 novembre 1545 da don Miniato e indirizzata a Vasari a Roma, anche se è lo stesso mittente a esprimersi in modo dubitativo sulla presenza degli aiuti: «Raccomandami alli amici, massime a Simon Botti e Raffaello Monte Lupo e Iulio e tutti li altri, se son teco». A porre in questione la permanenza romana di Giulio per la fine del 1545 e per tutto il 1546 è infatti la sua assenza dal grande cantiere della Sala dei Cento Giorni nel palazzo della Cancelleria, una prestigiosissima commissione farnesiana probabilmente già prospettata a Vasari da Giovio alla fine del 1545, formalizzata nel marzo successivo e conclusa entro il novembre 1546.⁴²⁹ Nell'autobiografia, dove sono registrati i nomi dei principali collaboratori di Vasari in questa impresa, non compare

⁴²⁵ cfr. AURIGEMMA 2009-2010, p. 81: ASR, Fabbriche, Camerale I, 1805: all'8 marzo 1570 sono registrati 50 scudi di moneta «a ferrante Moreschi pittore a conto della stucchi che fa in le cappelle di dette stanze». La stessa cifra viene ripetuta il 15 aprile, mentre 30 scudi vengono annotati al 13 maggio.

⁴²⁶ Cfr. ARISI 1985, pp. 161-170.

⁴²⁷ Cfr. capitolo 5.

⁴²⁸ Cfr. in particolare PUGLIATTI 1984, come già commentato al paragrafo 1.10. Spicca, al contrario, il giudizio espresso da Pettorelli (PETTORELLI 1921, p. 25): «egli si sente attratto dall'arte michelangiolesca e spinto a tradurre nella plastica le visioni in lui derivate dalle meraviglie del Buonarroti, seguendo fedelmente il Vasari, la cui influenza appare con chiarezza in tutte le manifestazioni artistiche della sua vita». Anche Adolfo Venturi, come già sottolineato, rilevava – e deprecava – la spiccata influenza dell'aretino nello stile di Mazzoni, cfr. paragrafo 1.6.

⁴²⁹ Cfr. Agosti 2016, pp. 68-72.

quello del nostro e del resto nella breve lista di lavori congiunti stilata nel profilo del piacentino Giorgio non sembra andar oltre le opere a Napoli e per Napoli.

È stata portata all'attenzione una lettera del 17 dicembre 1545 di don Ippolito, il quale, in debito di notizie da fine ottobre, si mostrava sorpreso dall'apprendere che Giorgio non si trovasse «a Piacenza al servizio del Signor Duca nuovo, ma [...] al servizio del Reverendissimo Farnese» a Roma. Il proposito dunque di trasferirsi nella città emiliana, divenuta capitale del neocostituito Ducato dopo l'investitura di Pierluigi Farnese (19 agosto 1545), dovette essere stato espresso in una ignota missiva precedente il 24 di ottobre e forse da porsi verso la fine di settembre, se la presenza di Ippolito in laguna («Io quando intesi a Venezia, che venivate a Piacenza») può collocarsi dopo il passaggio a Bologna, avvenuto presumibilmente il 20 settembre come prospettato nella lettera del 7 agosto.

Dubitativamente si può quindi avanzare l'ipotesi che, così come vennero attirati nel Ducato letterati, uomini di cultura e artisti – come Girolamo Siciolante da Sermoneta – già inseriti nel *milieu* farnesiano romano, a fronte del passo indietro fatto da Vasari, possa essere stato Mazzoni a trasferirsi, facendo così ritorno in patria. Mancano totalmente attestazioni in proposito, ma è certo vero che, avendone desiderio, gli si poté profilare concretamente questa possibilità, facilitata da canali che dovettero essergli divenuti famigliari durante la frequentazione di Vasari.⁴³⁰

Nel caso in cui si fosse effettivamente recato a Piacenza, Giulio potrebbe aver avuto però difficoltà a trovare lavoro, poiché il duca si mostrava assai più preoccupato di sistemare le questioni politiche, sociali e l'assetto urbanistico, promuovendo l'edificazione della cittadella militare che sarebbe divenuta la sua residenza, che non di incentivare la produzione artistica. Mazzoni avrebbe potuto allora comportarsi come Siciolante che, giunto in città poco dopo l'atto di creazione del Ducato, rientrò a Roma già nel novembre del 1545, lamentando che «non ci vego d'avere a far levori de molta importanza si come me fu detto et come me pensavo, si che se sapevo questo non partivo da Roma».⁴³¹

⁴³⁰ Tra i collaboratori di Pier Luigi si ricordano Apollonio Filareto, Annibal Caro, Bartolomeo Gottifredi; per il Consiglio di Grazia e Giustizia vennero scelti sette giuristi guidati da Claudio Tolomei; il segretario del duca fu Giovanni Francesco Rainieri, mentre gli affari di giustizia vennero presieduti da Annibal Caro.

⁴³¹ Cfr. FIORANI 1983, pp. 130-131. Alessia Ulisse ritiene che il viaggio a Piacenza vada collocato tra l'agosto e il novembre 1545, definendo tale cronologia grazie ai registri dei Virtuosi al Pantheon che attestano l'assenza del pittore (cfr. ULISSE 2018).

3 - Tra Perino del Vaga e Daniele da Volterra

Se le modalità dell'incontro tra Mazzoni e Vasari rimangono di fatto non pienamente accertabili, altrettanto ignote sono le vicende che portarono Giulio ad avvicinarsi a Daniele da Volterra: nonostante i tentativi della critica, ancora non è stato possibile appurare quando e come sia avvenuto l'ingresso tra le fila dei collaboratori del Ricciarelli.⁴³² Il peso avuto da questo sodalizio nello sviluppo artistico e nella carriera del piacentino fu però ingentissimo, come testimoniano i caratteri stilistici desumibili dallo scarno catalogo dell'artista, ed è d'altronde comprovato da Vasari, che gli riserva un posto tra i "creati" di Daniele, ponendone la breve biografia in coda a quella del volterrano.

Proseguendo dunque la ricostruzione intrapresa nel capitolo precedente, le tracce di Giulio si perdono al momento dell'abbandono della bottega vasariana, alla fine del 1545 o al più tardi all'avvio del 1546, dovendo poi attendere l'11 maggio 1550 per poter contare su un'attestazione sicura: il contratto per la decorazione del cortile di palazzo Capodiferro Spada.⁴³³ L'intervallo di tempo compreso tra questi due estremi, oltre all'ipotesi del soggiorno piacentino, deve essere colmato congetturando possibili occasioni di collaborazione con Daniele. Vasari insiste su uno specifico aspetto della formazione, l'apprendimento della tecnica della lavorazione dello stucco, ed effettivamente, al momento di mettersi alla prova con l'impresa per il Capodiferro, Giulio si presentò come un plasticatore perfettamente formato e con un bagaglio di conoscenze sui meccanismi della grande decorazione che deve essere fatto risalire a un apprendistato avvenuto negli anni appena precedenti entro il giro di committenze del Ricciarelli.

Ai fini però di comprendere a fondo questi cantieri, per dare la giusta cornice interpretativa e per creare una maglia di confronti per l'opera di Mazzoni in palazzo Capodiferro, è opportuno cercare di tracciare i lineamenti fondamentali di una storia dell'ornamentazione a stucco nel Cinquecento. Si tratta di un argomento scarsamente frequentato dalla bibliografia, che, nonostante una crescita di interesse in tempi piuttosto recenti, mostra debolezze tanto sotto il profilo degli affondi specifici quanto di letture che complessivamente ne analizzino i caratteri precipui entro il più globale concetto di "sistema decorativo". Lo studio di questo *medium*, al contrario, porta con sé numerose considerazioni di tipo tecnico,⁴³⁴ 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

⁴³² Principalmente cfr. PUGLIATTI 1984, pp. 53-63.

⁴³³ Cfr. paragrafo 4.2.

⁴³⁴ Per le considerazioni di tipo tecnico cfr. *Lo stucco* 2001.

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.

3.1 Caratteri e fortuna di un genere decorativo: lo stucco nei cantieri di Raffaello e la sua diffusione

Per una lettura dei fatti artistici legati allo stucco è necessario riportare l'attenzione sugli aspetti, anche più pragmatici, del funzionamento dei cantieri artistici nel Cinquecento; in questo modo è possibile abbandonare la logica di subordinazione dell'ornamento alla storia principale e riconoscere alla decorazione una rilevanza che ne legittima lo studio e la comprensione. Di primaria importanza dal punto di vista del metodo è comprendere che tali cantieri sono gli oggetti privilegiati di questa ricerca poiché in essi le singole specializzazioni si trovarono a collaborare gomito a gomito e a interagire ai fini di un prodotto armonico e unitario, permettendo alle soluzioni decorative di filtrare senza difficoltà alcuna da una tecnica all'altra. Ne consegue un ruolo da protagonista per lo stucco, per il suo statuto particolare a mezza via tra pittura e scultura e per la fondamentale mediazione che svolge tra parete dipinta e parete reale, tra bidimensionalità e tridimensionalità, tra il colore dei dipinti e la monocromia delle sculture.

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*. Lo studio della grafica si attesta, in relazione a queste realtà, come una risorsa indispensabile per provare a ritessere le complesse trame sottese alla circolazione delle formule decorative, tanto in senso diacronico che topografico. 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.⁴³⁵

Lo strumento di base su cui tornare a fare affidamento è 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, sia come artista

⁴³⁵ Su questo tema si vedano le osservazioni su Giulio Romano di Belluzzi e Forster (BELLUZZI-FORSTER 1989, pp. 203-207), secondo i quali l'architettura, la pittura e la scultura hanno per il Pippi un'origine comune nel disegno, che traduce in immagini le invenzioni dell'autore, consentendo di trasmetterle agli altri, e in primo luogo ai collaboratori, ai quali è demandata larga parte della fase esecutiva. Le affinità concettuali favoriscono gli scambi e l'integrazione fra le arti, per cui non a caso la sua architettura è arricchita da pitture e sculture: per es. nei prospetti dell'abitazione romana e della porta del Te sono incastonati bassorilievi antichi; la casa mantovana aveva una «facciata fantastica, tutta lavorata di stucchi coloriti» (VASARI 1966-1987, V, p. 76).

sia come scrittore, ha dimostrato di possedere e di cui si è già dato parzialmente nota. 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.

Anzitutto allora alcune considerazioni terminologiche e di contesto storico. Il termine "stucco" nel Cinquecento serviva a designare tanto l'impasto utilizzato per modellare i rilievi decorativi, quanto quello adoperato nel rivestimento delle superfici.⁴³⁶ Com'è noto, l'impiego di questo materiale, dopo i fasti dell'età romana imperiale,⁴³⁷ fu discontinuo sino a tutto il Quattrocento, e fu solo nel XVI secolo che la variante "bianca" di età classica conobbe una vera e propria rinascita, entro i cantieri vaticani e ad opera dell'entourage raffaellesco. Nelle *Vite*, Vasari si sofferma sui procedimenti legati all'utilizzo dello stucco in diversi passi⁴³⁸ 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 stacciatolo, lo mescolò con calcina di trevertino bianco, [...] [e] trovò che così veniva fatto senza dubbio niuno il vero stucco antico».⁴³⁹ Si trattò di una doppia riscoperta, insieme tecnologica e stilistica:⁴⁴⁰ da un lato quella della tecnica del getto di conglomerato, dove l'elemento decorativo veniva reiterato con l'impiego degli stampi; dall'altro lato, la possibilità di modellare a mano libera realizzando rilievi con aggetti estremamente differenziati: dal segno inciso sulla superficie, al bassorilievo, sino all'emergenza tridimensionale, quasi di scultura a tutto tondo, consentita principalmente dall'utilizzo di perni di ferro, vere e proprie anime intorno alle quali compattare il materiale. L'apparato decorativo veniva approntato sulla base dei modelli offerti dalle antiche rovine della Domus Aurea e del Palatino, da taluni lacerti dei sottarchi del Colosseo o della villa di Adriano a Tivoli, per citare gli esempi più noti e documentati dalle fonti, dai disegni e dalle stampe.⁴⁴¹ [Figg. 65-66] Tale processo di riappropriazione dell'arte e dell'architettura classica venne condotto non solo dagli artisti ma 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

⁴³⁶ Per i rivestimenti cfr. FORCELLINO 1990.

⁴³⁷ Cfr. BLANC 2007.

⁴³⁸ Cfr. Vasari 1966-1987, I, pp. 68-74, 106-108, 143-145.

⁴³⁹ Ivi, V, p. 448, IV, p. 85, V, pp. 448-449.

⁴⁴⁰ Cfr. PAGLIARA 1991.

⁴⁴¹ Cfr. DACOS 1962. Per una prima analisi sui taccuini di disegni dall'antico cfr. NESSELRATH 1986; si vedano inoltre i numerosi studi sui taccuini e i *corpora* grafici dei singoli artisti tra Quattrocento e Cinquecento.

di San Giuseppe di Terrasanta o, secondo la denominazione *ab antiquo*, dei Virtuosi del Pantheon.⁴⁴²

Se dunque la cornice entro cui porre la riscoperta dello stucco bianco è la medesima nella quale si riconosce l'avvio della cultura della Maniera – i cantieri vaticani di Raffaello – e, per entrambi, si avverte il peso esercitato dalle problematiche connesse alla pratica del cantiere, si comprende come le due cose possano viaggiare insieme e contribuiscano, interagendo, a costruire una lettura critica aggiornata. Questo nuovo approccio partecipa, e al contempo si fonda, sulla generale operazione di rilettura della Maniera illustrata nel primo capitolo, condividendone protagonisti e bibliografia.

Non si tratta ora di analizzare singolarmente tutte le realizzazioni ma di soffermarsi su alcune testimonianze-chiave, individuate tramite confronti, per rimediare a una prospettiva interpretativa troppo ristretta che, a causa del grande iato di testimonianze per il quarto decennio, causato dal Sacco del 1527 e dal decrescere delle disponibilità finanziarie, non si è a sufficienza interrogata sul perduto, andando ad affermare un'idea di sostanziale quiescenza di questa tecnica a Roma e in Italia, ed elevando, al contrario, il castello di Fontainebleau a paradigma e a fonte d'ispirazione. Tuttavia, come si vedrà, alla luce della revisione storiografica sulla quale ci si è già soffermati, il rapporto tra Rosso e Primaticcio, e con i modelli italiani, è stato fortemente ripensato.⁴⁴³

Dunque, ripartire dalla Roma leonina – e poi clementina – quale luogo di incubazione di tutte quelle soluzioni decorative che ebbero occasione di messa in atto nel corso dei decenni successivi, nella Penisola e fuori da essa, per ripensare lo studio dei complessi plastico-pittorici.⁴⁴⁴ Per fare questo ne vanno presi in considerazione i due motori: uno si riconosce certamente nell'arte e nella cultura tecnica antica, mentre l'altro è da individuarsi nel magistero michelangiolesco. Infatti, proprio la “raffaellizzazione” del Michelangelo sistino, avvenuta nel contesto dei cantieri del Sanzio e in quelli portati avanti dai collaboratori dopo la sua morte – un'operazione, alla cui consapevolezza la critica è giunta per acquisizioni progressive –,⁴⁴⁵ rese

⁴⁴² Per i Virtuosi del Pantheon cfr. CORSO 2017, con ampia bibliografia precedente tra cui si segnala almeno PAGLIARA 1986. Ringrazio Michela Corso per la generosa disponibilità nel condividere molti dei risultati ivi pubblicati.

⁴⁴³ Cfr. paragrafo 1.6.

⁴⁴⁴ Volendo fare una sintetica storia degli studi sull'argomento: i primi interrogativi posti da Oberhuber (OBERHUBER 1966, pp. 170-182) a proposito del fregio dipinto da Perino nel palazzo Massimo a Roma vennero poi organicamente affrontati da Catherine Dumont (DUMONT 1973, in part. Cap. IV e 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 conseguenti influenze esercitate su Perino e la sua cerchia, e soprattutto su Daniele da Volterra, vennero discusse da Davidson (DAVIDSON 1967, pp. 554-561 e 1976 pp. 395-432) e da 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 un *focus* particolare su Alessandro Vittoria. Già rilevata è la decisa attenzione verso lo stucco dimostrata da Pugliatti (PUGLIATTI 1984), con tutte le cautele già espresse (cfr. paragrafo 1.10).

⁴⁴⁵ Cfr. primo capitolo.

possibile la comprensione della volta e mise a disposizione gli elementi di base a cui poter attingere per sviluppare un repertorio di nastri, ghirlande, termini, cariatidi, modanature, ma soprattutto – e con ricadute di portata maggiore – fornì gli spunti per un'inedita riflessione sulla permeabilità di modi tra pittura, scultura e architettura.⁴⁴⁶ [Fig. 67]

Prima della partenza di Giulio Romano verso Mantova⁴⁴⁷ e dell'esodo degli artisti in conseguenza del Sacco, che portò, tra gli altri, Perino del Vaga a Genova e Jacopo Sansovino a Venezia,⁴⁴⁸ accelerando i meccanismi di circolazione delle invenzioni decorative, è dunque l'attenzione alla volta sistina, da un lato agli aspetti strutturali e dall'altro ai dettagli, a dar vita a quella rilettura, condotta tutta in termini di ritmo, che contraddistinse l'operato di personalità destinate a segnare lo scenario artistico almeno sino alla metà del secolo, tanto attraverso geniali rielaborazioni di questa prima maniera, quanto grazie alle successive maturazioni e alle sollecitazioni reciproche. Tra questi spicca certamente Giovanni da Udine, per il quale, nonostante da sempre venga associato allo stucco, deve essere valutata maggiormente l'incidenza degli itinerari (Firenze, il Friuli, Venezia) e dei continui ritorni nell'Urbe.⁴⁴⁹

Del tutto assente nelle narrazioni che aspirano a una sorta di fenomenologia dello stucco è Parmigianino. La mancanza di opere concepite per essere realizzate in questo materiale non significa la mancanza di influenza nella storia dello stesso;⁴⁵⁰ un'influenza che al contrario è attestata dal peso esercitato dalla straordinarietà della ricerca del Mazzola su moltissimi artisti, così come Vittoria Romani ha riscontrato su Primaticcio.⁴⁵¹ La studiosa sottolinea che, nel solo contributo documentato del bolognese nel palazzo del Te, ossia il fregio in stucco che lega le storiette mitologiche della volta della sala delle Aquile, il repertorio figurativo non pare tanto

⁴⁴⁶ Cfr. BAROCCHI 1950, p. 123: «nel repertorio decorativo di Fontainebleau non sono presenti solo le suggestioni raffaellesche; io penso, con R. Berliner [...] [cfr. BERLINER 1925], che un'altra componente abbia confluato in una struttura così vigorosa; il ricordo, presente nelle stesse impostazioni dei riquadri, della partizione architettonica della volta della Sistina».

⁴⁴⁷ Il cantiere di palazzo Te a Mantova si è chiaramente attestato come esemplare per tutta l'area padano-veneta (Cfr. FINOCCHI GHERSI 1998; *Alessandro Vittoria* 2001; ATTARDI 2007) ma il raggio d'influenza delle sue soluzioni si è continuamente intersecato a quelle proposte da altri vettori, come la non trascurabile presenza di Sansovino a Venezia e, più in generale, la motilità continua di committenti e artisti, come nel caso padovano di Alvise Cornaro e Giovan Maria Falconetto (come esempio si veda l'Odeo Cornaro cfr. PIETROBELLI in cds.)

⁴⁴⁸ Sulla trasmissione di soluzioni legate alla Sacrestia Nuova per tramite di Sansovino in area veneta, su Silvio Cosini e su Tiziano Minio cfr. SIRACUSANO 2012. Una monografia su Cosini è in corso di pubblicazione a firma di Lorenzo Principi, del quale si veda la tesi di dottorato PRINCIPI 2017.

⁴⁴⁹ Cfr. FURLAN 2016. Se molto si è scritto sul coinvolgimento di Giovanni nella decorazione di Palazzo Grimani (1537-1540), maggior attenzione richiedono altri episodi sinora trascurati perché non attestati da sopravvivenze, come la decorazione della volta dell'ottagono di Santa Maria della Pace a Roma (cfr. RICCARDI 1981, p. 37, nota 3 e QUAGLIAROLI 2018a, pp. 34-35) e come le imprese fiorentine, tanto in palazzo Medici di via Larga quanto nella Sacrestia Nuova. Sottovalutati sono i rientri nell'Urbe, che si susseguirono numerosi – come quello del 1550, in occasione del Giubileo – sino alla commissione delle Logge di Pio IV (1561). Per una panoramica sull'attività in Friuli cfr. CUSTOZA 1996.

⁴⁵⁰ In materia di scambi tra le diverse tecniche è intervenuto anche Carmelo Occhipinti a partire da Primaticcio e la sua azione a Fontainebleau, mettendo le problematiche in relazione al tema del paragone cfr. OCCHIPINTI 2006, OCCHIPINTI 2011.

⁴⁵¹ ROMANI 2005, p. 22.

di stretta osservanza giuliesca, quanto piuttosto, per il dinamismo, la fluidità e la vivace eleganza, presupponga la conoscenza dei putti di Fontanellato e dei loro progenitori della crociera di San Giovanni Evangelista. D'altronde, come documentano i numerosi studi per la decorazione della volta della Steccata,⁴⁵² [Fig. 68] si deve riconoscere a Parmigianino la piena disponibilità di un estesissimo repertorio di motivi, in larga parte assimilati negli anni romani. Sul problema di dover meglio comprendere questa congiuntura dei primi anni Trenta si interroga anche Silvia Ginzburg affrontando gli scambi occorsi tra Parmigianino e Perino, che mostrano di avere lasciato una traccia profonda sullo stile del Vaga nel cuore dei lavori nel palazzo del Principe, quando il fiorentino dimostrò di essere in grado di coniugare sapientemente l'aggiornamento sul Michelangelo delle Tombe medicee e il rinnovato contatto con l'opera del parmense.⁴⁵³

Stante le problematiche appena enunciate, è di fondamentale importanza ritornare ai cantieri di Raffaello per saggiare la messa in campo delle potenzialità e delle diverse declinazioni tecniche dello stucco. Nelle Logge, paradigma del trionfo dell'ornamentazione plastica, esso venne impiegato sia in alternativa sia in stretta relazione con la pittura, tanto per definire le partizioni architettoniche sulla scorta degli esempi d'età romana, quanto nei dettagli più minuti per citare motivi tratti da gemme, medaglie e bassorilievi antichi.⁴⁵⁴ [Figg. 69-70]

È ben noto quanto Villa Madama, con il suo esemplarsi sui prototipi antichi sia architettonicamente [Fig. 71] sia nell'ornamentazione [Fig. 72],⁴⁵⁵ fosse un esempio da imitare, come apertamente dichiarato in vista dei lavori di rifacimento dell'Imperiale di Pesaro,⁴⁵⁶ un altro cantiere chiave per la trasmissione di modelli tra Centro e Nord Italia.⁴⁵⁷ Nella decorazione

⁴⁵² Ci si riferisce agli esemplari: Londra, British Museum, inv. 1918-6-15-3 e Ff I-86; Parigi, Louvre, inv. 6466 e 6467; Modena, Galleria Estense, inv. 1221, cfr. POPHAM 1971, I, pp. 101-103, nn. 228, 229, pp. 115-116, n. 284; *Parmigianino e il manierismo europeo* 2003, pp. 310-311, nn. 2.3.97, 2.3.98.

⁴⁵³ Cfr. GINZBURG 2015, pp. 41-51.

⁴⁵⁴ Cfr. DACOS 2008.

⁴⁵⁵ Vasari sottolineava come Giovanni si fosse ispirato alla decorazione a stucco del tempio di Nettuno: «Avendo poi a fare al medesimo cardinale pur in quella vigna una fonte, dove getta una testa di liofante di marmo per il niffolo; imitò in tutto e per tutto il tempio di Nettuno (stanza poco avanti stata trovata fra l'antiche ruine di Palazzo Maggiore, adorna tutte di cose naturali marine), fatti ottimamente poi vari ornamenti di stucco; anzi superò di gran lunga l'artificio di quella stanza antica col fare sì belli e bene accomodati quegli animali, conchiglie ed altre infinite cose somiglianti» cfr. VASARI 1966-1987, V, p. 451.

⁴⁵⁶ L'interesse roveresco per villa Madama si desume da una lettera di Baldassarre Castiglione del 13 agosto 1522 in risposta al duca Francesco Maria, il quale richiedeva una missiva di Raffaello relativa proprio a villa Madama cfr. LEFEVRE 1973, p. 20.

⁴⁵⁷ Cfr. BENATI 2018.

Benché oggi non vi sia alcuna attestazione di decorazione a stucco nelle stanze della dimora roveresca, non se ne deve escludere l'utilizzo, plausibilmente messo in campo da artisti che successivamente impiegarono questa tecnica, come Francesco Menzocchi da Forlì, cfr. CERASARO in c.d.s, a cui si aggiungano le seguenti osservazioni: in considerazione della comune provenienza forlivese, ci si può forse domandare se sia esistito un alunnato di Menzocchi presso il Domenico citato nella lettera di Giovanni da Reggio a Michelangelo del 22 settembre 1521 (Cfr. *Carteggio* 1965-1983, II, p. 319, n. DXXXII): «El portatore de la litera è uno Domenico da Forlì che lavora de stuchi, che vene per lavorare a monsignore reverendisimo de' Medici, et è el primo m(aest)ro che lavora de stucho, et lui ne ha trovato l'arte». Non si conosce nulla di questo artista, legato alle realizzazioni fiorentine di

della dimora suburbana del cardinale de' Medici la critica ha voluto cogliere un'alterità tra i modi di Giulio Romano e di Giovanni da Udine opponendo alla monocromia bianca dell'atrio – spettante a quest'ultimo – il trionfo del colore delle volte della loggia.⁴⁵⁸ [Fig. 73] In realtà, anche a villa Lante, già Turini, si andarono a comporre queste due modalità: nel salone lo stucco modellato in forte aggetto si accompagna alla pittura, nella loggia trionfano i rilievi bassissimi e il bianco totale.⁴⁵⁹ [Figg. 74-75] Come testimonia una lettera del 17 luglio 1533 scritta da Sebastiano del Piombo a Michelangelo e riguardante la volta della sacrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, Clemente VII, lamentando la povertà di colori, richiese che Giovanni si ispirasse più «alla volta de la sua vignia che a quella de messer Baldasare da Pessia».⁴⁶⁰ Queste dichiarazioni vanno comprese nel loro valore di attestazioni di preferenze individuali e non impiegate per argomentare l'esistenza di due supposte linee di gusto totalmente alternative, l'una dai caratteri più plastici e sorta in connubio con l'architettura e con l'elemento policromo, ritenuta essere discendente da Giulio Romano e divenuta l'antenata del cosiddetto “stucco forte” di larga fortuna veneta,⁴⁶¹ l'altra connessa al sottilissimo rilievo degli stucchi bianchi di Giovanni, considerata propria di una tradizione romana, più aderente all'antico, che dal friulano avrebbe agito indisturbata sino a Luzio Luzi nel palazzo dei Conservatori.⁴⁶² Tale differenziazione non può nemmeno diventare una categorizzazione che dia vita a scansioni cronologiche né tanto meno può essere impiegata per giustificare il fatto di far originare a Fontainebleau un modo di usare lo stucco tutto giocato sulla tridimensionalità e l'emergenza – un assunto smentito dalle concrete realizzazioni –,⁴⁶³ ma deve più semplicemente servire a riprova delle molteplici possibilità di impiego di questo versatile materiale. [Figg. 76-77-78]

Giovanni da Udine e, verosimilmente, anche a quelle romane (cfr. Cecchi 1983, pp. 23, 30, 37 nota 24). Un altro collaboratore di Giovanni, citato nei pagamenti per Villa Madama, è Carlo da Ferrara (cfr. LEFEVRE 1973, p. 119).

⁴⁵⁸ Cfr. *ivi*. Si è insistito inoltre in questo senso facendo leva sul disaccordo tra gli artisti attestato da una lettera del cardinale Giulio de' Medici in Firenze al vescovo Maffei, in data 4 giugno 1520: «Havemo l'ultima di Vostra Paternità del primo del mese, che anche noi non siamo contenti di quei duo pazzi. Vostra P.tà veda di accordarli se si può che Giovanni da Udine faccia i stucchi, et Julio dipinga le sottile, o al manco faccia i disegni et Uddine dipinga» (*ivi*, p. 109); divergenze però già appianate il 16 giugno: «ci piace che quelli due cervelli fantastichi dipintori siano d'accordo et che lavorino» (*ivi*, p. 112).

⁴⁵⁹ Cfr. CARUNCHIO 2005. La loggia di villa Lante risale però a una seconda fase dei lavori, come attesta la data 1531. Il vestibolo d'ingresso è invece caratterizzato da una volta decorata a cassettoni esagonali, il decoro a stucco dei quali è ottenuto attraverso una tecnica a stampo che dà vita a delle serie di rosette e cornici a dentelli.

⁴⁶⁰ Cfr. *Carteggio* 1965-1983, IV, CMX, pp. 17-19.

⁴⁶¹ Per questa linea interpretativa cfr. AMENDOLAGINE 2011.

⁴⁶² Per Luzio cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 63-66.

⁴⁶³ Per tali attestazioni si veda oltre in questo capitolo. Lo stucco modellato in tridimensione è attestato anche in contesti antichi, come tombe e monumenti: si vedano, per un esempio noto già nel Cinquecento, gli archi del passaggio Nord del Colosseo immortalati da appunti grafici come quello assegnato a Luzio Luzi [Fig. 66] o la copia di Caylus da un originale probabilmente di Giovanni da Udine (cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, pp. 58-59, n. 6).

Infatti, che lo stesso Giovanni sapesse giovare delle molte declinazioni di questa tecnica è dimostrato dalla descrizione che Vasari offre delle stanze del palazzo Medici di via Larga,⁴⁶⁴ unica – ma dettagliata – fonte di conoscenza per questi ambienti totalmente perduti.⁴⁶⁵ L'aretino doveva conoscere bene l'edificio, e in particolare «la camera terrena [...] stata lasciata imperfetta, come s'è detto, da Giovanni da Udine», dal momento che egli stesso, nel 1535, vi aveva realizzato per ordine del duca Alessandro «quattro storie de' fatti di Cesare».⁴⁶⁶ In questa loggia, dove era già intervenuto il Buonarroti, tamponandola e mettendo in opera le «finestre inginocchiate»,⁴⁶⁷ Giovanni diede vita a una decorazione a stucco che passava dalla tridimensionalità - «facendo in un tondo le sei palle, arme di casa Medici, sostenute da tre putti di rilievo con bellissima grazia et attitudine» - ad «alcune storie di mezzo rilievo», sino ad abbandonare lo stucco per le pitture monocrome. Nella stanza accanto, un piccolo ambiente definito «schrittoio» nell'inventario del 1492, l'udinese realizzò «alcune cose di stucco, basse basse, e similmente alcune pitture che sono rarissime»,⁴⁶⁸ che, stando alle *Vite*, non vennero accolte con facilità dall'ambiente fiorentino. Secondo Alessandro Cecchi, le cause dell'incomprensione si devono rintracciare nella fortuna di cui, all'epoca, godeva ancora la decorazione secondo i modi di Andrea di Cosimo Feltrini: grottesche a *grisaille*, basate su pochi toni di colore, dai valori chiaroscurali e fortemente disegnativi. La diffidenza era volta dunque verso la mescolanza di colori e stucco e nei confronti del candore dei leggerissimi rilievi, doppia soluzione di matrice romana proposta da Giovanni e che di fatto anticipava il momento di vero e proprio confronto tra le novità capitoline e la maniera fiorentina così come si accese poco dopo con il ritorno in città di Perino, nell'estate del 1522.⁴⁶⁹ La contrapposizione trovò ulteriore vigore quando venne scoperta la cupola della Sagrestia Nuova, le decorazioni della quale «rappresentarono per tutto il Cinquecento presenze tangibili ed eloquenti della cultura romana d'ambito raffaellesco a Firenze, [...] nel fenomeno più generale di aggiornamento culturale della generazione vasariana a contatto con i grandi modelli dell'antichità e della scuola di Raffaello».⁴⁷⁰

⁴⁶⁴ L'aspetto attuale differisce da quello originario, così come risulta dalle piante e dagli inventari, per via delle profonde trasformazioni operate dai Riccardi dopo l'acquisto nel 1659 (Cfr. BULST 1970, pp. 376-377; BUTNER 1970, pp. 393-414).

⁴⁶⁵ Per una ricostruzione puntuale di questa impresa cfr. CECCHI 1983 che ne individua una cronologia d'avvio precedente alla morte di Leone X (primo dicembre 1521): esiste infatti una lettera di Vasari del dicembre 1534, in cui afferma di essere in procinto di eseguire gli affreschi in una «camera nel palazzo de Medici; dove Giovanni da Udine, nel tempo che viveva Leone Xmo, fece in quella una volta di stucco et di pittura» (cfr. FREY 1923-1930, I, pp. 29-33). I lavori si sarebbero svolti sino all'aprile 1522, quando Giovanni scrisse a Michelangelo da Venezia (cfr. *Carteggio* 1965-1983, II, pp. 347-348, n. DLV).

⁴⁶⁶ Ivi, p. 373.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 52.

⁴⁶⁸ Ivi, V, p. 452.

⁴⁶⁹ Cfr. CECCHI 1983, pp. 25-26, 39, nota 42. Su questo ritorno di Perino cfr. CECCHI 2001.

⁴⁷⁰ CECCHI 1983, p. 34.

Prima di ripercorrere questa seconda, importantissima, impresa fiorentina di Giovanni, più avanzata cronologicamente, vale la pena tornare nella Roma leonina e soffermarsi sulla facciata di palazzo Branconio dell'Aquila,⁴⁷¹ per la sua rilevanza tanto nel rapporto con le contemporanee facciate dipinte a monocromo⁴⁷² quanto per il dialogo creato tra superficie e struttura tramite il ricorso a elementi architettonici (mensole, timpani e cornici) e scultorei, determinante nell'evoluzione del genere benché oggi giudicabile solo in parte grazie ad alcune testimonianze grafiche.⁴⁷³ [Fig. 79] Pier Nicola Pagliara rintracciava la pressione di modelli di età classica che avrebbero guidato la configurazione architettonica e quella plastica, di fatto poi strettamente integrate: il principale riferimento è individuato nel complesso dei Mercati di Traiano, l'abbondanza di ornamentazione del quale era comprovata dalle testimonianze degli storici e dal rinvenimento di statue, rilievi, clipei.⁴⁷⁴ Anche l'apparato di soluzioni impiegato negli archi trionfali forniva un esteso repertorio a cui ispirarsi per le sculture, i tondi con busti, le figurazioni simboliche, i pannelli dipinti. I disegni relativi a palazzo Branconio permettono di ricostruire le teorie di rigogliosi festoni ritmicamente disposti a creare continuità in senso orizzontale, i clipei dall'accentuato incasso, i mascheroni grotteschi e i riquadri istoriati posti ad animare le superfici. Come si vedrà, è proprio questo procedere compositivo illustrato da Pagliara ad essere stato adottato nella facciata di palazzo Capodiferro [Fig. 80]: i riquadri del fronte esterno, colmanti i vuoti tra le finestre, partecipano a una serie di elementi progressivamente più larghi, che si succedono verso l'alto sull'asse semicolonne-nicchia-festone-riquadro. Nel tentativo di stabilirne i nessi con le realizzazioni plastiche successive, e in special modo con il palazzo dove fu attivo Mazzoni, è importante tenere presente anche il cortile per il Branconio,⁴⁷⁵ la decorazione del quale è resa nota da un disegno presumibilmente realizzato intorno al 1550 [Fig. 81]:⁴⁷⁶ sono infatti gli elementi attinti dai più tipici esempi della classicità a ritornare anche nella veduta del fianco est, dove si riconoscono rilievi con temi mitologici, candelabre terminanti con gigli, specchiature geometriche.⁴⁷⁷

⁴⁷¹ PAGLIARA 1985.

⁴⁷² Sulle facciate dipinte cfr. LATELLA 2015, con bibliografia precedente.

⁴⁷³ Tra esse si vedano un disegno riconosciuto a Giovanni Battista Naldini, GDSU 230 A recto e un foglio del Grande Album Talman dell'Ashmolean Museum, f. 143 verso, non attribuito. Vi è poi un'incisione di Pietro Ferrerio nel suo testo del 1655, f. 40.

⁴⁷⁴ Cfr. PAGLIARA 1985.

⁴⁷⁵ Importanti osservazioni in questo senso sono in NOCCHI in c.d.s.; si veda il paragrafo 4.2.

⁴⁷⁶ PAGLIARA 1985, pp. 49-59: il disegno, classificato come anonimo, è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, II-I-429, f. 4r.

⁴⁷⁷ Cfr. *ibidem*. Non vi è certezza che questi ornamenti risalgano alla committenza Branconio, in quanto potrebbero essere dovuti alla campagna di rinnovamento (1543-1545 ca.) voluta dal cardinale Giulio Gonzaga di Novellara, che scelse il palazzo per i suoi soggiorni romani. I documenti attestano le spese per una serie di migliorie che potrebbero aver interessato la decorazione del cortile, anche se è difficile comprendere cosa possa essere stato alterato dal momento che la *Leda col cigno* e le aquile che sembrano distinguersi nei tondi potrebbero essere temi confacenti tanto a Giovanni Battista Branconio quanto al Gonzaga.

A partire da una conoscenza approfondita di questi cantieri raffaelleschi è possibile tracciare delle traiettorie nella diffusione della decorazione a stucco per indicarne le principali modalità di reinvenzione degli elementi di base a partire da un formulario unico – e romano –. Questa operazione si impone ai fini di valutare il peso avuto dalla reggia di Fontainebleau sulle realizzazioni italiane di metà secolo e per restituire ai cantieri di palazzo Te a Mantova e di villa Doria a Genova un ruolo di mediazione.

Relativamente a ciò, la prima e più evidente continuità che si deve riscontrare tra la Roma leonina e i due incunaboli nel 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.⁴⁷⁸ A testimoniare la circolazione di questi *patterns* valga il confronto tra la struttura della volta delle logge di Raffaello [Fig. 82] e la conformazione fatta assumere da Perino a quelle create a Genova [Fig. 83], secondo un sistema di partimenti che arriva sino alla cappella del Pallio [Fig. 84] (e oltre, si pensi alla cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere), toccando anche le perdute cappelle Massimo e Orsini di Trinità de Monti [Fig. 85].⁴⁷⁹ 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, [Fig. 86] trovi mutazione e creativo ripensamento nella camera delle Aquile di palazzo Te [Fig. 87]. Nei canti di quest'ultima, gli intrecci di nastri uniti alla modellazione tridimensionale e agli stemmi [Fig. 88] replicano il tema di base dei partimenti angolari del salone di villa Lante [Fig. 89] mentre il ritmico comporsi di questi motivi e degli ovali illustrati ritorna anche nella camera dei Venti. [Fig. 90] 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 [Fig. 91] 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 [Fig. 92] e della sala di Psiche di Palazzo Te a Mantova [Fig. 93], con l'evidente approdo finale nelle fanciulle della camera della duchessa d'Étampes [Fig. 94].

La trasmissione dei modelli è dunque tangibile e si costituisce quale base per comprendere 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

⁴⁷⁸ Per un approfondimento sugli schemi antichi mutuati nel Cinquecento cfr. JOYCE 2004 (2006) e BARTALINI 2001. Non si dimentichi che molti dei motivi decorativi trovarono un riferimento teorico in SERLIO 1537.

⁴⁷⁹ Per queste cappelle si veda oltre.

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.⁴⁸⁰ Tralasciando le questioni più squisitamente architettoniche – gli aspetti maggiormente approfonditi dalla critica – ciò che in questa sede interessa del complesso cantiere laurenziano sono le problematiche 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 col suo contributo del 1922, andavano proprio in questa direzione.⁴⁸¹ Come sottolineano Eliana Carrara ed Emanuela Ferretti, l'autrice ha

intuito con rara intelligenza e finezza di indagine che il progetto michelangiotesco per la Sagrestia Nuova è un'opera articolata e composita, capace di dialogare con tutte le arti, in cui spiccano per importanza il ruolo della scultura e della decorazione, ivi compresa quella in stucco [...] Grazie all'analisi del materiale grafico [...] poneva sul tappeto due temi di primissimo peso e due questioni che rimangono tuttora dibattute: da un lato il rapporto con l'antico [...] e dall'altro la decorazione pittorica.⁴⁸²

Tali interrogativi vennero affrontati dall'autrice ricorrendo a fotomontaggi quasi sorprendenti per quelle date [Fig. 95] ottenuti sovrapponendo alle fotografie del monumento effettivamente compiuto – e parzialmente alterato nei secoli – i disegni che la critica aveva sino ad allora raccolto intorno a questa progettazione michelangiotesca.⁴⁸³ I fogli impiegati per la ricostruzione sono stati poi fortemente discussi,⁴⁸⁴ ma, al di là di ogni dibattito sull'autografia,

⁴⁸⁰ Fra i numerosi contributi cfr. WILDE 1955; ACKERMAN 1968, p. 25; DE TOLNAY 1948; JOANNIDES 1972; ELAM 1979; BALDINI 1981, pp. 47-51; WALLACE 1987; WALLACE 1994; JOANNIDES 1996; RUSCHI 2007; il più interessante per gli aspetti che riguardano direttamente questa tesi è CAMPIGLI 2006, a cui si rimanda per una spiegazione dell'intricata cronologia dell'opera.

⁴⁸¹ POPP 1922.

⁴⁸² CARRARA-FERRETTI 2016, p. 60. Anche questo recente saggio si attesta quale utilissimo strumento per ragionare sul ruolo dell'ornato in Michelangelo.

⁴⁸³ Joannides (JOANNIDES 1996) è tra i più attenti al lavoro della Popp, riflettendo anche su quegli aspetti che la critica aveva tralasciato, come l'impatto finale e la configurazione che avrebbe assunto questo spazio se fossero stati effettivamente realizzati tutti gli elementi pittorici e decorativi progettati. Principale studio sulla collaborazione di Giovanni da Udine in questo ambiente è ancora CECCHI 1983.

⁴⁸⁴ I due disegni, l'uno per la Tomba dei Magnifici (Louvre, inv. 837) [Fig. 96] e l'altro per la Tomba di Giuliano (Louvre, inv. 838) [Fig. 97], sono stati considerati a lungo appartenenti alla stessa mano. Berenson assegnava entrambi alla Scuola di Michelangelo, con una possibile attribuzione ad Aristotile da Sangallo. Joannides (JOANNIDES 2003, n. 25) li ritiene modelli autografi eseguiti prima del 1521. Wallace (WALLACE 1987, pp. 243-244) separa la paternità, attribuendo l'838 a Stefano di Tommaso Lunetti e l'837 a Montorsoli, ma secondo Carmen

essi rappresentano ai nostri occhi un veicolo fondamentale delle riflessioni – certo non risolte né da considerarsi definitive – del Buonarroti sull'apparato ornamentale. Su questi fogli sarà necessario soffermarsi ulteriormente ma interessa ora collocare queste vicende in un discorso più ampio che provi ad affrontare il punto di vista di Michelangelo in merito agli aspetti più decorativi del fare artistico, scalandolo nelle diverse cronologie.⁴⁸⁵

È possibile individuare con certezza le convinzioni dell'artista soltanto a partire dalla metà del secolo, in una fase molto avanzata della sua vita, nell'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: alla richiesta di Giulio III di un parere sull'aspetto che avrebbe dovuto avere la tomba del cardinal Del Monte in San Pietro in Montorio, Michelangelo avrebbe risposto che «non s'impacciasse con intagli, perché, se bene arricchiscono l'opere, confondono le figure, là dove il lavoro di quadro, quando è fatto bene, è molto più bello che l'intaglio e meglio accompagna le statue».⁴⁸⁶ Come ha notato Marco Campigli, questa affermazione sembra indirizzata contro la moda decorativa esuberante ed elaborata 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. Le vicende relative alla decorazione sono state ricostruite dalla critica ripercorrendo il carteggio michelangiotesco e in particolar modo basandosi sulla fitta corrispondenza con Giovanni Francesco Fattucci, cappellano di Santa Maria del Fiore, che da Roma riportava i desideri del

Bambach (BAMBACH 2017, p. 124-125) per quest'ultimo non ci sono riscontri validi. Secondo la studiosa vi è una netta differenza di fattura e di intelligenza pittorica tra i due fogli, con l'838 di miglior riuscita e dunque valutabile quale autografo del Maestro, mentre l'altro, iscrivibile in una serie di almeno 12 copie (cfr. JOANNIDES 2003, p. 135-138), si dimostra di qualità alta, forse un disegno di presentazione creato dalla bottega di Michelangelo. Il disegno non finito del Louvre, inv. 686 *verso*, è un'embrionale idea poi sviluppata nel 837.

⁴⁸⁵ Col proposito di ricostruire il contributo di Michelangelo alla progettazione di oggetti d'arte applicata, Bambach (BAMBACH 2017, pp. 126-127) ha analizzato testimonianze grafiche e fonti: tra queste ultime, la più interessante è senz'altro la richiesta avanzata dall'intagliatore e medaglista vicentino Valerio Belli, che, come scrisse al Buonarroti, desiderava avere «quel disegno che me prometesti, [...] perché io ho, come vi dissi, una bellissima pietra grande, innella quale voria taliare questo disegno che me farete, perché io me voria forzare de far cosa che stese bene» (21 aprile 1521, cfr. *Carteggio* 1965-1983, II, p. 291, n. DIX). Sono d'altronde numerosissimi, nelle arti applicate, i casi d'adozione di composizioni di Michelangelo (cfr. *D'après Michelangelo* 2015). La studiosa ricorda anche che nel 1506, durante il soggiorno bolognese, Michelangelo realizzò un pugnale per Pietro Aldobrandini, poi rifiutato (cfr. *Carteggio* 1965-1983, I, pp. 18-21, 34, n. XII, XIII, XXI; I, pp. 31-33, 35-36, IXI, XX, XXII); è improbabile però che, come scrive, sia il Buonarroti il Michelangelo che il 29 dicembre 1550 ricevette un pagamento di sei scudi per «doratura di otto pomi di lettiera di due letti di N. S.re».

Lo studio dei disegni è inoltre utile a rendere esplicita la permeabilità tra le tecniche, come dimostra l'impiego di medesime soluzioni nelle opere di piccole dimensioni e sulla larga scala delle sculture e delle architetture (es. disegno n. 1932.152 dell'Harvard Art Institute di Cambridge e il n. 1947,0412.161 del British Museum, rispettivamente studi per una lucerna e per una saliera destinata a Guidubaldo della Rovere, che impiegano il formulario delle Tombe Medicee).

⁴⁸⁶ VASARI 1966-1987, V, p. 344.

papa.⁴⁸⁷ Per quanto riguarda il complesso svolgimento dei lavori della cupola,⁴⁸⁸ sin dai primi mesi del 1524 e in concomitanza con i lavori preliminari, si cominciò a fare il nome di Giovanni da Udine, il quale, evidentemente in contatto con il mittente, fornì a Michelangelo la “ricetta” per preparare la superficie ad accogliere gli stucchi, chiedendo informazioni sulla configurazione dei cassettoni della volta.⁴⁸⁹ Spetterebbe allora a questa prima fase, secondo Carmen Bambach,⁴⁹⁰ il foglio 127 A [Fig. 98] di Casa Buonarroti, individuato come lo «schizo della volta» richiesto da Clemente VII a Michelangelo nella lettera di Fattucci del 30 gennaio 1524,⁴⁹¹ nonostante già Alessandro Cecchi lo legasse alla seconda *tranche* di lavori.⁴⁹² Infatti, complici anche gli eventi politici, fu solamente sullo scorcio del 1531 che si posero le vere premesse per procedere concretamente all’impresa.⁴⁹³ Il 25 dicembre Giovanni scrisse direttamente al Buonarroti una lettera che appare interessante sotto numerosi punti di vista.⁴⁹⁴

⁴⁸⁷ Per quanto attiene all’aspetto decorativo cfr. CECCHI 1983, pp. 23-33; CAMPIGLI 2006.

⁴⁸⁸ Come puntualizzato da Cecchi (CECCHI 1983, pp. 39-40, nota 44), si suole far risalire la distruzione della decorazione in stucco della cupola della Sagrestia Nuova a un intervento vasariano del 1556 condotto con l’assenso del duca Cosimo (cfr. DE TOLNAY 1948, p. 48), ma la rilettura dei documenti e delle fonti smentisce questo assunto. Le lettere di Giorgio al duca rendono conto di lavori sulle pareti, fino alle lunette e ai pennacchi. Anche laddove menziona l’invio a Cosimo di progetti per il mai eseguito completamento della decorazione secondo gli orientamenti degli Accademici del Disegno, l’aretino, così dovizioso di particolari sulle statue, sugli ornati in stucco e sugli affreschi previsti per le pareti e sui monumenti funebri, non fa alcun riferimento alla volta a cassettoni. Come riporta Cecchi, confermano tale conclusione le guide del Cinelli (1677, p. 521), del Del Migliore (1684, p. 164) e del Richa (1757, V, p. 42), ultimo a registrarle perché scomparse nel 1759, come documenta il Bottari nella sua edizione delle *Vite*: «Adesso la volta della cupola di questa cappella, e tutti quelli sfondi sono lisci, e imbiancati» (VASARI 1759-1760, III, p. 50, nota 3).

⁴⁸⁹ Lettere del 18 gennaio e del 9 febbraio 1524, cfr. *Carteggio* 1965-1983, III, p. 24, n. DCV, pp. 35-36, n. DCXIV. ⁴⁹⁰ BAMBACH 2017, p. 121 e p. 329, nota 129.

⁴⁹¹ Lettera del 30 gennaio 1524 di Fattucci da Roma a Michelangelo a Firenze: «Il Papa mi disse di sua bocha che arebbe caro, quando volete fare niente di nuovo, come le portic[i]uole o n’ quadri della cupola, di vedere et di sapere quello disegniate di fare; et disse, perché voi non perdessi tempo, che voi gli facessi fare a Stefano o a chi voi volete» cfr. *Carteggio* 1965-1983, III, pp. 30-31, n. DCX. Stefano di Tommaso Lunetti (1464-1534), assistente di lunga data, appare nei documenti relativi alla fabbrica di san Lorenzo a partire dal 1521.

⁴⁹² Cfr. CECCHI 1983. Tali oscillazioni, d’altronde, si iscrivono perfettamente nella travagliata vicenda attributiva del disegno: messo in relazione con la Sagrestia Nuova e attribuito a Michelangelo già da Thode (THODE 1913, III, n. 87, pp. 44-45), venne poi riferito da de Tolnay a Giovanni da Udine (DE TOLNAY 1948, p. 212). Gli studi successivi hanno lasciato aperto il problema della paternità: Paola Barocchi (BAROCCHI 1962, I, n. 258, p. 307) suggerì di collocare il foglio nella cerchia degli Accademici del Disegno che nel 1563 proposero al Buonarroti il completamento della cappella; Hartt (HARTT 1971, p. 381) lo esclude dal catalogo michelangiolesco senza proporre altro nome; Goguel (GOGUEL 2015) lo ha attribuito a Sebastiano Vini.

⁴⁹³ La serie di pagamenti che rendono conto dei lavori preliminari va dal gennaio al marzo 1524, ma dopo quasi due anni di stasi è dal 18 aprile 1526 (*Carteggio* 1965-1983, III, pp. 220-221) che si diede nuovo impulso all’impresa. Nel mese di giugno, da Roma si cercava di stringere i tempi rinnovando la richiesta di direttive più precise per il friulano (Lettera di Fattucci a Michelangelo del 6 giugno 1526 «[Giovanni] avessi affare in quelli conto quadri, né vole che e’ faccia se non tanto quanto voi gli ordinerete. Né mai n’avete dato risposta; né io n’ò ancora parlato con maestro Giovanni, perché aspetto da voi resolutione, et farò quello mi ordinerete» cfr. *ivi*, pp. 224-225, n. DCCL), ma entrambi gli artisti temporeggiarono: Michelangelo, tutto preso dalle opere di scultura, tirava per le lunghe la decorazione, lamentando di non conoscere a sufficienza i tempi necessari per quel tipo di intervento (Lettera del 17 giugno 1526 di Michelangelo a Firenze a Fattucci a Roma: cfr. *ivi*, pp. 227-228, n. DCCLII), Giovanni impegnato nei lavori di villa Madama (Lettera del 30 giugno 1526 cfr. *ivi*, III, p. 230, n. DCCLIV). Di fatto vane anche le assicurazioni sul viaggio a Firenze dell’udinese nel settembre 1526, contenute nella lettera del Fattucci del 17 luglio cfr. *ivi*, p. 232, n. DCCLVI.).

⁴⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 362-363, n. DCCCXLII: «già più volte Nostro Signore me à parlato che vole che io venga a Firenze ad fare de stucchi la sua cappella over tribuna, come voi sapete; et a questi di de novo me à dicto che io me metta in hordine per questa instate che viene et che io trovi zenti che me aiuti. Del che sarà difficile, perchè mi sonno morti quasi tutti li mei lavoranti in questi frangenti de Roma, et bisogna farne de novi et pensare di fare opere

Anzitutto, da essa traspaiono tutte le criticità del cantiere della cupola 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».⁴⁹⁵ 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 ancora irrisolti: in quanta misura lo stucco dovesse partecipare al progetto complessivo che, come noto,⁴⁹⁶ prevedeva anche degli affreschi figurati, e, soprattutto, quale o quali modelli ebbe in mente il Buonarroti quando propose questo tipo di invenzione.⁴⁹⁷ 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 sua direzione. Forse per questa presa di posizione del pittore o per evoluzioni nel trascinarsi dei lavori⁴⁹⁸ (sappiamo infatti che al momento della morte del pontefice, il 25 settembre del 1534, non si era ancora giunti al totale perfezionamento) 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»⁴⁹⁹ che sembra dovessero correre

facile che possa fare con zenti nove. Perchè già una volta me parlò Nostro Signore che 'l ci era da fare storie grande de una canda, per le quale la mia professione non è de scultore. Fatemi fare cose che siano da me. Per tanto io ve prego che voi me date aviso della sorte dell'opera che à da essere collocata in dicta Capella, a ciò possa, essendo io in Roma, farne un disegno et mostrarlo al Nostro Signore, perchè lui n'averà gran piacere. Per tanto voi dignarete, piacendovi, di mandare la misura quanto gira ditta tribuna, et in quanti quadri l'è divisa per larg[h]ecza et per altezza del vano, et quante fascia sonno et quanto sfondate sono. Et mandareteme il palmo della misura con che sarà misurata dicta opera, a ciò possa collocare quelle opere che a me t a voi piaceranno».

⁴⁹⁵ Dovendo immaginare sulla scorta del 127 A 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.

⁴⁹⁶ L'attestazione più significativa è nella lettera scritta al Maestro da Sebastiano del Piombo il 17 luglio 1533: «De le Volte che se ha da lavorare che è nel cielo de la lanterna, Nostro Signore se referisce a vui, che fate far quello volete vui. A me parebbe li stese bene de Ganimede, e farli la diadema che paresse San Ioanni de l'Apochalipse quando el fu rato in cielo» (*Carteggio* 1965-1983, IV, CMX, pp. 17-19).

⁴⁹⁷ Difficile dire se possa essere stato l'antico a suscitare in Michelangelo lo spunto, forse da supporre nato dalla combinazione tra la configurazione architettonica della cupola del Pantheon e i rilievi istoriati della colonna traiana, per citare gli esempi più noti.

⁴⁹⁸ Giovanni era stato in città già nell'estate 1532 come testimonia la lettera del 10 agosto 1532 di Battista Figiovanni a Michelangelo a Firenze (Cfr. *Carteggio* 1965-1983, III, p. 425, n. DCCCLXXXIV), ma probabilmente si era allontanato per cercare collaboratori; infatti, oltre al Silvio menzionato, riconosciuto in Cosini (Cfr. CAMPIGLI 2006), all'inizio di ottobre rientrò in città in compagnia di Domenico da Forlì, il quale ricevette i pagamenti almeno per la prima metà dell'anno successivo (come annotato nel *Rotulo Recamadore* cfr. JOPPI 1887, pp. 11-12). Giovanni si assentò dai lavori ai primi di agosto 1533 con il permesso del papa e per un periodo non precisato (cfr. *Carteggio* 1965-1983, IV, pp. 34-35, CMXXII) durante il quale tornò in Friuli, ed è probabile che rientrò a Firenze nella tarda primavera o nell'estate del 1534 (cfr. CECCHI 1983).

⁴⁹⁹ VASARI 1966-1987, V, p. 454.

lungo gli spazi piani delle costolonature verticali e trasversali, incorniciando i lacunari. Questi ornamenti suscitarono però diverse critiche per lo scarso impatto alla visione da terra a causa di una presunta insufficienza di colori:⁵⁰⁰ già nel luglio 1533 le prime reazioni andavano in questo senso, come attesta la già citata missiva di Sebastiano del Piombo a Michelangelo a riportare la richiesta di Clemente VII di incrementare l'effetto cromatico.⁵⁰¹ Questa lettera è stata soppesata da Cecchi e impiegata per dimostrare che l'asserzione che la cupola «molto povera di colori» fosse piaciuta al Buonarroti possa testimoniare un suo intervento diretto nell'opera di Giovanni, che altrimenti avrebbe certamente fatto ricorso alla ben più fastosa opulenza “romana”. In realtà, sembrerebbe più semplice pensare che la *facies* così ottenuta non fosse altro che il risultato faticosamente raggiunto dal trascinarsi per anni del cantiere e delle comunicazioni non certo dettagliate e chiare fra il Buonarroti a Firenze e Giovanni a Roma. Difficile soprattutto certificare quale fosse a queste date la posizione di Michelangelo in materia di ornato, che non pare essere la medesima della menzionata sanzione rispetto alle soluzioni «d'intaglio» e all'uso di marmi policromi, soprattutto se si crede a quanto Francisco de Hollanda fa pronunciare a lui in difesa del genere della grottesca, reputato utile «per far divagare e rilassare i sensi e l'intendimento degli occhi mortali, che a volte desiderano vedere quello che mai ancora hanno visto, né sembra loro che possa esistere».⁵⁰² Sempre secondo il portoghese, proprio lo stesso Michelangelo avrebbe considerato di fondamentale importanza lo studio della grande decorazione murale, consigliando di visitare Beccafumi a Siena, Giulio Romano a Mantova e Parmigianino a Parma, oltre che Perino a Genova.⁵⁰³ In relazione a quest'ultimo artista, assume valore determinante l'asserzione vasariana sulla decorazione della cappella Paolina,⁵⁰⁴ parendo che Michelangelo avesse ordinato «che con i suoi disegni Perino del Vaga [...] facessi la volta di stucchi e molte cose di pittura».⁵⁰⁵ L'aretino aggiunge però «e così era ancora la volontà di papa Paulo III, che mandandolo poi per la lunga, non se ne fece altro: come molte cose restano imperfette, quando per colpa degli artefici inrisoluti, quando de' principi poco accurati a sollecitargli».⁵⁰⁶ Nonostante la dichiarazione sia piuttosto chiara e provenga da una conoscenza costruita sulla frequentazione in prima persona – a Giorgio infatti

⁵⁰⁰ Ibidem.

⁵⁰¹ «Nostro Signore molto si contenta che vi piaccia la volta de maestro Ioanni da Udene, ma mi ha comesso expressamente che dite a maestro Ioanni, da parte de Sua Sanctità, che molte persone li ha riferito che la volta torna molto povera de colori et che tanta candideza non li piace, et che Sua Sanctità voria più presto la volta da la capella assimigliase a la volta de la sua vignia che a quella de messer Baldasare da Pessia. Et sopra tutto che maestro Ioanni advertischa de mecter collori che durano et che siano più perpetui che si possa» (*Carteggio* 1965-1983, IV, CMX, pp. 17-19).

⁵⁰² FRANCISCO DE HOLLANDA 1993, p. 135.

⁵⁰³ Ivi, pp. 85-87, come portato all'attenzione da GINZBURG 2016, p. 49, nota 8.

⁵⁰⁴ Per la storia edilizia della cappella Paolina cfr. FROMMEL 2003.

⁵⁰⁵ VASARI 1966-1987, VI, p. 76.

⁵⁰⁶ Ibidem.

fu chiesto di intervenire per completare la decorazione di tutto l'ambiente, volta compresa, da papa Gregorio XIII Boncompagni –⁵⁰⁷ la critica è tutt'oggi spaccata sull'esito del lavoro diretto da Perino. Chi sostiene l'effettivo compimento si basa su emolumenti risalenti al 1580 – appena precedenti alla fase di lavorazione condotta da Federico Zuccari – che documentano la rimozione di calcinacci della volta della cappella, fatti cadere nel cortile a fianco,⁵⁰⁸ della cui entità però non vi è alcuna specificazione. Inoltre, anche considerando i due pagamenti su cui si è imbastita questa convinzione – «scuta 100 [...] mag. Perino pictori palatino circa incrustationes cementarias di stucco vulgo nuncupatas in capella palatii apostolici et aula magna laboranti eiusque»⁵⁰⁹ – la menzione degli interventi nella cappella Paolina avviene insieme a quelli della sala Regia,⁵¹⁰ motivo per cui, come suggeriva già Frommel, sono difficilmente valutabili quantitativamente.⁵¹¹ La cosa più plausibile, considerando tanto la testimonianza di Vasari quanto il silenzio totale delle fonti e l'inesistente fortuna di questa realizzazione, soprattutto a fronte dell'enorme notorietà dei due affreschi michelangioteschi delle pareti e all'influenza esercitata dalla volta adiacente, è che si fosse alla fine optato per una soluzione più essenziale lasciando alla sola sala Regia il sontuoso apparato di stucchi.⁵¹² Deve comunque colpire 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*,⁵¹³ 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 michelangiotesche».⁵¹⁴ A Perino, d'altronde, deve essere riconfermata quella sorta di primato nell'intendere

⁵⁰⁷ Cfr. HÄRB 2015, pp. 609-613, nn. 419, 420.

⁵⁰⁸ cfr. KUNTZ 1999, p. 592, nota 3.

⁵⁰⁹ ASR, Camerali I, Mandati, 876, f. 81r. Un secondo pagamento del 16 ottobre effettivamente riferisce solo della «cappella palatii ap.ci» ma è vero che altri pagamenti, in numero maggiore, fanno cenno solo alla sala Regia (f. 82 r e ss.).

⁵¹⁰ D'altronde i due cantieri fanno parte del medesimo ciclo di lavori affidati ad Antonio da Sangallo il Giovane nel 1537 e da lui portati avanti sino alla morte (1546).

⁵¹¹ FROMMEL 2003, p. 391, nota 95.

⁵¹² Difficile anche pensare che la decorazione, intrapresa nel 1542 come da pagamenti, venisse interrotta forse in attesa di portare a termine l'enorme superficie della sala Regia – un proposito mai realizzato per la morte improvvisa di Perino –, perché sotto un punto di vista strettamente pratico l'avvio dell'affrescatura delle pareti presupporrebbe la rimozione dei ponteggi richiesti dalla volta.

⁵¹³ Cfr. *Perino del Vaga* 2001, pp. 282-283, n. 153 (Uffizi, inv. 726 E).

⁵¹⁴ ROMANI 1990, p. 8.

Michelangelo, evidente già nella traduzione delle sculture della Sagrestia Nuova negli eroi della loggia Doria.⁵¹⁵

3.2 *Lo stucco tra Roma e Fontainebleau*

Lo spaccato sulle problematiche aperte dalla Sagrestia Nuova è un 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 già sottolineato nel primo capitolo,⁵¹⁶ rispetto al quadro interpretativo entro cui operava Paola Barocchi molto è cambiato, anche grazie alle ricerche sulla complessa congiuntura creatasi tra gli artisti emiliani, la maniera toscoromana e il castello francese, messa in luce da Vittoria Romani.⁵¹⁷ 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. Come si cercherà di rendere conto, l'ipotesi di un complesso processo di scambio tra l'Italia e la Francia e tra il fiorentino e il bolognese – assai produttivo in tutte le direzioni – deve essere oggi considerata come la più percorribile e valida. Gli studi di John Shearman del 1980 e di Sylvie Béguin del 1989 hanno documentato un debito di stile di Francesco I nei confronti del modello mantovano e sono ormai ben noti gli episodi più significativi della fortuna francese di Giulio Romano;⁵¹⁸ allo stesso modo, studi più recenti, e tra essi quelli di Carmelo Occhipinti, si sono orientati a restituire lo sguardo di Primaticcio sull'antico proprio anche in risposta al ruolo di primo piano da lui giocato nella costruzione promossa dalla corte francese di un'immagine di sé quale erede dei fasti della romanità.⁵¹⁹ Le mostre dedicate al bolognese nel 2004 e nel 2005 hanno offerto una rilettura della contabilità 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. I pagamenti per la Camera del Re (1533-1536), sottoposti nuovamente all'indagine 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

⁵¹⁵ Cfr. GINZBURG 2016, pp.42-43.

⁵¹⁶ Cfr. paragrafo 1.6.

⁵¹⁷ Cfr. ROMANI 1997; ROMANI 2005.

⁵¹⁸ Valga come esempio la serie di arazzi con le *Storie di Scipione* da realizzarsi sulla base dei cartoni forniti da Giulio che lo stesso Primaticcio avrebbe dovuto portare nelle Fiandre; molte furono poi le stampe tratte da soluzioni giuliesche, probabilmente in gran parte desunte dai disegni in possesso di Primaticcio.

⁵¹⁹ Il rapporto con l'antico viene approfonditamente trattato in OCCHIPINTI 2010.

l'intervento di Rosso in quest'ultima preceda e subordini quello di Primaticcio, responsabile della prima.⁵²⁰ 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. È infatti nota l'affermazione di uno dei primi visitatori della galleria del castello, l'ambasciatore mantovano Giovanni Battista da Gambara, il quale, in visita nel 1539, assegnava gli stucchi a Primaticcio.⁵²¹ Allo stesso modo e con un peso critico maggiore, acquista ulteriore sostanza l'affermazione di Vasari inserita nella biografia del bolognese – fonte di vivo dibattito nella letteratura, che ne ha soppesato anche le ragioni –⁵²² 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».⁵²³

A ragion veduta, tra i due artisti era effettivamente Francesco a presentarsi con la necessaria esperienza e le competenze che la tecnica plastica richiedeva. 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 lingua di origine comune e ugualmente aggiornata sulle nuove problematiche michelangiottesche.

Partecipa alla dimostrazione della filiazione delle decorazioni francesi dall'alveo giuliesco la vicenda attributiva di un disegno del Louvre [Fig. 99],⁵²⁴ che, per le fitte corrispondenze con alcuni dei motivi di palazzo Te, è stato inizialmente giudicato uno studio preparatorio per un ciclo nelle scuderie mantovane; spostato verso Primaticcio, si è proposto di vedervi l'iniziale progetto, realizzato prima del 2 luglio 1533, per la camera del Re.⁵²⁵ Cordellier, che ha rafforzato questo legame anche dal punto di vista iconografico, sostiene che

⁵²⁰ Cfr. *Primaticcio* 2005, pp. 79-81, 86-87.

⁵²¹ Riportato da Cordellier in *Primaticcio* 2005, p. 86. Il fatto che l'ambasciatore proseguisse sostenendo che non gli paressero in fondo tanto più belle di quelle mantovane, denuncia un certo campanilismo che deve essere comunque tenuto in considerazione.

⁵²² Cfr. BAROCCHI 1951, p. 204; PRESSOUYRE 1972, pp. 27-28; JESTAZ 1993, pp. 92-104; ROMANI 1997, p. 18, nota 50. Vasari incontrò Primaticcio a Bologna nel 1563 e dovette rimanerne colpito; nella Giuntina infatti egli appare come il perfetto pittore cortigiano, modello di capacità relazionali e di spirito imprenditoriale.

⁵²³ VASARI 1966-1987, VI, p. 144.

⁵²⁴ Parigi, Louvre, inv. 3497.

⁵²⁵ L'ipotesi della destinazione mantovana è in HARTT 1958 (I, pp. 88-89, 295). La proposta di identificarlo con un progetto per la Camera del Re era già stata avanzata da DIMIER 1900 (p. 261), che vedeva però una copia del disegno (Louvre, inv. 3677). Questa tesi è stata argomentata a riprese successive da SHEARMAN 1967 (p. 438, nota 1), McALLISTER JOHNSON 1969 (pp. 9-18) e BÉGUIN 1975 (pp. 199-208). La critica è ora concorde sull'autografia di Primaticcio ma sono sfumate le posizioni intorno all'ingerenza di Giulio su questa progettazione, cfr. ROMANI 1997, pp. 10-11 nota 26.

nel disegno non si riscontri l'influenza di Giulio per quanto riguarda gli ornamenti in stucco; così dicendo però si pone in contraddizione con le sue asserzioni successive, ossia che i debiti d'ispirazione individuabili nel foglio «non sono, per natura, differenti da quelli che egli ha contratto altrove o più tardi con la scultura antica, con i disegni di Michelangelo, di Parmigianino»,⁵²⁶ tralasciando di misurare la mediazione svolta dal Pippi sul giovane bolognese nell'acquisizione di tali modelli. D'altronde, nel foglio parigino, il ritmo compositivo che sostanzia l'alternanza dei riquadri istoriati e delle erme, così come la tipologia di queste ultime, possono essere stati direttamente ispirati dall'ornamentazione del giardino segreto gonzaghese [Fig. 100].⁵²⁷ Certamente a Fontainebleau l'apparato decorativo è estremamente più articolato, complicato dal proliferare di riquadri, cornici, cartigli e ridondante di elementi floreali e antropomorfi, [Fig. 101] ma lo schema di fondo rimane quello dell'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 [Fig. 89] – 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. 102-103].

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 sopravvivenze quanto le stampe,⁵²⁸ per alcune delle figure poste ai margini dei quadri le somiglianze sono oltremodo flagranti con i protagonisti della gonzaghese Camera delle Cariatidi⁵²⁹ [Figg. 104-107]: 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.

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

⁵²⁶ *Primaticcio* 2005, pp. 82-84, n. 6: p. 84.

⁵²⁷ Per la teoria di erme si veda anche, come illustre precedente, il basamento della sala dell'incendio di Borgo in Vaticano.

⁵²⁸ Cfr. JENKINS 2017.

⁵²⁹ Qui rimontati ma originariamente eseguiti per una delle camere dell'appartamento di Isabella d'Este in palazzo Ducale cfr. *Giulio Romano* 1989, p. 366.

rincorse e abbracci, in atteggiamenti aggressivi, teneri, buffi, maliziosi, nella sala 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.⁵³⁰ [Figg. 108-109-110]

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, [Fig. 112] percepibile dietro a taluni degli espedienti che paiono più insoliti e stravaganti, come le disordinate pose assunte dai fanciulli sulle cornici [Fig. 111], quanto quello delle Tombe Medicee, più prossimo cronologicamente. Esaminando allora i citati fogli michelangioleschi associati al cantiere fiorentino, la problematicità dei quali è già stata posta in evidenza, si vede bene che dall'esemplare 838 [Fig. 114] del Louvre sono attinti i giovani in stucco rannicchiati ai lati di uno dei cartigli della galleria. [Fig. 113] 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»,⁵³¹ così come succede anche nel più maturo esempio di Benvenuto Cellini, quando con la sua celeberrima saliera si pose l'obiettivo di divulgare la sublime bellezza delle allegorie medicee o come già visto in Perino con la spalliera sistina o ancora come attesta il progetto per la cappella Massimo, i dettagli della quale ripropongono soluzioni solidali ai dettagli dei monumenti della Sagrestia Nuova. [Figg. 321-165-114] Sono tutti episodi che ricadono in quella congiuntura – illustrata al meglio per l'area padana e per gli artisti emiliani da Vittoria Romani – che portò alla diffusione delle elaborazioni del genio michelangiolesco del terzo e del quarto decennio.

Per chiudere questa parentesi francese, però davvero fondamentale per affrontare secondo una corretta prospettiva la decorazione di palazzo Capodiferro Spada, è d'obbligo una considerazione sulla presenza dello stucco nella produzione di Rosso Fiorentino prima della straordinaria impresa della galleria per il Valois.

Sebbene un fronte della critica rimanga compatto sull'idea che l'ornamento in stucco della volta della cappella Cesi in Santa Maria della Pace [Fig. 115] vada mantenuto entro la

⁵³⁰ Il castellano Giovanni Giacomo Calandra, in ispezione al cantiere di palazzo Te nel settembre 1527, afferma: «quel Bolognese lavora anche lui gagliardamente in l'altra camera [delle Aquile] et ha finiti quelli frisi che vanno intra li compartiti de la volta, quali frisi sono fatti a puttini; lui dice che vostra excellentia li dette termino fino a san Martino a finire quella camera, et che spera averla finita a mezo ottobre» (*Giulio Romano* 1992, p. 229)⁵³⁰ La frase consente di comprendere il ruolo rilevante di Primaticcio nell'impresa; egli dovette concordare direttamente con Federico il termine dei lavori, come responsabile della decorazione plastica, affiancato da Niccolò da Milano e Andrea Di Pezi. Cfr. BAZZOTTI 2005. Anche 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 parmigianinesca, nella tornitura affusolata delle membra, nelle chiome mosse, rigonfie, o spartite in lunghe ciocche svolazzanti.

⁵³¹ ROMANI 1997, p. 38.

produzione romana di Rosso (1524 ca.), scorgendo in questa decorazione le tracce di un progetto e di una prima esecuzione del fiorentino,⁵³² tanto l'analisi della storia costruttiva della cappella quanto le evidenze stilistiche, costringono a spostarla integralmente alla seconda metà degli anni Quaranta e all'interno dell'orizzonte d'influenza di Perino del Vaga.⁵³³ L'attribuzione a Rosso si è fondata sul fatto che, nel contratto siglato dal pittore nel 1524, sono indicati anche gli «adornamenti di capella di stuchi».⁵³⁴ Considerando quindi gli ignudi accovacciati negli angoli [Fig. 116] stilisticamente consonanti al repertorio pittorico di Rosso e direttamente ispirati alla volta Sistina, si è tentato di vedere in questa prova romana l'avvio della pratica di plastificatore di Rosso, non tenendo conto della complessità di vie attraverso cui il modello michelangiolesco fece valere la sua autorità. A tale tesi si contrappongono alcune evidenze pratiche: è infatti assai difficile pensare che una simile decorazione sarebbe sopravvissuta alle modifiche strutturali attuate nel sacello a partire dal 1529: sulla base dei documenti e dei numerosi disegni di Antonio da Sangallo il Giovane, progettista dei lavori,⁵³⁵ la critica ha infatti chiarito le vicende della cappella, sviluppatesi con un *iter* costruttivo e decorativo molto discontinuo e conclusosi solamente alla metà del secolo.⁵³⁶ Si deve inoltre ribadire che è l'evidente asimmetria della volta e l'altrettanto chiara alterazione della profondità della cappella,⁵³⁷ [Fig. 117] palesi conseguenze delle operazioni seicentesche di sistemazione del vicolo della Pace, a confermare la successione degli interventi.⁵³⁸ Infine, è anche dal confronto tra le iconografie delle scene dipinte nei riquadri della volta e la descrizione data nelle *Vite* che si corrobora la validità dell'assegnazione della decorazione plastica alla fase operativa diretta da Girolamo Siciolante da Sermoneta.⁵³⁹ Scrive infatti Vasari: «[Siciolante] condusse [...] tutta la volta lavorata di stucchi in un partimento di quattro quadri, facendovi il Nascere di Gesù Cristo, l'Adorazione de' Magi [Fig. 118], il Fuggire in Egitto [Fig. 119] e l'Uccisione de' fanciulli Innocenti [Fig. 120]»⁵⁴⁰. Tre delle scene menzionate si riconoscono nei due ovali laterali e in quello verso l'ingresso, mentre «il Nascere di Gesù Cristo» è ora assente; con buona presunzione ciò accade perché esso si trovava in corrispondenza dall'attuale

⁵³² Cfr. FALCIANI 1995, pp. 126-137: 132 e quindi tutti i contributi successivi dell'autore.

⁵³³ Per accurate analisi delle vicende costruttive e di committenza cfr. KAPPLER 2018. con contributi precedenti della stessa autrice; per la decorazione a stucco cfr. QUAGLIAROLI 2018a. Ringrazio Federica Kappler per la gentile disponibilità e lo stimolante confronto.

⁵³⁴ Per il contratto si veda FROMMEL 1963, p. 147, n. II.

⁵³⁵ Si vedano i disegni degli Uffizi 703 A, 704 A, 706 A, 707 A, 708 A cfr. *The Architectural Drawings*, pp. 142-144.

⁵³⁶ Cfr. URBAN 1961, pp. 213-238: 213-230; FROMMEL 1963, pp. 144-148; HIRST 1964, pp. 120-126; KAPPLER 2016, pp. 253-262.

⁵³⁷ Appare evidente l'irregolarità nel modo in cui il muro di fondo si salda con quelli laterali, comportando anche la perdita di parte della decorazione della fascia posta appena al di sotto della cornice su cui si imposta la volta.

⁵³⁸ Cfr. OST 1971, pp. 231-286: 239-250.

⁵³⁹ Per gli aspetti stilistici legati alle pitture del Sermoneta cfr. ULISSE in cds.

⁵⁴⁰ VASARI 1966-1987, VI, p. 220.

conchiglia barocca posta a sostituzione dell'ovale sacrificato dai restauri [Fig. 121].⁵⁴¹ La scena mariana nel riquadro centrale [Fig. 122], di difficile lettura a causa della cattiva conservazione, denuncia caratteri differenti rispetto agli altri dipinti, e deve considerarsi un'integrazione successiva, forse a sostituzione di un'originale stemma Cesi, secondo una tipologia diffusa, attestata per esempio dalla cappella del Pallio [Fig. 84].

Anche osservazioni prettamente stilistiche suggeriscono di datare l'esecuzione della decorazione della volta tra il 1544, data del conseguimento della porpora cardinalizia di Federico Cesi e di un nuovo impulso ai lavori nella cappella, e sicuramente entro il 1550, quando vennero murate le tombe scolpite da Vincenzo de' Rossi, restringendo ulteriormente l'intervallo cronologico ai mesi intorno al 1546, anno della messa in opera da parte di Marcello Venusti della pala d'altare e della relativa incorniciatura.⁵⁴² Osservando la volta Cesi [Fig. 123] tutto concorre a suggerire una coerenza con le soluzioni riscontrabili nei cantieri decorativi degli anni Quaranta, dall'articolazione dei partimenti e delle relative configurazioni geometriche, all'accurata riproposizione di certi dettagli ornamentali, ai tipici mascheroni grotteschi. Per la partitura della volta si vedano, quali esempi, la già menzionata cappella del Pallio [Fig. 84], la stanza della Cleopatra in Vaticano [Fig. 124], la cappella Alicorni Theodoli in Santa Maria del Popolo [Fig. 125]; per la soluzione di porre un angioletto fitomorfo in posizione angolare [Fig. 126] il rimando è direttamente alla sala Paolina di Castel Sant'Angelo [Fig. 127]; per la ricchezza di dettagli naturalistici delle ghirlande si veda ancora la cappella del Pallio quale attestazione più raffinata di un *tòpos* [Figg. 128-129]; per i mascheroni, è forse sufficiente citare le decorazioni interne di palazzo Capodiferro Spada e di Castel Sant'Angelo [Figg. 130-131-132]; lo stesso vale per le belle teste femminili, per le quali si veda, tra i tanti episodi che potrebbero essere presi a dimostrazione, la Biblioteca di Castel Sant'Angelo: l'espressione algida, le labbra tumide, gli occhi caratterizzati da palpebre fortemente rilevate; la presenza di taluni accorgimenti, quali il velo posto ad incorniciare il viso e a coprire con molte pieghe la gola, le acconciature arricchite da nastri e fiocchi, il curioso coronamento a petali [Figg. 133-134].⁵⁴³ Si può ulteriormente ragionare sulle cornici per distinguere gli elementi cinquecenteschi, contraddistinti dall'ampia varietà di soluzioni e da un rapporto filologico con gli elementi dell'architettura antica, in rispetto alle interpolazioni dovute al

⁵⁴¹ Forse a causa delle cattive condizioni di conservazione e della mancanza di una campagna fotografica a colori, in passato non si è potuto leggere correttamente le iconografie dei dipinti della volta.

⁵⁴² Cfr. KAPPLER 2014 (2015), pp. 355-360.

⁵⁴³ Modi piuttosto simili a quelli dei non meglio identificati collaboratori di Luzio nella Biblioteca si riscontrano nelle sofisticate maschere realizzate da altrettanto ignoti plasticatori nella cappella del Pallio [Fig. 135]: è il raffinatissimo trattamento dello stucco che in entrambi i casi dà vita a soluzioni affini come il complicarsi degli intrecci delle chiome, dai ciuffi singolarmente modellati, e la materica accentuazione dei tratti fisionomici; trionfa poi un medesimo gusto per l'evidenziazione in oro di taluni dettagli.

documentato intervento dei collaboratori di Pietro da Cortona,⁵⁴⁴ che sembra opportuno riconoscersi, nel necessario reintegro del lato più esterno, nell'inserzione di cornici – quelle maggiormente giocate sul tema delle volute – e nelle relative teste di cherubini, oltre che nel rifacimento delle parti più sporgenti, come braccia e teste, che si può supporre avessero risentito maggiormente dell'abbattimento del muro. [Fig. 136]

Di interesse maggiore è il legame che sembra potersi individuare con alcuni brani del cortile di palazzo Capodiferro Spada⁵⁴⁵ [FIG.] e che impone di approfondire maggiormente il problema della circolazione di maestranze tra i cantieri sovrintesi dalla cosiddetta “setta sangallescà”. Forti somiglianze si colgono infatti tra il mascherone nel cantone sinistro della cappella e uno di quelli del fronte sud-ovest del cortile, [Figg. 137-138] e tra la testa posizionata nell'angolo destro verso il fondo e una figura dai tratti demoniaci della fascia più alta del fronte nord-ovest, [Figg. 139-140] rassomigliante anche agli esseri mostruosi collocati negli angoli della stanza della Cleopatra. [Fig. 141] Tra le molte affascinanti personalità gravitanti in questo contesto, si potrebbe forse rintracciare in Tommaso Boscoli uno dei possibili tramiti tra le due realtà: scultore fiesolano strettamente legato a Nardo e Vincenzo de' Rossi, appare ben inserito nell'*entourage* del Sangallo, come attestato dalla sua produzione grafica e dalle menzioni documentarie.⁵⁴⁶ Ma per una disamina del cortile Capodiferro si rimanda al capitolo seguente.

Piuttosto, tornando a Rosso, sulla scia degli storici dell'architettura, i precedenti per le riflessioni che stanno alla base dei lavori bellifontani e che, crediamo, vennero concretamente messe in atto grazie alle conoscenze plastiche portate da Primaticcio, sono piuttosto da individuarsi nei progetti concepiti dal fiorentino nei difficili anni di peregrinazioni precedenti all'approdo in Francia, come suggerisce un foglio del British Museum per un tabernacolo in legno.⁵⁴⁷ [Fig. 142] La capacità progettuale qui dimostrata da Rosso e la mentalità in grado di comprendere l'integrazione fra le arti e le affinità concettuali tra materiali e tecniche, sono i requisiti che compiutamente gli aprirono la strada alla possibilità di lavorare a una grande decorazione ambientale come quello della galleria di Francesco I.

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 nunzi e ambasciatori presso la reggia di Francesco I, a partire dal 1539); veicolati dagli stessi protagonisti (per cui si pensi al primo

⁵⁴⁴ Per la grande sensibilità di Pietro da Cortona verso lo stucco cfr. CAMPBELL 1977; BENEDETTI 1980; QUINTERIO 2007-2008 (2010), pp. 191-198.

⁵⁴⁵ Per palazzo Capodiferro Spada cfr. HUNTER 1984, pp. 397-403; CANNATÀ 1991, pp. 87-104.

⁵⁴⁶ Cfr. GHISETTI GIAVARINA 1990; GHISETTI GIAVARINA 2008, pp. 21-26. Tommaso è impiegato in palazzo Capodiferro Spada dall'aprile 1550 cfr. CANNATÀ 1990 e paragrafo 4.2.

⁵⁴⁷ Londra, British Museum, Inv. Pp.2.119.

dei viaggi a Roma di Primaticcio, avvenuto però nel 1540); per mezzo del canale di diffusione delle 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 villa Doria, e dalla diffusione in area settentrionale della maniera toscano-romana, appare utile soffermarsi e aprire un breve spaccato su Siena in quanto la città toscana 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. Nel 1981 Fiorella Sricchia Santoro, in un corso dedicato a Peruzzi, ne indicava il ruolo di «grande regista di una storia fatta poi interpretare da altri»,⁵⁴⁸ ricostruendo una complessa narrazione che, rimbalzando tra l'Urbe e la Toscana, faceva emergere anche la figura di Giorgio di Giovanni, artista documentato tra il 1522 e il 1559 e identificato in quel Giorgio da Siena che Giulio Mancini ricordava attivo con Giovanni da Udine nelle Logge vaticane.⁵⁴⁹ Da questa esperienza in seno alla bottega raffaellesca egli avrebbe appreso le competenze necessarie alla modellazione in stucco e lo sterminato repertorio formale per importare in patria una moda poi declinata in numerose imprese nei palazzi cittadini,⁵⁵⁰ come testimonia ancora oggi la loggia al piano terreno della corte di palazzo Piccolomini del Mandolo, ora Chigi Saracini.⁵⁵¹ Le competenze di decoratore di Giorgio vennero impiegate in imprese peruziane, come nel castello di Belcaro (1525-1535),⁵⁵² mentre nella cappella dei Muratori in duomo fu Bartolomeo Neroni detto il Riccio (1534) a decorare con affreschi scompartiti da stucchi, probabilmente disegnati dallo stesso Peruzzi su ispirazione della cappella Ponzetti in Santa Maria della Pace a Roma, questo sacello perduto ma immortalato da descrizioni seicentesche.⁵⁵³

A proposito della cattedrale, il grande progetto di riammodernamento venne assunto da Peruzzi e portato avanti nel corso del decennio 1525-1535 e tuttavia la scarsa presenza in loco dell'architetto agevolò il passaggio di direzione nelle mani di Domenico Beccafumi, al quale «fu data a dipingere [...] 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

⁵⁴⁸ FATTORINI 2017, p. 120; si veda quindi SRICCHIA SANTORO 1987.

⁵⁴⁹ MANCINI 1956-1957, I, p. 198; per le questioni di attribuzione si veda FATTORINI 2017, p. 134, nota 24.

⁵⁵⁰ SRICCHIA SANTORO 1990; BICHI RUSPOLI in cds.

⁵⁵¹ SRICCHIA SANTORO 1990, pp. 347-350.

⁵⁵² FATTORINI 2017, p. 120

⁵⁵³ Ibidem.

figure, e due Vittorie ne' vani del semicircolo; il quale ornamento fu invero opera ricchissima e bella». ⁵⁵⁴ In un disegno dell'Albertina [Fig. 144] è fissata l'idea peruzziana per il rinnovamento dell'abside secondo soluzioni poi in buona parte divergenti da quelle concretizzate da Mecherino, che decise di ricorrere alla decorazione a stucco per stravolgere la semplicità dell'orditura architettonica e pittorica previgente. Come sottolinea Alessandro Bagnoli, sono soprattutto le due vittorie che sovrastano la nicchia, realizzate quasi a tutto tondo, [Fig. 145] a provare la libera interpretazione dell'antico (in trasparenza si leggono infatti le impressioni esercitate dagli archi trionfali e dalla menzionata decorazione dei sottarchi del Colosseo) e la sostanziale revisione dell'idea peruzziana che guidarono Beccafumi. ⁵⁵⁵ Benché lo studioso ne sottolinei l'innovatività e il debito nei confronti del soggiorno genovese, durante il quale Domenico poté esercitare un corpo a corpo con le realizzazioni di Perino, e ne valorizzi la modellazione tenera e fremente del morbido piumaggio, delle vesti svolazzanti e del pannello sottile che aderisce al corpo rivelandone le forme come in trasparenza, permettendo all'artista di ottenere anche in queste figurazioni tridimensionali gli stessi effetti pittorici dei suoi affreschi, si deve riconoscere anche il limite di una ricerca di tridimensionalità a tratti poco convincente, come appare dalla non felice veridicità degli arti inferiori, troppo mollemente adagiati sull'estradosso dell'arco, e dalle fisionomie dei volti scarsamente realistiche e poco espressive.

Tra le molte personalità legate all'impiego dello stucco, la cui presenza in diversi cantieri svolse un vero e proprio ruolo di "raccordo" nella circolazione di modelli decorativi e tecniche, in questo interessante dialogo intrecciato tra Siena e l'Urbe non va trascurato Pastorino Pastorini. ⁵⁵⁶ Responsabile dal 1549 della decorazione plastico-pittorica delle volte della loggia della Mercanzia senese, Pastorino portò a termine solo la prima da sinistra, riversandovi quanto appreso sotto il profilo dei modelli e delle soluzioni decorative durante l'esperienza in un cantiere capitale per il genere, la sala Regia vaticana. ⁵⁵⁷ Come attestano tanto Vasari quanto gli emolumenti della Tesoreria Segreta, il mastro vetraio venne remunerato tra il 1542 e il 1544 per l'esecuzione delle finestre di questa immensa aula e dell'adiacente cappella Paolina. ⁵⁵⁸ Andate purtroppo del tutto perdute, esse sono state riconnesse da Bernice Davidson alla progettazione di Perino sulla base di un foglio conservato oggi in una collezione privata parigina, sul quale ci si soffermerà a seguire.

⁵⁵⁴ VASARI 1966-1987, V, p. 176.

⁵⁵⁵ BAGNOLI 1990, p. 523.

⁵⁵⁶ Su Pastorino cfr. FATTORINI 2014.

⁵⁵⁷ Cfr. Acidini Luchinat, 1978, pp. 10-13; Sricchia Santoro, 1980.

⁵⁵⁸ DAVIDSON 1976, pp. 407-411.

Questo *excursus*, breve ma paradigmatico per rendere conto dell'enorme mobilità del genere e della necessità di intrecciare le vicende degli artisti e i contesti, è importante anche per sottolineare l'opportunità di un recupero di Baldassarre Peruzzi nella storia della decorazione a stucco. A tale scopo, uno dei cantieri più significativi su cui soffermarsi è la Villa Trivulzio a Salone di Roma, vero e proprio punto d'incontro e di sperimentazione in termini di decorazione plastica in anni altrimenti, come già lamentato, scarsi di attestazioni.⁵⁵⁹ Si sono fornite le coordinate essenziali per inquadrare questo cantiere e si è discussa la presenza dello stuccatore lombardo Gian Maria Stella,⁵⁶⁰ è però ora importante soppesare l'entità dell'intervento di Daniele da Volterra per misurarne le conseguenze nelle opere successive. La critica è concorde nell'individuare il responsabile dell'entrata del Ricciarelli presso il cardinale Agostino Trivulzio in Mario Maffei, vescovo di Aquino, largamente coinvolto nelle vicende costruttive e decorative di Villa Madama,⁵⁶¹ già committente del pittore per il proprio palazzo volterrano, per il quale sono stati rintracciati i pagamenti lungo tutto il 1535.⁵⁶² Una consuetudine dovette legare direttamente Daniele a Peruzzi, se, secondo Vasari, «fece esso Daniele molto migliore e maggiore acquisto sotto Baldassarre Peruzzi, che sotto la disciplina di esso Sodoma fatto non aveva»;⁵⁶³ dunque è possibile che trovandosi Daniele a lavorare negli ambienti della villa, presumibilmente già definiti nelle connotazioni architettoniche, e misurandosi con i brani decorativi sopravvissuti al difficile decennio 1527-1536, egli si ponesse in piena consonanza con quanto lasciato dal senese. Infatti, nonostante la tornata di lavori che vide il coinvolgimento di Daniele dovette svolgersi per la gran parte successivamente alla morte di Baldassarre (6 gennaio 1536), pare comunque più opportuno ascrivere al progetto peruzziano la progettazione della trama degli ornati e le partiture e gli schemi dei soffitti, piuttosto che allo stesso Daniele, del quale di fatto Vasari ricordava che «dipinse in compagnia» di Gian Maria e di non meglio specificati «altri». Risulta insomma convincente pensare che l'inserimento del Ricciarelli nel cantiere – già in corso d'opera – avvenisse con compiti da pittore e che piuttosto – è un'ipotesi – proprio in questo contesto abbia cominciato a familiarizzare con la tecnica a stucco. Le scarse sopravvivenze dell'apparato decorativo cinquecentesco si limitano a pochi ambienti.⁵⁶⁴

⁵⁵⁹ Sono grata al Laboratorio Fotografico dell'Università di Pisa, nelle persone di Simona Bellandi ed Elda Chericoni, per avermi permesso di visionare la campagna fotografica (eseguita nel 2001).

⁵⁶⁰ Cfr. paragrafo 2.2.

⁵⁶¹ Maffei svolse il ruolo di vero e proprio sovrintendente per conto di Giulio de' Medici per i lavori nella villa, ispirando anche i soggetti pittorici tratti da Ovidio per la loggia; per le lettere tra Giulio de' Medici e Maffei cfr. LEFEVRE 1973, p. 107.

⁵⁶² SRICCHIA SANTORO 1967, p. 7, 31 nota 6; PUGLIATTI 1984, p. 18. Come ricorda Vasari (VASARI 1966-1987, V, p. 539) Daniele avrebbe presentato al Trivulzio «per mezzo d'amici» una sua *Flagellazione di Cristo*, molto apprezzata dal milanese.

⁵⁶³ VASARI 1966-1987, V, p. 539; l'affermazione è certo da misurarsi sulla nota avversione dell'aretino per Bazzi cfr. BAROCCHI 1990, pp. 17-25; BARTALINI 1996, pp. 5-38.

⁵⁶⁴ Sembra che la ragione principale della scomparsa delle decorazioni sia stato un incendio sicuramente precedente alla testimonianza di TOMASSETTI 1913 cfr. BRANCHETTI-BELLI BARSALI 1975.

Tra essi spicca la volta a botte dell'androne d'ingresso al cortile, [Fig. 146] giocata sulla composizione di riquadri geometrici quadrangolari, dove si iscrivono elementi convessi romboidali delimitati da ricche cornici e rettangoli campiti con le «molte grottesche piene di varie feminette» registrate da Vasari. L'impronta antichizzante dello schema traspare non solo dalla possibilità di metterlo in relazione con disegni dall'antico ma anche con realizzazioni appena precedenti come la Sala dei Pontefici in Vaticano, o successive, come la volta della Biblioteca o della Sala Paolina a Castel Sant'Angelo [Figg. 147-148]. Secondo i modi di questo repertorio formale è configurata anche la saletta più interna poi riutilizzata come cappella, [Fig. 149] dove sopravvivono solo scarsissimi residui di stucchi sulla volta a padiglione, con frammenti di stemmi e nastri, e le sagome delle incorniciature a ovoli, fuseruole e intrecci, finemente modellati. Sono invece le lievi tracce delle riquadrature e della morfologia degli stucchi a permettere di ricostruire l'articolazione della volta a vela della sala d'angolo, ugualmente al pian terreno, [Fig. 150] sostenuta da quattro figure di Atlante scolpite a tutto tondo, la cui radice stilistica deve essere individuata nei già menzionati telamoni delle Logge che prolifica diffusione ebbero nel corso del secolo. [Fig. 151] La foggia assunta dalla specchiatura centrale delimitata da mensoline alternate a rosette, quadrangolare e incassata rispetto alla cornice, venne fatta propria da Daniele che la propose nella più tarda sala della Cleopatra in Vaticano [Fig. 124]. Nelle partiture laterali si riescono ancora a intravedere, seppur in stato larvale, dei putti elegantemente atteggiati che sorreggono dei nastri svolazzanti e festoni di frutta che ricadono ai lati di un campo rettangolare in origine dipinto. Questo ambiente è stato riconosciuto essere quello che nelle *Vite* viene lodato per la riuscita della «storia di Fetonte fatta a fresco di figure grandi quanto il naturale, et un Fiume grandissimo».⁵⁶⁵

Al primo piano le sopravvivenze si concentrano nei pochi lacerti plastico-pittorici di una minuscola volta a padiglione, divisa da candelabre angolari e da eleganti cornici, con quattro targhe ovali entro cui sono modellate in rilievo le Virtù cardinali. [Figg. 152-153] Certo è difficile confermare l'attribuzione a Daniele proposta da Benedetta Moreschini per queste ultime, in quanto pressoché ingiudicabili stilisticamente per le condizioni conservative e le pessime riproduzioni.⁵⁶⁶ Ci si può con più prudenza limitare a osservare che l'idea di questi tasselli in stucco dai quali le figurette emergono con sbalzo deciso derivino dalla riproposizione in più ampia scala di monete e medaglie antiche secondo una prassi resa esemplare dalla bottega raffaellesca nelle Logge e a Villa Madama. [Fig. 154]

⁵⁶⁵ VASARI 1966-1987, V, p. 540.

⁵⁶⁶ MORESCHINI 2000: la studiosa le ha ritenute assai prossime nella resa dei volti, delle posizioni e dei panneggi sia al gruppo delle donne intorno alla ricciarelliana Sibilla di Fontegiusta, sia ad alcune delle figure dipinte in seguito da Daniele nel fregio di palazzo Massimo.

3.3 «D'intorno a Perino». Cantieri romani degli anni Quaranta

L'ottimo risultato conseguito per il Trivulzio aprì a Daniele una lunga carriera nell'Urbe, attirando le attenzioni di Perino del Vaga, rientrato in città al volgere del 1537. Come già ampiamente sottolineato, nell'ambito dell'operazione di recupero della figura del Bonaccorsi, studi in atto stanno riportando nella giusta luce l'influenza esercitata anche dalle opere antecedenti al ritorno a Roma, trascurate tanto dal punto di vista delle relazioni dell'artista con i diversi contesti toccati – Genova, Pisa, Firenze – quanto rispetto all'impatto su altri artisti (Beccafumi, Cosini, Montorsoli, per non fare che qualche menzione). L'incompiuta opera di Perino del Vaga nella cattedrale di Pisa, per esempio, illustrata in un recente articolo da Antonio Geremicca,⁵⁶⁷ intrapresa nella sua progettazione probabilmente già dal 1532, per la riuscita composizione di caratteri raffaelleschi e impronte michelangiottesche dovette apparire un sicuro modello a cui attingere. Se ne veda l'influsso sul progetto della decorazione dell'abside della chiesa di San Matteo a Genova, che Giovan Angelo Montorsoli ideò sul finire del decennio per essere poi tradotto in opera al suo ritorno in città, all'aprirsi degli anni Quaranta.⁵⁶⁸ 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 madrilenno di Vincenzo Casale,⁵⁶⁹ 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.⁵⁷⁰ [Figg. 155-156-157] Ad attrarre il frate servita dovette essere la riuscita proposta di un ingentilimento dei prototipi michelangiotteschi – i putti che si intervallano ai profeti della volta sistina – pertinente a 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 plastificatore che decorò la facciata di palazzo Crivelli, in via dei Banchi Vecchi a Roma:⁵⁷¹ i putti pisani e questi in stucco [Fig. 158] risultano accomunati da una medesima corporatura asciutta ma ben tornita e sovrapponibili nella posa elegante del passo, con effetto quasi di danza. Le vicende di questa decorazione rimangono a tutt'oggi un'incognita, ma, se per ragioni di committenza e di iconografia, si può collocare tra il 1539 e il 1541,⁵⁷² proprio attraverso un'inedita attenzione

⁵⁶⁷ GEREMICCA 2017.

⁵⁶⁸ Cfr. BOCCARDO 1989, pp. 89-104.

⁵⁶⁹ Inv. Dib/16/49/81/1. L'album (B 16-49) è conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid cfr. LANZARINI 2000.

⁵⁷⁰ Cfr. PARMA ARMANI 1986, pp. 282-283, n. A. XI.

⁵⁷¹ Cfr. PAGLIARA 1976; CHLEPA 1988.

⁵⁷² Il 3 giugno del 1539 Giovanni Pietro Crivelli «cedette la sua casa e la sua bottega perché divenissero la sede del Monte di Pietà, la cui erezione fu approvata da Paolo III con una bolla del 3 settembre 1539» (MORELLI 1937, p. 202); tale abitazione si trovava in corrispondenza della chiesa di Santa Lucia. Il nuovo palazzetto in via dei

agli stucchi è possibile tentare di circoscriverne l'ambito.⁵⁷³ 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,⁵⁷⁴ dove ricorrono le teste di leone e le ghirlande vegetali ripartite in mazzi riprodotte sulla facciata Crivelli e già esperite nelle Logge. [Figg. 159-160-161-162].

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.⁵⁷⁵ 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 1540.⁵⁷⁶ Per la grande sala dedicata alla *gens* Fabia, Perino progettò un fregio articolato in riquadri dove episodi narrativi si alternassero alle figure stanti delle divinità olimpiche, riservando buona parte della superficie agli elementi ornamentali in stucco, la cui emergenza sfiora la tridimensionalità nei termini angolari. [Fig. 163] La regia del Vaga, attuata da fidati collaboratori come Luzio Luzi, spicca con evidenza anche negli stucchi dell'adiacente palazzo Massimo di Pirro: per le arpie della sala di Enea, Redín Michaus ha segnalato l'impiego del prototipo perinesco testimoniato dal cartonetto 999 Ea degli Uffizi.⁵⁷⁷

Banchi Vecchi veniva definito «appena eretto» in un atto di donazione relativa al palazzo Accettis, sul lato opposto della strada. Crivelli, orafo di origine milanese, è una personalità di grande interesse, che deve essere maggiormente valutata proprio in relazione a una possibile cerchia di committenza di provenienza lombarda molto attiva sulla scena romana allo scadere del decennio. Le ragioni iconografiche che spingono la datazione verso queste cronologie si sostanziano sugli episodi scelti per ornare i due riquadri istoriati – assai compromessi – ovvero Carlo V al cospetto di Paolo III (durante il viaggio a Roma del 1536) e la cosiddetta Pace di Nizza, del 1538. Il carattere trionfale che si volle infondere all'edificio è ribadito anche dalla scelta dei dettagli ornamentali: l'impaginazione verticale è infatti definita tramite trofei che si uniscono alle ghirlande sostenute da putti. Queste ultime terminano in festoni tra i quali sono poste le aquile, simbolo del rapporto tra i Crivelli e l'Impero. I timpani delle finestre sono sormontati da figure virili accostate di schiena, sedute su corazze ed elmi, probabilmente da interpretarsi come raffigurazioni dei popoli vinti. Il davanzale del piano nobile è occupato da clipei sostenuti da putti alati, forse contenenti gli stemmi dei pontefici menzionati dalle iscrizioni. Stilisticamente sembra sostenibile l'ipotesi che il prospetto minore, a destra, possa essere stato aggiunto successivamente.

⁵⁷³ Anche in considerazione delle decorazioni interne, parzialmente note, e della partitura dei soffitti (cfr. CHLEPA 1988, figg. 3, 18, 19), 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.

⁵⁷⁴ Cfr. CAFÀ 2007. Frommel (FROMMEL 1973, II, pp. 233-250) chiarisce la situazione relativa ai diversi stabili fatti edificare da Pietro e Angelo Massimo. Ereditata l'area del vecchio palazzo, Pietro affidò a Peruzzi la costruzione della propria dimora, che è nota con l'appellativo "alle Colonne". In essa si trovano il salone affrescato da Daniele e le altre tre sale la decorazione delle quali va ascritta a Perino. Nel palazzo di Angelo, progettato da Giovanni Mangone e detto "di Pirro", vi sono tre ambienti decorati con fregi, in uno dei quali è segnalata sul soffitto la data 1537. Per queste decorazioni il riferimento a Luzio Luzi (sotto il cappello di Perino) avanzato da Oberhuber (OBERHUBER 1966, p. 173) è stato affermato da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 39-78).

⁵⁷⁵ VASARI 1966-1987, V, p. 540 «Dopo, avendo il medesimo Perino dato a fare a Daniello un fregio nella sala del palazzo di messer Agnolo Massimi, con molti partimenti di stucco et altri ornamenti e storie de' fatti di Fabio Massimo». Vasari lo colloca dopo il completamento della cappella del Crocifisso in San Marcello (i pagamenti per la quale hanno termine nel 1543).

⁵⁷⁶ PARMA ARMANI 1986, pp. 177-183; *Daniele da Volterra* 2003, p. 176.

⁵⁷⁷ REDÍN MICHAUS 2007, pp. 160, con un errore nell'indicazione dell'ubicazione del foglio. Per il disegno cfr. *Perino del Vaga* 2001, pp. 286-289, n. 156.

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 1537.⁵⁷⁸ Del tutto perduta ma ricostruita dalla critica per mezzo di disegni,⁵⁷⁹ la preziosissima realizzazione veniva ricordata da Vasari come una delle più fortunate imprese di Perino, condotta in collaborazione con Guglielmo Della Porta,⁵⁸⁰ responsabile della «gran parte di quegli stucchi», e Daniele da Volterra, che «gl'aiutò fare nell'opera di quella capella alcune cose, le quali condusse con molta diligenza a fine».⁵⁸¹ Un disegno conservato a Budapest [Fig. 164] 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 & Albert, [Fig. 165] che, effettivamente, per quanto attiene agli ornati, risponde alla descrizione vasariana: «uno spartimento di grottesche bizzarre e belle, parte di basso rilievo e parte dipinte, e [...] due storiette non molto grandi con un ornamento di stucchi molto varii, in ciascuna facciata la sua; nell'una era la Probativa Piscina [...] nell'altra fece la resurrezione di Lazero [...], lavorati con grandissimo amore; et il simile sono tutte le cose dattorno di stucco. Sonvi quattro storiettine minori, due per faccia, che mettono in mezzo quella grande».⁵⁸²

Nel sacello avevano già lavorato Giulio Romano e Raffaellino del Colle compiendo la pala d'altare e dipingendo le lunette e la volta con storie della Maddalena e i quattro Evangelisti.⁵⁸³ Un foglio conservato a Waddesdon Manor, [Fig. 166] pubblicato da Linda Wolk-Simon, reca una testimonianza parziale della volta della cappella, immortalata da un copista settecentesco.⁵⁸⁴ La superficie doveva essere compartita in quattro elementi lunettati di dimensioni maggiori, contenti 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,

⁵⁷⁸ PARMA ARMANI 1986, p. 183-187.

⁵⁷⁹ Cfr. GERE 1960; OBERHUBER 1966, p. 173. I disegni sono il n. 1838 del Szépművészeti Múzeum di Budapest e il n. 2270 del Victoria & Albert Museum di Londra, giudicati autografi. Nel già citato album di Vincenzo Casale (B 16-49) si trova un foglio (Dib/16/49/133) che riporta delle registrazioni dei dettagli della cappella, si tratta molto probabilmente di un *d'apres* (cfr. LANZARINI 2000, p. 201, nota 61; mentre Elena Parma (*Perino del Vaga* 2001, pp. 178-183, nn. 71-73) lo ha giudicato dapprima di mano di Guglielmo della Porta e poi dello stesso Perino.

⁵⁸⁰ Su Guglielmo della Porta cfr. HELFER 2009; si attende la pubblicazione della tesi di dottorato di Grégoire Extermann, discussa nel 2018.

⁵⁸¹ VASARI 1966-1987, V, p. 540.

⁵⁸² VASARI 1966-1987, V, p. 149.

⁵⁸³ Cfr. VANNUGLI 2005, con la necessaria integrazione apportata dallo studio del disegno da WOLK-SIMON 2011. Tra le fonti che recano testimonianza della decorazione è molto rilevante Mariette (cfr. MARIETTE 1966, IV, pp. 284-285).

⁵⁸⁴ Cfr. WOLK-SIMON 2011, p. 151, fig. 8. Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820. Reca l'iscrizione «della trinità le storiete / si dice son di Raffaello da Urbino / e lo scompartimento e di stucco». Si segnala un'ulteriore copia di parte della volta, qui riconosciuta: si tratta di un disegno del codice Resta di Palermo cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, p. 137, n. 68b.

gli *Evangelisti* ricordati da Vasari e attestati ancora da Mariette, pienamente addentro alla tipologia raffaellesca diffusa dalle incisioni di Agostino Veneziano (1518).⁵⁸⁵

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. [Figg. 167-168-169-170] Ciò che interessa ora rilevare è che lo schema messo in opera nella 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 foglio della Kunstbibliothek di Berlino e per la seconda la conformazione dei partimenti pittorici.⁵⁸⁶ [Figg. 171-172-173] 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 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. 174-175]

In un disegno del Fogg Art Museum [Fig. 176] è riprodotto l'esterno della cappella:⁵⁸⁷ 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 [Figg. 177]; 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.⁵⁸⁸ 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

⁵⁸⁵ Vasari sostiene che le incisioni siano di Marcantonio Raimondi ma non è possibile individuare alcuna opera del bolognese a riguardo; al contrario, esistono quelle di Agostino Veneziano cfr. Bartsch, XIV, pp. 83-83, nn. 92-95. Nonostante Vannugli smentisca qualsiasi discendenza da questa serie, il confronto con il disegno Rothschild (che documenta una figura assisa su una nuvola) rende estremamente plausibile il ricorso a questi modelli che furono davvero esemplari, per la loro capacità di mescolare la forza michelangiotesca e l'eleganza del Sanzio, almeno sino alla metà del secolo, e vennero continuamente arricchiti dalle riflessioni e dagli aggiornamenti sul Buonarroti, come documentano gli *Evangelisti* di Perino nella cappella del Crocifisso in San Marcello cfr. *Perino del Vaga* 2001, pp. 163-167, nn. 58-61.

⁵⁸⁶ La copia berlinese della volta Orsini è riportata in DAVIDSON 1967, p. 555, fig. 2.

⁵⁸⁷ Inv. 1998.128, attribuito a scuola di Perino del Vaga.

⁵⁸⁸ Si veda per esempio anche quanto progettato dallo stesso Perino nella medesima chiesa per la cappella Pucci, dove i due profeti sdraiati sono dirette reminiscenze di quelli di Sebastiano del Piombo nella cappella Borgherini in San Pietro in Montorio.

traduzione plastica, in una maniera che si potrebbe immaginare molto prossima all'arco trionfale che inquadra l'altare della cappella del Pallio [Fig. 178].

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 & 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. [Figg. 179-180] 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.⁵⁸⁹ Come ben sottolineato dalla critica, una contiguità con le invenzioni per la cappella Massimo si evidenzia nelle scelte attuate per il basamento della stanza della Segnatura, il cui rifacimento si rese necessario nel 1541.⁵⁹⁰ [Fig. 181] In questa che fu la prima commissione che il Vaga svolse in Vaticano per Paolo III, la pittura simula una copiosissima ornamentazione in marmo e in stucco per accompagnare riquadri istoriati in finto bronzo; le figure maschili e femminili illusivamente scolpite nell'atto di sorreggere la trabeazione sono le parenti strette delle vittorie alate a cui era delegato il medesimo compito nella cappella di Trinità de Monti, secondo il disegno di Budapest. [Fig. 182] Ricorrendo poi agli schizzi vergati sul foglio dell'album Casale, si scorge un altro di questi termini, contraddistinto dalla folta barba e dall'espressione corruciata, discendente da un prototipo esperito già in età raffaellesca – come documenta un foglio del Louvre recante un progetto per il monumento funerario di Francesco Gonzaga –⁵⁹¹ e che sta evidentemente anche alla base del cartonetto degli Uffizi riconnesso alla decorazione della stanza dell'Adrianeo in Castel Sant'Angelo.⁵⁹² [Figg. 183-184-185]

⁵⁸⁹ In tutti gli interventi decorativi orchestrati da Perino (il cartone per la spalliera sistina, l'incorniciatura della *Madonna* giottesca salvata dalla demolizione di San Pietro secondo il disegno di Berlino (inv. KdZ 5166), il foglio parigino legato alle incorniciature delle finestre della sala Regia, i cartonetti con arpie e mascheroni degli Uffizi, la volta della sala Paolina...) l'uso di cornici, ghirlande, nastri, figurine danzanti, panoplie, festoni, bucrani e teste di arieti, maschere ed esseri ibridi tra l'umano e il ferino, venne declinato con assoluta libertà e trasmesso a collaboratori e imitatori.

⁵⁹⁰ Cfr. *Perino del Vaga* 2001, pp. 280-281, n. 151. Si veda anche il disegno di bottega del Nationalmuseum di Stoccolma, inv. 333/1863.

⁵⁹¹ Louvre, inv. 1420. Attualmente assegnato a Giovanni Francesco Penni, il foglio ha una controversa vicenda attribuzionistica che lo vorrebbe di mano dello stesso Raffaello (cfr. *Raffaello architetto* 1984, p. 410-412).

⁵⁹² Cfr. *Gli affreschi di Paolo III*, II, pp. 62-63, n. 37 (Firenze, Uffizi, n. 1275 S): il fregio veniva attribuito a Prospero Fontana, ma l'assegnazione al bolognese è piuttosto dubbia.

Nella rete di cantieri di Perino la circolazione e il reimpiego delle soluzioni decorative era dunque una vera e propria prassi, così come già è stato dimostrato per Santo Spirito in Sassia relativamente alla cappella Landi.⁵⁹³ Nella stessa chiesa, si possono fare alcune utili osservazioni anche intorno alla componente plastico-architettonica della cappella Guidiccioni, dove, nella calotta, entro un ricco partito di stucchi, si dispiega il ciclo di dipinti con storie della Passione di Cristo riportato all'attenzione da Ferdinando Bologna e riferito a Roviale Spagnolo.⁵⁹⁴ Redín Michaus ha pubblicato il contratto del 1550 con il quale il lucchese Alessandro Guidiccioni, fidato familiare di Paolo III nonché successore del Landi in qualità di governatore di Santo Spirito, incaricò di provvedere alla decorazione del sacello il concittadino Michele Grechi.⁵⁹⁵ Oltre alla pala d'altare e alle pitture, il committente richiese la realizzazione dell'ornamentazione a stucco del catino, compiuta adoperando uno schema che ripete quello della Landi ma che in prima battuta ricalca la partizione raffaellesca della volta della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. [Figg. 186-187-188]

Il pittore lucchese fu certo il titolare dei lavori ma, come espressamente stipulato, poté fare ricorso a collaboratori. È forse possibile che a coadiuvarlo ci fosse quel «maestro Battista» con il quale Michele si trovò a lavorare tra il luglio 1542 e l'estate 1543 nel palazzo di Paolo III in Campidoglio; un'impresa condotta tutta sotto l'egida di Perino, come denunciano i caratteri stilistici e gli evidenti modelli d'ispirazione deducibili dai pochi lacerti superstiti.⁵⁹⁶ Barbara Agosti ha convincentemente proposto che il menzionato Battista sia da identificare in Giovanni Battista Ippoliti da Tor di Nona, per un profilo del quale sono fondamentali le informazioni raccolte da Isabella Salvagni intorno alla Congregazione dei Pittori di San Luca,⁵⁹⁷

⁵⁹³ Non si dispone di testimonianze sicure e dirette relative agli interventi nella cappella di *ius patronatus* di Francesco Landi, Commendatore di Santo Spirito scomparso nel 1545, ma Vasari (VASARI 196-1987, VI, p. 221) e Baglione la ricordano per l'intervento di Marcello Venusti, «da lui [Perino] indirizzato» (BAGLIONE 1642, I, p. 20). La cappella appare oggi molto alterata tanto nelle pitture quanto negli stucchi, per i quali risulta difficile avanzare un'attribuzione. Gere (1960, p. 13) ha messo in relazione il *Martirio di San Giovanni Evangelista* dipinto sulla parete dell'emicyclo destro con *La piscina di Bethesda* della cappella Massimo, modello anche per uno dei cristalli di rocca che componevano il *Cofanetto Farnese*. Per la *Resurrezione di Drusiana*, nel riquadro simmetricamente disposto, Giulia Spoltore ha proposto un confronto con la *Resurrezione di Lazzaro* della Massimo, documentata dalla tela conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (Inv. 362-1876) (Cfr. SPOLTORE 2011/2012).

Si segnala un foglio degli Uffizi, 55 O, inserito tra gli «anonimi XVI secolo», che presenta sul *verso* una registrazione della volta della cappella Del Monte (già individuata dagli studiosi), mentre sul *recto* si possono riconoscere le volte delle cappelle Landi e Gonzaga di Santo Spirito in Sassia.

⁵⁹⁴ Cfr. BOLOGNA 1959, pp. 38-40, 53, 89 nota 45, poi riargomentata da LEONE DE CASTRIS 1996, p. 145. Si deve però tenere presente che si sta parlando di un repertorio di schemi organizzativi comunemente adottati nella Roma farnesiana. Il sottarco delle cappelle, per esempio, è articolato secondo moduli desunti dall'antico e già applicati negli intradossi delle Logge di Raffaello.

Più recentemente sulla cappella cfr. AGOSTI 2012.

⁵⁹⁵ Cfr. REDÍN MICHAUS 2007, pp. 76-79, 335-336.

⁵⁹⁶ Cfr. PICARDI 2012.

⁵⁹⁷ Cfr. SALVAGNI 2012, pp. 54, 66, 68-69, 76-77, 86, 93, 104, 118, 120-121, 123. «Battistino» fu console generale dell'Università dei Pittori nei bienni 1541/1542 e 1547/1548, consecutivamente camerlengo tra il 1551 e 1553, assiduamente presente alle riunioni tra il 1548 e il 1559. Nel 1520 a fargli da testimone al matrimonio contratto con Giulia, figlia di Tommaso Della Porta, fu Raffaello Sanzio, suggerendo così la possibilità di un coinvolgimento

dove l'artista, che da giovanissimo poté vantare una frequentazione diretta con il Sanzio, rivestì le cariche più importanti con continuità.⁵⁹⁸ Ci si domanda quindi se nella cappella Guidiccioni possa essere stato riproposto il duo Grechi-Ippoliti, come sembra suggerire un tentativo di analisi degli stucchi: dal frammento di affresco ricondotto al palazzo capitolino rappresentante putti danzanti – un'invenzione originariamente raffaellesca – sembra derivare l'ispirazione per gli stucchi nel riquadro rettangolare della volta Guidiccioni in basso al centro [Figg. 189-190]; una comparazione con un altro cantiere perinesco, Castel Sant'Angelo, ricco di presenze e articolatissimo negli scambi, nel quale è attestata la presenza del lucchese, suggerisce alcune osservazioni. Prendendo in considerazione la volta della sala Paolina, per la quale Perino venne retribuito a partire dal giugno 1545 e per tutto il 1546 insieme ai suoi lavoranti, che certo dovettero essere numerosi,⁵⁹⁹ non manca la possibilità di istituire dei confronti tipologici, sebbene non sia agevole pensare di distinguere le singole mani degli stuccatori ed è altrettanto arduo studiare l'abside della cappella Guidiccioni per lo stato di forte degrado. Qui, sono le esili figurette dalle membra allungate, appena accennate da uno stucco di spessore leggero, a richiamare alla mente quelle di Castello, nell'alternanza di protagonisti maschili e femminili e di riprese frontali e posteriori, così come nelle pose distese. [Figg. 191-192] Sebbene più prudente, l'accostamento tra l'angelo musicante e alcune delle vittorie della sala Paolina, si basa sulla constatazione di una maniera di modellare non particolarmente scultorea e sull'anatomia poco definita – un po' molle – che le contraddistingue. [Figg. 193-194]

Quanto la superba sintesi ottenuta dalla ricerca di Perino e incarnatasi nelle opere – a partire dalla cappella Massimo – sia divenuta poi un linguaggio condiviso lo si evince dall'esistenza di una copiosa messe di disegni dove si studiano raffinate partiture ornamentali per decorazioni plastico-pittoriche, per i quali la difficoltà di riconoscimento della paternità ne è ulteriore indizio di fortuna e irradiazione.⁶⁰⁰ [Fig. 195] La derivazione più immediata è però riscontrabile nella decorazione della cappella Orsini, anche se, come puntualizza Vittoria Romani, è importante discriminare il modo in cui Daniele si inserì nella congiuntura stilistica impostata e dominata da Perino.⁶⁰¹ Secondo la studiosa non ci si può aspettare un Daniele perinesco nei termini in cui lo furono i pittori più giovani che in quegli anni affluivano numerosi nei suoi cantieri, da Marco Pino a Girolamo Siciolante, a Pellegrino Tibaldi, per ragioni

di Battista nell'*entourage* raffaellesco. In occasione del secondo matrimonio, celebrato il 14 aprile 1541 fu Pedro de Rubiales ad assisterlo, mentre alla sua morte l'esecutore testamentario fu Domenico Zaga (9 maggio 1560).

⁵⁹⁸ Tra il 1532 e il febbraio 1560 l'Ippoliti venne retribuito con continuità dai padri di Sant'Agostino in campo Marzio per la dipintura di armi cardinalizie cfr. PEDROCCHI 2009, pp. 399-400.

⁵⁹⁹ GAUDIOSO 1976, pp. 243-245.

⁶⁰⁰ Per fare solo un paio di esempi possono essere presi in considerazione un disegno del Louvre (inv. 42254), assegnato a scuola romana da Catherine Goguel (GOGUEL 2001, p. 22), e uno al Courtauld Institute (inv. 461) dato a Luzio Luzi da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, p. 68-69).

⁶⁰¹ *Daniele da Volterra* 2003, pp. 24-33.

anagrafiche e di indipendenza intellettuale. Come dimostra la stessa cappella Orsini, accanto al Vaga Daniele ebbe modo di aggiornare la propria cultura, traendo stimolo per integrare la formazione toscana avvenuta nell'orbita di Peruzzi con la lezione di Raffaello e del classicismo di primo Cinquecento. Soprattutto, è durante l'apprendistato presso il Bonaccorsi che il Ricciarelli ebbe l'occasione di acquisire un repertorio di forme e di motivi decorativi e dovette fare propria quella consapevolezza delle possibilità del disegno e quella gestione del cantiere che ne fece poi uno dei protagonisti della Roma del terzo quarto del secolo, in maniera forse ancora più rilevante di quanto per ora noto.⁶⁰² Il risultato conseguito da Daniele nella Orsini va letto poi alla luce dell'intesa artistica e umana avviatasi proprio allora con Michelangelo, denunciata, in quello stesso vano, dall'inserzione dell'effigie del Maestro in uno dei due rilievi in stucco.⁶⁰³

Il primo dicembre 1541 Elena Orsini strinse un accordo con i frati minimi di Trinità de Monti per la dotazione della cappella della quale assumeva il patronato; dall'incrocio tra le fonti documentarie e le testimonianze figurative la critica ritiene che fu solo attorno al 1545 che si dovette concludere la progettazione dell'apparato decorativo, presumibilmente portato a termine per la quasi totalità entro la fine del 1547, dal momento che il 1 aprile 1548 un breve di Paolo III definiva il sacello ornato con «*miris picturis*».⁶⁰⁴ Michael Hirst e Bernice Davidson hanno ricostruito il perduto rintracciando tanto gli studi di Daniele per le composizioni dipinte, quanto disegni *d'après* e incisioni che documentano la *facies* del preziosissimo ornamento plastico così entusiasticamente descritto da Vasari.⁶⁰⁵ Come già osservato, la volta era articolata in maniera da riprendere puntualmente lo schema della cappella Massimo, complicandone però le incorniciature «con bizzarro, vario e bello spartimento di stuchi e grottesche, fatte con nuove fantasie di maschere e festoni», e sostituendo agli evangelisti dipinti nelle unità angolari dei bassorilievi in stucco con coppie di angeli recanti i simboli della passione, per i quali va

⁶⁰² Cfr. paragrafo 5.1.

⁶⁰³ Cfr. ROMANI 2016.

⁶⁰⁴ *Daniele da Volterra* 2003, p. 33.

⁶⁰⁵ Vasari (VASARI 1566-1587, V, p. 543) aggiunge che Daniele «fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione, sotto i piedi di detti due Santi, due storielle di stucco di basso rilievo» sul significato dei quali cfr. JAFFÈ 1991; GRAUL 2009. Dal punto di vista compositivo, stando alle incisioni tratte da Jan de Bischof, i modelli per l'invenzione dello zoccolo sono da riconoscersi nel basamento della cappella Massimo, con il motivo delle cariatidi allacciate tra loro da ghirlande, ma anche in quello della Stanza della Segnatura, e, non ultimo, nel progetto per la Spalliera sistina. Daniele trasformò le figure in vere e proprie statue dove l'ispirazione all'antica assumeva le forme monumentali delle anatomie michelangiolesche fasciate da panni. Le migliori figure di tutta l'opera secondo Vasari erano le sibille affrescate nella lunetta sopra l'altare, che certo dovettero nutrirsi della lezione di grazia e di potenza offerta dalle invenzioni dei cartonetti elaborati da Perino per i due *Evangelisti* di San Marcello al Corso, ma che, stando al disegno, si confrontavano con la sfida volumetrica riproposta dal *Giudizio* in una maniera ben differente rispetto al Vaga. Vasari celebrava anche «in due angoli dell'arco, dalla banda di fuori, due ignudi di chiaro scuro», collocati in assai probabile corrispondenza delle Vittorie ideate da Perino per la Massimo. Sono recentemente tornati sull'argomento Mary Vaccaro e Paul Joannides cfr. JOANNIDES-VACCARO 2018.

registrata l'appartenenza a un orizzonte inventivo tipico di Perino e difatti avvicinata ai partimenti angolari della Biblioteca di Castel Sant'Angelo.⁶⁰⁶ [Figg.196-197].

Di ancor maggior impatto, per innovatività ed effetto scenico, dovette essere la cornice dell'altare, un «bellissimo e vario ornamento di stucchi pieno d'intagli, e con due figure che sostengono con la testa il frontone, mentre con una mano tengono il capitello e con l'altra cercano di mettere la colonna che lo regga, la quale è posta da piè in sulla basa sotto il capitello». Questa incorniciatura emergeva a tuttotondo, in maniera molto più “muscolare” e impattante nello spazio che non la soluzione “ad intarsio” dell'ornato che creava l'effetto di dissolvenza delle superfici della Massimo; non a caso, proprio un artista come Pellegrino Tibaldi, noto per il plasticismo estremo e la ricerca di terribilità michelangiolesca, adottò questa medesima soluzione in San Fedele a Milano.⁶⁰⁷

Come dimostrano questi cantieri, per la decorazione a stucco degli anni Quaranta e Cinquanta non è strettamente necessario postulare un obbligato debito nei confronti di Fontainebleau – senza con ciò sminuire il fascino esercitato dal cantiere francese – e solo così si può davvero comprendere la mirabile sintesi compiuta da Perino nella Sala Regia, dove realizzò «quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte».⁶⁰⁸ Questo ambiente [Fig. 198], nel cuore dei palazzi vaticani, corrisponde a una vasta aula di oltre trentatré metri di lunghezza per quasi dodici metri di larghezza; l'altezza delle pareti supera i tredici metri e dalla cornice al culmine della volta a botte se ne misurano altri cinque. La sala venne edificata nelle forme attuali a partire dal 1537 da Antonio da Sangallo il Giovane, per volere di papa Paolo III Farnese, con lo specifico scopo di accogliere gli ambasciatori e i sovrani delle diverse nazioni:⁶⁰⁹ in essa, infatti, trovava alloggio il trono del pontefice, in continuità spaziale e in diretto dialogo con la cappella Paolina, configurando così i due poli di celebrazione del potere papale, quello temporale e quello spirituale.⁶¹⁰

La sala Regia in Vaticano è il più prezioso prodotto dei talenti combinati dei due eccezionali artefici, trovatisi a collaborare già ai tempi di palazzo Baldassini, nell'orbita raffaellesca, eppure né l'uno né l'altro, e nemmeno il committente, sopravvissero per vedere questa straordinaria opera completata.⁶¹¹ Per Antonio, la sala Regia appartiene, con la cappella

⁶⁰⁶ La conduzione della decorazione della Biblioteca venne affidata a Luzio Luzi cfr. *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, pp. 19-21.

⁶⁰⁷ Cfr. CIARDI-MORESCHINI 2004, p. 13, 15, figg. 3-4. Per Tibaldi a San Fedele cfr. DELLA TORRE-SCHOFIELD 1994. Come è stato notato (ROMANI 1997, pp. 24-25), Tibaldi adottò anche lo schema della volta, mettendolo in atto nella sala di Ulisse nell'appartamento Poggi a Bologna, e così fece anche lo spagnolo Gaspar Becerra nel palazzo del Pardo. Per l'impiego dello stucco da parte di Tibaldi cfr. BALZAROTTI in cds.

⁶⁰⁸ VASARI 1966-1987, V, p. 152.

⁶⁰⁹ Cfr. FROMMEL 2003; DE STROBEL-MANCINELLI 1992, pp. 73-77.

⁶¹⁰ Cfr. PARTRIDGE-STARN 1990; BÖCK 1997.

⁶¹¹ Per la dettagliata ricostruzione delle diverse fasi di decorazione sotto Paolo III cfr. DAVIDSON 1976.

Paolina, al ciclo di lavori che va dal 1537 alla morte (1546). I lavori diretti dal Vaga si interruppero nell'ottobre del 1547, quando l'artista morì improvvisamente, e vennero proseguiti da Daniele da Volterra sino alla scomparsa di Paolo III, nel novembre del 1549.⁶¹² A queste date si era probabilmente riusciti a realizzare tutto l'ornato della volta sino a scendere fino alla fascia più alta delle pareti, come sembrerebbe confermare la presenza costante nel fregio, fra le graziose figure, degli emblemi di papa Farnese [Fig. 199]. Dopo un'interruzione coincidente con i pontificati di Giulio III, Marcello II e Paolo IV, i lavori ripresero con Pio IV e Pio V, sino al compimento raggiunto sotto Gregorio XIII; ma sulle fasi post-farnesiane si tornerà in un capitolo seguente.⁶¹³

Concentrandoci quindi sul cantiere architettonico e decorativo della fase farnesiana, è stato debitamente rilevato come i disegni di Antonio per la volta, le grandi finestre, le porte, ne attestino la responsabilità per tutti gli elementi architettonici di base, mentre a Perino spettò l'ideazione e la supervisione dell'esecuzione degli stucchi, dei vetri delle finestre, delle armi marmoree, senza riuscire a portare a termine gli apparati plastici del fregio e delle pareti, e gli affreschi. Per lo schema di fondo della volta cassettonata – come rivela il disegno 1234 A [Fig. 200] – Sangallo prese in considerazione varianti di motivi ovoidali, cruciformi, ottagonali, sino ad approdare – come testimoniato dal 714 A [Fig. 201] – al *pattern* definitivo organizzato in cinque file longitudinali di croci e ottagoni alternati, con ovali allungati a formare i collegamenti diagonali tra i cassettoni più grandi. Questo schema, erede di una delle più celebri decorazioni del corridoio anulare di Santa Costanza,⁶¹⁴ era stato già impiegato nei cantieri sangalleschi, sia nella versione più geometrizzante – nel soffitto della Sala di Psiche di palazzo Silvestri Rivaldi –⁶¹⁵ sia trasformando le losanghe esagonali in più morbidi ovali, come nella volta della cappella dell'altare maggiore di Santa Maria di Loreto presso il Foro di Traiano, costruita a partire dal novembre 1522.⁶¹⁶

Guardando però all'eseguito, la rigorosa partitura geometrica risulta del tutto trasfigurata dalla sontuosa ornamentazione, creazione originale dell'esuberante estro di Perino. Tipologie multiformi di modanature incorniciano i compartimenti: alcune più comuni, come le ghirlande di frutti e verdure, altre più ricercate e complesse, come le scene di lotta tra mostri marini. Nelle fasce che circondano i moduli a croce gli elementi fitomorfi originano da maschere, quest'ultime rappresentati donne e mostri fantastici in espressioni che variano dalla

⁶¹² VASARI 1966-1987, V, pp. 151-152, 543-544.

⁶¹³ Cfr. paragrafo 5.4.1

⁶¹⁴ Cfr. JOYCE 2004 (2006).

⁶¹⁵ Cfr. CREMONA 2009.

⁶¹⁶ Cfr. JOBST 1992. Nonostante gli evidenti rifacimenti seicenteschi che ne alterano la *facies*, «nel cassettonato della volta [...] il sangallesco serrato motivo a cassettoni ottagonali e mistilinei viene allentato nei mezzi struttivi e poi ricucito da una trama di stucchi a festoni e mazzi di frutta, che costituisce il motivo conduttore della trama decorativa» (Benedetti 1968, p. 120).

calma alla rabbia, dall'angoscia alle risate. Entro due delle file di ottagononi sono modellati con forte aggetto quattro cherubini disposti ad anello, le mani che si stringono e le gambe convergenti verso la base di un pendente vegetale centrale. Negli ovali sono contenute iscrizioni e imprese relative a Paolo III.⁶¹⁷ [Figg. 202-203]

Seguendo gli emolumenti ordinatamente registrati nei Camerali, si comprende che a partire dal mese di marzo 1542 si diede avvio all'acquisto dei materiali necessari alla preparazione della volta per accogliere gli stucchi. La messa in opera fu tripartita: l'esecuzione prese avvio dal settore centrale, dove fu installata l'arme marmorea del Papa, quindi si passò a quello adiacente alla cappella Paolina e si terminò con quello verso Nord.⁶¹⁸ L'ultimo pagamento per la volta è registrato nel giugno 1545 e già il mese successivo si ebbe una retribuzione parziale per le impalcature «intorno alla sala delli Re per fare li fresi delli stucchi e metter l'arme», a cui seguirono, il 22 agosto, nuovi compensi per le «oper comminciate nel freso della sala deli Re». Le paghe furono tutte conferite a Perino, in qualità di direttore dei lavori, ma informazioni indirette e quantitative sull'*équipe* di collaboratori si possono comunque apprendere: è stato portato all'attenzione un documento del 1 febbraio 1543 per un pasto servito a «Mro Perino con 13 lavoranti delli stucchi».⁶¹⁹

Emerge con forza quale fosse il meccanismo di funzionamento sotteso non solo a questo cantiere ma in generale alla gestione fatta dal Vaga delle numerosissime commissioni se si analizzano alcune prove grafiche, tanto autografe quanto copie (queste ultime a riprova della fortuna). Questi esemplari divenivano veri e propri modelli di un repertorio che il progettista metteva a disposizione dei collaboratori, i quali poi si appropriavano delle formule e le potevano duttilmente applicare su ampia scala o in forme miniaturistiche, con tutti i materiali e le tecniche a disposizione. I disegni associati alla decorazione della sala Regia possono infatti testimoniare a proposito. La *Lotta di due tritoni* di Oxford, [Fig. 204] cartonetto rifinitissimo parzialmente studiato in un foglio degli Uffizi, [Fig. 205] è stato ricondotto a uno dei motivi posti a ornare la maggiore delle fasce degli ottagononi, dove si ritrova anche il mostro marino con la testa di bue della cui concezione reca testimonianza un disegno di Windsor. [Fig. 206.] Questi stessi motivi,

⁶¹⁷ Per i disegni relativi alla decorazione delle cornici, con motivi che ebbero grandissima fortuna e su cui si tornerà, cfr. DAVIDSON 1967, pp. 403-407.

⁶¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 399-405. Per tutte le menzioni documentarie si fa riferimento a questo articolo. Indizi della fase terminale dei lavori sono i pagamenti per le dorature: nell'aprile 1543 del mordente da Faenza e dell'oro da Venezia vennero acquistati per il primo settore. Numerosi pagamenti si susseguirono quindi tra il maggio 1543 e il febbraio 1544, e dall'aprile 1545 con l'indicazione «l'ultima terza parte della volta» e il giugno dello stesso anno. Gli esecutori furono Giovanni Battista «battiloro» e Niccolò «battiloro», il primo attestato anche nel cantiere gemello di Castel Sant'Angelo.

⁶¹⁹ È possibile, per esempio, che tra questi vi fosse Battista Ippoliti, oppure Francesco Menzocchi, se si ritiene attendibile la notizia fornita da Lattanzio Biondini, notaio forlivese, che rogò molti atti estremi dell'artista, compreso il suo testamento. Nel 1577, e dunque a soli tre anni dalla morte di Menzocchi, Biondini sosteneva che il concittadino «fu giudicato dal divino Michelangelo degno di porre mano nella famosa volta della Sala Regia di Roma», cfr. CERASARO in cds.

spesso intrisi di sapore antico, sono stati variamente rielaborati e reimpiegati dentro e fuori i cantieri sovrintesi da Perino, come accade negli ovali che simulano i preziosi cammei nella volta della sala Paolina in Castel Sant'Angelo.⁶²⁰ [Fig. 207]

Nella sua magistrale ricostruzione, Bernice Davidson associava i cartoni degli Uffizi – la coppia di cariatidi alate e i due mascheroni –⁶²¹ [Figg. 212-213-214-215], un disegno a Francoforte [Fig. 216] e uno all'Ashmolean Museum, [Fig. 217] al foglio in collezione privata parigina che presenta sul *verso* una porzione della partitura e dell'ornamentazione della volta [Fig. 219] e sul *recto* una traccia grafica [Fig. 218] per la decorazione di una finestra. Che possa rappresentare un progetto per i vetri delle enormi aperture della sala Regia⁶²² sembra giustificato dalla presenza di dettagli riconducibili a questo ambiente: si tratta dell'inserzione, nel disegno, del simbolo papale delle chiavi incrociate sormontate da un padiglione, stilisticamente configurato in una maniera perfettamente comparabile a quella delle insegne marmoree installate sulla volta. [Fig. 220] Ciò che interessa sottolineare è il fatto che il disegno – sicuramente un *d'après* oppure una copia di bottega – vale come attestazione di un perduto prototipo di Perino, effettivamente eseguito o anche solo rimasto allo stadio di ideazione grafica che ebbe un sicuro influsso almeno su un cantiere della fine degli anni Quaranta: la cappella del Pallio nel palazzo della Cancelleria, decorata da Francesco Salviati e aiuti.⁶²³ Si rileva infatti una marcata vicinanza tra alcune delle soluzioni presenti nel disegno e gli stucchi che ornano le bande dei sottarchi laterali della cappella. Il gioco dei putti tra i girali, le pose a gambe e braccia divaricate di questi fanciulli dai corpi muscolosi [Fig.221], il contrapporsi danzante delle due figure fitomorfe che reggono il mascherone così come la coppia di donne alate dalle code intrecciate, [Fig. 222] sono diretti discendenti del repertorio ornamentale fissato dal foglio parigino e dispiegato dal Vaga e collaboratori in numerosi cantieri.⁶²⁴ Un indizio in più per sostenere l'ipotesi di un primigenio progetto d'ambito perinesco per questa cappella che nei suoi connotati, almeno per la volta e i registri più alti, mostra ulteriori aderenze ai modi del

⁶²⁰ Oxford, Christ Church, inv. 1382; GDSU 1596 E; Windsor Castle, Royal Library, inv. 0502. Il carattere di cartonetto del foglio di Oxford è attestato anche dalle dimensioni grossomodo corrispondenti al bordo dell'ottagono della sala Regia. Per questa invenzione ne è stato segnalato l'uso fatto da Pellegrino Tibaldi nel salone di palazzo Ferretti ad Ancona [Fig. 208] (cfr. *Gli affreschi di Paolo III* 1981, I, fig. 157), ma si deve rilevare come il modello sia stato di ispirazione per moltissime decorazioni, divenendo un *leitmotiv* a metà secolo, impiegato per esempio a villa Giulia [Fig. 209]. Il tema è proposto anche nel soffitto ligneo di un altro ambiente di palazzo Ferretti, [Fig. 210] con il curioso effetto di simulazione dello stucco tramite il legno, esattamente come da progetto di Ammannati nel soffitto della loggia del primo piano di palazzo Firenze a Roma [Fig. 211].

⁶²¹ Cfr. *Perino del Vaga* 2001, pp. 286-289, nn. 156-158.

⁶²² Sembra molto più plausibile la seconda supposizione avanzata dalla Davidson (DAVIDSON 1976, pp. 408-411), ovvero che non si tratti di un progetto per un'ipotetica incorniciatura in stucco della finestra ma che fosse da realizzare direttamente sulla superficie in vetro, anche in relazione a quanto noto sull'attività di Pastorino. È comunque assai difficile giudicare poiché le finestre della sala Regia sono state sostituite nel tempo e quelle della Paolina murate nel corso dei tanti lavori di trasformazione.

⁶²³ Cfr. RUBIN 1987; per una specifica attenzione agli stucchi cfr. PERROTTA-TADDEO in cds.

⁶²⁴ Se ne veda la ripresa nel sottarco d'accesso alla cappella Della Rovere in Trinità de Monti, decorata da Daniele da Volterra e aiuti sul finire del decennio. [Fig. 223]

Vaga.⁶²⁵ Si è già fatto riferimento alle vittorie alate che inquadrano l'abside e alla loro relazione con il fronte esterno della cappella Massimo; per queste figure monumentali è stato avanzato un supposto debito da Primaticcio ed è stato proposto un confronto ravvicinato con un disegno di *Nudo femminile* di Salviati al British Museum,⁶²⁶ che verrebbe così a costituire un altro esempio di reimpiego di materiale grafico,⁶²⁷ come nel caso dell'*Arciere* già riferito alla decorazione della sala delle Udienze di palazzo Vecchio⁶²⁸ e messo in rapporto da Patricia Rubin con le figure in stucco accompagnate da strumenti musicali degli angoli della volta della cappella.⁶²⁹ A livello compositivo e iconografico, ci si domanda se per questi partimenti angolari – la cui morfologia, come detto, sta tutta entro la linea di gusto lanciata a Trinità de Monti – si possa riscontrare l'influsso dei progetti del Vaga per il fregio del salotto Rosso del palazzo Massimo di Pirro, l'esecuzione del quale venne coordinata da Luzio Luzi.⁶³⁰ [Figg. 224-225]

Alcune finzze nell'ornamentazione plastica denunciano l'appartenenza a un linguaggio decorativo evidentemente disseminato su larga scala nella Roma degli anni Quaranta [Fig. 226-227: si veda, nella fascia maggiore delle ricche incorniciature dello stemma posto al centro della volta, il motivo delle teste grottesche, con la profondità delle orbite accentuata dall'impiego di pittura nera secondo un *modus* esperito anche nella Biblioteca di Castel Sant'Angelo. [Figg. 228-229] Nella banda centrale la cornice dei grandi dipinti replica un motivo decorativo riferibile a una delle incorniciature della sala Regia, variato dall'inserimento degli emblemi del cardinale Alessandro, la freccia e il giglio farnesiano. [Figg. 230-231] Ancora nella volta, nel settore triangolare ritagliato ai lati del riquadro con gli angeli, il motivo classico del putto che cavalca un essere mostruoso dalla coda attorcigliata è proposto anche negli elementi a lato dello stemma nel frontone del prospetto d'altare della cappella Dupré in san Luigi dei Francesi, una

⁶²⁵ La prima suggestione che dietro al progetto della cappella ci sia Perino è offerta da Vasari: «e fece per il reverendissimo cardinal Farnese una cappella, e così uno scrittoio all'eccellentissima madama Margherita d'Austria» (VASARI 1966-1987, V, p. 158). È però possibile che l'aretino faccia riferimento ad altre imprese, come ad esempio palazzo Farnese, dove, in quello stretto giro d'anni, si procedeva al completamento degli ambienti: infatti, come poi si approfondirà, il 2 marzo 1547 Prospero Mochi annunciava a Pier Luigi Farnese che «le stantie verso san Geronimo son quasi in alto con la sua cappella in testa del corridor, quali saran presto abitabili». Se è vero che il referente qui è il duca di Piacenza e Parma, è però certo che fu poi il cardinale a sovrintendere ai lavori.

⁶²⁶ Inv. 1946-7-13-520. Il riferimento al disegno è proposto in PERROTTA-TADDEO in cds, sulla base di MORTARI 1992, p. 216, n. 280. Nicole Dacos, sottolineando il tono scultoreo di queste figure, ne ha assegnato l'esecuzione all'artista spagnolo Gaspar Becerra (cfr. DACOS 2001, pp. 209-211). Tale attribuzione è stata rifiutata da Gonzalo Redín Michaus, il quale ha evidenziato la supposta affinità alla cultura di Fontainebleau (cfr. REDÍN MICHAUS 2007, p. 173).

⁶²⁷ Cfr. MORTARI 1992, pp. 44-45 e 116-117.

⁶²⁸ Ivi, p. 195, n. 148: GDSU inv. 17762F.

⁶²⁹ RUBIN 1987, p. 92. Si aggiunga inoltre l'osservazione di come i putti in stucco a cavalcioni delle cornici assumano pose spregiudicate molto prossime a quelli dipinti nella sala dell'Udienza di palazzo Vecchio a Firenze.

⁶³⁰ Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 40-48; si vedano anche le numerose copie grafiche di queste figure con strumenti musicali es. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, p. 56, n. 5c.

commissione che Jacopino del Conte ereditò dal Bonaccorsi.⁶³¹

Soffermandoci nuovamente sui dettagli dell'ornamentazione delle pareti di questo piccolo ma preziosissimo ambiente, la qualità altissima degli stucchi colpisce anche per l'originalità delle soluzioni, come per le raffinatissime invenzioni dei mascheroni, qui veri e propri volti umani coperti da maschere mostruose. [Fig. 232] Essi sono ispirati non solo ai coevi costumi da festa, attestati da disegni di Primaticcio [Fig. 233],⁶³² ma appartengono a una tipologia frequentata in moltissimi cantieri della cui dipendenza dalla cerchia perinesca si è sempre più consci: si ritrovano dipinte nella stanza di Perseo del palazzo Capodiferro e a villa Giulia nella sala delle Vedute di Roma [Figg. 234-235.]; la versione in stucco si incontra fuori dall'Urbe in cantieri dove sono attivi membri dell'ampio *entourage* del Vaga, come nella tibaldesca volta del salone di Polifemo di palazzo Poggi a Bologna,⁶³³ nella sala di Ariosto del palazzo del Giardino di Parma, o nella stanza di Clemente VII a palazzo Vecchio a Firenze, dove lavorarono Leonardo Ricciarelli, nipote di Daniele, e Giovanni, figlio di Tommaso Boscoli.⁶³⁴ [Figg. 236-237-238] D'altronde, riesaminando il foglio londinese che tramanda il progetto per la parete laterale della cappella Massimo, appena sotto la cornice della storia centrale con l'iscrizione gentilizia si scorge proprio un mascherone dai connotati ferini, calcato su un volto umano sino a lasciarne scoperta solo la bocca. [Fig. 239.]

Tornando alla sala Regia, la documentazione camerale informa che nel luglio del 1545 vennero erette le impalcature per dare avvio all'ornamentazione plastica del fregio: si procedette partendo dalla ricca serie di modanature che formano la cornice e con il disegnare sulla superficie una sorta di effetto mattonato, quasi una trasformazione su ampia scala dei fondi a mosaico dorato all'antica allora assai frequentemente impiegati, come nel caso delle lunette che corrono all'imposta della volta della Biblioteca di Castel Sant'Angelo. [Figg. 240-241] Che i due cantieri scorressero parallelamente è attestato dalle ininterrotte retribuzioni, e si può forse immaginare che Perino spostasse sapientemente le diverse forze sulla base delle specifiche fasi di lavoro. A dimostrare la strettissima contiguità ideativa delle due imprese vale anche l'impiego di medesime soluzioni; miniaturizzati rispetto ai corrispettivi del fregio vaticano sono i protagonisti della volta Paolina: le coppie di angeli affrontati che reggono il giglio e le figure dai mantelli svolazzanti elegantemente distese. [Figg. 242-243-244-345]

Se la presenza degli stemmi Farnese permette dunque di collocare cronologicamente l'esecuzione dei fregi del lato sud, adiacente alla cappella Paolina, e delle due pareti lunghe, *ante* novembre 1549, non vi è altrettanta certezza nel definire sino a che punto fossero giunti i

⁶³¹ Per questa cappella cfr. CORSO 2014, pp. 211-223.

⁶³² L'osservazione si trova in PERROTTA-TADDEO in cds.

⁶³³ Cfr. BALZAROTTI in cds.

⁶³⁴ Cfr. MUCCINI-CECCHI 1991, pp. 22-23.

lavori al momento del subentro del Ricciarelli nella direzione, un avvicendamento avvenuto immediatamente a seguito del decesso di Perino (19 ottobre 1547). Gli studiosi – Oberhuber, Davidson, Barolsky, Pugliatti – sono inclini a ritenere, pur in misura diversa, che Perino, prima di morire, avesse cominciato a progettare le pareti e che quindi Daniele avesse ereditato e seguito le indicazioni del maestro; è pressoché la sola Sricchia Santoro a sostenere per esse l'esclusiva responsabilità del Ricciarelli.⁶³⁵ Vittoria Romani, rianalizzando i passi vasariani intorno a questo lotto di interventi⁶³⁶ e sulla base di un'analisi stilistica degli stucchi, ritiene che sia da ammettere una larga autonomia del volterrano.⁶³⁷ Come precisato dalla studiosa però non si può escludere l'esistenza di indicazioni grafiche lasciate dal Vaga e, anzi, è per noi difficile pensare che Perino potesse aver dato avvio a un così complesso cantiere in assenza di una progettazione complessiva relativa almeno all'ossatura di base di tutta l'ornamentazione, secondo una prassi rigorosamente osservata nel funzionamento di queste articolate committenze.

Per quanto riguarda la concezione complessiva delle pareti, se da un lato si deve riconoscere che per essa poté agire il confronto con il modello bellifontano, dall'altro ne va esaltato il carattere romano e la devozione al michelangiologismo, tanto negli elementi architettonici (nel gioco delle cornici e dei fronti spezzati), quanto nella formulazione delle anatomiche e delle attitudini delle figure collocate sulle edicole.⁶³⁸ [Figg. 246-247-248-249] Gli interventi sotto Paolo III dovettero arrestarsi al registro più alto, quello appunto delle sculture in stucco tra gli stemmi farnesiani.⁶³⁹ In quel momento, stando a Vasari, si dovette dare contemporaneamente avvio agli interventi pittorici entro le incorniciature (evidentemente già definite) che furono sfortunatamente interrotti dopo che Daniele «non ne dipinse più che due braccia incirca, e due di que'Re ne'tabernacoli di stucco sopra le porte». Un disegno di

⁶³⁵ SRICCHIA SANTORO 1967, p. 22

⁶³⁶ Nella vita di Perino Vasari ne lascia intendere la responsabilità progettuale: «e sotto fece fare Perino le facciate per farvi le storie di sua mano in ornamenti di stucchi bellissimi, che furon poi seguitati da Daniele Ricciarelli da Volterra pittore» (l'ultima proposizione fu aggiunta nella Giuntina) VASARI 1966-1987, V, p. 152; nella biografia di Daniele specifica però che gli fu ordinato «che desse principio agl'ornamenti delle facciate che s'avevano a fare di stucchi, con molti ignudi tutti tondi sopra certi frontoni. ...fece Daniello sopra ogni porta quasi un tabernacolo di stucco bellissimo, in ciascuno de'quali disegnava fare di pittura uno di quei Re che hanno difesa la chiesa Apostolica, e seguitare nelle facciate istorie di que'Re che con tributi o vettorie hanno beneficato la Chiesa: onde in tutto venivano a essere sei storie e sei nicchie. Dopo le quali nicchie, ovvero tabernacoli, fece Daniello con l'aiuto di molti tutto l'altro ornamento ricchissimo di stucchi che in quella sala si vede, studiando in un medesimo tempo i cartoni di quello che aveva disegnato fare in quel luogo di pittura. Il che fatto, diede principio a una delle storie; ma non ne dipinse più che due braccia incirca, e due di que'Re ne'tabernacoli di stucco sopra le porte» VASARI 1966-1987, V, p. 543.

⁶³⁷ Cfr. *Daniele da Volterra* 2003, p. 33.

⁶³⁸ La Davidson ricordava giustamente che Michelangelo doveva attraversare con grande frequenza questa sala per giungere nella cappella Paolina e affrontarne la decorazione delle pareti.

⁶³⁹ Un primo acconto di lieve entità per materiali «per servirsene negli stucchi della Sala de Re» sotto la direzione di Daniele risale al 28 novembre 1547. La lavorazione cominciò a svolgersi con intensità dal mese di agosto 1548; i compensi per opere plastiche fatte da Daniele e dai suoi «lavoranti» proseguono sino al 1549; dal luglio di quell'anno il Ricciarelli venne retribuito anche per delle pitture cfr. *Daniele da Volterra* 2003, p. 177.

Giovanni Antonio Dosio [Fig. 250] sembrerebbe rendere conto della situazione nell'intervallo di tempo corrispondente allo stallo dei lavori tra il pontificato di Giulio III e quello di Pio IV.⁶⁴⁰ Il foglio modenese è ben noto ed è stato impiegato per rafforzare la proposta di attribuzione di due disegni a Daniele,⁶⁴¹ ma può essere utile anche per documentare che le figure in stucco accovacciate ai lati dei riquadri – qui non registrate – si debbono alla seconda fase di interventi, quella annotata nei Camerali dopo il 1560.⁶⁴²

È stata ipotizzata e talvolta data per certa la presenza di Mazzoni nella prima tornata di lavori, nonostante i documenti che ne attestano la retribuzione per interventi nella sala siano relativi solo al 1563.⁶⁴³ Per cercare di comprendere la plausibilità di queste supposizioni con confronti di tipo stilistico, si possono prendere in considerazione i telamoni in stucco della stanza di Callisto di palazzo Capodiferro e gli angeli che reggono le cornici ovali nella cappella Alicorni Theodoli. Pur tenendo in considerazione uno scarto temporale tra le due imprese di Mazzoni (quasi una ventina d'anni), si possono comunque individuare consonanze nel modulare le emergenze, nel plasticare i panneggi, nel trattare l'arricciarsi e lo svolazzare dei nastri, nella copiosa ricchezza delle ghirlande, nel senso di viva matericità conferita alle piume delle ali, ma soprattutto sembra doversi rilevare, per questi giovani efebi dalla *silhouette* longilinea e dalla muscolatura definita ma asciutta, una discendenza tipologica dai personaggi della Regia tutta giocata in termini di grazia ed eleganza delle forme. [Figg. 251-252-253] Inoltre, come è stato notato, è anche vero che lo schema a ottagononi e croci dispiegato da Sangallo venne impiegato da Giulio per creare la trama della ricca decorazione della volta della

⁶⁴⁰ Modena, Biblioteca Estense, inv. YZ. 2.2 , f. 110 r. Cfr. LUPORINI 1957. Quanto Dosio sia un testimone utilissimo della situazione romana tra la metà e la fine del terzo quarto del secolo è testimoniato dai numerosissimi fogli in cui sono riprodotti sia i monumenti antichi, con un'importante attenzione alla decorazione, sia i cantieri in corso di realizzazione e non ultimo palazzo Capodiferro. Ringrazio Camilla Colzani per le riflessioni condivise sull'opera grafica di Dosio.

⁶⁴¹ I disegni, rappresentanti entrambi un re assiso, si trovano l'uno all'Albertina (inv. 4866; cfr. CIARDI-MORESCHINI 2004, p. 185, con bibliografia precedente) e l'altro al Louvre (inv. n. 1525; cfr. HIRST 1967, p. 506, nota 30). La comparazione con il foglio di Dosio si gioca sul fatto che esso riporta una figura atteggiata similmente. L'ulteriore interesse nell'invenzione veicolata da questi fogli sta nel carattere spiccatamente perinesco delle figure, parenti stretti degli eroi della loggia di Andrea Doria elaborati dal Vaga ricorrendo a stimoli michelangioteschi. Colpisce poi l'uso della figura dell'Albertina nella decorazione del salone di palazzo Ricci Sacchetti, commissionato da Tiberio Ceuli a Michele Alberti e Giacomo Rocca dopo l'acquisto del palazzo, avvenuto nel 1576, cfr. (CATALUCCI-CIPPARRONE 2007): evidentemente i due seguaci di Daniele impiegarono il disegno ereditato come molti altri fogli, aggiungendo questa figura alle altre, tutte puntuali citazioni dei protagonisti della volta Sistina.

⁶⁴² Si segnala un foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 6 O, che riporta sul *recto* un brano dei cassettoni del soffitto della sala Regia e sul *verso* un dettaglio delle incorniciature delle pareti, con uno dei telamoni accucciati. Il disegno è genericamente assegnato ad anonimo del XVI secolo.

⁶⁴³ Anticipo che non mi pare opportuno identificare Mazzoni nel «maestro Machone scalpellino» pagato tra maggio e settembre 1546 per alcuni lavori fatti insieme ad altri compagni nelle porte della sala Regia, così come supposto da Redín Michaus (REDÍN MICHAUS 2003, p. 52), perché non vi sono dati sufficienti per sostenere questa associazione, ma soprattutto perché, come si cercherà di dimostrare nei prossimi capitoli, Giulio, come Daniele, approdò alla scultura in una fase più avanzata del suo percorso artistico.

galleria degli Stucchi Capodiferro, [fig. 254-255] mentre la strutturazione delle pareti della grande aula vaticana venne replicata nella sala degli Elementi e delle Stagioni. [Fig. 256-257]

Che Giulio potesse essere parte della squadra attiva nella sala Regia è dunque un'ipotesi fortemente verisimile sia perché Daniele, esattamente come Perino, si trovò nella necessità di organizzare una bottega o almeno un'*équipe* di collaboratori per poter rispondere alle molteplici commissioni svolte in contemporanea,⁶⁴⁴ sia per ragioni interne alla (probabile) cronologia di Mazzoni. La sua assenza nel gruppo vasariano attivo nel salone dei Cento Giorni potrebbe trovare giustificazione tanto nell'ipotesi precedentemente suggerita – il rientro a Piacenza al servizio di Pierluigi Farnese, comunque conclusosi con l'omicidio del Duca (10 settembre 1547) – quanto con un suo passaggio alle dipendenze di Daniele, o meglio, più latamente con un suo ingresso entro l'orbita della ramificata attività di Perino, confermando così quell'alunnato (diretto o indiretto) tramandato dalle fonti.⁶⁴⁵

Con altrettanto valide ragioni, la critica ha suggerito di collocare Mazzoni tra le fila degli artisti al servizio di Daniele nella cappella Orsini e nella sala di Bacco in palazzo Farnese; una commissione quest'ultima, che, stando alle *Vite*, si concretizzò per il Ricciarelli proprio in conseguenza del successo ottenuto dal sacello di Trinità de Monti. Relativamente al fregio che corre lungo tutta la parte alta della stanza d'angolo del palazzo di Campo de Fiori, [Fig. 258] vi è nella descrizione di Vasari⁶⁴⁶ una genericità di riferimenti e un'aderenza all'eseguito inferiore al consueto tali da lasciare supporre una conoscenza indiretta, mediata forse da una testimonianza di Giulio, come suggerito in merito alla lettera, già citata, del dicembre 1566. Sebbene non sembri opportuno attribuire al piacentino alcun brano pittorico,⁶⁴⁷ è però possibile che egli abbia contribuito al sofisticato apparato plastico, certamente l'aspetto più notevole del complesso, segnato com'è da un inedito gusto per il capriccio e per l'illusionismo. Se è vero che questo atteggiamento scaturisce dalla volontà di superare la funzione dello stucco come semplice partitura legata alla parete, analogamente agli scopi della Galleria di Francesco I a Fontainebleau – con tutti i suoi effetti di ambiguità illusionistica –,⁶⁴⁸ non si deve dimenticare

⁶⁴⁴ Come rileva Vittoria Romani (ROMANI 2010, p. 78), l'organizzazione (sull'esempio offerto da Perino del Vaga) di una bottega alla quale delegare compiti più vasti della semplice esecuzione, è uno snodo importante nella storia della pittura del quinto decennio a Roma, che vede una generazione di giovani reclutati nei cantieri perineschi ritrovarsi a collaborare con il Ricciarelli.

⁶⁴⁵ Cfr. paragrafo 1.2.

⁶⁴⁶ VASARI 1966-1987, V, pp. 542-543.

⁶⁴⁷ Pugliatti (PUGLIATTI 1984, p. 57) riconosceva in Mazzoni l'autore del *Trionfo di Bacco*, sostenendo che in questo episodio si scorgessero i caratteri tipici del suo stile: «è, con evidenza, opera di mano ancora poco esperta, per certi aspetti anche rozza, ma soprattutto mostra un artista dalla mentalità sintetica e struttiva, e, al di là dell'imperizia tecnica, dal temperamento concreto e sensuale. Questo piuttosto, potrebbe essere Giulio Mazzoni nella sua prima pratica pittorica, e questa scena può vedersi come l'immediato precedente delle pitture di palazzo Capodiferro». Attualmente, però, le scene vengono distribuite tra Daniele, Marco Pino e altri collaboratori non meglio identificati (cfr. ROMANI 2010).

⁶⁴⁸ Cfr. CORDON 2016 (2017).

che il fregio Farnese rappresenta l'estremo approdo di quel lungo e ininterrotto processo di ricerca che si è cercato di documentare percorrendo la continua evoluzione del repertorio di formule tratto dall'antico, reinventato dalla fantasia cinquecentesca e cristallizzato in realizzazioni esemplari, come la cappella Massimo o la sala Regia. Tra gli elementi della stanza di Bacco che esemplificano questa operazione, balza agli occhi il motivo del tralcio di vite, adoperato già entro ampie campiture nell'atrio di villa Madama [Fig. 76] e in alcuni riquadri della loggia di villa Lante al Gianicolo, e qui completamente svincolato dalla costrizione del partimento per farsi autonomo e assumersi la responsabilità della creazione di una continuità tra i diversi piani dimensionali del fregio. [Fig. 260] Un effetto di vitalità e dinamismo trasfigura il formulario antico, fatto di sfingi, putti, mascheroni, drappi e ghirlande, e sovverte la metrica decorativa ancora sorvegliata dei fregi, appena precedenti, di Castel Sant'Angelo o del palazzo dei Conservatori. Più problematica è la fascia inferiore, improntata da un gusto inventivo dissimile: dominano qui più semplici sovrapposizioni di superfici dai profili geometrici, di oggetto contenuto, impreziosite dai sottili rilievi e dal ricco cromatismo; si tratta di moduli già esperiti da Daniele in uno degli ambienti di villa Trivulzio.⁶⁴⁹ [Fig. 259]

Come chiarito da Vittoria Romani, la fase esecutiva del fregio di Bacco sembrerebbe assestarsi tra il 1547 e l'estate del 1548, anche se alcune affinità indicate da Fiorella Sricchia Santoro tra i putti in stucco e il bambino della pala di Uignano (datata 1545) e con il Gesù bambino del cartonetto del British Museum,⁶⁵⁰ suggeriscono che Daniele abbia cominciato a concepire il fregio in un tempo prossimo alla lettera con cui il 2 marzo 1547 Prospero Mochi annunciava a Pier Luigi Farnese che questa ala del palazzo sarebbe stata presto abitabile.⁶⁵¹ Se e in che misura si sia esercitata una presunta committenza di Pier Luigi non è dato sapere, è però vero che lo splendido soffitto ligneo della stanza, progettato da Antonio da Sangallo il Giovane (ante 29 settembre 1546, data del suo decesso), reca gli stemmi del Duca. Non si può dunque escludere l'eventualità che da Piacenza fossero giunte sollecitazioni a coinvolgere Mazzoni, inviato a Roma o ivi reperito.

Trascurata nelle sue implicazioni relative allo studio della plastica in quanto completamente perduta, è la decorazione dello "scrittoio" di Margherita d'Austria in palazzo Madama, menzionato da Vasari in tre luoghi: affrontando l'estrema vicenda biografica di Perino, nel brano della vita di Jacopo Torni detto l'Indaco riservato al fratello minore Francesco

⁶⁴⁹ Per l'ipotesi che la seconda fascia spetti a un momento più tardo cfr. SRICCHIA SANTORO 1967, p. 33, nota 20; CHENEY 1981, p. 252; PUGLIATTI 1984, pp. 58-59; la considerano solidale al resto Salerno (SALERNO-SPEZZAFERRO-TAFURI 1973, p. 170) e Barolsky (BAROLSKY 1979, p. 75).

⁶⁵⁰ Cfr. SRICCHIA SANTORO 1967, p. 33; *Daniele da Volterra* 2003, pp. 56-58, n. 1 (pala di Uignano), pp. 62-63, n. 4 (*Madonna con Bambino*, British Museum, inv. n. 1952-10-11-6).

⁶⁵¹ Cfr. ROMANI 2010, p. 78.

e nell'elenco delle commissioni farnesiane di Daniele.⁶⁵² Ulteriori informazioni e una vera e propria descrizione ecfrastica si leggono in un sonetto di Anton Francesco Raineri – allora segretario di Margherita ma reduce dalla medesima esperienza al fianco di Pier Luigi a Piacenza – e dal commento fatto a esso del fratello Girolamo.⁶⁵³ Sulla base di indizi interni al testo e alle iconografie citate, Barbara Agosti ha precisato la cronologia di questa ricercata commissione e ne ha circoscritto i caratteri chiarendone l'afferenza all'ultima stagione della frenetica attività di Perino.⁶⁵⁴ Nel camerino, su progetto del Vaga, Daniele e Francesco dovettero intervenire in una data probabilmente anteriore alla morte di Pierluigi; poiché il più tardo degli episodi delle storie di Carlo V rappresentato negli affreschi era la battaglia di Mühlberg del 24 aprile 1547, sembra opportuno collocare l'impresa nella primavera-estate di quell'anno, proprio alla vigilia del cantiere di Daniele in palazzo Farnese. Alla studiosa è sorta dunque l'idea di poter immaginare questo fregio somigliante a quello della Camera di Bacco, dove forse è plausibile prospettare un intervento dello stesso Indaco.⁶⁵⁵ Rimane inoltre un dubbio intorno al soggiorno piacentino del Raineri e all'ipotetica presenza di Mazzoni: ancora una volta, e stavolta per questo tramite, la mobilità tra Piacenza e Roma dei membri della corte farnesiana, incrementatasi enormemente a seguito dell'omicidio del Duca, potrebbe aver coinvolto l'artista.

Concludendo dunque la disamina delle realizzazioni di Daniele della seconda metà degli anni Quaranta, se non si possiedono sufficienti informazioni per la cappella in Sant'Agostino, affrescata con «figure grandi quanto il naturale, una Santa Elena che fa ritrovare la Croce; e dalle bande, in due nicchie, Santa Cecilia e Santa Lucia: la quale opera fu parte colorita da lui, e parte con suoi disegni dai giovani che stavano con esso lui»,⁶⁵⁶ sembra da escludersi la possibilità che Giulio abbia preso parte ai lavori nella cappella Della Rovere, dove Daniele poteva contare su una folta squadra di aiuti.⁶⁵⁷ Va poi tenuta in considerazione la lettura fatta

⁶⁵² VASARI 1966-1987, III, p. 631 e V, p. 543. Per Francesco Torni detto l'Indaco cfr. SALVAGNI 2012, pp. 9, 66, 68-69, 77-80, 86, 101, 104, 120, 125, 127. Sricchia Santoro (SRICCHIA SANTORO 1993, p. 92, nota 19) supponeva la presenza dell'Indaco nella sala Regia ma va sottolineato che questa associazione non dovrebbe valere per la decorazione a stucco, in quanto Francesco sarebbe ricordato in data 24 aprile 1536 in una lista di creditori per un pagamento di 40 ducati per la porta della cappella Paolina, in una data cioè troppo alta.

⁶⁵³ Cfr. RAINERI 2004, p. 82, n. LXXII; la fonte è impiegata nel regesto finale di *Daniele da Volterra* 2003, p. 180; FUMAGALLI 2005, p. 53; CHIODO 2007. Per Raineri cfr. RIGA 2016.

⁶⁵⁴ AGOSTI in cds. In questo contributo si analizza un disegno di Tommaso Boscoli per uno stipo (cfr. GHISSETTI GIAVARINA 1990, p. 94, n. 106), le cui caratteristiche rientrano pienamente nel repertorio ornamentale dispiegato da Perino per la committenza di casa Farnese, come ad esempio la celeberrima Cassetta; per l'artista cfr. GHISSETTI GIAVARINA 2008, pp. 21-26.

⁶⁵⁵ Vittoria Romani (cfr. *Daniele da Volterra* 2003, p. 34) ipotizza, per la camera di Bacco, l'intervento di Pellegrino Tibaldi in qualità di stuccatore, ragionando sulle abnormi cariatidi che vennero poi assorbite nel repertorio del pittore, come testimonia il disegno preparatorio per un fregio dell'appartamento di Giulio III in Belvedere (Windsor, inv. 10908; cfr. BAROLSKY 1969, p. 57, nota 3).

⁶⁵⁶ VASARI 1966-1987, V, p. 544.; stando alle informazioni riportate sul sito <http://annamariapedrocchi.it>, con indicazione archivistica n. 681, b.22, f.22r, questa commissione venne fatta a Daniele da Nicolò della Riccia nel 1545; la cappella, dedicata a Santa Cecilia, era ubicata dietro l'organo in fondo alla navata destra e fu eliminata nel 1734; Giulio Mancini la riferiva al 1550 ca. (cfr. MANCINI 1956, p. 78)

⁶⁵⁷ Cfr. VASARI 1966-1987, V, pp. 544-545; *Daniele da Volterra* 2003, pp. 88-95, 98-117, nn. 16-19, 21-30.

da Vittoria Romani di questa decorazione, orientata al superamento del perinismo della cappella Orsini in direzione di Michelangelo e della scultura: «qualsiasi occasione di ornamento è rifuggita per non sottrarre concentrazione al volume, [...] Nel mettere a fuoco questa maniera di disegnare dovette certamente contare per Daniele la consuetudine con i fogli tardi di Michelangelo, i celebri “cartonetti”». ⁶⁵⁸ Al contrario, come si vedrà, per quanto Mazzoni non si sottrasse mai al tentativo di emulare gli aspetti più attraenti dell’opera del Buonarroti e della parallela interpretazione ricciarelliana – tanto nel cantiere Capodiferro, avviato grossomodo in concomitanza alla chiusura dei lavori della cappella Della Rovere, quanto nelle realizzazioni degli anni Sessanta e Settanta – da quanto reso noto dalle fonti e dall’esame autoptico sembrerebbe che il piacentino non abbandonò mai completamente il gusto per i grandi complessi ornamentali, l’amore per il dettaglio ricercato e il fine decorativismo di Perino.

Di difficile interpretazione è la dichiarazione di Jacopo de Zocchis, pittore bolognese chiamato a testimoniare nel processo che Mazzoni dovette affrontare nel 1564 per non aver corrisposto le rate dovute alla corporazione dei pittori di San Luca: nel documento è riportato infatti che il teste «l’havisto nel tempo di Paulo terzo che monstrò certe specie de figure in tavola ad Daniele da Volterra». ⁶⁵⁹ Si potrebbe supporre che queste tavole fossero presentate dal piacentino a Daniele come contributo in una commissione svolta in collaborazione e da reputarsi compiuta entro il pontificato Farnese (ante novembre 1549) che però è assai arduo individuare, anche in considerazione del fatto che, come recentemente riepilogato da Vittoria Romani, la produzione di dipinti mobili del volterrano è davvero scarna. Sembra ragionevole quindi ipotizzare che si potesse trattare di opere del Ricciarelli oggi ignote – non conservate e non individuabili per mezzo dalle fonti – oppure di realizzazioni autonomamente condotte da Giulio e sottoposte alla valutazione del maestro. La peculiare espressione «certe specie de figure» potrebbe suggerire un’associazione con le ricerche ricciarelliane sul paragone delle arti – il tema riattizzato nel 1547 da Benedetto Varchi – espresse poi nella famosa lavagna *double-face* del Louvre, che però si colloca già entro l’era Ciocchi del Monte poiché realizzata dopo il rientro a Roma del destinatario dell’opera, il cardinale Giovanni della Casa, ⁶⁶⁰ così come altri dipinti per lui eseguiti dal Ricciarelli a partire da spunti grafici offerti da Michelangelo. ⁶⁶¹ Sebbene non vi sia alcun ulteriore indizio valido per tentare di ricostruire le opere a cui alludeva de Zocchis, queste tavole possono essere più latamente comprese in un discorso di evoluzione

⁶⁵⁸ *Daniele da Volterra* 2003, p. 42.

⁶⁵⁹ Cfr. LEPROUX 1991, pp. 115-118, 129-131.

⁶⁶⁰ Per il rapporto tra Daniele e il cardinale, in relazione anche all’Oratorio di San Giovanni Decollato cfr. ROMANI 2017, pp. 30-35.

⁶⁶¹ Nell’elenco delle opere fornito da Vasari figurano anche un *San Giovanni Battista*, del quale una versione di bottega si trova in Pinacoteca Capitolina, un *San Girolamo penitente*, un *Compianto sul Cristo morto* e una tela con *Mercurio ordina a Enea di abbandonare Didone*, nota da una versione non autografa su tavola (già Stoccolma, collezione privata). Cfr. VASARI 1966-1987, V, p. 545.

dello stile di Giulio grazie alla mediazione ricciarelliana e di acquisizione di tutti quei modelli michelangioteschi che traspaiono con evidenza nelle pitture di palazzo Capodiferro.⁶⁶² Per alcuni di questi episodi la derivazione da disegni e dipinti del Buonarroti è talmente scoperta da avere lasciato nei visitatori la percezione dell'opera del maestro, come nel caso di Jean-Jacques Boissard che, pubblicando il suo testo molti anni dopo la visita, ricordava un ambiente privato del cardinale dove Michelangelo, intimo amico del padrone di casa, avrebbe realizzato gli *Amori di Giove*.⁶⁶³

Volendo concludere questa disamina dell'attività di Mazzoni negli anni Quaranta e il suo rapporto con Daniele (e con Perino), vale la pena rifletterci da un'ultima angolazione, ossia misurando lo scarto delle conoscenze attuali rispetto all'interpretazione formatasi sulla scorta di quella che è per noi la testimonianza più viva e diretta, il brano vasariano. Come in parte è già emerso dallo studio della letteratura e come dimostrerà l'evidenza delle realizzazioni che si affronteranno nei prossimi capitoli, Mazzoni deve essere fatto rientrare nell'universo artistico del Bonaccorsi in maniera molto più pregnante di quanto si sia creduto sinora. Le motivazioni storiografiche all'origine di questa differente posizione critica sono state già illustrate, quello che si intende aggiungere è una riflessione sulla fonte, la Giuntina. Ora che sono ben in chiaro orientamenti e limiti del modo con cui lo storiografo nella seconda edizione racconta gli sviluppi della pittura italiana di metà secolo,⁶⁶⁴ con un programmatico sbilanciamento sulla rivendicazione del primato di Firenze imposto dal suo ruolo di cortigiano e accademico, si comprende bene il ridimensionamento della centralità di Perino e ancor più del suo lascito a Roma, penalizzando di conseguenza la rilevanza delle diverse forme di dipendenza dal Vaga di moltissimi artisti, quali ad esempio Taddeo Zuccari,⁶⁶⁵ Jacopino del Conte e Francesco Salviati.⁶⁶⁶ A questi fattori vanno sommate l'ambizione di Giorgio a presentare sé stesso al centro del mecenatismo di Giulio III e, ancor più, la posizione di estrema prossimità di Daniele

⁶⁶² Cfr. paragrafo 4.4.

⁶⁶³ BOISSARD 1597, pp. 38-39: «Cardinalis hic ut fuit vir ingeniosus, comis, et liberalis, intimo Michaellem Angelum prosecutus est amore, et ab eo impetravit quicquid a tanto viro potuit artificiorum excogitari. Cui et conclave pinxit secretum: in quo duodecim Iovis adulteria, arte summa sunt expressa». Considerata la veridicità con cui invece registra i temi della sala delle Stagioni e degli Elementi, sembra opportuno pensare che Boissard abbia effettivamente visitato il palazzo e che con questa descrizione faccia un riferimento confuso alla galleria degli Stucchi, dove si trovano due degli amori di Giove, una *Danae* e un *Ganimede*, quest'ultimo esemplato sul noto motivo michelangiotesco, piuttosto che ipotizzare un ambiente perduto o un'invenzione dell'autore. Curiosa è l'espressione usata da Salerno (cfr. SALERNO-SPEZZAFERRO-TAFURI 1973, p. 498) per indicare il complesso decorativo di palazzo Spada, come «un momento di infatuazione per Michelangelo».

⁶⁶⁴ Sulla storia editoriale della Giuntina cfr. SIMONETTI 2005, pp. 91-117; per i chiarimenti intorno alla posizione che Vasari volle assumere e le conseguenti scelte operate nella narrazione delle vite degli artisti della terza età cfr. AGOSTI 2016, pp. 109-120.

⁶⁶⁵ Cfr. AGOSTI 2015.

⁶⁶⁶ Cfr. CORSO-GEREMICCA 2013. L'importanza di Perino come modello per Salviati era stata sottolineata da Goguel (GOGUEL 2001, pp. 65-67); osservazioni in proposito anche in AGOSTI 2013. La ricostruzione di questi rapporti si è giocata molto sullo studio delle vicende dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, cfr. HIRST 1966; CORSO 2015.

a Michelangelo negli ultimi anni di vita, determinando le ragioni dell'ingenerosa biografia del volterrano, in cui gli aspetti decisamente positivi sono grossomodo limitati alla sua eccellenza nel campo dello stucco, tecnica di nobile tradizione che ne giustificava un posto di spicco nella cultura artistica moderna.⁶⁶⁷ Si capisce così il voler limitare la formazione di Mazzoni al solo apprendistato plastico e al solo Daniele, mentre, benché non se ne possa dimostrare con assoluta certezza la collaborazione in una specifica commissione del Vaga, proprio in considerazione del funzionamento dei grandi cicli decorativi e di tutti i meccanismi di delega e di trasmissione delle formule e dei sistemi di organizzazione del lavoro, che il saperlo al fianco di Daniele in anni in cui, pur forte di una spiccata autonomia, il Ricciarelli agiva ancora dentro l'orizzonte di ricerca afferente al Bonaccorsi, legittima una lettura di Mazzoni «d'intorno a Perino».

⁶⁶⁷ Cfr. AGOSTI 2017.

4 - Giulio Mazzoni nel cantiere di palazzo Capodiferro Spada

Gli «stucchi» e le «storie a fresco et a olio», con i quali Mazzoni è ricordato nelle *Vite* per aver ornato «tutto il didentro del palazzo del cardinale Capodiferro»,⁶⁶⁸ riscossero un'«infinita lode» che andò a legare inscindibilmente il nome del piacentino alla dimora posseduta dapprima dai Capodiferro e poi dagli Spada.⁶⁶⁹ [Fig. 261] Forti della testimonianza vasariana, le fonti non mancano mai di menzionare Giulio in relazione al palazzo, addirittura estendendo la sua responsabilità ben oltre il «didentro», coinvolgendolo nella decorazione della facciata e nell'intera progettazione edilizia.⁶⁷⁰ L'attribuzione di paternità per l'architettura, già fortemente dubbia per la mancanza di ulteriori dati intorno a una possibile competenza in materia di Mazzoni,⁶⁷¹ è stata definitivamente smentita da John Hunter nel 1984. Lo studioso, sulla base di documentazione archivistica, ha infatti potuto ricondurre il progetto e la direzione dei lavori a Bartolomeo Baronino.⁶⁷² Prima di questa importante scoperta, le implicazioni della quale sono molto più numerose di quanto il breve articolo di Hunter abbia avuto modo di esplorare, il palazzo era stato oggetto di un lavoro monografico condotto da Lionello Neppi e pubblicato nel 1975.⁶⁷³ Questo testo, voce fondamentale per la ricostruzione del contesto storico, delle trasformazioni e dei passaggi di proprietà subiti dall'edificio, primo scandaglio critico dei fondi d'archivio e delle fonti, è stato progressivamente arricchito dall'incremento di conoscenze apportate dalle campagne di restauro condotte tra gli anni Settanta e Novanta del

⁶⁶⁸ VASARI 1966-1987, V, p. 550.

⁶⁶⁹ L'acquisto del palazzo da parte di Bernardino Spada avvenne nel 1632; il cardinale lo comprò dai Mignanelli, cui era toccato in eredità nel 1569 alla morte della madre del cardinale Girolamo Capodiferro (Fabio Mignanelli aveva sposato nel 1532 Antonina, sorella del prelado, e ne era rimasto presto vedovo). Prima di questa compera, il palazzo aveva avuto illustri affittuari cfr. NEPPI 1975, pp. 39-40.

⁶⁷⁰ Le menzioni del palazzo nelle guide e nella letteratura critica sono ordinatamente elencate in PUGLIATTI 1984, pp. 108-109 nota 288, 110-112 nota 293, 127 nota 331. Come già rilevato, l'origine dell'attribuzione a Mazzoni del mestiere di architetto è da individuare in Ferrerio (FERRERIO 1653, cfr. paragrafo 1.4), mentre precedentemente Pompilio Totti (TOTTI 1638, p. 531) aveva dato il palazzo a Giulio Merisi. Questo errore dovette pesare immediatamente sulla fortuna dell'edificio e dell'artista, come documenta il fatto che Sebastiano Resta, appuntando uno dei suoi disegni, definiva l'artista "architetto Pittore e Statuario" (cfr. BORA 1976 tav. 63 e n. 63).

⁶⁷¹ Che Giulio abbia svolto l'attività di architetto non è altrimenti documentato e anche quando, nella lettera di Francesco Paciotta al Duca Ottavio, si dice «bell'inventor delle cose dell'architettura», si deve ritenere ci si riferisse alla decorazione architettonica (mensole, edicole, frontoni, modanature correate da statue ed elementi ornamentali, simile a quanto si vede nella sala delle Stagioni e degli Elementi), cfr. paragrafo 5.5.

⁶⁷² Cfr. HUNTER 1984. Prima di lui si era dibattuto a lungo se l'edificio dovesse spettare a Mazzoni, a Giulio Merisi da Caravaggio o a Girolamo da Carpi. Cfr. SERAFINI 1915; WASSERMAN 1961; VAN DAM VAN ISSELT 1961; SALERNO-SPEZZAFERRO-TAFURI 1973.

⁶⁷³ Cfr. NEPPI 1975. Segue *Palazzo Spada* 1992. Per quanto riguarda i tentativi di lettura della complessa iconografia delle decorazioni del palazzo, a Neppi sono seguiti CIOFETTA-VICINI 1991 e il recente URCIOLI 2017. A questi testi si rimanda per gli aspetti più strettamente iconografici.

secolo scorso,⁶⁷⁴ e dal reperimento di alcuni contratti con gli artisti.⁶⁷⁵ Tali contributi hanno apportato significativi correttivi alla tradizionale lettura delle decorazioni, rivelando la natura complessa delle pitture e degli stucchi, restaurati, interpolati e addirittura integralmente rifatti nel corso del Seicento e del Settecento.⁶⁷⁶

I dati ricavati tramite i diversi approcci – la ricerca d’archivio, lo studio dei materiali, i restauri, l’analisi del contesto, ecc. – possono ora essere letti anzitutto alla luce dei rivolgimenti storiografici analizzati nel primo capitolo di questa tesi e, di conseguenza, in relazione al sorgere di un nuovo orientamento nello studio dei cantieri decorativi che pone crescente attenzione verso materiali e tecniche e che conduce a più precise osservazioni tanto in merito all’esecuzione quanto all’organizzazione delle *équipes* di lavoro.⁶⁷⁷

4.1 Il committente e il palazzo

Volendo dunque riconsiderare le informazioni sull’intricato cantiere edilizio e decorativo di palazzo Capodiferro Spada, sarà anzitutto opportuno fissare i dati essenziali della personalità del committente.

Girolamo de’ Recanati (Roma 1502/1504 – 1559)⁶⁷⁸ scelse il cognome della madre – appartenente all’antica e illustre famiglia romana dei Capodiferro – e fu accolto giovanissimo nella corte del futuro Paolo III, dove entrò a contatto con i più illustri letterati e artisti del tempo. Protetto di papa Farnese, intraprese una lunga carriera diplomatica che lo vide impegnato principalmente in Portogallo e in Francia. Alla corte di Francesco I e poi di Enrico II si recò in molteplici occasioni, a partire dal maggio 1541, potendo così visitare anche la sontuosa reggia di Fontainebleau allora in allestimento. Le missioni continuarono anche nei difficili anni a cavallo tra il pontificato farnesiano e quello di Giulio III; quest’ultimo gli confermò i medesimi compiti e i privilegi del predecessore e tra i due vi fu sempre grande amicizia e affinità d’intenti.⁶⁷⁹ Girolamo prese parte al Concilio tridentino negli anni in cui fu trasferito a Bologna

⁶⁷⁴ Per un primissimo esito dei restauri degli anni Settanta cfr. *Restauri* 1972. Per i risultati dell’ingente campagna di interventi degli anni Ottanta-Novanta cfr. *Palazzo Spada* 1995. Molto è perduto, bisogna infatti ricordare che il testamento del Capodiferro menziona, oltre alla stanza di Callisto, quattro «stantie de paramenti de tappezzeria, cioè quelle di Joseph, [...], e quella de Jacob, e doi camere di verdura» (cfr. NEPPI 1975, pp. 257-258, n. 7), di cui siamo, almeno per ora, del tutto ignari.

⁶⁷⁵ Per i contratti del cortile cfr. CANNATÀ 1991; per i contratti relativi agli interventi al piano nobile cfr. REDIN MICHAUS 2007, pp. 173-187; IAZURLO 2009, pp. 66-71.

⁶⁷⁶ Cfr. NEPPI 1975, p. 135.

⁶⁷⁷ Precursori del nuovo orientamento sono stati i due volumi *Gli affreschi di Paolo III* 1981.

⁶⁷⁸ Per tutte le informazioni biografiche sul Capodiferro cfr. FRAGNITO 1975.

⁶⁷⁹ Tra la serie di *Instructiones* ai legati pontifici conservate nei volumi della Biblioteca Apostolica Vaticana, si segnalano quelle destinate a Capodiferro redatte sotto Paolo III e Giulio III, conservate nei codici vaticani latini 6950, 7160, 9435 e 13421, e il Vaticano Latino 14902 relativo agli affari di Romagna.

e rimase sempre un'eccellente pedina al servizio degli interessi del papato sullo scacchiere internazionale; fu un abile mediatore e un amministratore capace.⁶⁸⁰

Eletto cardinale di San Giorgio in Velabro il 19 dicembre 1544, fu con grande probabilità in questo momento che decise di rimodulare e dare una veste unitaria e sontuosa ai vari stabili in possesso della famiglia, collocati tra via Giulia e Campo de' Fiori, in strettissima prossimità di palazzo Farnese. [Fig. 262] La vicinanza fisica, così come l'appartenenza alla cerchia dei fedelissimi di Paolo III,⁶⁸¹ giustifica, come si vedrà, anche la scelta delle maestranze, tanto quelle legate ai lavori edili quanto a quelli decorativi.⁶⁸²

I termini cronologici attestati dai documenti, utili alla definizione delle attività che coinvolsero il palazzo, vanno dal 3 dicembre 1548 – data dell'obbligazione tra Baronino e il committente – e il 12 dicembre 1556, quando venne commissionato un intervento sugli stucchi del fregio della stanza di Enea.⁶⁸³ Tuttavia, dai verbali di un processo svoltosi nel 1560, che vide opposti la madre del cardinale appena scomparso, Bernardina, e i cugini dello stesso, Domenico e Tiberio, si evince che la gestazione del complesso fu molto più lunga, interrotta solo dalla morte di Girolamo.⁶⁸⁴ Il primo impulso all'erezione di un sontuoso palazzo dovette scattare probabilmente al momento dell'acquisizione della porpora cardinalizia, in un periodo di grande fortuna per il Capodiferro che ricopriva una posizione decisamente influente nel consiglio privato di papa Paolo III e al quale venne affidata (il 26 agosto 1545) la neoistituita legazione di Romagna. Si comprende altresì che non si trattò affatto di un'edificazione *ex novo* ma della progressiva trasformazione di edifici esistenti, abitati dai famigliari, secondo un progetto che mutò e si arricchì negli anni, come attesta il vertiginoso scarto tra la previsione di spesa – circa 6.000 scudi – e l'effettivo esborso – prossimo ai 40.000 – certamente permesso

⁶⁸⁰ Per l'attività di governatore in Romagna cfr. DI MAMBRO 2015a.

Le mediazioni più significative si registrano in relazione agli interessi dei Farnese sia in occasione del matrimonio tra Orazio e Diana, figlia di Enrico II di Francia, sia nella delicata congiuntura politico-diplomatica che seguì l'assassinio di Pier Luigi cfr. NEPPI 1975, pp. 41-46.

⁶⁸¹ La familiarità con il pontefice era tale che si diceva ne fosse il figlio naturale cfr. FRAGNITO 1975.

⁶⁸² Basti per ora pensare che Baronino sin dal 10 agosto 1541 veniva ricordato come capomastro di una parte della costruzione di palazzo Farnese e il suo ruolo di soprintendente continuò sino al 1549. Entrato nel 1543 nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, fornì ai Farnese progetti per fortificazioni militari. Con l'elezione di Giulio III vide ulteriormente incrementare il prestigio dei suoi incarichi, guidando la realizzazione dell'appartamento vaticano per il fratello del papa, Baldovino, e divenendo capomastro nel Belvedere e presso villa Giulia. Cfr. HUNTER 1984, con bibliografia precedente. Sulla circolazione di maestranze nella Roma farnesiana cfr. SAPORI 2016 (2017).

⁶⁸³ Per il primo documento cfr. Roma, ASC, Archivio Urbano, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 706/I, cfr. CANNATÀ 1991, pp. 87 e 101 n. 3. Il secondo cfr. Roma, ASC, Archivio urbano, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 707, f. 137, citato da IAZURLO 2009, p. 71, n. 6.

⁶⁸⁴ Questa documentazione è stata resa nota, solo parzialmente, per la prima volta da HUNTER 1984; è stata recentemente approfondita in NOCCHI in cds. Ringrazio Livia Nocchi per il tempo passato a lavorare insieme su questi documenti e sui tanti interrogativi aperti dalla decorazione di palazzo Capodiferro Spada.

dall'accresciuta disponibilità economica ottenuta in qualità di governatore pontificio e di vescovo di Moriana in Savoia.⁶⁸⁵

Forti rallentamenti e ridimensionamenti nel progetto, con l'abbandono degli aspetti più magniloquenti, dovettero occorrere in conseguenza dell'aperta avversione dimostratagli da Paolo IV Carafa – un'ostilità tale da costringerlo ad allontanarsi da Roma – come suggerisce la testimonianza di Simone Ruberti de Nicolis, fiorentino, rilasciata il 15 maggio 1560:

è vero come lui ha detto nell'altro suo esame che il cardinale quasi sempre ha fatto far qualche cosa nel palazzo dopoi che lo comincio, et che al tempo di Paulo quarto non continuo cosi la fabrica come havea fatto prima et poi, et che è vero come si può vedere chel cortile et la sala grande non è finita et che è vero quel che intendeva esso testimone dal cardinale che voleva si fornisse detto palazzo, anzi si facessi una torre per l'arco che è tra la casa di m. domenico et m. tiberio diritto a la via che va a fiume et farci un san giorgio a cavallo indorato che si potesse veder da lontano.⁶⁸⁶

Le altre deposizioni, tutte del 1560, rendono conto del fatto che, a partire dal 1554 o 1555, il cardinale poté cominciare ad abitare in alcune delle stanze del palazzo, nonostante lo stabile non fosse completamente perfezionato. I testimoni, pur non ricordando con esattezza gli

⁶⁸⁵ Tra le numerosissime testimonianze (la segnatura del documento è ASR, *Collegio dei notai capitolini*, Curtius Saccoccus, vol 1622, fogli non numerati) si prendano ad esempio le seguenti: per il fatto che i lavori si trascinarono a lungo moltiplicando la spesa: «dixit che esso testimonio sa che il disegno che fu dato al cardinale mentre che fusse fatto il palazzo per quello che intendeva dire era da spendersi da 6000 scudi in circa et che secondo poi ha inteso dire quel che si ci è speso poi trenta o quaranta mila scudi»; «dixit [...] la fabrica non sia fatta in un anno ma da poi che si è cominciata sempre ci si è fatto qualche cosa sino a la morte ma esso testimonio non si ricorda precise quanti anni sia durata la fabrica»; «dixit che il cardinale più volte diceva che l'animo suo non era di spendere in detto palazzo più di 6000 scudi circa et che 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»; «esso testimonio non si ricorda bene se fu l'anno 1547 o 1548 o li intorno che il cardinale cominciò a far fabricare detto palazzo e continuamente fin a la morte».

Per la maggiore disponibilità economica: «dixit che esso testimonio sa chel Cardinale nel principio che fu fatto cardinale haveva 2000 scudi ò doimilia cinquecento di entrata et che di poi che li a tre anni in circa lui hebbe la legatione di romagna et posseva avere con la detta legatione 5500 scudi buoni et da li à doi altri anni in circa hebbe il vescovato di Moriano in Piemonte et li di a tre anni in circa crebbe l'entrata et haveva da dieci o undici mila scudi et sono da circa quindici anni che fu fatto carinale»; «dixit che esso testimonio sa la magior parte dell'entrate che haveva esso cardinale et manchi che cominciasse a fabricare detto cardinale poseva avere da doimila a doimilia cinquecento scudi d'entrata di benefiti ma del 1548 non sa esso testimonio che entrata potesse avere il cardinale et non si ricorda di che tempo li cominciasse a crescere l'entrata ma si ricorda bene che ~~nel 1553~~ detto cardinale andò legato in Francia et hebbe una Abatia da Re Henrico in Borgogna qual potea fruttare ogn'anno 2000 scudi et hebbe la possessione del vescovato di san giovanni di moriana in Savoia che fruttava da 2000 ò 2500 scudi»; «dixit che quando il cardinale era povero et se pp Paulo 3 non li havesse dato la legatione di romagna non havria potuto vivere ne manco fabricare ma in quato al sesto se rise a quello che è detto di sopra et è uno che pochi anni inanzi che cominciasse a fabricare fu fatto cardinale».

Per i contrasti con i parenti: «dixit se audivisse d. Lucretia [...] che li rimeresceva che il cardinale spendesse tanto in quelle pitture et quelli stuchi che faceva fare nel palazzo»; «dixit che esso testimonio intendeva dire a la finestra il cardinale et m lucretia in un'altra finestra tra le quali vi era il cortile in mezzo dicendo essa m lucretia monsignore voi spendete troppi denari che volete fare a spender tanti denati in murare et detto cardinale diceva lassa fare che dio aiuterà et simili parole piu volte esso testimonio l'ha intese dire da li sopradetti».

⁶⁸⁶ Il san Giorgio avrebbe alluso al titolo cardinalizio di Girolamo.

anni, asserivano infatti che: «poichel cardinale tornò di Romagna sono anni cinque ò vero sei ando a habitare nel palazzo articolato et che prima andava a pigione intendeva et habitava il palazzo del priorato nella piazza di san pietro quando lui stava in Roma» e che «sono da circa sei anni a giuditio suo et piu presto più che manco chel cardinale andò a habitare il palazzo, et che non si ricorda quanto tempo inanzi si fosse stato lavorato». Di grande interesse è la dichiarazione che segnala come «il disegno che fu fatto del palazzo al tempo che il cardinale comincio a fabricare non era cosi bello et cosi grande come quello è stato fatto et allhora il cardinale non haveva fantasia mettere stuchi o oro ne conci et questo anche esso testimonio l'intese dire dal cardinale [...] che il disegno s'era mutato et che erano maggiore ad esso che prima, subdens testis che da poi fu fatto papa Julio crebbe l'animo et a largo la[?] in la fabrica di detto palazzo». Quest'ultima notizia andrebbe a comporsi con l'atto del 14 aprile 1550, un *motu proprio* di Giulio III col quale si concedette al cardinale Capodiferro la facoltà di aprire una piazza davanti al suo palazzo, interpretato da Neppi come sintomatico del termine dei lavori ma più probabilmente da collegarsi a una nuova fase di interventi, di portata maggiore.⁶⁸⁷

Le persone sentite fornirono dettagli ulteriori: «il disegno di quello [che il cardinale] voleva fare nel palazzo era assai diverso da quel che si vede fatto hoggi [...] e nel cortile non vi ha da esser altro se non la loggia come si entra et l'altra a man dritta et in molte altre è assai differente dal disegno che fu fatto da principio». Le modifiche al “disegno”, il progetto iniziale più volte invocato, spettarono dunque a «baronino et altri architettori»⁶⁸⁸ che avevano «imbarcato» il Capodiferro dandogli «a intendere di farli spendere quatro o cinque milia scudi et che ne havevano fatto spendere molto piu di quello pensava et una volta tra l'altro tornando da la vigna di pp. Julio detto cardinale et al tempo del detto papa si dole col Baronino come di sopra».

Nella documentazione, i locali del «cantone verso la via che va a fiume et la via che va a piazza di farnese», definiti anche «veterem opidi», «della fabrica vechia», sono dai testimoni differentemente assegnati ai due Capodiferro o al cardinale che vi risiedeva negli anni in cui «era tesoriere» (dunque tra il 1539 e il 1541, periodo a cui seguì la nomina di datario pontificio); ad ogni modo, ciò che qui interessa è che, per questa parte dell'edificio già di proprietà degli

⁶⁸⁷ Cfr. ASR, Fondo Spada-Veralli, A.3.R.96, trascritto da NEPPI 1975, p. 256, n. 3.

⁶⁸⁸ Tra gli altri «architettori» sembra opportuno inserire Giulio Merisi da Caravaggio, identificabile con la personalità citata in una delle testimonianze: «Dixit esso testimonio che'l cardinale fece fare le camere di sopra di tavole per manco spese, et à persuasione di mastro Julio architetto il Cardinale le fece fare di mattoni». Tale riconoscimento è sorretto dalla costatazione dell'esistenza di una solida collaborazione tra Baronino e Merisi, entrambi fedelissimi di Antonio da Sangallo il Giovane cfr. GIOVANNONI 1959. La sera del 1554 in cui Baronino fu assassinato, egli si stava dirigendo a casa di Merisi per parlare di alcune misurazioni riguardanti villa Giulia cfr. BERTOLOTTI 1884, pp. 30-31.

zii di Girolamo, il cardinale si impegnò a non distruggere l'esistente ma a ridurlo «in ampliorem sortem atque elegantionem formam».⁶⁸⁹

La facciata e il fianco destro dovettero dunque incorporare le strutture precedenti, come è manifestamente comprovato dalle modificazioni subite dagli ambienti d'angolo al pianterreno, dalla pianta e dalle coperture irregolari. Un confronto con le planimetrie antiche, come quella del Ferrerio, documenta l'entità delle alterazioni subite da questi vani, decorati da pitture per le quali la critica ha genericamente indicato un riferimento stilistico alla cultura di Castel Sant'Angelo (1543-1548), ma che possono essere più analiticamente indagate.⁶⁹⁰

La stanza cosiddetta del Ratto di Elena, oggi corrispondente alla portineria del Consiglio di Stato, collocata entrando sulla destra, presenta una pavimentazione a una quota non coerente con il resto del piano ed è coperta da una volta a botte contraddistinta da una regolare cornice d'imposta in pietra sui lati lunghi mentre nei minori da una semplice fascia in stucco, interrotta dalla strombatura della finestra, quest'ultima collocata in posizione decentrata. L'organizzazione dei partimenti pittorici della volta segue lo schema di forme geometriche e il repertorio di grottesche in uso sin dai cantieri raffaelleschi, come attesta la stanza a pianterreno di palazzo Baldassini. [Figg. 264-265] L'episodio pittorico che orna il grande rettangolo centrale, rappresentante il *Ratto di Elena*, è stato riconosciuto dipendere da una composizione del Sanzio tradotta a stampa da Marcantonio Raimondi; il fregio che corre al di sotto, riemerso a seguito di una più recente campagna di restauri [Fig. 266],⁶⁹¹ è contraddistinto da una sequenza di paesaggi scoperti dal sollevarsi di sovrabbondanti panneggi retti da putti e figure muliebri, la cui nudità e le cui pose risultano evidentemente aderenti a tipologie perinesche, come quelle del fregio di una delle stanze di palazzo Cenci Maccarani Stati (1548 ca.)⁶⁹², [Fig. 267] attribuite (nell'esecuzione) a Luzio Luzi, e a quelle precedentemente esperite dai collaboratori di Perino nel palazzo Massimo (1540 ca.)⁶⁹³ [Fig. 268]

Nel vano posto dall'altro lato rispetto all'ingresso odierno, i lacerti apparsi demolendo una volta seicentesca sono stati convincentemente associati alla Sala di Apollo della mole adrianea.⁶⁹⁴ Volendo tentare osservazioni più puntuali, le soluzioni che prevedono figurine femminili guerriere in piedi su steli arricciati che si dipartono da una coppia di arpie terminanti

⁶⁸⁹ Cfr. NEPPI 1975, p. 19.

⁶⁹⁰ Cfr. CANNATÀ 1991, p. 100; BASSAN 1992, pp. 29-30.

⁶⁹¹ Roma, Ufficio della Galleria Spada, Faldone Restauri Palazzo Spada Programmazione Triennale Anni 80-95, 96-98, 97-99, Cartellina rosa Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma "Restauri Palazzo Spada", Cartellina arancione Restauri anno 1992-1993, Perizia di Spesa n. 1. Per le ricerche nell'archivio della Galleria sono riconoscibile alla direttrice Adriana Capriotti.

⁶⁹² Cfr. TOSINI 2004.

⁶⁹³ Sul fregio in palazzo Massimo cfr. PARMA ARMANI 1986, pp. 283-284, n. A.XII. Sul palazzo cfr. FROMMEL 1973, II, pp. 233, III, pp. 100-103.

⁶⁹⁴ Cfr. BASSAN 1992, pp. 29-30.

in volute vegetali sono effettivamente citate con grande aderenza. [Figg. 269-270] Anche le scene narrative, accomunate dalla tematica iconografica, possono dirsi concepite similmente sia per quanto riguarda l'orchestrazione entro riquadri sia per la pittura estremamente corsiva, tutta in punta di pennello, con la quale si sono tracciate le figure. In questo ambiente di Castello, benché concepito da Perino, i pagamenti attestano la responsabilità direttiva di Domenico Zaga, coadiuvato da aiuti.⁶⁹⁵

Uno stanzino posto a mezza via tra il piano terra e il piano nobile, sul lato del giardino che si affaccia sulla prospettiva di Borromini, per il quale è stata suggerita una destinazione a stufetta, reca tracce di una decorazione che dovette interessare tutte le superfici ma che si è parzialmente conservata nel soffitto, dove è riprodotto un velario all'antica, e per qualche frammento sulle pareti, con elementi ornamentali per i quali si è invocato un riferimento a Luzio Luzi, in ragione della compostezza e del gusto miniaturistico e compendiario.⁶⁹⁶ La relazione con Castel Sant'Angelo, più che con gli inserti a monocromo della Sala della Biblioteca o con le pareti della Cagliostro – dove la grottesca espande la propria dimensione rarefacendo gli elementi – si stringe con i due ambienti laterali a quest'ultima, le stanze cosiddette del Delfino e dello Struzzo.⁶⁹⁷ [Figg. 271-272]

L'arretramento cronologico, per la fase progettuale e per parte di quella esecutiva delle decorazioni, che si deve supporre sulla base delle testimonianze giuridiche e dei caratteri stilistici degli ambienti già menzionati e di quelli che si andranno ad analizzare, legittima l'ipotesi di vedere nel cantiere di palazzo Capodiferro la *longa manus* del Bonaccorsi, il quale, come più volte si è cercato di argomentare, gestì in regime di monopolio un sistema di ingaggi dove le competenze specializzate venivano messe pienamente a frutto attraverso l'efficace circolazione di uomini, tecniche e repertori formali, che gli sopravvisse come una sorta di eredità lasciata agli allievi e ai collaboratori.

4.2 La facciata e il cortile

Se dunque l'intervento edilizio coordinato dal Baronino avvenne tentando di salvaguardare delle preesistenze che interessavano per lo meno l'angolo verso palazzo Farnese, è giusto pensare che la facciata doveva essere concepita primariamente con una funzione di collegamento e di uniformazione. Come rilevato dalla critica, il prospetto principale, che affaccia su piazza Capo di Ferro, dovette essere a un livello avanzato di esecuzione prima della

⁶⁹⁵ Cfr. GAUDIOSO 1976, pp. 247-248: pagamenti tra l'agosto 1546 e l'aprile 1548: per le pitture venne retribuito dapprima Perino e poi, appena dopo la morte di questi, Domenico Zaga. Nella sala è stata rintracciata la mano di Pellegrino Tibaldi (ROMANI 1990).

⁶⁹⁶ Cfr. *Palazzo Spada* 1992, p. 34.

⁶⁹⁷ Cfr. GAUDIOSO 1976, pp. 235-237: pagamenti tra l'ottobre 1544 e l'ottobre 1546; le pitture vennero eseguite da Luzio e aiuti, mentre per il corridoio che scende verso la Biblioteca è retribuito direttamente Perino.

scomparsa di Paolo III (10 novembre 1549) poiché in un disegno di un anonimo artista francese esso appare dominato da uno stemma Farnese,⁶⁹⁸ [Fig. 273] che viene ricordato anche nella descrizione delle operazioni di sostituzione delle insegne condotte dal cardinale Bernardino Spada al momento dell'acquisto del palazzo.⁶⁹⁹ Oltre alla grande arma, affiancata dalle statue di *Fede e Carità*, [Fig. 274] la facciata presenta nicchie timpanate che ospitano statue di uomini illustri della storia romana a cui corrispondono precise iscrizioni, clipei con l'emblema personale del cardinale Girolamo e un ricco corredo di elementi ornamentali.

Si inferisce inoltre che il prospetto dovesse essere completamente definito nella sua configurazione alla data di stesura dei contratti del cortile, nel maggio 1550, poiché in essi si specifica che «tutto sia lavorato in stucco et adornate le finestre secondo sonno in facciata di fora».⁷⁰⁰ Lo schema decorativo – basato su nastri e ghirlande che raccordano tra loro cornici e finestre, ai lati delle quali si stagliano profili di arpie dalle grandi ali, il tutto arricchito dalla folta presenza di figure stanti di fanciulle e di putti e dal dispiegarsi di un repertorio di vasellame e candelabre all'antica – è infatti il medesimo tanto sul fronte esterno dell'edificio quanto nel quadrilatero interno; [Figg. 275-276] la differenza stilistica tra facciata e cortile, e tra le singole pareti di quest'ultimo, è però sensibilmente rilevabile. Prima di affrontare le problematiche stilistiche e attributive, vale la pena soffermarsi sulle questioni tipologiche, cercando di rintracciare i modelli che fecero valere il proprio peso. Come già osservato, il rimando più diretto è all'apparato messo in campo per decorare la facciata e il cortile di palazzo Branconio dell'Aquila. [Fig. 79] La critica ha voluto porre l'accento sulla differenza di concezione tra i due palazzi, quello raffaellesco, dove la decorazione a stucco è finalizzata alla riuscita della ricerca plastica e chiaroscurale, intrinsecamente connessa con gli elementi architettonici e concepita unitamente agli aspetti strutturali, e quello Capodiferro, dove la responsabilità di una stessa persona per la progettazione edile e per quella decorativa venne sicuramente a mancare.⁷⁰¹ È pur vero però che quest'ultimo deve essere inteso entro un contesto rinnovato, discendente dal primo ma organizzato attraverso un sistema di gestione dei cantieri che mette

⁶⁹⁸ New York, Metropolitan Museum, inv. 49.92.79. Questo disegno, così come le attestazioni dei documenti, levano ogni dubbio intorno all'improbabile ipotesi che il secondo piano del palazzo sia stato aggiunto in un momento successivo (cfr. PUGLIATTI 1984, pp. 115-116, nota 308).

⁶⁹⁹ ASR, *Fondo Veralli Spada*, n. 264, ff. 398-403: 400v-401r: «fu il card. Capodiferro [...] fabricando poscia un palazzo in Roma, denominato anche hoggi, dal suo cognome, il Palazzo di Capo di Ferro, collocò in esso quattro arme di marmo; due sopra la facciata esteriore, cioè la sua, e quella di Papa Paolo suo promotore, e due nella facciata ponente(?) Del cortile, cioè di Papa Giulio 3° e di Henrico II Re di Francia. Questo palazzo si è conservato nei parenti, et heredi del d. card.le Capo di ferro in sino all'anno 1632 nel quale tempo si comprò dal Card.le Spada; che però fece immediatam.e cambiare l'arme del proprietario vecchio nella sua; la quale essendo sotto quella di Paolo 3° per dimostrare ch'era sua creatura, ne venne in conseguenza, che di doi [f. 401r] termini relativi cambiandogli l'uno, fu necessario cambiar anco l'altro, e porre sopra l'arme del Card.le Spada, quella del Papa, che l'havea creato».

⁷⁰⁰ Cfr. CANNATÀ 1991, pp. 102-103, nota 8.

⁷⁰¹ Cfr. PUGLIATTI 1984, p. 117.

in atto forme di collaborazione così stretta e agisce entro un comune orizzonte di gusto e di azione, da dare vita a un prodotto unitario. Fatta questa puntualizzazione è possibile proseguire nell'operazione di inserimento del palazzo entro la larga trama della diffusione delle soluzioni decorative che rende ragione della continuità tra la Roma di prima e di quella dopo il Sacco, come testimoniano i motivi decorativi realizzati a monocromo sulla facciata di palazzo Ricci-Parracciani, oggi quasi completamente scomparsi ma immortalati da vecchie fotografie.⁷⁰² Si era di fronte anche in quel caso all'uso di un vocabolario standardizzato, il medesimo che le maestranze attive a palazzo Capodiferro mostrano di sapere reinventare, adottando i clipei (sostituendo ai busti all'antica gli emblemi del cardinale), i mascheroni dai grandi baffi e dalle barbe che si mutano in nastri e rigogliosi festoni, le candelabre e persino quei profili maschili che nel palazzo Branconio erano adagiati al di sopra dei frontoni. Altri particolari relativi alle cornici segnalano la discendenza da invenzioni di Perino, come i curiosi dettagli previsti per le scene minori della cappella Massimo che sembrano aver suggestionato la definizione delle cornici dei riquadri del registro più alto della facciata. [Figg. 277-278-279]

L'analisi stilistica degli elementi plastici si presenta assai ardua, dovendo contemplare la contemporanea presenza di più artisti, come denunciato dai significativi scarti qualitativi. Non si evince alcuna affinità di mano con le pareti del cortile, dove comunque il livello appare fortemente oscillante. È dunque opportuno anche qui, in mancanza di attestazioni documentarie, fare riferimento alla generica prassi di funzionamento di queste fabbriche e dunque immaginare l'affidamento dell'apparato in stucco da parte degli architetti, Baronino e Merisi, a maestranze fidate che potevano far turnare sui diversi cantieri.⁷⁰³

Più agevole è lo studio della decorazione del cortile in virtù delle campagne di restauro ivi condotte e del reperimento dei contratti di lavoro.⁷⁰⁴ Come ha chiarito Roberto Cannatà, l'11 e il 14 maggio 1550, per conto del cardinale impegnato in Romagna, fu il suo agente, Giovanni Giacomo de Lavezzoli,⁷⁰⁵ a stipulare gli accordi con le due "ditte" composte da Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra – a cui venne richiesta l'esecuzione della parete di fronte all'ingresso (sud-ovest) – e da Leonardo Sormani e Tommaso Boscoli, responsabili per le altre tre.

⁷⁰² Cfr. SALERNO-SPEZZAFERRO-TAFURI 1973, pp. 382-390; PERFETTI 1990, pp. 55-62.

⁷⁰³ D'altronde si deve immaginare un numero di stuccatori attivi a Roma negli anni Quaranta piuttosto ingente, solo parzialmente noto attraverso la documentazione, come nel caso del cantiere della basilica di San Pietro in Vaticano, dove sono numerosissimi i nomi di plasticatori non meglio identificabili cfr. FRANCIA 1977.

⁷⁰⁴ Va purtroppo segnalato che non è stato possibile, né a me né a Livia Nocchi, reperire i fogli corrispondenti ai contratti pubblicati in CANNATÀ 1991 con la segnatura ASC, Archivio urbano, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 703/II (senza indicazione di pagina); ringrazio perciò Nicolas Cordon che ha gentilmente concesso di consultare le fotografie da lui scattate nel 2013.

⁷⁰⁵ «Joannes Jacobus de Lavezolis», insieme al fratello, è testimone della redazione dell'inventario per il testamento della nipote, Lucrezia de Stefanelli, moglie di Girolamo Siciolante (cfr. MASETTI ZANNINI 1974, p. 108-109). Come è stato sottolineato (CANNATÀ 1991, p. 100-101) è da capire se possa essere stata questa parentela uno dei tramite per l'arruolamento di Siciolante nel cantiere di palazzo Capodiferro.

Soffermandoci sui dati forniti dalle indagini condotte durante i restauri degli anni 1985-1986,⁷⁰⁶ veniamo a conoscenza di importanti aspetti tecnici. [Figg. 280-281] Gli stucchi sono costituiti da un impasto di calce e frammenti calcarei; l'arriccio sottostante, composto a partire da una malta pozzolanica, già definisce la plastica delle figurazioni, ancorate alla muratura di mattoni mediante chiodature e perni. Il disegno preparatorio è inciso a fresco sull'intonaco e la spartizione degli spazi è ottenuta mediante la battitura dei fili. Le statue a tutto tondo nelle nicchie del piano nobile sono modellate attorno a una armatura in ferro, isolata dall'arriccio e dallo stucco mediante uno strato di stoppa accuratamente attorcigliato. Lo stesso impasto è stato usato per la modellazione dei festoni applicati tramite chiodi, mentre le decorazioni ripetitive delle cornici sembrano essere state eseguite a stampo con modelli forse di argilla ed applicate ancora umide mediante rinforzi metallici. L'osservazione a luce radente ha permesso di evidenziare tracce di ditate e spatolate sull'impasto ancora fresco, suggerendo una lavorazione molto rapida ed esperta. Effettivamente il virtuosismo degli artefici si palesa anche nelle correzioni ottiche operate per restituire in proporzione le varie parti, concepite con uno scorcio tale da rendere perfettamente fruibile da terra la vasta decorazione. Dall'alto verso il basso si incrementa l'abbondanza del materiale costitutivo dello stucco e le decorazioni sono eseguite con sempre maggior dovizia, consapevoli che il registro più lontano, al contrario, potesse essere più corsivo. Come mostra il sovrapporsi delle pontate di lavorazione, si intraprese la modellazione a partire dall'alto, applicando la stesura di intonaco prima sulle facciate laterali e poi sulla parete di fronte all'ingresso, optando così per una contemporaneità di esecuzione in senso orizzontale.

Queste indagini hanno certamente confermato l'impressione di una netta distinzione di mani, con la parete che il contratto affida a Giulio e Diego caratterizzata da una maggiore potenza espressiva e da una complessità di rappresentazione tali da generare uno scarto rispetto al modulo di base: si è infatti riscontrata la presenza di tracce di disegno preparatorio inciso con uno stiletto nell'intonaco ancora fresco che non venne però eseguito. [Fig. 282-283]

Tornando ai documenti, la convenzione con «magistro Julio de Mazzoni piacentino e Diego de fiandra spagnuolo compagni scultori e pictori» è la prima ad essere siglata. Come Mazzoni si possa definire «scultore» e cosa l'abbia portato ad associarsi a Diego rimane ancora di difficile soluzione a causa del mistero che avvolge quest'ultimo, del quale si conosce solo la nazionalità iberica e per il quale è stata proposta un'identificazione con il «Diego spagnolo» documentato nel 1544 come stuccatore nel cantiere sangallesco di San Pietro.⁷⁰⁷ Seppure restino

⁷⁰⁶ Cfr. RAVA 1986.

⁷⁰⁷ Cfr. FRANZIA 1977, p. 67, CANNATÀ 2001, p. 103, nota 11. Per quanto riguarda le "imprese" di artisti cfr. SAPORI 2016 (2017).

ancora nebulosi gli anni che precedono l'attività di Mazzoni per il Capodiferro, la ricostruzione offerta in precedenza e il confronto con gli stucchi che ornano gli interni, come si cercherà di dimostrare, legittima l'idea di dovergli riconoscere una *leadership* nel duo e la possibilità di assegnargli i brani più raffinati e le invenzioni più ricercate della parete sud-ovest.

Il contratto specifica che i due sarebbero stati retribuiti 180 scudi per fare in modo che, entro sei mesi, «dal cornicione dorico dabasso fino alla cornice del tetto tutto sia lavorato in stucco et adornate le finestre secondo sonno in facciata di fora e fra le finestre di sopra fare un quadro di pittura colorita secondo li si ordinato». Sulle pitture sarà necessario tornare in seguito, mentre interessa qui rilevare che, se da un lato si specificava la necessità di riproporre l'ornamentazione della facciata intorno alle finestre, si dava anche l'indicazione di procedere «secundo il disegno quale sarà secundo ci sera la man de me notaro», a suggerire che, diversamente da quanto avvenne per Boscoli e Sormani (dove il disegno è «già facto sottoscritto da me notario») è lasciato un margine di progettazione. Si richiese inoltre che «le figure che teranno le armi abbiano da essere tondi dall'altezza del ornamento, ho più et il resto de basso rilievo item promettono farse ultra lavori et figure scripte 2 armi de pietra de travertino una de Julio III et l'altra del re de Francia». Relativamente ai quattro efebi che reggono questi stemmi, nonostante le teste si mostrino fortemente degradate (e alterate da improprie modifiche),⁷⁰⁸ essi possono ascrivere a pieno diritto alla mano di Giulio, per il trattamento dell'anatomia e la resa naturalistica dell'accentuata muscolatura di stampo michelangiolesco, che si ritrova anche all'interno, nella stanza di Callisto, e che, dal punto di vista compositivo, ha la medesima origine degli ignudi dipinti da Pellegrino Tibaldi su progetto di Daniele da Volterra nello scalone delle «stanze nuove» in Belvedere.⁷⁰⁹ [Figg. 284-285-286] Meno convincenti sono i due nelle nicchie laterali, ai quali furono poi giustapposti gli emblemi Spada: vigorosi nel modellato del corpo ma totalmente inespessivi e scarsamente realistici nelle teste. [Fig. 287]

Il resto della decorazione, che si dispiega su tutta la superficie con soluzioni di esuberante inventiva e di ricercata eleganza, come sottolineato dai restauratori, raggiunge picchi di puro virtuosismo. Osservando con attenzione i satiri dalle muscolature ben definite e dalle espressioni intense, nelle loro attitudini danzanti, e le delicate *silhouettes* delle figure muliebri dai capelli svolazzanti, si coglie quanto del fine calligrafismo, della grazia e della raffinata leggerezza di Perino abbia pesato anche su questo cantiere. [Fig. 282, 288] Il rimando più convincente è alle figurette poste al di sotto dei riquadri minori della cappella Massimo così come vengono descritte nel disegno conservato al Victoria & Albert Museum,⁷¹⁰ [Figg. 289-

⁷⁰⁸ In RAVA 1986 (p. 488) si ricordano infatti i sicuri interventi “di manutenzione” avuti tra XVII e XVIII secolo.

⁷⁰⁹ Cfr. ACKERMAN 1954, pp. 164-165; PUGLIATTI 1984, p. 155 note 400, 401. Ringrazio Valentina Balzarotti che, leggendo la bozza di un mio contributo, ha suggerito questo modello.

⁷¹⁰ Cfr. paragrafo 3.3.

290-291] anche se si sta parlando di caratteri che si percepiscono in tutta la produzione del Vaga, dalle prove giovanili – come il fortunatissimo cartone con il *Martirio dei diecimila* – alla Sala di Apollo in Castel Sant’Angelo. [Figg. 292-293-294]

In tema di modelli siamo di fronte al dispiegarsi su tutti i lati del cortile di soluzioni da repertorio, che, come è stato evidenziato, da un lato si legano a una volontà di rendere percepibile il gusto per l’antico del proprietario di casa⁷¹¹ e dall’altro corroborano l’appartenenza di questo edificio a un sistema coerente di realizzazioni. Le figure fitomorfe del registro più alto – di fattura eccellente e figlie di una fantasia bizzarra quelle dei lati sud-ovest e dell’angolo ovest, via via più impostate e ripetitive proseguendo in senso orario [Figg. 295-296] – somigliano, come già indicato, agli esseri mostruosi posti agli angoli della stanza della Cleopatra in Vaticano.⁷¹² Il fregio con lotte fra esseri marini inserito tra le specchiature pittoriche e il piano nobile si nutre di tutto quel patrimonio di forme gravitante intorno alle soluzioni escogitate da Perino per la sala Regia,⁷¹³ dimostrando anche qui, sui diversi fronti, un dislivello qualitativo notevole. [Figg. 297-298-299]

Per quanto riguarda le divinità entro nicchie, benchè collocate sulle pareti che spetterebbero da contratto a Sormani e Boscoli, più probabilmente (come accertato dai restauri) vennero condotte in contemporanea e, plausibilmente, con scambi di idee e in fattiva collaborazione. Il più recente e approfondito tentativo di chiarire le personalità di Tommaso Boscoli e di Leonardo Sormani è quello già citato di Livia Nocchi, che ricuce con precisione la rete di relazioni tra i singoli artisti, i cantieri e i committenti, con una particolare attenzione a evidenziare i nessi tra la committenza farnesiana e quella Capodiferro.⁷¹⁴ In questo intervento si propone un’approfondita disamina delle statue e si avanzano ipotesi per riconoscere le diverse mani: se ne individua una per le figure piuttosto rigide di *Anfitrite* e *Nettuno*, una seconda per *Mercurio* e *Atena* (che Cannatà propone di individuare in quella di Boscoli) e un’ultima per *Giove* e *Giunone*, che appaiono maggiormente esemplate su modelli antichi e per le quali viene proposto il nome di Sormani. Riprendendo ancora Cannatà,⁷¹⁵ Nocchi suggerisce che le statue di *Marte*, *Venere*, *Ercole*, *Ebe*, *Proserpina* e *Plutone* spettino a Mazzoni. Alle considerazioni

⁷¹¹ Nocchi (NOCCHI in cds) ricorda infatti che 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. Il Capodiferro dovette esporre anch’egli dei pezzi antichi, come scrive Boissard, ma certamente non allestì una fastosa collezione come quella delle famiglie Della Valle, Cesi o Farnese. Nicolas Cordon ritiene che il cardinale ricorse allo stucco anche proprio al fine di simulare questo tipo di possesso cfr. CORDON 2013.

⁷¹² Cfr. paragrafo 3.2.

⁷¹³ Cfr. paragrafo 3.3.

⁷¹⁴ NOCCHI in cds. Nell’intervento si avanza l’ipotesi di una partecipazione di Nardo de’Rossi alla decorazione in stucco del cortile, proprio sulla base della circolazione di maestranze tra cantieri guidati dalle medesime personalità.

⁷¹⁵ CANNATÀ 1991, pp. 93-95.

da loro espresse si aggiunga ora una piccola notazione. Sembra che Giulio sia propenso a una modellazione anatomica del torso che pone in forte rilievo la fascia addominale alta e definisce seni piuttosto appuntiti: si tratta di caratteri che sembrano legare queste sculture e i rilievi della facciata a lui assegnata da contratto ai telamoni della volta della galleria degli stucchi, agli ignudi del fregio di Callisto ma anche alle figure acquattate che si trovano nella sala Regia.⁷¹⁶ [Figg. 300-301-302-303] Un secondo indizio da soppesare è puramente di gusto: si vedono in queste divinità delle scelte di dettaglio che rimandano a quanto messo in campo nelle pitture dell'interno, come una certa predilezione per i cimieri piumati e i lunghi capelli svolazzanti. [Figg. 304-305-306-307]

4.3 Il piano nobile

Che i lavori attorno al 1550 proseguissero in maniera serrata lo dimostra la contemporaneità degli incarichi richiesti a varie figure professionali, come reso noto dai contratti. Infatti, nel mentre che si dava avvio agli interventi decorativi nel cortile, e a facciata in completamento, si andavano perfezionando gli ambienti al piano nobile, commissionando, il 20 maggio 1550, allo scalpellino mantovano Rinaldo de Bellinis «ianuas⁷¹⁷ duodecim et caminos septem».⁷¹⁸ Il mese precedente, il giorno 26 aprile, «Franciscus de Credenza neapol. pictor et inaurator in Trastiberim»⁷¹⁹ venne ingaggiato per «inaurare et pingere el solaro del salotto della fabrica vechia del palazzo del detto R.mo secundo il desegno fatto per esso mastro Framcesco».⁷²⁰ Quattro giorni dopo si procedette a stipulare degli accordi con Girolamo

⁷¹⁶ Per questi ultimi cfr. paragrafo 5.4.1.

⁷¹⁷ Intendendo i prospetti lapidei delle porte.

⁷¹⁸ ASC, Archivio urbano, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 9, f. 59, cit. in REDÍN MICHAUS 2003 p. 60 n. 6 e REDÍN MICHAUS 2007, p. 174. Si tratta del contratto del 20 maggio 1550, sempre stipulato dall'agente del cardinale, Giovanni Giacomo de Lavezoli. Lo scalpellino, secondo IAZURLO (2009, p. 79, nota 105), è da identificare in quello citato in BERTOLOTTI 1881, I, p. 177, al lavoro al Belvedere nel 1564 e che realizzò nel 1565 una scala a lumaca vicino alla torre Borgia (per le retribuzioni in Vaticano cfr. ASR, Fabbriche, Camerale 1520, f. 200).

⁷¹⁹ La più completa e recente ricostruzione del profilo dell'artista è in REDÍN MICHAUS 2007, pp. 258-262, 340-342, nn. IX-XIV. Il Credenza fu pittore e doratore, entrò nella Corporazione di San Luca nel 1543, insieme al connazionale Pedro de Rubiales; forse è detto "napoletano" per un soggiorno nella città partenopea, da immaginarsi in corrispondenza dell'attività ivi svolta da Roviale. Francesco fu fortemente addentro al circuito di committenze di altissimo livello della Roma farnesiana e di Giulio III: il 4 agosto 1546 si impegnò ad eseguire i lavori di doratura di alcuni soffitti delle stanze del palazzo dei Conservatori; il 30 luglio 1547 firmò con Alessandro Guidiccioni, commendatore di Santo Spirito in Sassia, la convenzione per i lavori di pittura e doratura dell'organo della chiesa; nel dicembre 1551 ricevette pagamenti dalla tesoreria pontificia per candelabri e sgabelli per cappella del SS. Sacramento in San Pietro; nel 1552 lavorò nell'appartamento del papa in Vaticano, e ancora nel 1556, mentre nel 1557 realizzò stendardi e trombe destinati ai cavalieri della guardia pontificia. Ebbe un ruolo rilevante all'interno della corporazione dei pittori, consolidatosi soprattutto dopo la metà del secolo; venne più volte eletto console e camerlengo, presenziando sino al 1574: fu infatti impegnato insieme a Siciolante, allora console, nel processo svoltosi nel 1564 contro Giulio Mazzoni. Cfr. Salvagni 2012, pp. 64, 98, 105, 109, 123-125, 130, 133-135, 137, 139, 141.

⁷²⁰ Roma, ASC, Archivio urbano, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 9, f. 29 cit. REDÍN MICHAUS 2003, p. 60, n. 6.

Siciolante da Sermoneta per la decorazione delle pareti di questo «salottum veterem opidi».⁷²¹ Evidentemente, come ben riconosciuto dalla critica, si tratta dell'ambiente angolare verso palazzo Farnese, che affaccia su vicolo del Polverone e su piazza Capo di Ferro, corrispondente alla parte di edificato più antica. Potrebbe essere allora questa preesistenza la ragione della configurazione del soffitto di questa stanza, che si discosta da tutte le altre, organizzate secondo i più tipici moduli impiegati dall'ampia bottega sangallescica, ossia giocando su combinazioni di rettangoli, ottagoni, rombi ed elementi circolari, con il costante riferimento al repertorio antico.⁷²² [Fig. 309-310-311] Il soffitto della sala cosiddetta dei «fatti degli antichi romani» è invece organizzato entro una griglia serrata di lacunari quadrati con rosette intagliate, alternati a cassettoni più piccoli di forma rettangolare con fregi a intarsio e dorature, sicuramente alterata nella sua *facies* dagli interventi seicenteschi, denunciati dalla presenza dello stemma della famiglia Spada, e dunque non più integralmente fedele al progetto del Credenza.⁷²³ [Fig. 308] L'opera pittorica di Siciolante è stata parzialmente recuperata da due campagne di restauro condotte alla metà e alla fine degli anni Settanta, dirette rispettivamente da Luisa Mortari e da Augusta Monferini.⁷²⁴ Che nel palazzo avesse lavorato il Sermoneta era attestato da Giorgio Vasari nel passo in cui descriveva «un salotto molto bello de' fatti degli antichi Romani», una menzione poi evidentemente ripresa da Giovanni Baglione: «il palazzo del Cardinal Capodiferro, hora dell'Eminentissimo cardinale Spada, ha una sala de' fatti de' Romani da lui con vivi colori eccellentemente historiata, ma il fregio è lavoro di Lutio Romano».⁷²⁵ Da quello che si riesce a leggere dai lacerti, la decorazione doveva coprire interamente le pareti [Fig. 312]: negli accordi, l'ambiente era infatti «pinto tutto de figure et historie dal solaro in giù per insino al mattonato de tutte bande», secondo una progettazione unitaria volta a ricreare attraverso il dato pittorico un'architettura illusiva, ponendosi così in linea con illustri esempi romani, uno tra tutti il salone di palazzo Baldassini.⁷²⁶ Il vano viene infatti trasfigurato da un finto rivestimento marmoreo intervallato solo dall'emergere di erme dorate e dallo scavarsi di nicchie, entro cui trovano alloggio figure femminili allegoriche; uno spesso cornicione doveva correre lungo tutto il perimetro e sorreggere i quadri riportati del registro più alto, rappresentanti

⁷²¹ Roma, ASC, Archivio urbano, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 9, f. 69, cit. REDÍN MICHAUS 2003, p. 49 e 60 n. 5; REDÍN MICHAUS 2007, p. 174

⁷²² Cfr. paragrafo 3.1.

⁷²³ Che il disegno del Credenza riguardasse solo la parte pittorica e di doratura è suggerito dalla prassi, che prevedeva che la progettazione della struttura venisse fatta da un maestro d'ascia; così accade, per citare un esempio che coinvolge i due protagonisti di questa stanza in cronologie più avanzate (1574), per il soffitto della chiesa dell'Ara Coeli, dove Francesco ebbe il compito di saggiare la doratura, Siciolante di realizzare il disegno dell'ornamentazione del soffitto, mentre la definizione strutturale venne affidata a Flaminio Boulanger (Cfr. SIMONE 2013).

⁷²⁴ Cfr. MORTARI 1975; *Palazzo Spada* 1995, p. 20. Sul contributo di Siciolante in questa sala lo studio più aggiornato è ULISSE 2018, pp. 70-77.

⁷²⁵ VASARI 1966-1987, VI, p. 220; BAGLIONE 1642, pp. 23-24.

⁷²⁶ Il confronto con palazzo Baldassini è proposto anche in SAPORI 2016 (2017), p. 19, nota 48.

battaglie e altri avvenimenti di iconografia ancora dubbia.⁷²⁷ Difficile dunque pensare a questa parte come a un vero e proprio fregio, come accade invece nella maggior parte delle altre stanze del piano; arduo è anche credere che Siciolante delegasse solo una parte a Luzio, un ben più esperto capobottega a queste date, con alle spalle l'esperienza della gestione della sala della Biblioteca e degli altri ambienti «verso Prati» di Castel Sant'Angelo; più facile ritenere che le mani che compiono le scene nei quadri riportati siano da ascrivere a uno o più collaboratori del Sermoneta, l'identità dei quali rimane ancora di difficile definizione,⁷²⁸ e che Baglione, raccogliendo da qualche fonte la notizia di una presenza di Luzio nel palazzo, ritenesse plausibile assegnargli parte di questa stanza, così ricca di rimandi ai modi di Perino. Nella configurazione della fascia superiore, per esempio, preme con forza il modello offerto dal basamento della stanza della Segnatura. [Figg. 313-314]

Adiacente alla stanza “di Siciolante”, lungo il lato del palazzo verso vicolo del Polverone e dunque corrispondente alla parte più antica del costruito, si trova una stanza quadrangolare, rinominata “delle Grottesche”,⁷²⁹ alla quale non è stata prestata attenzione né si sono analizzati i caratteri stilistici dei frammenti di fregio [Fig. 315] riapparso nella parte alta delle pareti dopo le operazioni di restauro seguite all'asportazione di alcune tele neoclassiche. Si tratta di una teoria di festoni vegetali e nastri, retti da giovani ignudi e da una figura dai tratti più maturi al centro di ogni lato. La configurazione degli elementi così come i caratteri fisionomici trovano un significativo rispecchiamento in uno dei brani decorativi dell'ambiente principale della Cagliostro in Castel Sant'Angelo. [Fig. 316] Con la necessaria prudenza dovuta allo stato conservativo di entrambe queste realizzazioni non sembra inopportuno pensare allora di ricollegare Luzio a questa stanza di palazzo Capodiferro, anche in ragione di altre somiglianze con le tipologie luziesche, come il gusto per i giovani dai ciuffi di capelli svolazzanti e una pittura piena di lumeggiature, tutta condotta in punta di pennello. Si può quindi avanzare l'ipotesi che sia stata la contiguità tra i due vani ad aver influenzato Baglione.⁷³⁰

Per quanto riguarda la realizzazione della decorazione del resto delle stanze del piano nobile che si sviluppano lungo la facciata, si ha ugualmente un punto fermo nell'anno 1550 grazie a un'iscrizione posta nel fregio della sala di Enea: «ANO IUBBILIA MDL / LA VIGILI

⁷²⁷ Per l'iconografia dibattuta cfr. NEPPI 1975, p. 65; KEAVENEY 1984, pp. 401-405; URCIOLI 2017, pp. 79-85.

⁷²⁸ Per un primo tentativo di analisi della bottega di Siciolante cfr. ULISSE 2018, pp. 73-77.

⁷²⁹ Cfr. *Palazzo Spada* 1995, p. 64.

⁷³⁰ Nella voce del Dizionario Biografico (FALABELLA 2006) si riportano, senza discuterli, alcuni tentativi di attribuzione dati dalla critica (in parte citati, in parte a seguire): l'intervento di Luzio viene collocato nella prima fase decorativa dell'edificio, anteriore al 1550, e riconosciuto al pianterreno, nei brani del piccolo camerino a sinistra dell'ingresso e nella volta a grottesche nell'ambiente a destra (con il *Ratto di Elena*) e, nel piano nobile, nel fregio della sala di Enea.

DE S. IACOPO / FU FINITO LI STUCHI E LA PITUR».⁷³¹ Sulla decorazione di questo ambiente sarà necessario tornare, ma il dato cronologico da prendere in considerazione è che il 24 luglio 1550 si poté dichiarare concluso l'intervento nella stanza, collocata all'estremità opposta rispetto a quella di Siciolante. Questa serie di dati suggerisce che i lavori, almeno per i vani che si affacciano su piazza Capodiferro, dovettero avvenire in un giro di mesi estremamente ristretto e in parallelo alla configurazione della facciata – che si suppone in essere prima della fine del 1549 – e in concomitanza dei lavori nel cortile. È invece probabile che la galleria degli Stucchi e le stanze del braccio nuovo che va verso via Giulia, la cui responsabilità progettuale e di direzione della fase esecutiva è da riconoscersi integralmente a Mazzoni, abbiano avuto sviluppo una volta terminati gli stucchi del cortile, concludendosi probabilmente intorno al 1553, anno in cui, il 16 maggio, venne nuovamente assoldato Francesco de Credenza, questa volta per «indorare capellam seu sacellum existens in palatio»,⁷³² di cui a seguire.

Ma per procedere con ordine è opportuno tornare ad analizzare le stanze di facciata, proseguendo verso est.

Immediatamente a fianco del salotto di Siciolante si apre la cosiddetta stanza di Psiche. Il fregio [Fig. 317] qui realizzato è organizzato simulando un fondo di membrature architettoniche lapidee al quale sono soprammessi degli arazzi dagli angoli inferiori illusivamente arrotolati a suggerire un effetto di tridimensionalità che richiama alla mente l'*escamotage* inventato da Perino per le vele della volta della cappella Pucci in Trinità de Monti e che trova il suo più illustre modello nella sala di Costantino in Vaticano. [Figg. 318-319] È stato notato quanto le quattro coppie di muscolose figure maschili in corrispondenza degli angoli siano smaccatamente esemplate sugli ignudi della volta sistina; questa evidente dipendenza acquisisce tempra e valore ulteriore nello sposarsi alle numerose citazioni dal ricco repertorio di soluzioni decorative scaturite dall'estro di Perino del Vaga e che trovano mirabile sintesi in quell'opera magistrale che fu il progetto per la spalliera da porsi sotto al *Giudizio*.⁷³³ [Figg. 320-321] L'apparato ornamentale della stanza di Psiche attinge quindi indubitabilmente all'eredità perinesca (e alla combinazione tra Michelangelo e Raffaello che seppe sviluppare), come denuncia anzitutto la volontà di ricreare illusivamente diverse materie (la pietra del fondo, i tessuti degli arazzi, la carne degli ignudi, il bronzo dorato delle erme femminili con ali) e come suggerisce l'impiego di specifici dettagli, quali i mascheroni grotteschi posti in corrispondenza degli angoli, omologhi a quelli individuabili nel bassorilievo del disegno degli Uffizi 726 E, e

⁷³¹ Cfr. NEPPI 1975, p. 55.

⁷³² Roma, ASC, Archivio urbano, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 10/I, f. 170, pubblicato da IAZURLO 2009, pp. 70-71, n. 5.

⁷³³ Cfr. *Perino del Vaga* 2001, pp. 282-283, n. 153 (Uffizi, inv. 726 E).

la caratterizzazione delle figure alate che rinserrano i riquadri, per le quale si palesa una discendenza dal prototipo del Bonaccorsi registrato nel foglio fiorentino 999 Ea [Fig. 212].

Essendo quindi da collocarsi la concezione dell'opera tutta dentro l'orizzonte creativo del Vaga, colpisce constatare come le scene (diversamente dalla successiva stanza di Perseo) non siano fedelmente ricalcate sulle corrispettive dell'omonima stanza in Castel Sant'Angelo; è probabile che ciò sia dovuto alla specificità dell'iconografia, che poteva vantare una tradizione ricchissima di esempi pittorici e un'altrettanto grande fortuna nella tecnica incisoria.⁷³⁴

Gli affreschi e il soffitto ligneo sono stati sottoposti a restauro dapprima nel 1979 e più recentemente nel 1997.⁷³⁵ Il soffitto ligneo è costituito da lacunari decorati alternativamente da arabeschi a tempera e da rose intagliate e dorate: si tratta di un intervento seicentesco, così come quello che portò all'applicazione dello stemma della famiglia Spada, mentre la struttura, come denuncia la coerenza dello schema a quelli degli ambienti successivi, è autenticamente cinquecentesca. [Figg. 322-323-309-310-311]

Il fregio, in alcune parti perduto, è stato eseguito ad affresco: i restauratori hanno evidenziato le diverse giornate di realizzazione e hanno individuato i segni sull'intonaco delle trasposizioni del disegno preparatorio, eseguite attraverso l'incisione indiretta del cartone. La critica non ha raggiunto parere unanime intorno alla paternità dell'opera, che, anche in considerazione di queste osservazioni tecniche, dovette essere eseguita da più mani, evidenti all'analisi stilistica. Le proposte di attribuzione sono state diverse e tutte validate dal comune riferimento al patrimonio di formule della cerchia di Perino: Bernice Davidson – che scriveva però prima della riscoperta della sala attigua – riteneva che fosse questa la stanza da legare alla menzione bagliesca sull'attività di Siciolante nel palazzo, riscontrando affinità con taluni brani di Castel Sant'Angelo;⁷³⁶ Luisa Mortari ipotizzava la mano di Daniele da Volterra, facendo leva su una lettera scritta da Bernardino Spada a Guercino quasi un secolo dopo;⁷³⁷ Teresa Pugliatti optava per scindere l'ideazione, da assegnarsi a Mazzoni, e l'esecuzione, di altra mano;⁷³⁸ Nicol Dacos, adottando una linea interpretativa volta a individuare la presenza di stranieri nei cantieri romani di metà secolo, la assegnava ad Adriaen de Weerdt.⁷³⁹

⁷³⁴ Cfr. CIERI VIA 1991-1992, p. 17.

⁷³⁵ Per il restauro cfr. Roma, Ufficio della Galleria Spada, Faldone Restauri Palazzo Spada Programmazione Triennale Anni 80-95, 96-98, 97-99, cartellina bianca Ministero per i beni culturali e ambientali "Istituto: Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma", Cartellina verde "Consiglio di Stato". I dipinti subirono sicuramente interpolazioni durante le campagne di intervento seicentesche e settecentesche.

⁷³⁶ DAVIDSON 1966, p. 63.

⁷³⁷ La lettera, già nota alla letteratura critica, è in Archivio Segreto Vaticano (ASV), Fondo Bernardino Spada, vol. 25, f. 215: «sono doi anni ch'io feci acquisto del Palazzo di Capodiferro, dove sono stucchi e pitture di Maestri insigni e spetialmente del Sermoneta, del Piacentino, di Polidoro da Caravaggio e di Daniel da Volterra [...] Roma, 16 maggio 16(34?)». Anche in considerazione della menzione di Polidoro, incompatibile cronologicamente, è difficile reputare questa lettera come una fonte chiaramente informata su fatti avvenuti così tanto tempo prima.

⁷³⁸ PUGLIATTI 1984, pp. 146.

⁷³⁹ DACOS 2012, pp.131-133.

Non vi è dunque al momento un appiglio sicuro o un'attribuzione convincente per questo fregio che, curiosamente, appare bruscamente interrotto dall'aprirsi delle finestre rettangolari. [Fig. 324] Tale situazione non riguarda la successiva sala di Perseo (posta in corrispondenza della parte della facciata priva di aperture) ma non si può escludere che si verificasse per la sala di Siciolante – non tolgono il dubbio gli sparsi lacerti pittorici – e potrebbe essere avvenuto in quella di Enea, per la quale un contratto rende noto un intervento sugli stucchi del fregio nel 1556-1557 e dove la strombatura delle finestre appare contraddistinta da una ridipintura successiva.⁷⁴⁰ [Figg. 325-326] Poiché è in quest'ultimo ambiente che si trova l'iscrizione con la data del 24 luglio 1550 si potrebbe allora immaginare che l'esecuzione delle storie di Psiche risalga a un momento precedente alla definizione della facciata, comunque da immaginarsi tra il 1545 e il 1550 per via dei riferimenti stilistici già riscontrati.

Dalla stanza di Psiche si accede a quella di Perseo, di pianta quadrata e concepita, come la precedente, fingendo una pluralità di materiali e attingendo ai medesimi modelli: l'ambiente è infatti scandito da un fondo architettonico dal quale emergono erme, mascheroni, ghirlande; sui quattro lati gli episodi della storia di Perseo sono rappresentati entro quadri riportati retti da figure nude stanti. [Fig. 327] Il riferimento al soffitto sistino è qui espresso tramite i carnosetti putti che reggono i basamenti angolari, mentre l'omaggio al sincretismo del Vaga è evidente nell'uso degli elementi d'ornamento, non ultimo il mascherone grottesco calato sul volto umano.⁷⁴¹ [Fig. 234] La puntualità con cui, dal punto di vista compositivo, le scene narrative ricalcano quelle dell'omonima stanza in Castel Sant'Angelo, per la quale si sono conservati anche i disegni,⁷⁴² è indice della stretta relazione tra gli artisti attivi in questo ambiente e l'ampia cerchia del Bonaccorsi. [Figg. 328-329] I restauri, oltre ad aver eliminato le interpolazioni seicentesche – come gli abbondanti panneggi che rivestivano le figure – forniscono informazioni sulla tecnica esecutiva: la presenza delle incisioni attesta il ricorso a cartoni preparatori riportati imprimendo con uno stilo i contorni. [Figg. 330-331]

Anche in questo caso perseguire un'attribuzione certa è cosa ardua ma vi sono state convincenti proposte come quelle, indipendenti, di Anna Bisceglia e Redín Michaus a favore

⁷⁴⁰ Cfr. oltre. Per la stanza di Enea, già Neppi (NEPPI 1975, p. 55) notava che il lato coincidente con la facciata, recante *Gli amori di Enea e Didone*, mutilato dall'apertura delle finestrelle dell'ammezzato, venne interamente rifatto, interpolando gli episodi del *Giudizio di Paride*, *Marte scacciato da Minerva* e *Mercurio e le Grazie*, rielaborazioni rispettivamente di una celebre stampa di Marcantonio Raimondi da Raffaello (cfr. Bartsch, XIV, n. 245) e delle tele dipinte da Tintoretto per il Salotto Dorato di Palazzo Ducale in Venezia, rese celebri da incisioni di Agostino Carracci (cfr. Bartsch, XVIII, nn. 117, 118).

⁷⁴¹ Si veda per esempio l'impiego delle erme femminili ricciute, dai seni scoperti, contraddistinte da volute modanate terminanti in zampe ferine, parenti di quelle dipinte nella sala Paolina di Castel Sant'Angelo cfr. *Gli affreschi di Paolo III*, I, pp. 147-149, 181, II, pp. 77-83.

⁷⁴² I disegni si trovano a Parigi, Louvre, n. 621; a Chantilly, Musée Condé, n. 79; a Prato, in collezione L. Bertini (attribuito da Gaudioso a Domenico Zaga); a Londra, British Museum, n. 1976-7-13-569 (anch'esso dato allo Zaga); cfr. *Gli affreschi di Paolo III*, 1981, pp. 81-84.

di Gaspar Becerra.⁷⁴³ Precedentemente, Teresa Pugliatti aveva escluso il nome di Pellegrino Tibaldi suggerito da Eraldo Gaudio, perché rilevava un gigantismo troppo convenzionale per corrispondere ai modi del bolognese; limitando il peso di Perino alla caratterizzazione di alcune figure, ascriveva il fregio a un anonimo esecutore, mantenendo la paternità dell'ideazione a Mazzoni.⁷⁴⁴ Sulla base di inedite osservazioni, che verranno presentate nel prosieguo del testo, si intende, cautamente, proporre nuove suggestioni.

L'ultimo ambiente che affaccia verso piazza Capo di Ferro è la stanza attualmente in uso al Presidente del Consiglio di Stato,⁷⁴⁵ decorata da un fregio con storie di Enea. [Fig. 332] Come già anticipato, esiste un documento di riferimento per la decorazione di questa stanza, pubblicato da Paola Iazurlo,⁷⁴⁶ che testimonia di un intervento degli anni 1556-1557: il nuovo agente del cardinale, Tarquinio Picchio,⁷⁴⁷ si accordò con «magistris Benedicto filio Ptolomei florentini alias Riccio et Baptista Casella de Carona» per «fare il fregio de stucco nella camera chiamate de Enea nel suo pal. secondo il modello facto de creta quale resta appresso detto messer Tarquinio, quale fregio se ha da fare et finire dentro de sei mesi vogliono essere tenuti a refare tutte le pitture che in detto fresco nelli quadri de esso se guastaranno per loro neglignia alle sue spese». Questa carta specifica insomma che un fregio pittorico era senz'altro già in essere – quello terminato sia nelle pitture che negli stucchi, come da iscrizione, nel luglio del 1550 –, anche se non è dato sapere se effettivamente la componente pittorica venisse poi preservata integralmente oppure degradata e quindi rifatta anch'essa dai due; sembrerebbe invece probabile che si operasse proprio per rimediare all'apertura dei mezzanini piuttosto che ipotizzare di voler aggiornare la partitura per rispondere ai mutati gusti del cardinale.

Il racconto virgiliano si dispiega entro i riquadri ad affresco delle pareti e in quattro tavole inserite nel soffitto.⁷⁴⁸ [Fig. 310] Un approccio estremamente cauto nell'esaminare stilisticamente queste realizzazioni si rende necessario stante l'impossibilità di una visione ravvicinata; tuttavia, si evince perfettamente dalle fotografie uno stato conservativo fortemente alterato da ridipinture settecentesche, che, per alcuni brani, hanno completamente stravolto i

⁷⁴³ BISCEGLIA 1999-2000, pp. 107-109 e REDÍN MICHAUS 2007, pp. 173-183.

⁷⁴⁴ PUGLIATTI 1984, pp.145; *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, p. 152.

⁷⁴⁵ Questa destinazione istituzionale rende la stanza pressoché inaccessibile. Essa è infatti l'unico ambiente che non mi è stato possibile visionare di persona durante il sopralluogo autorizzato dal Consiglio di Stato, che ringrazio, nelle persone del consegnatario Marco d'Angelo e di Luigi Cantone, per la disponibilità e la cortesia.

⁷⁴⁶ Roma, ASC, Archivio urbano, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 707, f. 137, cfr. IAZURLO 2009, p. 71, n. 6.

⁷⁴⁷ Si segnala un documento (ASR, Trenta notai Capitolini, uff. 1, Tarquinius Severus, 1550, b. 9, ff. 47r-48r) che riporta, alla data dell'8 maggio 1553, l'accordo tra Tarquinio e maestro Francesco e maestro Jacopo muratori per la costruzione di un'abitazione nella regione Arenula, proprio nei pressi del palazzo del Cardinale Capodiferro.

⁷⁴⁸ Nel soffitto, organizzato secondo i consueti moduli geometrici sangallesi, si possono ammirare le scene: *la gara con l'arco, la giostra dei giovani cavalieri, l'incendio delle navi troiane, Enea agli inferi*. Lungo il fregio: *le navi di Enea salpano dalla Sicilia, Enea e Didone a Cartagine, Enea e Didone a banchetto, gli amori di Enea e Didone*.

caratteri cinquecenteschi e che i restauri, condotti nel 1970-1971, hanno deciso di rimuovere solo parzialmente.⁷⁴⁹ Lionello Neppi suggeriva di attribuire le pitture a un giovanissimo Giovanni Stradano.⁷⁵⁰ Non ci sono evidenze particolari che possano supportare questa ipotesi, come già rilevava Teresa Pugliatti che, riportando una comunicazione epistolare di Raymond Keaveney, era piuttosto propensa a individuare «una delicatezza di stampo perinesco», proponendo di conseguenza la mano di Luzio.⁷⁵¹ Ribadendo l'oggettiva difficoltà di valutazione a causa delle consistenti alterazioni, vi sono effettivamente delle caratteristiche che, se non permettono di affermare alcuna paternità certa, concorrono almeno a circostanziare l'ambito di realizzazione proprio intorno alla squadra di Perino, così come avviene nelle altre stanze di facciata. Le navi della *Partenza da Cartagine*, dai fianchi elegantemente cesellati, trovano un possibile modello ispiratore nella decorazione polidoresca di palazzo Gaddi⁷⁵² [Figg. 332-333] e sembrerebbe opportuno immaginare che nella sua configurazione originale – di cui ignoriamo la rilevanza dell'apparato in stucco – il fregio potesse somigliare a quello del salotto Rosso nel palazzo Massimo di Pirro, messo in esecuzione da collaboratori di Luzio nei primi anni Quaranta.⁷⁵³ Si tratta di una tipologia molto frequentata anche nel decennio successivo, come attesta la stanza delle Stagioni di palazzo Ricci Sacchetti. [Figg. 334-335] La decorazione si compone di episodi narrativi principali posti entro partiture rettangolari a sviluppo orizzontale e di incorniciature verticali per le figure stanti. Per queste ultime i caratteri originali sembrano ben poco leggibili, ad eccezione del militare barbuto che affianca la scena navale, il quale, nella fisionomia e nella posa elegante, risponde ai parametri di gusto perineschi. Per quanto non si possa giungere a formulare un nome, si può procedere nelle osservazioni e provare a istituire corrispondenze con il registro alto del cortile, dove, da contratto, le due “ditte” avrebbero dovuto «fra le finestre di sopra fare un quadro di pittura colorita». Sfortunatamente questi dipinti sono pressoché illeggibili e le vecchie fotografie li documentano solo parzialmente a causa della degradazione della superficie pittorica: da una delle riproduzioni sembrerebbe però potersi istituire una prossimità di modi tra le figure della stanza di Enea appena descritte e il putto ignudo nel riquadro verticale all'estrema destra, [Fig.336-337] nella comune carnosità delle forme, nel sorrisetto un po' sciocco, nel medesimo modo di occupare lo stretto spazio a

⁷⁴⁹ Cfr. *Restauri* 1972, p. 31, n. 33.

⁷⁵⁰ Neppi (NEPPI 1975, p. 55) costruiva la sua ipotesi sulle parole di Raffaello Borghini (BORGHINI 1584, p. 580): «[Stradano] l'anno del Giubileo se ne andò a Roma, dove disegnò tutte le cose di Michelagnolo e di Raffaello da Urbino e ritrasse dal rilievo gran parte delle anticaglie di Roma; e poi si pose a lavorare in Belvedere con Daniello da Volterra e dopo alcuni mesi fu chiamato da Francesco Salviati e, lavorando in sua compagnia, si avanzò molto nella pittura prendendo in gran parte la sua maniera. Finito l'anno santo se ne tornò a Firenze».

⁷⁵¹ Pugliatti 1984, p. 145, e nota 368.

⁷⁵² Per le innumerevoli copie tratte da questo fregio cfr. RAVELLI 1978, pp. 343-367, nn. 611-666; in generale per Polidoro cfr. LEONE DE CASTRIS 2001.

⁷⁵³ Per Luzio a palazzo Massimo di Pirro cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 39-78: 44-49; cfr. paragrafo 3.3.

disposizione. Questa figura si trova sulla facciata nord-ovest, dunque ufficialmente spettante al duo Sormani-Boscoli, i quali però non sono altrimenti documentati come pittori e dunque dovettero ricorrere a un aiuto, forse recuperato proprio tra i tanti allora impegnati nella decorazione delle stanze del piano nobile.

Attira l'attenzione il soffitto dove, in quattro tavole, proseguono le storie dell'eroe troiano. Concepite dunque in solido con il resto della decorazione, per quanto si riesce a studiare dalle fotografie, sembrerebbe potersi individuare l'intervento di almeno due mani, una responsabile di tre delle scene e l'altra di quella rappresentante *Enea agli Inferi*. [Figg. 338-339] Se le prime risultano infatti piuttosto corsive e caratterizzate da un gusto quasi da favola cortese che concede ampio spazio alla descrizione del paesaggio, l'ultima vira decisamente verso un linguaggio più aggiornato al gusto romano di metà secolo: le figure, di dimensioni maggiori, si conquistano lo spazio, lasciando all'ambientazione solamente la possibilità di qualche indicazione sommaria. La solidità strutturale dei corpi e la giustapposizione di vedute di fronte e da tergo, i gesti concitati e intrecciati dei personaggi, denunciano una mente creativa educata alle soluzioni più recenti del panorama romano, come i gradi riquadri istoriati di palazzo Massimo. [Fig. 340, 343]

Questa tavola sembra comporre un gruppo stilistico coerente con quelle che ornano i soffitti della stanza di Achille (con protagonisti Peleo, Teti e Proteo) [Fig. 311] e con quelle della stanza dei Fasti Romulei, [Fig. 341-342] dove la storia di Enea viene portata alla sua conclusione creando il collegamento con il fregio, nel quale, attingendo alla colossale opera di Tito Livio, sono narrati i primordi di Roma. In merito a queste ultime quattro tavole, sulla scorta della proposta avanzata da Pouncey e Gere nel catalogo del British Museum, Diane De Grazia si dichiarava favorevole ad assegnarle a Jacopo Zanguidi detto il Bertoià, postulando l'aiuto di qualche collaboratore per i brani più deboli; si tratta però di una soluzione che, considerando gli estremi biografici del parmense, presupporrebbe una data d'intervento piuttosto avanzata, da collocarsi verso la metà degli anni Sessanta, creando di conseguenza uno sfasamento nel completamento del piano nobile.⁷⁵⁴ Per il soffitto della contigua stanza di Achille, la studiosa optava per una più generica «Bertoià/Mirola équipe».⁷⁵⁵ Un evidente sapore emiliano in tutte

⁷⁵⁴ Cfr. DE GRAZIA 1991, pp. 97-98, n. 4 a-d; GERE-POUNCEY 1983, p. 127. Si sottolinea come le composizioni vengano organizzate ripartendo verticalmente in due la scena e si descrivano sommariamente degli eventi che avvengono in lontananza mentre in maniera più monumentale le figure in primo piano; queste ultime, in particolare, vengono giudicate tipiche della maniera di Bertoià, trovando relazioni con quelle dipinte per Caprarola (1569-1573). I motivi dei guerrieri che conversano o corrono, e la figura nella nicchia nella tavola con il *Sacco di Troia*, sono valutate quali reminiscenze del lavoro dell'artista nell'Oratorio del Gonfalone (1568-1570 ca.) e nel palazzo del Giardino di Parma (1569-1571). Le rovine e i paesaggi fantastici evocano quelli presenti nella parmense sala di Ariosto. Sebbene i riferimenti presentati siano molto convincenti, anche sulla base delle osservazioni a seguire, sembra decisamente più opportuno rovesciare cronologicamente i termini di confronto.

⁷⁵⁵ Cfr. DE GRAZIA 1991, pp. 182-183, n.P/3 a-d: l'autrice rileva affinità nelle morfologie delle figure con quanto realizzato da Girolamo Mirola nella sala di Ariosto nel palazzo del Giardino di Parma. Giudica ulteriori

queste tavole era già stato notato nel 1982 da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, i quali scrivevano dell'opportunità di assegnarle al bolognese Girolamo Mirola, senza specificare però dettagli e cronologia.⁷⁵⁶ Si tratta di un'idea estremamente affascinante che conseguiva dall'ipotizzare una permanenza romana dell'artista, dalla quale i due studiosi derivavano le cause dell'«atona monumentalità michelangiolesca che permane nella Sala di Orfeo del Palazzo del Giardino e nel quadro con le Donne Sabine che dividono i contendenti nella Galleria di Capodimonte a Napoli».⁷⁵⁷ D'altronde, una qualche esperienza nell'Urbe per Girolamo Mirola è registrata da Vasari: avendone fatta diretta conoscenza durante il soggiorno parmense del 1566,⁷⁵⁸ in coda alla vita di Primaticcio l'aretino ricorda come il bolognese («romagnuolo» nelle *Vite*) avesse «alcun'opere fatte in Roma». Come testimoniato da diverse missive, queste potrebbero legarsi all'attività per il conte Sforza Sforza di Santa Fiora, cugino del duca di Parma;⁷⁵⁹ è però vero che l'intervallo di tempo che queste lettere registrano, tra l'aprile e il maggio del 1563, è piuttosto esiguo, mentre, dall'analisi della produzione di Mirola, sembrerebbe che la cultura tosco-romana abbia avuto un'incidenza assai significativa sullo stile dell'artista, nonostante la spiccata e inequivocabile cifra emiliana sempre presente. Già nel 1985 e nel 1988, ragionando sulla cultura figurativa messa in campo dal bolognese e su aspetti di committenza, Vittoria Romani suggeriva di ripensare la consolidata gerarchia dei ruoli tra Bertoia e Mirola nell'ambito dei lavori per la decorazione delle stanze del palazzo del Giardino, mostrando, documenti alla mano, il ruolo di primo piano avuto dal felsineo nella corte di Ottavio Farnese;⁷⁶⁰ queste osservazioni sono state efficacemente recepite anche se parte della critica è poi tornata, almeno parzialmente, sulle posizioni precedenti,⁷⁶¹ frutto di una tradizione storiografica della cui natura e delle cui ragioni rende perfettamente conto Roberto Venturelli.⁷⁶² Alle informazioni organizzate e discusse in questo contributo del 1999 si deve

reminiscenze del suo stile il profondo chiaroscuro, certi caratteri fisionomici e le forme pesanti dei corpi, mentre i colori pastello e i toni argentati trovano rimandi nel dipinto con la *Storia delle Sabine* del Museo civico di Bologna, di cui a seguire. Scorge però una goffezza che indicherebbe che né Bertoia né Mirola siano gli autori, dovendo propendere piuttosto per un membro dell'équipe.

⁷⁵⁶ CIRILLO-GODI 1982, pp. 27-28: i due autori ritengono però che le tavole della stanza di Enea da assegnarsi a Mirola siano due (non meglio specificate).

⁷⁵⁷ Ivi, p. 28.

⁷⁵⁸ VASARI 1966-1987, VI, p. 151: «In Parma è oggi, appresso al signor duca Ottavio Farnese, un pittore detto Miruolo, credo di nazione romagnuolo, il quale, oltre ad alcun'opere fatte in Roma, ha dipinto a fresco molte storie in un palazzetto che ha fatto fare il detto signor Duca nel castello di Parma».

⁷⁵⁹ Cfr. DE GRAZIA 1991, pp. 299-301.

⁷⁶⁰ Cfr. ROMANI 1988, pp. 10-11, nota 24 (in cui si riporta un parere concorde di Alessandro Ballarin); si veda anche ROMANI 2016.

⁷⁶¹ Dalle maggiori aperture verso Mirola espresse in DE GRAZIA-MEIJER 1987, si è passati a riaffermare il forte ruolo di Bertoia cfr. DE GRAZIA 1991.

⁷⁶² VENTURELLI 1999, pp. 123-153. L'autore ripercorre la fortuna dei due artisti e delle realizzazioni parmensi a partire dalle prime fonti, Vasari e Edoari da Herba (1572), spiegando bene l'incidenza avuta dal campanilismo e dalla parzialità delle informazioni in ragione delle alterazioni, delle perdite e delle riscoperte solo in tempi recenti di brani sufficientemente estesi e originali delle decorazioni del palazzo del Giardino.

aggiungere un piccolo tassello che troverà maggiore sviluppo con la pubblicazione del manoscritto di Gaspare Celio che, come già detto, è stato recentemente ritrovato da Riccardo Gandolfi.⁷⁶³ Celio, che fu al servizio dei Farnese a Parma (1602-1604),⁷⁶⁴ accumulò in questo periodo informazioni di prima mano sugli artisti che lo precedettero nei lavori al palazzo del Giardino, riportando aneddoti sulla personalità di Mirola e le vicende artistiche relative a questo ancora misconosciuto artefice. Assai significativamente il biografo romano inserisce il bolognese tra le fila dei discepoli di Perino del Vaga, implicandone la presenza a Roma prima della fine degli anni Quaranta: «Tenne Pierino molti altri pittori che dipinsero seco con li suoi disegni, e cartoni. Fra li quali fu Marco da Siena. Mirola, e Giulio ambi piacentini».⁷⁶⁵ È dunque forse possibile legare l'ingresso dei tre nell'*entourage* del Vaga e pensare, almeno per Mirola, di riconnetterlo a quello, ancora non del tutto chiarito cronologicamente,⁷⁶⁶ di un altro bolognese (seppur originario della Valsolda), Pellegrino Tibaldi, con il quale Girolamo lavorò nella cappella Gozzadini nella chiesa di santa Maria dei Servi a Bologna, nei primi anni Cinquanta.⁷⁶⁷

Sulla base della nuova testimonianza offerta da Celio acquista credito la suggestione della presenza di Mirola nel cantiere di palazzo Capodiferro come autore delle tavole sopramenzionate. Forti dei confronti già istituiti dalla critica, si può ora aggiungere qualche ulteriore osservazione misurando questi dipinti sulle prove attribuibili all'artista, alla luce delle revisioni già indicate. I principali termini di confronto sono due dipinti accomunati iconograficamente dal motivo delle lotte tra romani e sabini: l'uno conservato presso le Collezioni Comunali d'Arte di Bologna e l'altro al Museo di Capodimonte a Napoli. [Figg. 344-345] Il dipinto napoletano, pubblicato nel 1979 da Claudio Strinati con un'attribuzione a Giulio Mazzoni,⁷⁶⁸ è stato riportato a Girolamo grazie all'identificazione con il «quadro grande con sopra l'istoria delle Sabine di mano del Mirolla» menzionato nell'inventario della Guardaroba di Ranuccio Farnese, steso a Parma nel 1587.⁷⁶⁹ La decisa componente

⁷⁶³ Cfr. GANDOLFI in cds.

⁷⁶⁴ Cfr. ZOCCA 1979.

⁷⁶⁵ Cfr. capitolo 1 paragrafo 2. Sebbene le provenienze geografiche per Celio, come per Vasari, non siano puntuali, esse individuano chiaramente un'area piuttosto coerente, corrispondente all'attuale Emilia Romagna.

⁷⁶⁶ Per tutte le problematiche relative Tibaldi a Roma negli anni Quaranta cfr. ROMANI 1990.

⁷⁶⁷ Cfr. LAMO 1884, p. 11. Malvasia (MALVASIA 1686, I, p. 160) forse interpretava questa collaborazione come una prova di alunnato e infatti descriveva Mirola come un allievo di Tibaldi; un'affermazione difficile da sostenere in considerazione delle probabili date di nascita: Tibaldi nel 1527 e Mirola, se effettivamente attivo a Roma sotto Perino, almeno prima del 1530.

⁷⁶⁸ Cfr. STRINATI 1979. Pugliatti (PUGLIATTI 1984, pp. 148-149), pur dichiarando che «non voglio qui sostenere a tutti i costi l'attribuzione del quadro di Napoli a Mazzoni», nel rilevarne l'innegabile componente emiliana – assunta (come già problematizzata) dalla studiosa quale elemento distintivo dell'artista – la ipotizzava eseguita immediatamente prima di palazzo Spada, valutandola molto prossima alla *Strage degli innocenti* della cappella. Pugliatti era consapevole dell'esistenza della menzione inventariale e dell'esistenza di dipinti affini, dati a Mirola e Bertoia, ovvero le *Sabine* bolognesi e uno in collezione Fiano, pubblicato da Richard Spear (SPEAR 1972, pp. 18-19), che giudicava però differenti nella qualità grafica e nell'impostazione volumetrica dei corpi.

⁷⁶⁹ Cfr. BERTINI 1987, pp. 37, 236, 312; *La scuola emiliana* 1994, p. 205.

micelangiotesca convince a scolarlo cronologicamente a una data piuttosto alta, prossima alla supposta attività romana del 1550 e quindi, in sintonia con la ricostruzione dello scarno catalogo offerta da Vittoria Romani in occasione dell'attribuzione di un disegno oggi a Uppsala, da porsi a breve distanza dalle sale di Ariosto e del Bacio (1562-1566 ca.),⁷⁷⁰ «mentre ad un capitolo un po' diverso [...] fa capo l'*Intervento delle donne sabine* di Bologna».⁷⁷¹ Il dipinto delle Collezioni Comunali d'Arte rimane ancora oggi sospeso tra Mirola e Bertioia,⁷⁷² ma l'osservazione incrociata con quello napoletano e con le tavole Capodiferro mette in evidenza una serie di caratteristiche ricorrenti che potrebbero giustificare la sola mano del maestro più anziano.

Infatti, in aggiunta alle evidenti comunanze, quali le morfologie dei corpi sinuosi e allungati, la dissolvenza del paesaggio e il moltiplicarsi sullo sfondo delle figure condotte con modi quasi miniaturistici, convince della somiglianza la maniera di costruire le scene: *La presa di Troia* e il dipinto bolognese sono accomunati dal ricorso all'elemento scultoreo-architettonico per suddividere verticalmente la scena in due metà. [Figg. 346-347] Scendendo nei minimi dettagli si vede come l'artista pensi per gruppi di figure in contiguità fisica o in conversazione tra loro: una soluzione frequentatissima è quella della coppia di volti rivolti in direzioni differenti, l'uno dei quali è abbassato con fare pensoso come avviene nell'*Enea ed Evandro*. [Figg. 348-349] Inoltre, i due dipinti con storie delle sabine sono tra loro eccezionalmente simili e mostrano puntuali rimandi: si vedano, oltre alle fisionomie strettamente aderenti, l'episodio, relegato in secondo piano, dell'uccisione di Tarpea e le citazioni delle pose dei corpi tratte dal *Giudizio* micelangiotesco. In entrambi poi dominano i cavalli scalpitanti e dalle criniere al vento ed è immancabile la presenza di un cavaliere visto da tergo, un vero e proprio *tòpos* nella Roma di metà secolo; [Figg. 350-351-352] ugualmente perfettamente inseribili in questo contesto e rintracciabili in altri brani del palazzo la cui concezione deve essere riconosciuta a Giulio Mazzoni sono i corpi muscolosi delle figure atterrate, che invano cercano di difendersi il capo con le braccia.⁷⁷³ [Figg. 353-354-355] Ci si può quindi domandare se i putti realizzati negli ottagonali della volta della galleria degli Stucchi, previsti nel progetto mazzoniano come attestato da un disegno berlinese,⁷⁷⁴ [Fig. 356-357] siano

⁷⁷⁰ Convincono le osservazioni di Venturelli (VENTURELLI 1999, pp. 132-139).

⁷⁷¹ ROMANI 2016, p. 369. Diversamente Leone de Castris (*La scuola emiliana* 1994, p. 205), riflettendo proprio sul carattere micelangiotesco e la vicinanza a Mazzoni, essendo noto solo il viaggio del 1563, optava per una datazione posteriore a questa data e più vicina alla sala del Bacio (collocata sul finire di carriera) che non agli affreschi di soggetto ariostesco (giudicati più antichi).

⁷⁷² Cfr. DE GRAZIA 1991, p. 168, n. P1; *Parmigianino e il manierismo europeo* 2003, p. 366, n. 3.1.15.

⁷⁷³ Mentre i cavalieri visti da tergo ricorrono con frequenza in molteplici imprese connesse a Perino (cappella Guidiccioni, palazzo dei Conservatori, nello stesso palazzo Capodiferro la scena di combattimento tra romani e sabini nella sala dei Fasti Romulei), il corpo ripiegato su sé stesso trova un altissimo esempio nella *Decollazione del Battista* di Daniele da Volterra (cfr. CIARDI-MORESCHINI 2004, pp. 230-231, n. 22).

⁷⁷⁴ Cfr. oltre.

da restituire a Mirola, o per lo meno quelli colti negli scorci più estremi, in ragione di un gusto con cui il bolognese mostra di famigliarizzare nella volta della cappella Gozzadini, benché di difficilissima lettura.⁷⁷⁵ [Figg. 358-359]

Si intende inoltre proporre in questa sede, con tutte le cautele del caso, il nome del bolognese anche per l'esecuzione di parte delle pitture murali della già affrontata stanza di Perseo. Una certa prudenza nel formulare questo tipo di proposta è giustificata dalle difficoltà che si incontrano a causa del complesso stato conservativo e dalla stratificata storia di interventi sulle decorazioni del palazzo romano; inoltre, esse derivano dal fatto che le possibilità di istituire confronti con la produzione di Mirola intorno ai primi anni Cinquanta sono limitate proprio ai personaggi dipinti nelle vele della cappella bolognese. Ciononostante, alcuni dettagli del fregio di Perseo trovano significativa eco nella decorazione della sala di Ariosto del palazzo parmense: balza agli occhi l'inserimento nella partitura architettonica del mascherone calcato sul volto umano, un motivo, come già detto, di larga fortuna romana ma che in entrambi i casi qui presi in esame raggiunge esiti di grande creatività, grazie all'eccentrica e spiritosa faccetta all'interno. [Figg. 360-361] Anche gli elementi dell'architettura illusiva vengono riplasmati con bizzarro artificio (si vedano i putti vertiginosamente piegati in avanti per reggere le mensole), ma è comparando la scena con *Perseo e le Nereidi* e la parete del ciclo ariostesco con le figure a bagno che si possono scorgere le maggiori affinità: [Fig. 362] anzitutto, la composizione estremamente rarefatta, dove corpi nudi o coperti da armature sono giustapposti per piccoli gruppi o appaiono isolati, colti in atti di estremo slancio e in equilibrio precario, mentre i mantelli sventolano gonfiati dal vento; inoltre, un medesimo timbro cromatico contraddistingue l'ambientazione, sfumata in profondità dai toni pastello e risolta, per gli elementi di ambientazione, dallo sporadico emergere di rocce frastagliate. Allargando il confronto ai telamoni maschili e femminili che sorreggono i quadri riportati del fregio di Perseo si palesano affinità con le figure maschili quanto con quelle femminili che ornano le altre pareti della sala di Ariosto. [Figg. 363-364-365-366] Che nel repertorio di Mirola possa rientrare l'intenso michelangiolismo di queste anatomie così scolpite e l'ampiezza scultorea di questi personaggi, lo attesta anche il dipinto di Napoli. Se non è incontrovertibile, per tutte le ragioni già espresse, affermare l'intima relazione tra le due realizzazioni da un punto di vista strettamente legato all'autografia, quanto meno si può essere certi che nel palazzo del Giardino Mirola andò a dimostrare di essersi nutrito di quella cultura romana di cui palazzo Capodiferro fu uno dei massimi esempi.

⁷⁷⁵ Cfr. *Il Cinquecento a Bologna* 2002, pp. 251-252, dove Cordellier pubblica un disegno preparatorio per uno degli angeli.

Prima di passare agli altri ambienti del piano nobile, occorre soffermarsi su una tavola conservata nella stanza di Enea e rappresentante una *Sacra Famiglia con san Giovannino*. [Fig. 368] Il dipinto, così come appare oggi, è il risultato di un restauro condotto nel 1982,⁷⁷⁶ quando le indagini preliminari alla pulitura del quadro che Federico Zeri assegnava a Giuseppe Valeriano [Fig. 367] rivelarono l'esistenza di uno strato sottostante caratterizzato da alcune differenze nell'iconografia e nella plastica delle figure.⁷⁷⁷ Come si nota anche ad un primo sguardo, questa originaria versione presenta caratteri d'incompletezza, evidenti incertezze anatomiche e irregolarità nella definizione delle pose dei personaggi: problematiche che furono probabilmente tra le cause che portarono alla decisione di farla ridipingere entro un paio di decenni dall'esecuzione. L'opera, se osservata con attenzione, si presenta come un curioso *pastiche* che cita soluzioni artistiche messe in campo nel secondo quarto del XVI secolo a Roma, tradotte da una mano certo piuttosto inesperta. Il volto del san Giuseppe, senz'altro l'elemento di più alta qualità, è la trascrizione in controparte di un foglio di Daniele da Volterra conservato al British Museum, attento a ripetere persino la corretta posizione delle dita rispetto al cappuccio.⁷⁷⁸ [Fig. 369] Come osservato da Vittoria Romani, la testa del disegno possiede dimensioni assai prossime a quella del santo della *Sacra Famiglia con san Giovannino e una santa* di proprietà Zanchi, che Hermann Voss riconosceva come autografa ma che la medesima studiosa in una recente pubblicazione considera una più tarda derivazione dalla *Madonna d'Elci* (1548 ca.).⁷⁷⁹ Questa rappresentazione di Giuseppe - un anziano dalla lunga barba in atteggiamento pensoso - è senz'altro un tema frequentatissimo nelle *Sacre Famiglie* cinquecentesche, eppure determinati accorgimenti, come le profonde ombre gettate dal mantello tirato sulla testa e l'espressione malinconica tutta assorbita nell'interiorità, richiamano con decisione soluzioni michelangeloesche. Il motivo del capo che si posa sulla mano e il dettaglio del pesante drappo che cascando aderisce al mobile con pieghe nette si possono ricondurre al fondamentale modello della *Madonna del Silenzio*. [Fig. 370] Da questo prototipo l'autore della *Sacra Famiglia Spada* deriva anche l'articolato copricapo della Vergine che, nella scelta di una così composita acconciatura, testimonia ulteriormente della circolazione e della fortuna dei disegni del Buonarroti e in particolare delle *teste divine*.⁷⁸⁰ [Fig. 371]

⁷⁷⁶ Le perizie di restauro (nr. 57 del 21 aprile 1980, a cui segue la variante nr. 12 del 30 aprile 1981, e nr. 80 del 2 maggio 1981) sono conservate presso l'Ufficio Catalogo del Polo Museale del Lazio. Ringrazio Stefano Petrocchi per l'aiuto nel reperimento e nella consultazione.

⁷⁷⁷ La tavola, con l'aspetto dato dalla ridipintura, è trattata da ZERI 1954, pp. 143-144; ZERI 1955, pp. 39-40; ZERI 1957, pp. 63-65; CALÌ 1980, p. 285; CANNATÀ 1980, p. 114-115; CANNATÀ 1981, p. 73, nota 78; il dipinto dopo il restauro è oggetto di studio in *Palazzo Spada* 1992, p. 36-37.

⁷⁷⁸ Cfr. VOSS 1994, p. 100; GERE-POUNCEY 1983, p. 232, nr. 384; TURNER 1999, I, p. 221, nr. 346. Il cartonetto presenta contorni ripassati a scopo di trasferimento.

⁷⁷⁹ *Daniele da Volterra* 2003, pp. 96-97, 148-149; ROMANI 2017, pp. 80, 87 note 48-49.

⁷⁸⁰ Per una sintetica ricognizione di questi modelli michelangeloeschi si veda per esempio *D'après Michelangelo* 2015.

Già si è fatta menzione delle irregolarità nella costruzione plastica dei corpi di Giuseppe e Maria: quest'ultima, infatti, presenta un'evidente incoerenza tra la frontalità della parte superiore e l'arcuarsi delle gambe, e certo il suo grembo non pare fornire un solido appoggio per il corpo del Bambino. Il piccolo Gesù, dalla muscolatura scolpita e dalla forte attitudine plastica, appare come il frutto di una riflessione condotta sul fanciullo dipinto da Sebastiano del Piombo nel tondo della collezione Pouncey;⁷⁸¹ [Fig. 372] da un lato forzato ad assumere la posa dell'allattamento, dall'altro quasi a negare la tradizionale iconografia della *Madonna Lactans* per quel fare ritroso con il quale si scosta da un seno, di fatto, coperto (un particolare poi regolarizzato nella ridipintura). A tal proposito, è rilevante costatare che, pur vedendo l'opera ridipinta, Federico Zeri riuscisse a leggersi idee affini al Luciani, in aggiunta alle quali riscontrava una mescolanza tra tibaldismo e il fare "cubizzante" di matrice ricciarelliana; caratteri che riconosceva nelle opere romane della metà del secolo riferibili «a quel singolare e misconosciuto allievo di Daniele che è Giulio Mazzoni».⁷⁸² È possibile che questa suggestione di Zeri e il luogo ove è conservata la tavola possano aver agito per convincere Roberto Cannatà, il solo ad essersi occupato dell'opera, a scorgervi caratteristiche di stile tali da ricondurla al piacentino.⁷⁸³ Tuttavia, nel confronto con i brani decorativi di Palazzo Capodiferro Spada - pur nella difficoltà di sostenere con certezza l'autografia mazzoniana - Giulio sembra in grado di rapportarsi al modello michelangiotesco, ai prototipi di Daniele e alla veridicità anatomica con un'abilità di esecuzione e una maturità di reinvenzione testimoniate tanto dalle opere eseguite a olio su muro, quanto dai disegni e in special modo dalle lavorazioni a stucco.⁷⁸⁴ Differenti sono anche le caratteristiche fisiognomiche delle figure di Mazzoni, il quale sembra possedere una predilezione per prototipi dal volto piccolo e ovale, dal profilo sfuggente, dal setto nasale squadrato e dal taglio degli occhi rilevato e allungato, [es. il San Giovanni della Fig. 467] mentre questa Madonna, benché condivida con Daniele i piani larghi della struttura ossea del volto, nell'espressione di soave malinconia richiama le teste femminili del Luciani. [Fig. 373-374] A certe soluzioni del veneziano si avvicina anche l'idea dello sfondo di paese che illumina attraverso la finestra squadrata lo spazio scuro nel quale sono ambientati i personaggi.⁷⁸⁵

Sulla base di queste considerazioni non pare affatto azzardato ricercare l'autore di questa *Sacra Famiglia* tra i numerosi artisti attivi a Palazzo Capodiferro e, sulla base delle

⁷⁸¹ *Sebastiano del Piombo* 2008, pp. 152-153, nr. 25.

⁷⁸² ZERI 1955, pp. 39-40 e ZERI 1957, p. 63.

⁷⁸³ CANNATÀ 1992, pp. 36-37; CANNATÀ - VICINI 1992, pp. 39-40. Gli inventari non permettono di appurare quando e come il dipinto sia entrato in collezione Spada.

⁷⁸⁴ Per quanto attiene alle ricerche su Palazzo Capodiferro Spada desidero ringraziare Adriana Capriotti, direttrice della Galleria Spada, Marco d'Angelo, consegnatario del Consiglio di Stato, e Luigi Cantone.

⁷⁸⁵ Si veda per esempio la *Testa femminile* del Kimbell Art Museum (*Sebastiano del Piombo* 2008, pp. 232-233, nr. 57); l'impaginazione della scena e il brano paesistico si avvicinano a quelli del Sebastiano di Berlino (ivi, p. 144-145, nr. 22) e del dipinto della Galleria Doria Pamphilj (DE MARCHI 2016, pp. 13-134) [Fig. 375].

riflessioni qui condotte, aprire alla possibilità di prendere in considerazione anche Girolamo Mirola. Se si analizza infatti uno dei brani delle pareti della sala di Ariosto, dove una gran folla di personaggi circonda Ruggero e Alcina,⁷⁸⁶ ritorna in quest'ultima il modo di rendere la corporatura con l'effetto quasi "disossato" evidente nella Vergine della tavola Spada, così come la pettinatura che viene reimpiegata per acconciare le fanciulle al seguito della maga. [Fig. 376]

4.4 Giulio Mazzoni decoratore

Le stanze del braccio sud-est e la galleria degli Stucchi sono quasi concordemente ascritte nella progettazione e nell'esecuzione a Giulio Mazzoni. Poiché una certa sfortuna sembra essersi abbattuta tanto sulle sue opere romane quanto su quelle piacentine, il catalogo pittorico di questo artista rimane ancora di complessa definizione: i diversi cicli sono in gran parte perduti, o, dove conservati, spesso alterati da impropri restauri e ridipinture; ulteriori difficoltà nella completa comprensione della sua maniera derivano dall'assenza di opere da cavalletto e pale d'altare di sicura e totale autografia.⁷⁸⁷ Al fine di attribuirgli con un certo margine di sicurezza alcuni dei fregi presenti in palazzo Capodiferro, si deve procedere creando una catena di confronti, partendo dall'esiguo nucleo di fatti certi – tanto pittorici quanto plastici – come la decorazione della cappella Alicorni Theodoli.⁷⁸⁸

Per quanto riguarda la stanza di Callisto,⁷⁸⁹ [Fig. 377] comunicante con la galleria degli Stucchi e con la stanza di Enea, già nel 1880 Antonino Bertolotti pubblicava un contratto del 13 marzo 1550 che affidava l'incarico di dipingere il fregio a Giovanni Battista di Francesco de Arcangelis di Faenza, seguendo un progetto specifico consegnatoli dall'agente del cardinale.⁷⁹⁰ Il fatto che il documento specifichi che dovesse essere «uno fresco in circum dictam cameram» e che «picture predicte sint altitudinis naturalis autenticum autentice», sembrerebbe suggerire un'impostazione differente da quella attuale (i quattro episodi sono infatti contenuti in cornici ovali mentre la più parte è occupata dall'ornamentazione a stucco) e piuttosto configurata come un fregio continuo con figure di dimensioni maggiori, prossime al naturale. Sorge infatti il dubbio che l'opera commissionata al de Arcangelis – forse un pittore

⁷⁸⁶ La scena tra l'altro mostra significative tangenze con il ruvido michelangiolismo di Battista Franco, così come è evidente nella *Cattura del Battista* dell'Oratorio di San Giovanni Decollato.

⁷⁸⁷ Anticipando quanto si dirà nel capitolo successivo: sono distrutte le due cappelle nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, cfr. REDIN MICHAUS 2002. Le decorazioni della cappella degli Svizzeri in Vaticano sono state recuperate solo parzialmente, cfr. RUSSO 1983. Alterate da ritocchi e restauri, oltre alle stanze di palazzo Capodiferro Spada, anche le pitture della cappella Alicorni Theodoli, cfr. TOSINI 2009. Per le perdute decorazioni eseguite nella cappella del SS. Sacramento nel Duomo e nei bracci della chiesa di Santa Maria di Campagna a Piacenza cfr. QUAGLIAROLI 2015 (2016), pp. 28-41.

⁷⁸⁸ Cfr. paragrafo 5.1.

⁷⁸⁹ Un recente intervento sul tema di Diana che affronta anche questo fregio è TOSINI 2018.

⁷⁹⁰ ASC, Archivio urbano, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 703/III, f. 84 (BERTOLOTTI 1878, pp.112-113; CANNATÀ 1991, p. 93).

conosciuto dal cardinale durante i soggiorni da legato in Romagna o un fedele del Lavezzoli – non sia stata eseguita, oppure, una volta completata, non sia risultata soddisfacente, dal momento che le pitture oggi visibili si legano, con pochissimi margini di dubbio, a Mazzoni.⁷⁹¹ Infatti, se l'esecuzione dovette essere demandata almeno in parte al garzone ricordato dalle testimonianze raccolte in occasione del processo del 1564,⁷⁹² la responsabilità progettuale del piacentino è totalmente giustificata dai confronti stilistici con le pitture delle altre sale, e fra esse e gli stucchi, ma pure da ragioni tecniche – quali l'impiego dell'olio su muro – e dalla conoscenza del suo *modus operandi*, ricostruibile qui e nelle altre stanze come un'attenta opera di sincretismo stilistico e sintesi di modelli: come si vedrà, alle invenzioni di Giulio sono sottese plurime citazioni, con una predominanza – non esclusiva – di Michelangelo, molto spesso filtrato attraverso l'ingentilimento offertone da Perino e Daniele. Si veda infatti il riquadro con *Callisto che fugge*, dove l'influenza degli *Arcieri* del Buonarroti è palpabile. [Figg. 378-379] Gli ignudi in stucco che popolano il fregio, contraddistinti da un'anatomia ridondante e da un plasticismo dirompente, così come i motivi decorativi che attestano una fantasia esuberante e libera (aggiungeremmo ben istruita sul repertorio perinesco), [Figg. 380 e confronto con la Spalliera fig. 321] inducevano già la Pugliatti ad invocare la paternità di Mazzoni.⁷⁹³ Tenendo valide le relazioni già istituite con i brani del cortile assegnabili al piacentino, questi nerboruti termini richiamano gli angeli che reggono le cornici ovali nella cappella Theodoli [Fig. 381]: pur considerando il significativo scarto temporale tra le due realizzazioni, si evidenziano consonanze nel modulare le emergenze, nel modo di plasticare i panneggi, nel trattamento dei nastri, nella copiosa ricchezza delle ghirlande, nel senso di viva matericità conferita alle piume delle ali.

È forse possibile che il romagnolo de Arcangelis sia l'autore dei dipinti del soffitto, simili ai tre della stanza di Enea per il fare più novellistico e l'effettiva impronta padana. [Fig. 382]

Procedendo nell'analisi delle stanze, il riproporre con il solo mezzo pittorico i medesimi moduli esperiti in stucco nell'ambiente dedicato a Callisto conferma la progettazione mazzoniana di quello successivo, consacrato alla narrazione delle vicende di Achille: atletici efebi dai mantelli svolazzanti accompagnano lo stemma Capodiferro, che appare riccamente adornato di volute vegetali, maschere grottesche e ghirlande. [Figg. 383-384] Come già detto, dovette qui premere con forza il modello degli ignudi che reggono gli stemmi Ciocchi del

⁷⁹¹ Per i restauri cfr. *Restauro* 1972, pp. 30-31, n. 32.

⁷⁹² Cfr. LEPROUX 1991, pp. 115-118.

⁷⁹³ La studiosa però non rileva mai i rapporti con Perino e, per queste pitture offre un'analisi orientata a metterne in luce i caratteri di inquietudine, ritenuti riflesso di un nuovo clima culturale cfr. PUGLIATTI 1984, p. 141. Chi scrive, come già espresso nel primo capitolo, non condivide questa lettura propensa a creare uno iato tra il pontificato di Paolo III e quello di Giulio III.

Monte, realizzati da Pellegrino Tibaldi sotto la regia di Daniele da Volterra all'ingresso nel Belvedere vaticano.⁷⁹⁴ [Fig. 286] Nella *Nascita di Achille*, una delle scene dipinte sulle pareti, la composizione per masse di figure acquattate dialoga con le lunette della Theodoli e ripropone soluzioni coerenti all'immaginario ricciarelliano, come si verifica osservando la volta della cappella Della Rovere in Trinità de Monti. [Figg. 385-386-387] Sebbene Pugliatti cogliesse una forte discrepanza tra questo fregio e quello di Callisto, nella costruzione delle scene, nell'affollarsi dei personaggi e per la grande quantità di notazioni collaterali, al punto da ipotizzarne un'esecuzione posteriore, sembra piuttosto che Mazzoni abbia attinto qui anche a quella consolidata tradizione che aveva dato un alto esito negli ovali con le storie di Enea nel cantiere luziesco di palazzo Massimo di Pirro. [Fig. 388]

La stanza dei Fasti Romulei è stata oggetto di un articolo della scrivente in seguito al riconoscimento di un disegno preparatorio per il fregio che la decora.⁷⁹⁵ Prima ancora di prendere in esame il foglio è opportuno però ricapitolare sinteticamente quale sia lo stato degli studi su Mazzoni disegnatore.

L'unica opera grafica che concordemente viene attribuita a Giulio è il foglio del British Museum, *La Verità svelata dal Tempo* [Fig. 389], che nel 1955 Philip Pouncey pose in indubitabile connessione con uno dei riquadri della Galleria degli Stucchi.⁷⁹⁶ [Fig. 390] Il disegno, eseguito a matita nera su carta giallognola con lumeggiature in biacca, è inserito entro un montaggio e risulta leggermente tagliato lungo i lati. Un'iscrizione a inchiostro bruno, nell'angolo in basso a sinistra, probabilmente vergata nel XVII o nel XVIII secolo, riporta: «da Micalangelo B.[uona?] R[oti?].», poi modificata successivamente da altra mano impiegando un inchiostro più scuro in: “[d]i Sebastiano del Piombo 4 [imi]tatore di”, correggendo la preposizione. Nicolas Turner, evocando proprio le parole di Giorgio Vasari che rammentavano l'apprendistato svolto da Mazzoni presso Daniele da Volterra, osservava che “the Michelangesque technique of this drawing does indeed suggest Daniele’s influence”⁷⁹⁷.

Il riferimento a Michelangelo, e ancor più la correzione in direzione di un “michelangiolesco” quale Sebastiano, così come il rilevato carattere ricciarelliano del foglio, sono indizi indubitabilmente validi per sostenere l'attribuzione a Giulio Mazzoni. Nel confrontare il progetto grafico e il dipinto della galleria con *La Verità svelata dal Tempo*, [Fig. 390] le accertate differenze nella resa di taluni dettagli così come l'esistenza di numerosi pentimenti nel foglio, confermano che l'esemplare inglese non è una registrazione posteriore

⁷⁹⁴ Cfr. BAROLSKY 1969.

⁷⁹⁵ Cfr. QUAGLIAROLI 2018c.

⁷⁹⁶ GERE-POUNCEY 1983, pp. 127-128, n. 218. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. T, 11.75, 196 x 145 mm.

⁷⁹⁷ TURNER 1994, p. 31, n. 30.

eseguita da un copista ma un vero e proprio prodotto preparatorio. Nella traduzione a olio su muro (per la quale si deve immaginare l'intervento dei collaboratori di Mazzoni), il corpo della Verità sconta una pesantezza accentuata rispetto alla versione su carta, dove la linea fortemente marcata costruisce una silhouette muscolosa e ben tornita, ma sagomata in maniera sinuosa. Nella prova grafica, la dialettica contrapposizione tra Virtù e Vizio viene meglio risolta, con la figura atterrata che comunica un effetto di maggior energia e suggerisce un più elastico movimento di reazione al premere del ginocchio sul corpo. Distinguendosi dalla trasposizione pittorica per la minore frontalità e per una più felice riuscita degli scorci, il disegno appare dinamico e mosso, grazie alla rapidità del tratto e alla ricchezza chiaroscurale, ed è senz'altro da considerarsi quale fondamentale termine di paragone per lo studio della grafica di Mazzoni.

Nel 1968 Peter Dreyer pubblicò un foglio del Kupferstichkabinett di Berlino che reca sul *recto* tre schizzi progettuali per decorazioni di volte, e, sul *verso*, alcuni motivi a grottesca⁷⁹⁸. Gli schizzi del *verso*, [Fig. 391 b] più asciutti nell'esecuzione, sono giudicati da Dreyer frutto dell'unica mano che lavora su tutto il foglio e difatti sono similmente annotati; essi registrano particolari di un'ornamentazione a grottesche che l'iscrizione suggerisce di ricercare nella residenza romana di Giulio de' Medici, villa Madama. Dei tre progetti di decorazione di soffitti riportati sul *recto* [Fig. 391 a], il legame che lo studioso istituisce tra quello di dimensioni maggiori nella metà sinistra e la volta della Galleria degli Stucchi [Fig. 392] è incontestabile, valendo come riprova tanto lo schema compositivo quanto taluni dettagli dell'ornamentazione⁷⁹⁹. Sebbene nel disegno la foggia dei lacunari non sia perfettamente regolare – cosa da imputarsi più propriamente al carattere corsivo del foglio – trapela chiaramente quale sia la griglia organizzativa: una “scacchiera” di ottagoni alternati a croci greche, i cui spazi intermedi sono occupati da ovali. Simili partimenti rivelano la propria dipendenza dalle soluzioni impiegate da Antonio da Sangallo il Giovane nella volta a botte di Santa Maria di Loreto presso il Foro Romano e nel soffitto della sala Regia in Vaticano, ma sono a propria volta debitori di schemi ornamentali di matrice tardoantica. Anche il brano di

⁷⁹⁸ DREYER 1968, pp. 21-26. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 2000-1902, KdZ 25287, 267 x 404 mm. Il foglio presenta tracce di un primo abbozzo a matita nera poi ripassato a penna e arricchito da acquerellature a inchiostro bruno; vi è una grossa macchia di umidità e risulta tagliato in corrispondenza del lato sinistro.

⁷⁹⁹ Sembra difficile concordare, in questo caso, con Teresa Pugliatti (PUGLIATTI 1984, p. 140 nota 358), quando confutava l'ipotesi di Dreyer di trovarci di fronte a uno dei molteplici disegni preparatori che sicuramente Mazzoni dovette elaborare; un'opposizione presentata sulla base del carattere di riproduzione a posteriori del *verso* del foglio. Negando l'entità delle difformità tra disegno e realizzazione, la Pugliatti considerava tali differenze solamente delle approssimazioni dovute a un'annotazione frettolosa e imprecisa di un copista. Tuttavia, sembra piuttosto da ipotizzarsi che, nel momento della messa in opera, ci si fosse resi conto della necessità di semplificare un partito decorativo concepito su carta in maniera tanto composita e articolata da risultare difficilmente eseguibile. Vengono difatti eliminate le maschere di profilo, di gusto spiccatamente perinesco (si vedano le soluzioni ideate dal maestro per la Spalliera del Giudizio, come attestato dal foglio degli Uffizi 726 E [Fig. 321]); ai telamoni vengono fatte assumere pose meno articolate; i dettagli ornamentali sono maggiormente chiariti attraverso una distribuzione più rarefatta.

decorazione a ottagoni rapidamente schizzato nella parte più bassa del foglio, sulla sinistra, può essere messo in relazione a moduli compositivi desunti da opere dell'età tardoimperiale e adoperati dalla cerchia sangallesca, trovandone un esempio assai prossimo, per cronologia e topografia, nel soffitto ligneo della sala di Bacco in Palazzo Farnese.⁸⁰⁰ [Fig. 258]

Anche per quanto attiene lo schizzo di destra sul *recto* continuano a valere le osservazioni di Dreyer. Non riuscendo infatti a identificare il soffitto a cui fa riferimento la sezione, si può tuttavia rilevarne il carattere di pulizia e finitezza e conseguentemente considerarla non tanto una registrazione *d'après* quanto un'idea preparatoria a un intervento decorativo condotto con molta probabilità in una cappella funeraria. Supponendo, con Dreyer, di dover collocare l'esecuzione integrale del foglio entro il papato di Giulio III, è utile ricordare che questa configurazione architettonica si apparenta strettamente con le già menzionate realizzazioni degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta, concepite ed eseguite all'interno della cerchia di Perino del Vaga e di Daniele da Volterra.⁸⁰¹ Sebbene contraddistinta da un slancio in verticale e da uno sviluppo longitudinale che serrano maggiormente i ritmi del partito decorativo, la cappella Alicorni Theodoli in Santa Maria del Popolo, commissionata a Mazzoni nel 1555,⁸⁰² potrebbe essere stata concepita dal piacentino muovendo proprio da questo progetto, forse mai effettivamente eseguito ed economicamente reimpiegato e adattato. [Fig. 393]

Nell'evidente difficoltà di comparare i due precedenti fogli, differenti sotto il profilo tecnico e di destinazione, essi possono tuttavia essere assunti come basi di partenza per avviare da un lato l'analisi della grafica di figura del piacentino, e, dall'altro, quella dei suoi progetti architettonici e ornamentali. Ai due casi appena illustrati si può ora affiancare il disegno 6626 F del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.⁸⁰³ [Fig. 394 a-b] Il piccolo foglio è stato riconosciuto in quello che il Pelli Bencivenni descriveva come «Disegno a penna, per il largo, di Jacopo da Pontormo, esprimente il ratto delle Sabine, figure nude».⁸⁰⁴ Esso apparteneva in precedenza alla raccolta di padre Sebastiano Resta conosciuta oggi come *Trattenimenti Pittorici*.⁸⁰⁵ Se l'identificazione del soggetto del *recto* è stata giustamente accolta, non si è verificato altrettanto per l'attribuzione a Pontormo, già smentita da Clapp e da Cox

⁸⁰⁰ Cfr. paragrafo 3.3.

⁸⁰¹ Tra i tanti esempi si segnalano, per la struttura architettonica e il partito decorativo, la sala Paolina di Castel Sant'Angelo e la sala della Cleopatra in Vaticano.

⁸⁰² Le diverse fasi decorative della cappella, comunque da ascrivere tutte a Mazzoni, sono perfettamente chiarite in TOSINI 2009, cfr. paragrafo 5.1.

⁸⁰³ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 6626 F, 126 x 177 mm. Recto: matita nera fermata a penna con inchiostro marrone; verso: matita, inchiostro marrone e rosso. Il lato sinistro appare evidentemente tagliato.

⁸⁰⁴ Cfr. PETRIOLI TOFANI 2014, III, p. 978.

⁸⁰⁵ Per la ricostruzione delle vicende del volume cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014 (2015), pp. 81-84. L'edizione critica è GRISOLIA 2018.

Rearick e contrastata da assegnazioni a Giovanni Battista Naldini, alla cerchia di Perino del Vaga, e persino, allontanandosi dall'area toscana, a Denis Calvaert, come suggerisce un'iscrizione di Annamaria Petrioli Tofani sul montaggio. Un dibattito che, più prudentemente, lascia ad oggi giacere il disegno tra gli anonimi del XVI secolo.⁸⁰⁶

Sul verso, ruotando il foglio di novanta gradi, l'artista ha schizzato uno studio per una cornice e ha velocemente tracciato delle prime idee per dettagli di volti: in alto, una testa maschile con elmo studiata in due differenti atteggiamenti e, nell'angolo in basso a sinistra, due teste femminili. Di difficile discernimento appaiono le tracce a penna nella parte bassa e indecifrabile l'appunto al centro.

Gli schizzi di questo foglio possono essere messi con certezza in relazione con la decorazione della stanza dei Fasti Romulei.⁸⁰⁷ Il fregio pittorico che corre lungo la parte alta di questo ambiente è intervallato da quattro ampi riquadri con scene ispirate al primo libro della monumentale opera di Tito Livio. Questi episodi della Roma antica hanno purtroppo subito copiose ridipinture che tuttavia non nascondono un'originaria pluralità di mani, lasciando intendere un intervento pittorico molto limitato del capo-bottega Giulio Mazzoni.

Il *recto* del 6626 F appare come una prima idea compositiva per il *Ratto delle Sabine* [Fig. 395] dipinto nel riquadro al centro del lato opposto al cortile interno. Sebbene le coppie e i gruppi di figure nella trasposizione ad affresco siano collocati secondo una sequenza differente, già nel disegno si stabiliscono le pose e gli atteggiamenti dei protagonisti. Rispetto alla traduzione pittorica, la versione grafica [Fig. 396] è contraddistinta da una drammaticità accentuata, ottenuta anche grazie al segno nervoso della penna: paradigmatica è la donna della coppia in alto a destra, che, scalciando e facendo forza con la mano sinistra sul fianco dell'aguzzino, tenta di allontanare il più possibile il proprio volto da quello del romano; i capelli scompigliati, il volto rovesciato nell'atto di gridare.

Il *verso* è stato impiegato per vergare velocemente abbozzi di brani decorativi rintracciabili in altre parti del fregio della stanza. Con l'inchiostro rosso si è definita la cornice delle scene, puntualmente sovrapponibile a quella affrescata per il modo di articolare le volute e per l'effetto visivo suscitato dalle grottesche delle lesene (forse ulteriormente e più precisamente studiate negli schizzi di difficile lettura). I dettagli della testa maschile alata, con i grandi baffi e la correzione a inchiostro bruno che aggiunge il curioso copricapo, così come il limone pendente, aderiscono perfettamente all'affresco. [Fig. 397] Le due teste maschili con elmo sembrerebbero genericamente legarsi alla messa a punto dei volti dei numerosi guerrieri,

⁸⁰⁶ Cfr. CLAPP 1914, p. 193; COX REARICK 1964, p. 379, n. A105; per l'elenco delle attribuzioni cfr. PETRIOLI TOFANI 2014, III, p. 978.

⁸⁰⁷ Per la descrizione delle scene, l'interpretazione e i restauri cfr. NEPPI 1975, pp. 52-53, *Palazzo Spada* 1992., pp. 27-28; URCIOLI 2017, pp. 43-45.

mentre sono i due visi femminili a comprovare ulteriormente il rapporto tra la decorazione della stanza e il foglio. Nella scena che Lionello Neppi identificava quale *Trionfo di Romolo*, nell'angolo in basso a sinistra fa capolino una coppia di figure muliebri compositivamente identiche a quelle disegnate, con i due volti disposti a creare una sorta di forbice; una coincidenza che si conferma anche nelle minuzie, come il nodo del manto della fanciulla in primo piano e la veletta dell'ancella. [Fig. 398-399]

Nei dipinti – lo rilevava Teresa Pugliatti – l'attenzione esibita per elmi e armature che informa l'abbigliamento dei protagonisti maschili collima pienamente con il gusto mazzoniano così come appare evidente anche nel *San Martino* della cappella degli Svizzeri in Vaticano (1568 ca.).⁸⁰⁸ [Fig. 534] Una tale predilezione già si esprime nel disegno, come testimonia, sul *recto*, il soldato romano in primo piano a destra, per il quale, a suggerire l'armatura e le vesti, sono sufficienti pochissime annotazioni.

Dall'osservazione del foglio si individuano alcune peculiarità ascrivibili al disegnatore, riconoscibili *in primis* nel progressivo assottigliarsi delle membra per concludersi in piedi affilati e sinteticamente descritti da poche linee che tendono a bipartire l'arto, conferendogli un aspetto quasi caprino. Le musculature e la struttura anatomica interna sono suggerite da tratti guizzanti della penna, simili a delle "virgole" o delle "parentesi", mentre le parti in ombra sono evocate da un tratteggio parallelo, dalle linee ben distaccate. Un ulteriore elemento caratteristico pare rintracciarsi nella maniera compendiaria di delineare con pochi tratti i volti, che, soprattutto nel caso di quelli femminili, sono preferibilmente colti di scorcio, con la testa inclinata lateralmente e i capelli raccolti in cima al capo a formare dei fiocchi. Lo spiccato michelangiolo delle anatomie è accentuato da dirette citazioni di figure e gruppi ideati dal Buonarroti per la *Conversione di Saulo* della Cappella Paolina.⁸⁰⁹ Il romano di schiena, nel centro-destra del foglio, è atteggiato in maniera da riprendere, in controparte, l'uomo vestito di giallo al centro nel dipinto vaticano. Saulo atterrato e il compagno che lo soccorre sono invece evocati dalla coppia collocata in basso a destra nel disegno. Nel centro-sinistra del 6626 F, il soldato che afferra la sabina sembra ispirato all'uomo che si ripara con lo scudo nella scena paolina. Dunque, rispetto al disegno, nella traduzione ad affresco l'intensità del rapporto con il capolavoro michelangiolo si affievolisce sino quasi a scomparire, rafforzando l'ipotesi di un'esecuzione pittorica affidata ad artisti meno abili e colti. [Figg. 400-401-402-403]

Nonostante il carattere più corsivo del foglio fiorentino, redatto con strumenti e finalità differenti (principalmente di presa immediata di un pensiero compositivo), operando un confronto con il disegno del British Museum si evidenziano qualità comuni, a partire proprio

⁸⁰⁸ PUGLIATTI 1984, p. 146. Per gli affreschi vaticani cfr. RUSSO 1983, pp. 179-197. Cfr. paragrafo 5.4.2.

⁸⁰⁹ Cfr. *Michelangelo* 2016.

dal conclamato aspetto michelangiolesco delle figure. Le tipologie femminili sono ugualmente contraddistinte da cosce massicce e fianchi giunonici in opposizione a busti corti e seni piccoli. Nella parte sinistra del 6626 F, la coppia in primo piano verso il centro sembra riproporre con piccole varianti – giustificate dal differente stato emotivo – una posa simile a quella della Verità. [Figg. 403-389]

Un foglio recentemente passato in asta riproduce, sul recto e sul verso, due delle virtù dipinte nel fregio della stanza, la *Speranza* e la *Fede*.⁸¹⁰ [Figg. 404 a-b-405-406] Considerazioni tecniche e stilistiche, nonché la differenza con i fogli precedentemente analizzati, non convincono dell'attribuzione a Mazzoni e suggeriscono piuttosto di considerarlo un *d'après*.⁸¹¹

In tema di grafica mazzoniana, si intende proporre l'attribuzione di un disegno del Louvre, il numero 2785.⁸¹² [Fig. 407] Il piccolo foglio, oggi dato ad anonimo fiorentino del XVI secolo, veniva riconosciuto a Bronzino da Filippo Baldinucci, mentre Catherine Goguel, scorgendovi le caratteristiche di un bronzetto, lo considera copia da Benvenuto Cellini.⁸¹³

La proposta di legarlo a Mazzoni si basa sulla constatazione di essere di fronte a un esemplare che, per orizzonte di gusto, tipo fisico e aspetti di dettaglio, rientra nei canoni delle figure messe in opera a palazzo Capodiferro: consapevoli che nella maggior parte dei casi la traduzione pittorica venne affidata a uno o più collaboratori, sicuramente meno dotati del maestro, il guerriero parigino trova consonanze con alcuni dei personaggi dipinti nelle sale, atteggiati secondo una medesima posa e contraddistinti dall'intrigante soluzione di scorciare il capo sino al punto di nascondere il volto, come nel raffinato satiro in stucco del fronte principale del cortile. [Figg. 408-409-410] Se si accetta l'attribuzione del 6626 F degli Uffizi, i due fogli possono essere comparati sulla base di comuni caratteristiche che emergono nonostante l'uso di tecniche differenti: si vedano le schiene ampie e muscolarmente definite, soprattutto nella fascia lombare, suggerite dai tratti guizzanti della penna in uno e dall'inspessirsi della matita nell'altro. Ricorre poi la soluzione, già osservata, di celare i piccoli volti dietro la muscolatura gonfia di questi corpi costruiti giocando sul contrapposto e sull'arcuarsi delle membra. Nel

⁸¹⁰ Galerie Bassenge, 1 giugno 2018, lotto 6504. Le caratteristiche stilistiche di questo foglio inducono però a una datazione leggermente successiva e fanno pensare a un artista d'area toscana; ringrazio Mauro Vincenzo Fontana per avermi gentilmente fornito un parere in merito.

⁸¹¹ È d'altronde noto che il palazzo venne regolarmente visitato da numerosi artisti che trassero copie e appunti grafici, come nel caso di Giovanni Antonio Dosio, al quale spettano due disegni del GDSU, il 2014 A (cortile) e il 2295 A (sala delle Stagioni e degli Elementi); il secondo, nella recente catalogazione on-line degli Uffizi, è stato ascritto a Mazzoni, senza proporre però confronti stringenti. Rappresenta ugualmente una veduta della cosiddetta "anticamera" il verso del 50 O, che riporta sul *recto* uno studio da uno dei sottarchi del Colosseo; il foglio, attribuito dapprima alla cerchia vasariana, quindi a Jacopo Zucchi (cfr. *Michelangelo, Vasari* 2008, pp. 158-159 n. 74) e poi a Sebastiano Vini (GOGUEL 2015), è estremamente interessante per il fatto che l'artista studi insieme una decorazione a stucco del mondo antico e una della stretta contemporaneità. Questo foglio è da legarsi al 53 O (studi dalla Domus Aurea).

⁸¹² Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2785 recto, matita nera su carta beige, 92 x 21 mm. Il disegno si avvicina ai modi michelangioleschi espressi nel foglio 118 *recto* e nel 123 dell'Albertina di Vienna.

⁸¹³ Cfr. *Vasari et son temps* 1972, p. 433, n. 442.

disegno del Louvre, alla definizione puntualissima della anatomia della schiena non corrisponde altrettanta precisione nella realizzazione delle estremità degli arti, che appaiono appena schizzati, grossolanamente suggeriti da poche linee, conferendogli un aspetto appuntito e di presa immediata che trova riscontro tanto nel foglio fiorentino quanto in quello londinese. [Fig. 411-412] L'uso della matita, che si addensa laddove intende scavare le ombre per scolpire i muscoli e configurare i dettagli anatomici – e che lo fa insistendo sino a creare quasi dei solchi nella carne – è infatti caratteristica precipua anche dell'opera conservata al British Museum: ugualmente, infatti, domina una linea di contorno spessa e sinuosa, accompagnata da un'ombreggiatura decisa.

Concluderemo con i tre ambienti del palazzo per i quali è più consolidata la relazione con Mazzoni: la cappella, la galleria degli Stucchi e la sala delle Stagioni e degli Elementi.

La cappella del palazzo è già stata parzialmente descritta per illustrare l'incidenza del magistero vasariano su di essa, evidentemente molto più sostanziale nella formazione di Mazzoni di quanto sinora creduto.⁸¹⁴ Come già accennato, Francesco de' Credenza fu incaricato di procedere alle dorature del vano a partire dal 16 maggio 1553, «iuxta designationem a magistro Julio placentino scultore».⁸¹⁵ Mazzoni fu dunque evidentemente a capo della progettazione dell'intero sacello, benché la sua mano non sia direttamente esperibile ovunque, come testimoniano gli scarti qualitativi tanto negli stucchi quanto nelle pitture,⁸¹⁶ si deve inoltre ritenere che l'aspetto attuale non corrisponda a quello cinquecentesco, nella consapevolezza delle molte interpolazioni e nell'evidenza del depauperato aspetto di parte delle superfici. Tra questi interventi di manomissione si annovera l'apertura della finestrella sulla parete sinistra, documentata con un conto di pagamento del falegname Andrea Battaglini datato 18 dicembre 1635.⁸¹⁷ Ricavata per seguire la celebrazione liturgica direttamente dalla sala di Pompeo, essa dovette alterare o persino distruggere l'originaria pittura collocata su questo lato, come suggerisce la cornice che inquadra l'attuale *Fuga in Egitto*, effettivamente troppo grande per questo dipinto ma del tutto omologa a quella della parete con l'altare. [Fig. 413] L'opera iniziale – supponiamo eseguita a olio su muro come l'*Adorazione dei Magi* e la *Strage degli Innocenti*

⁸¹⁴ Cfr. paragrafo 2.2.

⁸¹⁵ IAZURLO 2009, pp. 70-71.

⁸¹⁶ Una nota (cfr. Roma, Ufficio della Galleria Spada, Faldone Restauri Palazzo Spada Programmazione Triennale Anni 80-95, 96-98, 97-99, Cartellina rosa Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma "Restauri Palazzo Spada", Fascicolo beige Ministero "Copia per la dott.ssa M.L. Vicini", "Restauro Cappellina Palazzo Spada. A. Forcellino Estate 2013. Fregio anticamera segretario delegato") stesa nel 2013 informa del fatto che, nel corso del restauro degli stucchi del 1994, sono emerse testimonianze materiali di straordinaria importanza per lo studio di questa tecnica: su alcune paraste è stato infatti ritrovato uno "spolvero" di carbone impiegato per trasferire sullo stucco il profilo dei rilievi da eseguire. Tale spolvero rimane l'unico esemplare conosciuto in Europa di una tecnica di trasferimento del disegno per la realizzazione plastica.

⁸¹⁷ Cfr. NEPPI 1975, p. 138, nota 48.

sulle altre pareti – dovette essere sostituita da questo affresco che si dimostra stilisticamente ostico al tentativo di ricondurlo al repertorio mazzoniano.

In aggiunta a quanto già osservato nel secondo capitolo, si intende ora riflettere su un altro polo di attrazione che dovette agire nella progettazione del piacentino, ovvero la contemporanea ricerca portata avanti dal Ricciarelli, con un particolare riferimento alla lunga gestazione della cappella Della Rovere. Osservando i riquadri della volta, si possono infatti cogliere diretti rimandi nell'impaginazione delle scene e nelle soluzioni formali, come nello *Sposalizio della Vergine*, dove i tre protagonisti ricalcano con precisione quelli della lunetta di medesimo soggetto, eseguita da Marco Pino su disegno di Daniele, nella cappella di Trinità de Monti. [Figg. 414-415] Che in questo stretto giro di anni si debba individuare un orizzonte comune (e tutto ricciarelliano) tra Mazzoni e il pittore senese, lo suggerisce anche un'altra delle scene della volta Capodiferro: nella *Visitazione* si legge la medesima radice figurativa che dà vita al dipinto del Pino in Santo Spirito in Sassia.⁸¹⁸ [Figg. 416-417]

Infine, in questo ambiente, il confronto tra media differenti offre importanti appigli per affermare la paternità mazzoniana di brani fortemente discussi,⁸¹⁹ come i due santi a olio su muro [Figg. 418-419] che bene si accostano al *San Pietro* e al *San Paolo* in stucco, [Figg. 420-421] collocati all'ingresso del sacello di Santa Maria del Popolo, sui quali si tornerà nel prossimo capitolo e che aprono a nuove importanti osservazioni sulle competenze di Giulio, anche come ritrattista. [Figg. 419 a-421 a]

La galleria e la sala delle Stagioni e degli Elementi sono certamente gli ambienti da cui più dovette dipendere l'entusiastico giudizio di Vasari, espresso nel menzionato passo delle *Vite*. In entrambi i casi, l'impiego dello stucco raggiunge livelli altissimi di raffinatezza e virtuosismo e dimostra un'abilità di reinvenzione dei modelli giustificabili solo postulando un ingente intervento diretto di Mazzoni, in maniera del tutto diversa da quanto accade per le realizzazioni pittoriche. Dal punto di vista progettuale sussiste certamente una relazione con la galleria di Francesco I a Fontainebleau,⁸²⁰ ma si tratta dell'adozione estrinseca di un modulo organizzativo, mentre a livello sostanziale la tipologia decorativa dispiegata trova piena rispondenza nella tradizione romana e perinesca, che, come si è voluto ricostruire nel precedente capitolo, dovette essere vivamente esperita dal piacentino. In ragione delle

⁸¹⁸ Per Pino cfr. ZEZZA 2003.

⁸¹⁹ Che Mazzoni dovette ricorrere ad aiuti lo suggerisce il fatto che i corpi dei due santi siano perfettamente sovrapponibili, derivati dall'uso di un unico cartone.

⁸²⁰ Senz'altro valide le costatazioni offerte dalla critica sul fatto che il Capodiferro fu tra i primi visitatori della reggia di Francesco I e poté di conseguenza desiderarne una sorta di replica, così come non si trascura la presenza di un'iscrizione in francese nella parete sud (sulla cui datazione però rimangono perplessità poiché potrebbe risalire a una delle tante fasi di ripristino e "manutenzione"), ma ritengo si debba concordare con Nicolas Cordon quando scrive «cette corrélation témoigne plus d'une réflexion commune sur les possibilités apportées par le stuc que d'un rapport d'influence» (CORDON 2013, p. 219, nota 4).

riflessioni già presentate si comprende bene come il modello a cui Giulio fece appello per strutturare questi ambienti fosse la sala Regia, la quale, pur nella sua incompletezza, seppe offrire una suprema sintesi della lunga serie di esperienze plastiche attuate da Raffaello in avanti. Concorrono a confermare questo assunto gli elementi scultorei e architettonici (i frontoni spezzati sui quali si distendono le figure umane), [Figg. 422-423] gli schemi ornamentali (il soffitto della galleria è, come visto, organizzato secondo un modulo di ottagoni e croci), [Figg. 254-255] le invenzioni figurative (si veda per esempio l'idea della ninfa in fuga dal satiro) [Fig. 424], il ricco apparato di ghirlande, girali, mascheroni, e persino l'arrangiamento dei partiti più prettamente decorativi: un caso per tutti, nelle paraste che inquadrano i dipinti della sala delle Stagioni, Mazzoni reinterpreta con una creatività del tutto personale i motivi più tipici del repertorio di Perino, così come sono attestati, per esempio, dal bellissimo foglio della Biblioteca Reale di Torino.⁸²¹ [Figg. 425-426] È forse in relazione a un foglio del genere che Sebastiano Resta fondò la sua convinzione di aver posseduto, e regalato al cardinale Fabrizio Spada, «il disegno di quelli stucchi».⁸²² D'altronde, avendo ormai chiarito quanto l'intero palazzo Capodiferro ricadesse nell'ampio raggio d'azione del Buonaccorsi, si può individuare la cornice interpretativa entro cui collocare la menzionata testimonianza di padre Sebastiano Resta.⁸²³

⁸²¹ Cfr. *Perino del Vaga* 2001, p. 259, n. 136.

⁸²² Londra, British Library, MS Lansdowne 802, L 28. Cfr. capitolo 1 paragrafo 2.

Sorge il dubbio che laddove l'oratoriano scrive che «nel Palazzo Spada v'è un freggio con l'iscrizione "Perini opus postremum" e di Perino io hebbi il disegno di quelli stucchi» possa in realtà confondersi e riferirsi alla tela destinata a fungere da spalliera del Giudizio, un'opera acquistata da Bernardino Spada a Imola e fatta montare nel 1636 in una delle nuove stanze del palazzo appena acquistato, quella oggi corrispondente alla seconda sala della Galleria Spada (cfr. PARMA ARMANI 1986, pp. 189-191, cat. D II). Infatti, nel codice Resta di Palermo si trova un foglio chiaramente tratto da un taccuino di studi vergato da qualche artista gravitante nell'orbita di Perino (riporta anche uno schizzo tratto dall'ornamentazione delle pareti dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, una decorazione di un soffitto non meglio identificato e una *Madonna con il Bambino* che è da ricollegarsi all'opera di Livio Agresti in santa Maria della Consolazione) dove a una copia del motivo della Spalliera si accompagnano le scritte autografe «Perino del Vaga nell'ultima opera che lasciò imperfetta nel palazzo di Capo di ferro hora de Sig.ri[?] Spadi in Roma» e più in piccolo «Perino in casa de Sig.ri / Ill.i. Spadi».

⁸²³ Un disegno della Biblioteca Ambrosiana di Milano facente parte della cosiddetta *Galleria Portatile*, uno dei codici assemblati dall'oratoriano (cfr. BORA 1976; WARWICK 2000) viene ascrivito a Mazzoni (n. 400, mm. 251 x 183; cfr. BORA 1976, p. 59, n. 63; oggi inv. F 261). Si tratta di una carta azzurra sulla quale si è intervenuti a matita e con un acquerello di colore bistro. [Fig. 427] La monumentale figura femminile risulta impregiata da lumeggiature a biacca, quest'ultima mai stesa a corpo ma sempre operando un tratteggio incrociato e parallelo, fatto di tocchi filamentosi, come se venisse applicata con una penna o con uno strumento d'incisione; tali caratteri hanno suggerito alla critica la possibilità di trovarsi di fronte a una copia da un'incisione a chiaroscuro. Si conoscono altre due versioni dell'opera, l'una conservata nella stessa Biblioteca Ambrosiana (F 265) e l'altra al Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City (cfr. OLSZEWSKI 2008, p. 343, n. 278). Quest'ultimo foglio, segnalatomi da Francesco Grisolia, riporta l'iscrizione: «disegno di mano di Polidoro in Roma». Per il disegno restiano, Giulio Bora manteneva con cautela il riferimento a Mazzoni, in attesa di dati più precisi, rilevando quanto il michelangiologismo e il modo con cui la figura viene evidenziata esclusivamente dalle acquarellature e dal tratteggio della biacca, anziché dalla linea, possa spiegarsi per affinità al gusto di un plastificatore. Suggestiscono però di allontanare questo disegno dal *corpus* del piacentino osservazioni di dettaglio, come la maniera troppo gonfia ed esibita con la quale si interpreta l'anatomia michelangiologica nel nerboruto braccio destro, il discostarsi dalle fisionomie delle figure note di Mazzoni, ma soprattutto la costatazione di una differente maniera di costruire i corpi. Stando a quello che ci è noto, Mazzoni, per strutturare le proprie anatomie, ricorre ad una linea ben marcata entro la quale, quasi in opposizione, il colore viene modulato con sottili passaggi chiaroscurali, riservando ben

A quanto la letteratura ha già ampiamente chiarito intorno alla decorazione pittorica della galleria e della sala delle Stagioni, si possono aggiungere alcune considerazioni utili a definire la personalità artistica di Giulio Mazzoni.

Analizzando la cifra stilistica che informa i dipinti di questi ambienti, certamente lampanti – e probabilmente richieste dal committente – sono le citazioni da Michelangelo. Nella galleria, il riquadro con *La morte di Adone* è creato tenendo presente diversi studi grafici del Buonarroti: dal fiume della *Caduta di Fetonte* della Royal Collection, alla Madonna con le braccia spalancate della *Pietà* per Vittoria Colonna del Isabella Stewart Gardner Museum. [Figg. 428-429-430] Originariamente collocata al di sopra della porta nord-ovest, la *Venere* riscoperta da Paola Iazurlo tra le opere di palazzo Barberini è modellata combinando la *Notte* e l'*Aurora* delle tombe medicee, in maniera evidentemente tanto ben riuscita da ingannare gli esperti conoscitori di fine Seicento.⁸²⁴ [Figg. 431-432]

I prestiti michelangioli abbondano anche nella sala delle Stagioni e degli Elementi, attinti tanto dai capolavori pittorici, e specialmente dal *Giudizio* e dalla cappella Paolina, quanto dai disegni. Ancora una volta il cartonetto con *La caduta di Fetonte* ha ispirato le pose dei personaggi: si vedano nel riquadro rappresentante l'elemento dell'acqua le pose delle figure sul fondo, chiaramente suggerite da quelle disperate delle Eliadi, ma anche il grande nudo maschile con il tridente che sembra essere animato dalla medesima potenza incarnata dallo Zeus del disegno [Figg. 433-434]. Nel grande partimento che ospita il tema della terra sembrano essere stati i tanti studi per il Cristo risorto a suscitare l'interesse di Mazzoni. [Figg. 435-436] Nella fascia inferiore, geniale è invece la reinvenzione attuata traendo spunto dai corpi che riemergono dalla terra del *Giudizio* sistino. [Fig. 437] E ancora, il Bacco che occupa uno dei quattro partimenti laterali, incarnando l'Autunno, sembra volersi richiamare, nel passo danzante che lo anima, al *Cristo risorto* del British Museum. [Figg. 438-439]

Non sono che pochi esempi utili a rendere conto dell'atteggiamento dell'artista verso un uso spregiudicato del modello michelangiolo, che fece di Mazzoni un interprete perfetto della temperie romana di metà secolo. Nella galleria si devono però cogliere altrettante citazioni

minore attenzione ai giochi di contrasti e alle accensioni luministiche. Tuttavia, numerose considerazioni permettono di comprendere i motivi che possono giustificare l'attribuzione dell'oratorio a Giulio. Mantenendo il rimando alla cultura salviatesca già individuato da Bora, l'opera dell'Ambrosiana può infatti essere messa in proficuo rapporto, tecnico e stilistico, con alcuni fogli che documentano studi e copie di varia mano tratti da realizzazioni di Perino del Vaga, come i disegni conservati al Museo del Louvre e ricondotti alle *Arti* della cosiddetta stanza di Aracne o delle *Metamorfosi* nel palazzo Doria di Genova, e un disegno degli Uffizi connesso alla sala di Apollo in Castel Sant'Angelo. Si evidenziano in aggiunta possibili appigli con opere pittoriche della cerchia vasariana, dal Roviale Spagnolo della cappella della Summaria di Napoli (1548 ca.) al Cristoforo Gherardi dell'oratorio della Compagnia del Gesù di Cortona (1554-55), giustificabili alla luce di una certa contiguità e di numerose e documentate intersezioni tra le botteghe e i collaboratori dei due pittori toscani nei decenni prossimi alla metà del secolo.

⁸²⁴ Cfr. IAZURLO 2009; cfr. qui, capitolo 1, paragrafo 2.

dalle coeve ricerche di Daniele (soprattutto sul tema della lotta, come è evidente nel riquadro della *Giustizia*) e dal variegato mondo dipendente da Perino: il riquadro della volta con Narciso, per esempio, si può benissimo leggere in continuità con i cantieri di palazzo Silvestri Rivaldi e con la sala di Psiche di Castel Sant'Angelo. [Figg. 440-441-442]

In conclusione, sembrerebbe opportuno ipotizzare che Giulio Mazzoni fosse approdato a palazzo Capodiferro nel maggio 1550 per lavorare alla decorazione plastica del cortile; probabilmente, come gli altri stuccatori coinvolti, venne ingaggiato perché già inserito nel giro di commissioni di Perino e di Antonio da Sangallo il Giovane. Mentre il piacentino procedeva con gli stucchi del cortile, al piano nobile operavano colleghi che, più o meno direttamente di lui, si erano formati sotto Perino e ne avevano ereditato la cultura. Supponendo che venissero rispettati i termini del contratto pubblicato da Cannatà, verso la fine del 1550 Giulio dovette essere in grado di prendere in mano la direzione dei lavori delle stanze del lato verso est e della galleria, mentre è probabile che l'ultimo ambiente ad essere completato fosse la cappella, dorata nel maggio 1553. Sicuramente Mazzoni dovette liberarsi dei gravosi impegni nel palazzo entro l'ottobre 1555, quando si assunse l'onere di decorare la cappella Alicorni (poi Theodoli) in Santa Maria del Popolo.⁸²⁵

4.5 Il «Palazzo del signor Domenico Capodiferro»

Sebbene non faccia parte dei possessi di Girolamo Capodiferro, l'edificio che nella pianta di Ottaviano Mascarino veniva indicato come «Palazzo del signor Domenico Capodiferro»⁸²⁶ e oggi denominato palazzetto Spada,⁸²⁷ attira l'interesse per la decorazione, del tutto inedita, che i restauri hanno portato alla luce in due delle stanze del piano nobile.

Posto in coincidenza tra l'antico vicolo dell'Arcaccio che univa via Arenula a via Giulia, e la casa dei Salomoni, collocata sull'angolo fra via Capodiferro e via dei Pettinari, venne edificato trasformando gli stabili acquistati nell'ottobre 1553 da quel ramo dei Capodiferro che sostenne il processo contro la madre del cardinale. A quella data però, come visto, i lavori fervevano e vi era ancora sintonia e accordo tra il cardinale e i congiunti, che speravano, stando alle testimonianze, di ricevere almeno una parte del complesso in eredità.

Relativamente alla propria abitazione, nel testamento steso il 19 aprile 1576, Domenico Capodiferro dichiarava di aver «speso in miglioramenti oltre la somma di 4000 scudi».⁸²⁸ Lionello Neppi, che poteva vedere solamente i soffitti intagliati con gli stemmi del bove passante, emblema tradizionale della famiglia Capodiferro, ipotizzava che i lavori fossero stati

⁸²⁵ Cfr. paragrafo 5.1

⁸²⁶ Roma, Accademia di San Luca cfr. WASSERMAN 1961, fig. 5.

⁸²⁷ Cfr. PIETRAFITTA 1986.

⁸²⁸ Ivi, p. 44 e nota 21, p. 61.

avviati solo dopo il 1566, quando si concluse definitivamente la controversia seguita alla morte del cardinale.⁸²⁹ Tuttavia, i caratteri stilistici palesati dai fregi sembrerebbero suggerire l'opportunità di stringere l'intervallo di tempo intercorso tra realizzazione e acquisto, ipotizzando anche per la prima una cronologia entro la metà degli anni Cinquanta.

I quattro ambienti che compongono il piano nobile sono ornati da splendidi soffitti lignei compartiti secondo schemi geometrici sangallesi, i medesimi esperiti nell'adiacente palazzo maggiore:⁸³⁰ la prima sala è coperta da un ricercato motivo che si apparenta a quello della stanza di Achille; la successiva, a pianta quadrata e di dimensioni maggiori, presenta uno schema meno fitto, prossimo a quello impiegato nelle stanze di Callisto e dei Fasti Romulei. Il terzo ambiente decorato, ugualmente affacciato su via Capodiferro, ha invece una partitura più complessa che rimanda alla sala degli Imperatori di palazzo Silvestri Rivaldi. [Fig. 443]

Come attesta la documentazione conservata presso l'ufficio della Galleria Spada,⁸³¹ nel 1999, in occasione del restauro dei soffitti lignei si eseguirono dei saggi nella fascia appena sottostante che suggerirono la presenza, sotto uno spesso strato di ridipinture, di un fregio pittorico. [Fig. 444] La proposta di procedere alla messa in luce dell'antica decorazione non ebbe seguito e fu solo nel 2009 che si diede avvio ai lavori; tra il 2013 e il 2014 si è poi proceduto a un secondo intervento di risanamento e restauro. Benché la lettura delle scene non sia semplice, a causa della frammentarietà e delle degradazioni, non sembrerebbe trattarsi di storie bibliche come indicato nei verbali, quanto piuttosto di temi mitologici. Ciò è sicuro almeno per la prima sala, forse un'anticamera: in essa, su un fondo rosso pompeiano, ghirlande vegetali si rincorrono orizzontalmente, intervallate da bucrani, maschere e vasi all'antica; al centro di ciascun lato, è collocato un quadro riportato rappresentante un episodio narrativo (si distinguono le iconografie legate ai miti di Perseo, Europa e Narciso). [Fig. 445] Le cornici sono rinserrate da figure femminili, mentre gli elementi più interessanti sono i fanciulli danzanti che popolano le parti angolari del fregio, per lo stretto legame che si viene a creare con le invenzioni perinesche registrate dal già menzionato foglio della Biblioteca Reale di Torino. [Figg. 446-447]

Il fregio della sala successiva è purtroppo maggiormente compromesso da un punto di vista conservativo, con ampie lacune e un degrado tale da rendere complessa la decifrazione dell'iconografia delle scene. [Fig. 448] Da un punto di vista compositivo, però, anch'esso risulta

⁸²⁹ NEPI 1975, p. 36.

⁸³⁰ Dopo le trasformazioni seicentesche attuate dagli Spada, i due edifici sono direttamente collegati tanto che oggi l'accesso avviene infatti dal piano nobile di palazzo Spada.

⁸³¹ Roma, Ufficio della Galleria Spada, Faldone Restauri Palazzo Spada Programmazione Triennale Anni 80-95, 96-98, 97-99, Cartellina rosa Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma corrispondenza PRATICHE RELATIVE AI RESTAURI DI PALAZZO SPADA 92-98: cartellina bianca Ministero per i beni culturali e ambientali "Istituto: Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma"; Cartellina rosa Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma "Restauri Palazzo Spada"; Raccoglitore rosso Anticamera del Segretario generale.

con lampante evidenza pienamente ascrivibile alla cultura diffusa dal Vaga alla metà del secolo: si vedano le arpie dorate ai margini dei riquadri istoriati, precise copie di quelle impiegate nella stanza di Psiche di Castel Sant'Angelo, [Fig. 449] ma soprattutto spiccano qui i grandi nudi femminili, per i quali agiscono i medesimi modelli evocati per le figure nell'androne destro del palazzo del cardinale, ovvero palazzo Massimo [Fig. 450] e l'ottima traduzione fatta da Luzio Luzi in palazzo Cenci Maccarani Stati. È forse proprio questa esperienza di Luzio e bottega a rappresentare il termine di confronto più convincente per queste pitture, per realizzare le quali – possiamo supporre sulla scorta dei dati a disposizione – Domenico Capodiferro attinse alle maestranze operose nel grande cantiere promosso dal cugino cardinale.

5 - Giulio Mazzoni pittore, stuccatore e scultore

5.1 La cappella Alicorni Theodoli

Nell'ottobre 1555, con la qualifica di «placentinus pictor et scultor in Urbe», Giulio Mazzoni veniva assoldato per «ornare, depingere de pictura et scultura, ac auro et coloribus finis et bonis» la cappella Alicorni, posta all'estremità del braccio sinistro del transetto di Santa Maria del Popolo. [Fig. 451] L'acquisizione di questa informazione è piuttosto recente ed è il frutto dello scandaglio compiuto da Patrizia Tosini negli archivi della famiglia Theodoli;⁸³² in precedenza a tale ritrovamento, il piccolo sacello, sempre presente nella letteratura periegetica, veniva riconnesso a una fase molto più avanzata dell'attività di Mazzoni, subordinata all'ottenimento, nel 1569, del giuspatronato del vano da parte dei Theodoli.⁸³³ Con la pubblicazione, nel 1991, ad opera di Guy-Michel Leproux, degli atti del processo che la compagnia dei pittori di san Luca intentò contro il piacentino, reo di non aver mai corrisposto la tassa di associazione, erano già sorti i primi dubbi intorno alla data di avvio del cantiere, poiché uno dei testimoni, Jacopo de Zocchis, dichiarava di aver visto lavorare continuamente Giulio sin dai tempi di Paolo III, ricordando in particolare «al Popolo un'altra cappella che non è scoperta».⁸³⁴

Come definitivamente chiarito da Tosini, dunque, la lunga gestazione della decorazione del sacello dovette seguire le seguenti fasi: il 27 giugno 1553 Traiano Alicorni⁸³⁵ riuscì a

⁸³² Cfr. TOSINI 2009. Il documento, a cui più volte si farà riferimento, è conservato nell'Archivio Theodoli, Protocollo I, parte I, «Mons. Girolamo Theodoli Vescovo di Cadice. Brevi Istrumenti ed altro dall'Anno 1525 al 1572. Dal n. 22 al n. 51», 41, carta non numerata, allegato al fascicolo di documenti sulla cappella. Sono molto grata a Patrizia Tosini per la generosità umana e scientifica che mi ha sempre dimostrato.

⁸³³ Cfr. BENTIVOGLIO-VALTIERI 1976, pp. 94-96.

⁸³⁴ Cfr. LEPROUX 1991, pp. 115-132, in particolare pp. 130-131. La segnatura esatta del volume che riguarda le testimonianze a favore di Mazzoni è: ASR, *Collegio Notai Capitolini*, vol. 46, atti Giovan Battista De Amadeis (Manualia), 1563-1564, ff. non numerati, 21 luglio, 8-9- 11-12-14-15-16 agosto 1564.

⁸³⁵ Per una ricostruzione della personalità e della vita dell'Alicorni cfr. GATTI 1996, anche se l'autore sembra non considerare Traiano il responsabile dell'edificazione del palazzo familiare sito in piazza Rusticucci in Borgo. L'edificio, che veniva attribuito a Giovanni Mangone (fine XV secolo – 1543), è stato distrutto nel 1930 ma si sono conservati diversi frammenti della decorazione di alcune delle stanze del piano nobile (cfr. SERAFINI-GERMANÒ 2016). Traiano apparteneva a una famiglia originaria dell'Albania che dal XV secolo si era trasferita in Italia e si era imparentata «con li Ricci, Caymi, Trivulzi, Pusterla di Milano, colli Aleotti e Leccioli di Forlì, et in Roma colli Armentieri e Fabbi e Capranica» (AMAYDEN 1910, p. 3), fu uno degli uomini più influenti della corte di Clemente VII, con l'incarico di primo cameriere. Ricordato anche tra i conservatori di Roma, fu abate commendatario di San Celso a Milano, ricavandone grandi benefici; in data imprecisata prese la tunica dell'osservanza, forse favorendo così l'assegnazione della cappella da parte della Congregazione della Lombardia, responsabile della chiesa di piazza del Popolo dal 1472. Noto per essere stato assai prodigo nei confronti dell'orafa milanese avversario di Cellini, Pompeo de Capitaneis, sarebbe forse da farsi rientrare nella cerchia di committenti lombardi che tra il pontificato Medici e quello Farnese raggiunsero posizioni di grande rilevanza nel panorama romano, come i già citati Trivulzio e Crivelli. Non è sicuro, ma sembra probabile, che il «Petropaulo de Alicornis» preposto ai pagamenti dei lavori nel Belvedere vaticano, come da documentazione del 1550 (Cfr. ACKERMAN 1954, p. 163, n. 67), fosse un parente. Quest'ultimo, evidentemente ben inserito nel circuito ecclesiastico perché trasferì una pensione sulla chiesa di Palestrina al maestro di casa del cardinale Alessandro, è ricordato da Masetti Zannini (MASETTI ZANNINI 1974, p. 116) in relazione al pittore Vincenzo Strada di Imola.

entrare in possesso della cappella «vulgariter nuncupata la Madonina», assicurando una dotazione di 35 scudi annui «cum facultate quod possit illi invocationem quam voluerit imponere et eam ornare et aptare et sepulturam et sepulchrum in ea construere [...] ad beneplacitum dicti Reverendi».⁸³⁶ Contestualmente, il vano venne intitolato ai santi Lucia, Nazario e Celso. Al 15 ottobre 1555 risale il contratto con il quale Mazzoni si impegnò a eseguire l'intera decorazione per la somma di 800 scudi, secondo i disegni e i modelli eseguiti su 4 fogli di carta, mostrati al committente di fronte a un pubblico notaio e a consegnarla finita entro due anni.

La scelta di assoldare il piacentino fu probabilmente favorita dal documentato successo incontrato dalla decorazione di palazzo Capodiferro, l'eco della quale dovette circolare negli ambienti legati ai palazzi apostolici; non è nemmeno da escludere che, stante l'attestazione della presenza di membri della famiglia Alicorni ai vertici delle *élites* forlivesi, Mazzoni potesse aver trovato raccomandazioni per tramite del cardinale Girolamo nel suo ruolo di legato pontificio in Romagna.⁸³⁷

Non è chiaro invece quale sia stata la ragione della sospensione dei lavori, che dovette avvenire nel giro di breve tempo dall'avvio, poiché già il 5 luglio 1557 Mazzoni ricevette 25 scudi «ad bonum computum et partem solutionis» delle pitture da lui eseguite in una delle cappelle di San Giacomo degli Spagnoli.⁸³⁸ Alla morte di Traiano Alicorni, in data ancora sconosciuta ma presumibilmente prossima al 1569, il giuspatronato passò ai figli di questi, Fausto e Giovanni Battista. Sino a che punto fosse giunta la decorazione del sacello non è dato sapere ma nella cappella che rimase coperta almeno sino al 1564 – come da testimonianza – qualcosa si portò comunque avanti, dal momento che, quando Giovanni Battista rinunciò ad essa in favore del fratello (11 luglio 1569) si dichiarava che vi erano in corso dei lavori per trasformarla in una sepoltura in memoria del padre, per la quale si erano già spesi 120 scudi.⁸³⁹ Attualmente, però, non esiste alcun monumento funebre e specificamente se ne negava la presenza già nel 1646.⁸⁴⁰

Dalla soluzione della lite scatenatasi tra gli Alicorni e i Theodoli, datata 30 ottobre 1599, veniamo a sapere che Fausto, che viveva a Forlì, aveva deciso immediatamente di incaricare il

⁸³⁶ TOSINI 2009, p. 491; BENTIVOGLIO-VALTIERI 1976, p. 171; Documento originale in ASR, Notai dell'Arce Capitolina, atti Lodovicus Reydetus, vol. 6162, ff. 478-479

⁸³⁷ Nelle recenti ricerche su palazzo Alicorni si sottolinea proprio il ricorso a maestranze emiliano-romagnole e ai possibili rapporti tra la famiglia e un pittore di quella provenienza come Vincenzo da Imola, anche se, la frammentarietà dei pezzi di decorazione noti non permettono valutazioni sicure (cfr. SERAFINI-GERMANÒ 2016).

⁸³⁸ Il pagamento (ASC, Archivio Urbano, sez. I, vol. 269, libro 2, Blasius de Casarruvias, fol. 288v) è riportato da REDÍN MICHAUS 2003, pp. 57-58, ma si rimanda al paragrafo 5.3.1.

⁸³⁹ Archivio Theodoli AT, Protocollo I, parte I, «Mons. Girolamo Theodoli Vescovo di Cadice. Brevi Istrumenti ed altro dall'Anno 1525 al 1572. Dal n. 22 al n. 51», n. 41, f. 7v., cit. TOSINI 2009, p. 491

⁸⁴⁰ LANDUCCI 1646, p. 170.

suo procuratore, Giovanni Battista Aleotti, di alienare la cappella restituendola ai frati; nel giro di pochi mesi questi ultimi firmarono con Girolamo Theodoli, vescovo di Cadice, un atto di concessione (24 dicembre 1569).⁸⁴¹

Patrizia Tosini, riscontrando più di un diretto collegamento tra le due famiglie, ritiene possibile ipotizzare che il Theodoli, saputo delle difficoltà degli Alicorni, avesse deciso di prendere in carico la cappella, preservando le dediche precedenti, a cui sommò quelle dei santi Caterina, Girolamo e Giovanni Battista, garantendo persino una continuità nella decorazione: richiamò infatti Giulio Mazzoni. È possibile che a garanzia della qualità dell'artista concorresse allora anche la diretta conoscenza dei buoni esiti delle opere in San Giacomo degli Spagnoli: come ricorda Redín Michaus, Theodoli, vescovo della diocesi spagnola di Cadice, era certamente in stretta relazione con alcuni dei membri dell'*entourage* del cardinale Juan Álvarez de Toledo, come il suo segretario Alonso Ramírez de Arellano, il quale, come si vedrà, fu uno dei protagonisti della comunità spagnola a Roma e committente di Mazzoni.⁸⁴²

Nel documento con cui Girolamo otteneva la cappella «cum omnibus melioramentis factis in ea», si specificava che «dectam cappellianam in ornatorem et elegantorem formam reddere inceperat sicut deo placuit opere imperfecto vita functus fuit relictam». È arduo tentare di stabilire cosa fosse stato eseguito durante la prima campagna di lavori e cosa spetti invece alla seconda fase, che si deve quindi collocare cronologicamente tra i primi mesi del 1570 e l'agosto del 1571, data di un altro accordo di lavoro per il piacentino.⁸⁴³

Preliminarmente a ogni tentativo di analisi degli interventi mazzoniani va costatata l'entità delle modifiche settecentesche occorse nel sacello, che in alcuni casi hanno completamente stravolto i riquadri pittorici. Un inventario dei beni della chiesa intitolato *Origine e descrizione della Ven. Chiesa della Madonna Santissima del Popolo di Roma (1725-1729)* documenta che «La cappella di S. Caterina detta del Calice [...] Nell'anno Santo del 1725 fu fatta restaurare, e ridurre alla presente vaghezza dall'Ill.mo sig. Marchese Teodoli».⁸⁴⁴ Come puntualizzato da Patrizia Tosini, si deve prendere in considerazione l'affermazione riportata nell'edizione della guida di Filippo Titi del 1763 in cui si ricorda «la Nuntziata» che, seppur confusamente legata all'adiacente cappella Cerasi, è da riconoscersi nella *Madonna* dipinta all'ingresso di quest'ultimo vano. Triga, che fu pittore di casa Theodoli,⁸⁴⁵ dovette intervenire a restaurare o “modernizzare” le pitture, forse in vista del Giubileo del 1725, trasformando

⁸⁴¹ Cfr. BENTIVOGLIO-VALTIERI 1976, pp. 173-174.

⁸⁴² Cfr. paragrafo 5.3.2.

⁸⁴³ Proprio la cappella per Ramírez de Arellano in San Giacomo degli Spagnoli, come alla nota precedente.

⁸⁴⁴ AGA, M 22, *Origine e descrizione della Ven. Chiesa della Madonna santissima del Popolo di Roma (1725-1729)*, ff. 16-17, cit. in TOSINI 2009 e già PUGLIATTI 1984.

⁸⁴⁵ Cfr. SEVERINI 2005, pp. 88-91, con bibliografia precedente.

completamente la Vergine [Fig. 452] e camuffando gli aspetti più intensamente cinquecenteschi dell'arcangelo, che pure mantiene un'impronta profondamente michelangiotesca [Figg. 453-454] e che svela in certi dettagli la mano di Mazzoni, come nel vivacissimo serpeggiare degli orli, molto prossimo a quello della statua di Santa Caterina. [Fig. 455]

Integralmente rifatta risulta anche la lunetta al di sopra dell'altare, che sembra però preservare una plausibile memoria dell'organizzazione spaziale e delle pose dei personaggi dell'originale. [Fig. 457-458] Nella volta, [Fig. 458] sono stati certamente ridipinti il *San Luca* e il *San Giovanni Evangelista*; quest'ultimo pare però mantenere la sua sostanza cinquecentesca, come attesta il confronto con l'omologo della cappella di palazzo Capodiferro, strettamente affine nel trattamento della capigliatura e nei tratti somatici. [Figg. 63-64]

Dal punto di vista compositivo, l'ornamentazione segue gli schemi più tipici della Roma di metà secolo ed è perfettamente coerente al repertorio mazzoniano: si è già osservata la stretta dipendenza che lega l'organizzazione della volta allo schizzo della parte destra del *recto* del foglio di Berlino,⁸⁴⁶ [Fig. 391 a] ma si deve aggiungere come la presenza dell'angioletto in forte scorcio possa essere letta in piena continuità con una delle più celebri invenzioni di Daniele da Volterra, la cappella Della Rovere. Questa stessa soluzione si ritroverà, modellata in stucco, al culmine del lanternino della cappella di Santa Vittoria in Santa Maria di Campagna a Piacenza, un'opera formalmente commissionata a Ferrante Moreschi ma condotta entro il più ampio cantiere di decorazione dei bracci del santuario orchestrato da Mazzoni.⁸⁴⁷ [Figg. 461-462-463]

Come accertato dalla documentazione, Giulio presentò un progetto iniziale che possiamo immaginare fu grossomodo rispettato, dal momento che l'eseguito, in più elementi, risulta pertinente a quanto messo in campo pochi anni prima per il Capodiferro: gli angioletti posizionati sulla cornice che delimita i riquadri con gli *Evangelisti* sono impegnati a sorreggere per il tramite di nastri dei medaglioni ovoidali, in maniera identica agli ignudi della sala delle Stagioni e degli Elementi del palazzo del cardinale. [Fig. 464]

Questo legame con le esperienze della metà del secolo è ribadito anche dall'incorniciatura delle scene rettangolari al di sopra dei due riquadri con l'*Annunciazione*, il *Dio Padre tra gli angeli* e *La colomba dello Spirito Santo*, poiché essa trova il proprio modello nella sempre esemplare decorazione della volta della cappella Orsini, replicando infatti il bell'incastro tra la cornice "con orecchie", le conchiglie e le volute con foglie d'acanto. [Figg. 465-466]

Si è già osservata la parentela strettissima tra le figure modellate in stucco che ornano questo sacello, le precedenti prove per il Capodiferro nella stanza di Callisto e gli ignudi della

⁸⁴⁶ Cfr. paragrafo 4.4.

⁸⁴⁷ Cfr. paragrafo 5.5.1.

fascia alta delle pareti della sala Regia: in tutti questi casi siamo di fronte a giovani efebi dai corpi flessuosi e allungati, muscolarmente definiti ma infusi di grazia, e soprattutto perfettamente iscritti, grazie anche allo svolazzare dei mantelli, in un partito ritmicamente decorativo. [Figg. 251-252-253]

Che l'autografia degli elementi di dimensione maggiore sia tutta mazzoniana non sembra da mettere in dubbio: non si scorgono differenze tra la mano che ha modellato gli angeli che reggono gli ovali sulle pareti laterali e quella che ha dipinto il *San Giovanni Battista* all'interno di uno di essi. [Fig. 467]

La presenza delle croci e dei calici stretti da nastri ai lati degli archi [Fig. 468] (così come il calice che originariamente si trovava in mano alla scultura di Santa Caterina, sostituito nell'Ottocento da un ramo di palma in bronzo)⁸⁴⁸ è stata letta giustamente in relazione alla committenza Thedoli, quale allusione alla titolarità del vescovado di Cadice. [Fig. 469] Non vanno nemmeno trascurati i simboli episcopali della mitra e del ricciolo di pastorale che ornano i partimenti angolari della volta, i quali somigliano fortemente ai motivi decorativi delle paraste presenti nella cappella di San Pietro Martire, [Fig. 470] una delle tre che Vasari realizzò per Pio V e per la quale i pagamenti attestano l'intervento, per il corredo plastico, di Ferrante Moreschi, retribuito nel 1570.⁸⁴⁹

La vicenda biografica dello stuccatore e pittore Ferrante Moreschi (Piacenza 1533-1584)⁸⁵⁰ coincide in molti punti con quella di Mazzoni, essendo i due legati da un profondo rapporto di fiducia⁸⁵¹ e da affinità stilistiche che permisero loro di collaborare, come vedremo, in diverse occasioni. Probabilmente a Roma dal 1558,⁸⁵² Moreschi fu attivo nell'Urbe per quasi una ventina d'anni: il 12 agosto 1565 è infatti registrato un pagamento a «M.o Ferrante Moreschi Piagentino Stuccatore [...] op[er]a di stucco che egli fa nella Sala Regia nella testa di contro alla Cappella Paolina»⁸⁵³, sul quale si tornerà; un altro emolumento versato il 4 dicembre dello stesso anno per una «sua misura et stima fatta e confermata da M.o Bartolomeo da Casale misuratore della Regia Cam.a et M.o Girolamo Sermoneta pittore», lo documenta ulteriormente

⁸⁴⁸ Cfr. TOSINI 2009, p. 499, nota 15; LANDUCCI 1646, pp. 30-31; AGA, M22, Origine e descrizione della Ven. Chiesa della Madonna santissima del Popolo di Roma (1725-1729), ff. 16-17: «si denomina S. a Caterina del Calice dalla vaga statua di detta santa, perchè tiene in mano un Calice». Sicuramente sparito prima della visita apostolica del 1824 cfr. AGA, M 30, Relatio Visitationis 1824: «La statua teneva prima in mano un calice».

⁸⁴⁹ Per le cappelle vasariane nella Torre Pia cfr. AURIGEMMA 2009-2010. Per il pagamento a Moreschi cfr. ASR, Camerale I, 1805, ff. 89, 90v, 91; BERTELOTTI 1882, p. 31 (che li legava a una non chiara «cappella della stanza degli Svizzeri») e PUGLIATTI 1984, p. 198, nota 563, p. 283, n. 150, la quale però ritiene di doverli datare al 1571.

⁸⁵⁰ Per un profilo biografico di Moreschi cfr. ARISI 1985.

⁸⁵¹ La contiguità tra i due è documentata anche per date molto inoltrate, come nel caso del pagamento del «23 aprile 1581 M.o Giulio piacentino e per lui a M.o Ferrante Moreschi per il conto di un pezzo di marmo gentile bianco avuto da lui per farne membrete delle porte della cappella gregoriana in S. Pietro» (BERTELOTTI 1883, p. 124).

⁸⁵² Cfr. FIORI 1983, pp. 110, nota 5: dall'estimo rurale di Carpaneto (PC) si sa che Ferrante Moreschi e il fratello Giulio Cesare si trovano a Roma nel 1558.

⁸⁵³ Cfr. paragrafo 5.4.1.

attivo in Vaticano. Nel torno d'anni tra il settimo e l'ottavo decennio, la sicura collaborazione tra i due piacentini è testimoniata dall'impegno assunto nell'agosto 1571 dal Moreschi a concludere, in caso di impossibilità per Mazzoni, la cappella Ramirez de Arellano in San Giacomo.⁸⁵⁴

A offrire un ulteriore confronto in direzione di una cronologia più avanzata per la più parte della decorazione Theodoli, concorre il *Dio Padre* della parete sinistra, che si riallaccia fortemente al brano di medesimo soggetto proveniente dalla depauperata cappella di San Martino degli Svizzeri in Vaticano, [Figg. 471-472] lavoro per il quale Mazzoni fu retribuito tra il luglio e l'ottobre 1568.⁸⁵⁵

Fatte queste considerazioni, se è vero che solitamente, all'interno di un cantiere, l'esecuzione della decorazione doveva procedere dall'alto verso il basso e si eseguiva per primo l'apparato plastico e successivamente quello pittorico, pur non potendosi escludere rifacimenti a cantiere *in fieri*, si dovrà supporre che la stragrande maggioranza dell'ornamentazione risalga alla seconda campagna di lavori, condotti, ragionevolmente, seguendo il progetto originariamente sviluppato per l'Alicorni.

Più complesso è collocare cronologicamente le due sculture in stucco dei santi Pietro e Paolo, posizionati nelle nicchie in corrispondenza dell'accesso al vano. Benché incoerenti con le dediche del sacello – Santa Lucia, i santi Nazaro e Celso, San Girolamo, San Giovanni Battista, Santa Caterina d'Alessandria – in qualità di patroni di Roma e della Chiesa possono inserirsi senza grossi problemi in un ambiente comunque non improntato a un tema iconografico unitario e specifico, e trovare rispondenza con importanti complessi decorativi della cerchia ricciarelliana (la cappella Ricci in San Pietro in Montorio) e vasariana (la cappella di San Pietro Martire nella torre Pia vaticana).⁸⁵⁶ [Figg. 473-474] Come già osservato,⁸⁵⁷ i due santi appaiono perfettamente coerenti ai due dipinti nella cappella di palazzo Capodiferro. Pur lavorando all'interno di una precisa standadizzazione iconografica, vi sono coincidenze fisionomiche e caratteristiche fisiche che ricorrono e apparentano con evidenza le due coppie: per il San Paolo si vedano il viso affilato sotto la rigogliosa barba riccia e i piedi di grandi dimensioni – che divengono quasi smisurati nella versione in stucco –, o dettagli come la lunga spada sottile, ma soprattutto identico è il trattamento del panneggio, che si increspa con ampie falde. [Figg. 418-419-420-421] La forte caratterizzazione e l'intensa espressività del volto di San Pietro sono l'argomento più stringente: l'intensità psicologica che anima lo sguardo è

⁸⁵⁴ Cfr. paragrafo 5.3.2.

⁸⁵⁵ Cfr. paragrafo 5.4.2.

⁸⁵⁶ Per la cappella Ricci cfr. CIARDI-MORESCHINI 2004, pp. 242-257; per la cappella di san Pietro martire cfr. AURIGEMMA 2009-2010, pp. 124-143.

⁸⁵⁷ Cfr. paragrafo 4.4.

ugualmente ottenuta grazie alla minuziosa descrizione dei lineamenti, quasi accanendosi su ogni singola ruga d'espressione; corrugando vigorosamente la fronte, scavando le orbite e le guance. Accomuna le due realizzazioni il cranio glabro incorniciato sulle tempie e sulla nuca da una folta capigliatura riccia mentre un solo, curioso, ciuffetto sbuca al centro della fronte. Allo stesso modo, appare ripetuto il trattamento della barba, con ampi e morbidi boccoli. [Figg. 419a-421a]

Al di sopra dell'altare, posizionata entro un'edicola, la statua di Santa Caterina poggia su un basamento dove è incisa la frase: JULIUS MAZZONUS PALCENTINUS PICTOR ET SCULPTOR. [Fig. 475] Già nel contratto stipulato con l'Alicorni nell'ottobre 1555 l'artista veniva citato come «Dominus Iulius q. Andreae Mazzonis placentinus pictor et scultor in Urbe» e ancor prima, nei contratti relativi a palazzo Capodiferro, lo ritroviamo quale «Julio placentino scultore» e «Julio de Mazzoni piacentino e Diego de fiandra spagnuolo compagni scultori e pictori». Ritornando ancora una volta alla biografia contenuta nelle *Vite*, Vasari conclude celebrando proprio le doti di scultore di Mazzoni; nonostante ciò, questo aspetto della produzione del piacentino è rimasto sostanzialmente ai margini degli studi e solamente sporadici interventi finalizzati all'analisi del singolo pezzo ne hanno messo in luce le qualità intrinseche.

5.2 Giulio Mazzoni scultore

5.2.1 La Crocifissione di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli

Nello studio dell'attività scultorea di Mazzoni è stata a lungo dominante l'idea che la prima opera autonoma dell'artista fosse la *Crocifissione* di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, una tavola marmorea [Fig. 476] oggi collocata entro una nicchia nel vano che funge da vestibolo alla vera e propria cappella Piccolomini d'Aragona.⁸⁵⁸ [Figg. 477-478]

Premessa necessaria per affrontare lo studio dell'opera è considerare la complessa storia del luogo ove il rilievo è collocato. Anzitutto, l'intitolazione attuale è la conseguenza di una cessione avvenuta nel 1799 a favore dell'Arciconfraternita dei santi Anna e Carlo Borromeo dei Lombardi della chiesa che recava l'originaria denominazione di Santa Maria di Monteoliveto, di cui si è ampiamente già parlato in relazione a Vasari. A seguito dei gravi danni procurati dai bombardamenti del 1943, è solo a partire dal 1996 che si sono compiuti i restauri necessari alla rimessa in pristino dell'edificio e all'integrale fruizione delle opere.

La *Crocifissione* giganteggia al di sopra di una lapide dedicatoria nascosta alla vista da

⁸⁵⁸ Per la storia del complesso di Monteoliveto cfr. VENDITTI 1999; sulle vicende della Confraternita e della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi cfr. STRAZZULLO 1992, pp. 53-72. Per i restauri cfr. *Il complesso napoletano di Monteoliveto* 2010.

una balaustra marmorea a transenne, caratterizzata da un pilastro mediano decorato con le insegne araldiche della famiglia Piccolomini d'Aragona d'Avalos.⁸⁵⁹ [Figg. 479-480-481] L'iscrizione, già riportata dal D'Engenio nel 1623,⁸⁶⁰ recita: «CONSTANTIA DAVALA / ET BEATRIX PICCOLOMINEA FILIA / REDDITIS QVAE SVNT COELI COELO / QVAE SVNT TERRAE TERRAE / VT SEMPER VNO VIXERE ANIMO / SIC VNO CONDI TVMOLO VOLVERE / O BEATAM MVTVI AMORIS COSTANTIAM».⁸⁶¹

Anche a causa delle sfortunate vicissitudini della chiesa, la pala marmorea non è mai stata veramente studiata in relazione al suo contesto⁸⁶² e si è sempre e solo letta in conseguenza del soggiorno vasariano del 1544-1545, benché, curiosamente, proprio il testo di Giorgio Vasari taccia su questa che pure doveva attestarsi come una prestigiosa commissione, e tanto più la mancanza va rilevata in considerazione del fatto che il biografo aretino si dimostra tanto attento alle abilità scultoree del piacentino quando spende parole di grande lode per il busto di Francesco del Nero in Santa Maria sopra Minerva a Roma.⁸⁶³

Questo assunto, insieme all'erroneo pregiudizio che tende a considerare lo stucco un lavoro unicamente da scultori, ha legittimato tentativi come quello di Redín Michaus di identificare Mazzoni nel «Machone scarpellino» retribuito tra il maggio e il settembre 1546 per la «manifattura delle porte di marmi e pietre miste» nella sala Regia vaticana.⁸⁶⁴ Non vi sono però indizi ulteriori che possano rinfrancare quest'ipotesi, basata su una generica assonanza di nomi. Non circostanziano ulteriormente l'ambito i tentativi di identificare il «Pietrasanta» e il «maestro Giacomo» incaricati nel medesimo turno di lavori di scolpire le armi papali,⁸⁶⁵ rispettivamente con il Francesco da Pietrasanta presso cui Mazzoni lasciò depositate alcune

⁸⁵⁹ La balaustra attuale ricompona alcuni frammenti della decorazione originaria, caratterizzati dalla medesima qualità di marmo del rilievo scolpito da Mazzoni.

⁸⁶⁰ D'ENGENIO CARACCILO 1623, pp. 512-513.

⁸⁶¹ Costanza d'Avalos, figlia di Innico II marchese del Vasto, nacque a Napoli ed ebbe come zia Costanza di Francavilla, legata da forte amicizia e da parentele famigliari a Vittoria Colonna; divenne poetessa e fu tanto profondamente influenzata dalla personalità della marchesa di Pescara da decidere, divenuta vedova nel 1559, di trascorrere gli ultimi anni di vita in convento, dove morì nel 1575 (cfr. CAMERA 1881, II, pp. 127-128; MUTINI 1962).

⁸⁶² Venendo sempre riprodotta la fotografia Alinari precedente al restauro [Fig. 482], sorge il dubbio che le poche voci critiche, compresa Pugliatti, non abbiano visto dal vivo e con agio l'opera, o comunque non abbiano potuto studiarne i caratteri originari, nascosti e alterati dalla patina di sporcizia.

⁸⁶³ Cfr. paragrafo 5.2.2.

⁸⁶⁴ Camerale I, Fabbriche, b. 1512, f. 15v: «Addi 3 di maggio scudi venticinque di oro a maestro Guglielmo scultore e scudi dieci simili a Machone Scarpellino a buon conto della manifattura delle porte di marmi e pietre miste che hanno principiato per la sala delli Re»; f. 16r: «Addi 30 maggio scudi dieci a maestro Machone et compagni scarpellini a buon conto della porta che lavorano per la sala»; f. 16v: «Addi 22 giugno scudi venticinque a maestro Machone et compagni scarpellini a buon conto della porta che lavorano per la sala delli Re»; f. 17r: «Addi 5 luglio scudi dieci a Machone et compagni a buon conto della porta che fanno per la sala, et scudi uno e 26 in far mettere una porta fornita alla stanza dove tengono i ferri»; i pagamenti sono numerosi sino al f. 19r.

⁸⁶⁵ Camerale I, b. 1512, f. 15v: «Addi quattro di maggio [1546] scudi trentacinque al Pietrasanta e a maestro Jacomo scultore per resto e finito pagamento dell'arme di Nostro Signore sopradetta monta in tutto scudi 125»; ff. 16, 17, 18, 19: ci sono altri pagamenti al Pietrasanta per lo stemma del Papa all'interno della sala regia, relativi all'anno 1546.

statue di sua proprietà⁸⁶⁶ e Giacomo Rocca o Jacopo Rocchetti, fidatissimo collaboratore di Daniele da Volterra. Tali ipotesi appaiono difficilmente sostenibili in ragione delle coordinate biografiche: Giacomo nacque infatti intorno al 1535⁸⁶⁷ e per quanto riguarda Cecchino egli è più ragionevolmente da riconoscersi nello scultore, probabilmente imparentato con Stagio Stagi, attivo come scalpellino negli anni del pontificato gregoriano e sino al 1611.⁸⁶⁸

La revisione critica dell'attività di Mazzoni scultore deve dunque prendere le mosse da un attento studio della *Crocifissione* napoletana, firmata «IULIUS MAZZONUS PLACENTINUS FACIEBAT»: considerazioni stilistiche e ritrovamenti documentari permettono infatti di corroborare l'ipotesi di un effettivo legame tra il rilievo di Mazzoni e la committenza testimoniata dall'iscrizione, posticipando l'esecuzione di circa un decennio rispetto alla data tradizionalmente supposta.

Publicata per la prima volta nel 1930 da Leandro Ozzola, la tavola marmorea veniva considerata da Teresa Pugliatti la prima opera di Mazzoni a noi pervenuta, cogliendovi l'influenza del ricordo di una scultura che, trovandosi nel Duomo di Piacenza, riteneva che egli dovesse ben conoscere: la *Crocifissione* di Ambrogio Montevercchi (1504 ca.).⁸⁶⁹ [Fig. 483] Si deve rimarcare però che l'opera del Montevercchi non è costituita da un unico rilievo ma da un gruppo di sculture autonome, collocate entro una nicchia; da ciò, non si può individuare altro che una più che generica concordanza iconografica e, d'altronde, era la medesima studiosa che rilevava la diversità di climi culturali entro cui venivano a nascere le due opere. È invece molto più probante il confronto con la tradizione napoletana delle grandi tavole scolpite a mezzo rilievo.⁸⁷⁰ [Figg. 484-485-486] Francesco Negri Arnoldi, mantenendo implicitamente la datazione al 1545 circa, considerava la pala marmorea del piacentino un fatto artistico importantissimo nel contesto della scultura napoletana del Cinquecento, poiché essa «introduce elementi nuovi che influiranno non poco, [...] anche se con un leggero sfasamento di tempi, sugli sviluppi del linguaggio plastico degli scultori della seconda metà del secolo». ⁸⁷¹ La spiegazione addotta sinora dalla critica di un regime di monopolio instaurato dalla bottega di Giovanni da Nola all'indomani della morte del Santacroce giustifica però solo in parte questo riconosciuto effetto ritardato.⁸⁷²

⁸⁶⁶ Archivio di Stato di Piacenza (d'ora in poi ASPc), Atti notarili, Not. Ottavio Moreschi, rogito del 1 aprile 1581 cfr. FIORI 1983, p. 60, nota 14.

⁸⁶⁷ Cfr. SICKEL 2013.

⁸⁶⁸ Cfr. LOMBARDI 1993. È anzi forse possibili retrodatare la presenza di Cecchino da Pietrasanta a Roma proprio in virtù della conoscenza con Mazzoni, che lasciò l'Urbe al più tardi nel 1576.

⁸⁶⁹ PUGLIATTI 1984, p. 52; *Censimento* 2013, p. 192).

⁸⁷⁰ NALDI 2005. Ringrazio Riccardo Naldi per le informazioni relative al contesto scultoreo napoletano.

⁸⁷¹ NEGRI ARNOLDI 1997, pp. 18-19.

⁸⁷² Ivi, pp. 19, 95 nota 46.

Da un punto di vista stilistico, se comparata agli altri due pezzi certi del catalogo scultoreo di Mazzoni, si palesa l'opportunità di una revisione cronologica che vada a porre il rilievo napoletano più vicino all'austerità e alla riflessione sulle tipologie desunte dal mondo classico incarnate dalla matura *Santa Caterina* Theodoli. Ai fini di delineare questo orientamento classicista nelle più tarde ricerche del piacentino, non si deve tralasciare la sicura notizia del possesso di sculture e materiali "all'antica" tra gli averi romani: nel testamento compilato nel 1590 egli infatti destinò ai già citati «D.no Francisco de Petrasancta dicto Cechino» la metà di una serie di busti di imperatori romani, una statua raffigurante *Adone* e di tutto ciò di cui ancora disponesse nell'Urbe, e a «Jacobo della Rocchetta» l'altra metà delle teste.⁸⁷³

Attuando un attento confronto stilistico tra i personaggi della *Crocifissione* e le sculture Theodoli – compresi i due santi in stucco – si riscontra un'aderenza nella compostezza classicista dell'atteggiamento, nei delicati passaggi chiaroscurali dei lineamenti, nelle soavi e devote espressioni che accomunano soprattutto la Madonna della tavola napoletana e la santa della cappella romana. [Figg. 487-488] Una forte vicinanza è suggerita dalla maniera di realizzare taluni dettagli, come la conformazione dei colletti delle vesti, distaccati dal petto e tratteggiati con piegoline un po' rigide e geometriche; [Figg. 488-489-490] le linee ricercatissime che disegnano gli orli dei drappi, ripiegati in artificiose volute; [Figg. 491-492] la soluzione di rimboccare le ampie maniche; [Figg. 493-494a] i ritmi quasi solenni nel ricadere delle stoffe, increspate da larghe falde a un tempo morbide ma dalle piegature decise. [Figg. 493-493b-c-d]

Una datazione del rilievo napoletano sul finire del settimo decennio sembra inoltre poter corrispondere maggiormente alle ragioni della committenza. Non pare infatti inopportuno considerare la cappella Piccolomini d'Aragona, o le sue immediate pertinenze, la collocazione originaria della tomba di Costanza d'Avalos,⁸⁷⁴ che doveva essere costituita dalla tavola marmorea e dalla balaustra.⁸⁷⁵ Costanza poteva infatti ben rappresentare un utile *trait d'union* tra la cappella dedicata alla suocera, Maria d'Aragona – madre di suo marito Alfonso II Piccolomini, duca di Amalfi – e quella adiacente, di proprietà d'Avalos, che Innico II, primo

⁸⁷³ FIORI 1980, p. 113, nota 14.

⁸⁷⁴ Per quanto la cappella Piccolomini sia stata interessata da modifiche e ammodernamenti alla fine del XVII secolo e ancora nel corso dell'Ottocento e del Novecento, lo spoglio delle guide antiche non sembra lasciar intendere né la perdita né l'aggiunta di elementi particolarmente significativi. La *Crocifissione* è esplicitamente menzionata in connessione alla lapide dedicatoria di Costanza d'Avalos a partire dal 1788-89 da Giuseppe Sigismondo (cfr. SIGISMONDO 1788-1789, II, p. 239), ma è vero che le guide precedenti sono interessate più che altro a registrare le iscrizioni o le singole pale d'altare.

⁸⁷⁵ Si è conservato, in maniera estremamente frammentaria, anche un brano della pavimentazione in ceramica con decori dai colori vivaci e riproducenti lo stemma Piccolomini d'Aragona. [Fig. 480]

marchese del Vasto, aveva fatto erigere per ospitare le proprie spoglie e quelle dei tre figli maschi.

Nel IV tomo dell'*Aggiunta alla "Napoli sacra"* dell'Engenio Caracciolo, vergato da Carlo de Lellis entro il 1689, si trova menzione del

sepulcro di donna Constanza d'Avalo [...] e di donna Beatrice Piccolomini di lei nata, la quale fu gobba del corpo, ma di costumi santissimi, e però sommamente, e come figliuola e come compagna, amata dalla madre; la quale, aggiungendo all'affetto benevolenza della somiglianza dello spirito e della vita, sentì la sua morte amaramente, onde l'honorò di quella sepoltura che insiememente designato haveva per sé stessa.⁸⁷⁶

Sebbene la data di morte di Beatrice, monaca francescana, sia convenzionalmente collocata attorno al 1590, è necessario anticiparla basandosi sulle succitate parole del de Lellis e su un inedito documento dell'Archivio di Stato di Napoli: si tratta di alcuni conti tenuti in vece della piccola Costanza Piccolomini dalla madre Silvia (nuora della nostra Costanza, della quale aveva sposato il figlio Innico IV, duca di Amalfi) tra i quali, per l'anno 1569, si menziona «la successione de la Signora Donna Beatrice Piccolomini».⁸⁷⁷

Due ulteriori ritrovamenti archivistici contribuiscono a chiarire la vicenda.

Nel 2002 Gonzalo Redín Michaus pubblicava la notizia di una commissione a Mazzoni e allo scalpellino «Battista Ghisoldi» di un sepulcro destinato a Innico Piccolomini, voluto nel 1566 dalla «duchessa di Amalfi», da porsi nella chiesa di Sant'Agostino.⁸⁷⁸ La segnatura documentaria da lui fornita, oltre a essere sprovvista dell'indicazione del notaio, non risulta corrispondere all'anno in questione; inoltre vi è un evidente errore nell'interpretazione del documento dal momento che la lapide funeraria di Innico è interrata in Santa Maria del Popolo, come da volontà testamentaria del Duca.⁸⁷⁹

Dopo diversi tentativi sono emersi due contratti, trascrizioni in bella copia effettuate dal notaio Giovanni Battista Vola di atti da lui vergati,⁸⁸⁰ dai quali si comprende che il 27 maggio 1566 Innico IV Piccolomini d'Aragona, duca d'Amalfi, prese accordi con «magister Baptista de Gioldis quondam domini Ambrosiis de Gioldis comensis scultor et scarpellinus respective et dominus Iulius quondam Andreae Mazzoni de Placentia pictor et scultor» affinché realizzassero in Roma «unum sepulcrum marmoreum pro Illustrissima et Eccellentissima

⁸⁷⁶ DE LELLIS [1689], IV, f. 57v.

⁸⁷⁷ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), Monasteri soppressi, vol. 3207, nr. 32, f. 8r.

⁸⁷⁸ REDÍN MICHAUS 2003, p. 56, 62, nota 44.

⁸⁷⁹ Il testamento (in condizioni precarie) si trova in ASR, Miscellanea Famiglie, b. 180 – 13 – 23; sulla sepoltura cfr. CAMERA 1881, II, p. 139; BENTIVOGLIO 2009, pp. 340-341.

⁸⁸⁰ ASR, 30 notai capitolini, uff. 13, b. 25, ff. 71v-73v; ASR, 30 Notai capitolini, uff. 13, b. 26, ff. 110v-112r. Si veda il regesto finale con l'appendice documentaria all'anno 1566.

domina Constantia ducissa Amalfiae matre dicti Illustrissimi domini Duci». Nel documento sono descritte con dovizia le caratteristiche del monumento, composto da una «seppultura con una cancellata dinanzi essa et con le figure di terzo rilievo [...] de farle de scultura de intaglio et tutto sia de marmo fino netto bianco del piu eccellente che si trova et non sia venato». L'intera descrizione è effettivamente corrispondente al rilievo e alla balaustra oggi in Sant'Anna dei Lombardi.

Innico IV,⁸⁸¹ residente a Roma dal 1562, abitava in un palazzo situato in corrispondenza dell'attuale chiesa di sant'Andrea della Valle,⁸⁸² dunque in prossimità di palazzo Capodiferro, del quale, in questi primi anni Sessanta, era affittuario il cardinale Vitellozzo Vitelli,⁸⁸³ presente nell'*Inventario delle Spese* del Duca nel mese di agosto 1564, quando l'agente di Innico annotava di avergli consegnato un'ingente somma di denaro.⁸⁸⁴ Sfortunatamente, il Piccolomini morì improvvisamente il 29 agosto dello stesso 1566, pochi mesi dopo aver contratto l'accordo per il sepolcro, che venne rinnovato il 7 novembre ad opera di Giovanni Carlo Silverio, fratello del defunto, zio e tutore della figlia, la piccola Costanza, convenendo per una consegna del lavoro completo entro il gennaio seguente.⁸⁸⁵

Ulteriori ricerche si renderanno necessarie per cercare di comprendere meglio la natura del rapporto lavorativo tra Mazzoni e Battista de Gioldis, scarpellino e scultore proveniente dalla zona del lago di Como, evidentemente un personaggio molto rilevante nella gestione dei cantieri degli anni Sessanta e Settanta, come si deduce da numerosi atti notarili che lo riguardano, vergati nei rioni Colonna e Trevi.⁸⁸⁶ È forse possibile che, nel rilievo con la *Crocifissione*, siano da assegnare al comasco i brani di qualità inferiore, come i due angeli piangenti, dall'aspetto imbolsito e poco armonici nelle pose. È però vero che l'opera reca unicamente la firma di Mazzoni, e può dunque essere che a de Gioldis, maggiormente noto come scarpellino, spetti la balaustra con lo stemma e tutto l'apparato di cornice.

5.2.2 Il busto di Francesco del Nero

Come già accennato, un punto fermo nel catalogo scultoreo di Mazzoni è «la testa di Francesco del Nero [...] fatta di marmo e ritratta dal naturale», tanto lodata da Vasari,

⁸⁸¹ Per Innico IV cfr. CAMERA 1881, II, pp. 50, 138-140 e PUGLIA 2005, pp. 50-51.

⁸⁸² Nell'intestazione del fascicolo dell'Archivio di Stato che conserva il testamento è riportato «aveva le sue case ove ora sorge la chiesa di S. Andrea della Valle in sulla piazza che se denominava di Siena dal palagio del Cardinale di Sant'Eustacchio, conosciuto col nome di Cardinal di Siena cioè Francesco Todeschini Piccolomini nipote di Pio P.P. Il perché figlio della sua sorella Laodamia o Laodimia». Si veda anche PUGLIA 2006, pp. 41-44.

⁸⁸³ NEPPI 1975, p. 39.

⁸⁸⁴ PUGLIA 2005, p. 204.

⁸⁸⁵ Dal documento apprendiamo che Silverio risiedeva in un palazzo in prossimità di Santa Maria del Popolo.

⁸⁸⁶ Ad esempio: ASR, 30 notai capitolini, uff. 13, b. 25 (Giovan Battista Vola): ff. 97, 360, 383, 324v-328v (contratto di matrimonio per il quale testimonia «G. Battista Gioldo comacino scarpellino»), ff. 301v-304v (si parla di de Gioldis e di un tale muratore Guidone di Francesco Ciciliani da Caravaggio a palazzo Colonna).

identificata con il busto che impreziosisce la monumentale tomba dedicata al patrizio fiorentino, oggi murata nella parete destra dell'andito che costituisce l'ingresso laterale di Santa Maria sopra Minerva. [Fig. 495] Non è dato sapere quale fosse l'ubicazione originaria: assai probabilmente venne ricollocata in questa sfortunata posizione in conseguenza degli stravolgimenti ottocenteschi, occorsi tra la fine degli anni Quaranta e il 1855,⁸⁸⁷ e in questo luogo è infatti registrata da Forcella.⁸⁸⁸ Che sia stato traslato in questa collocazione più discosta dopo la metà dell'Ottocento sembra suggerirlo anche la constatazione di Gaetano Milanesi che segnalava: «a' tempi del Bottari questo ritratto di Francesco Del Nero era in Roma nella sepoltura in Santa Maria sopra Minerva. Le guide moderne però non ne fanno menzione».⁸⁸⁹

Il dedicatario, Francesco del Nero, apparteneva a una famiglia originaria di Genova ma trasferitasi a Firenze nel XVI secolo; attraverso l'attività di tesoriere papale svolta sotto Clemente VII e soprattutto per mezzo della concessione di prestiti, egli fu il principale responsabile della fortuna economica che assicurò prosperità ai discendenti per diversi secoli.⁸⁹⁰ Emarginato dalla cerchia farnesiana, si trasferì a Napoli, dove risiedette tra il 1538 e il 1555, trovandosi dunque in città negli anni di attività di Vasari. Ritornato a Roma e nominato senatore fiorentino da Cosimo I, morì nell'Urbe l'11 luglio 1563, lasciando al figlio naturale Cecchino i propri beni, compresi degli immobili in via Giulia, e nominando erede universale il fratello Agostino, al quale aveva già concesso diverse somme per acquistare un palazzo a Firenze.

Nel 1976 Charles Davis riconnetteva gli aspetti più prettamente strutturali della tomba a un progetto di Bartolomeo Ammannati attestato da uno schizzo su un foglio della Biblioteca Riccardiana di Firenze⁸⁹¹[Fig. 496] e documentato da una lettera del 10 ottobre 1558 scritta dallo scultore a Michelangelo.⁸⁹² Nella missiva, Bartolomeo informava di come «messer Francesco del Nero e l'abate Soderini buona memoria mi fero già dare un disegno per una sepoltura, la quale si haveva a locare nella Minerva, e mi mostrono il sito⁸⁹³ che i frati gli volevano dare o gli havevano dato; e mi dissero che io facessi sì che detta sepoltura ascendesse

⁸⁸⁷ Cfr. PALMERIO - VILLETTI 1989, pp. 209-226.

⁸⁸⁸ Cfr. FORCELLA 1869-1884, I, p. 458, n. 1785.

⁸⁸⁹ Cfr. VASARI 1878-1885, VII, pp. 70-71, nota 3; Bottari (VASARI 1759-1760, III, p. 144, nota 2), pur non specificando il luogo preciso all'interno della chiesa, attestava: «questo ritratto di Francesco del Nero gentiluomo Fiorentino è sopra la sua sepoltura in s. Maria sopra Minerva qui in Roma».

⁸⁹⁰ Per la famiglia del Nero cfr. CATALUCCI 2013.

Sulla base di quanto noto della biografia di Francesco sembrerebbe assai plausibile che, durante il pontificato di Clemente VII, egli fosse stato in stretti contatti con l'Alicorni e forse, almeno nel periodo napoletano, poté conoscere Innico Piccolomini.

⁸⁹¹ Firenze, Biblioteca Riccardiana, ed. rar. 120, fol.47v (Fig.25), cfr. DAVIS 1976, p. 475, nota 11: «The recto of this drawing (VENTURI: *Storia*, XI, II, Fig.235) is dated 1560, and many of the drawings in the sketchbook can be dated to the late 1550's and early 1560's».

⁸⁹² Cfr. *Carteggio* 1965-1983, V, pp. 143-144, n. MCCLXXVIII.

⁸⁹³ Il disegno di Ammannati reca, in basso, una sezione di pianta che potrebbe suggerire in quale luogo della chiesa fosse originariamente prevista la collocazione del monumento; non mi è stato possibile, per ora, identificare lo spazio, anche se sembra indubitabile che fosse addossato a uno dei pilastri.

alla somma di 500 ducati: e così feci il detto disegno». Ottenuta l'approvazione dal Del Nero e stipulati degli accordi informali, «come si fa fra gli amici e huomini da bene», Ammannati avviò i lavori, arrivando «un pezzo innanzi, tale che è in assai buon termine», pur non percependo mai quanto pattuito. La risoluzione della controversia e la supervisione del completamento e della messa in opera vennero allora affidate a Michelangelo, al quale fu inviato il progetto originale per tramite dello scarpellino Bastiano Bruschini.⁸⁹⁴ Sebbene Davis fosse propenso ad anticipare all'avvio del decennio la datazione della commissione, in considerazione delle somiglianze con le tombe elaborate per la cappella del Monte, sembra difficile, in ragione delle vicende biografiche di Francesco del Nero, risalire a prima del rientro da Napoli, nel 1555. Inoltre, come testimonia l'iscrizione tombale, è ad Agostino, fratello di Francesco, che spetta l'effettivo compimento dell'opera.⁸⁹⁵ Si può dunque supporre che l'intervento di Mazzoni, chiamato unicamente a realizzare il busto – che sembra aver avuto bisogno di lievi smussature al panneggio per poter entrare nella nicchia – sia avvenuto solamente in conclusione della lunga gestazione del monumento e dell'abbandono del progetto da parte di Ammannati; oppure è anche possibile che sin dall'inizio si prevedessero due scultori differenti, uno per la tomba e uno per il ritratto, quest'ultimo scelto forse in ragione di un risparmio economico.⁸⁹⁶

A partire dalla visita compiuta alla fine dell'Ottocento da Willhem Bode nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, le vicende di questo busto marmoreo sono andate intrecciandosi a quelle di un omologo in bronzo e, recentissimamente, sono state illustrate nel dettaglio da Vasilij Rastorguev.⁸⁹⁷

Come narrato in un suo articolo del 1896,⁸⁹⁸ Bode, passeggiando nella chiesa, notò la tomba e riconobbe in Francesco del Nero l'uomo effigiato in un busto in bronzo [Fig. 497 a] da lui stesso acquistato per conto del Kaiser Friedrich Museum di Berlino l'anno precedente da un

⁸⁹⁴ Cfr. DAVIS 1976, p. 475, nota 11: «Although Bruschini is not found among the scarpellini working with Ammannati around 1558, he appears in 1573 in connection with Ammannati's Boncompagni tomb in Pisa (Florence, Archivio di Stato, Gesuiti, filza 1036, ins. 240)».

⁸⁹⁵ Lo rende noto l'iscrizione apposta sulla tomba.

⁸⁹⁶ Francesco del Nero viene sempre descritto come un uomo molto attento al denaro, si veda, per esempio, la lettera di Giovanni Battista Busini a Benedetto Varchi del 31 gennaio 1549 (*Lettere di Giovanbattista Busini* 1860, p. 97): «Circa a Francesco del Nero, tenete per fermo che egli è così amico di parlare di cose gravi ed importanti agli amici suoi, come è de' danari; e mi pare mezzo imbambolito, perchè quando gli domandate d' una cosa, risponde presto presto, e se voi lo ridomandate, si adira; ma io che lo conosco, lo vo agevolando; poi e' sa manco che voi non credete, benché egli dica di sapere assai: è ben vero che dei pagamenti de' danari si ricorda benissimo, e massimo di quelli che pagò egli propio; e non vi maravigliate eh' ei non voglia, e talora non possa sapere e dire di molte cose, perchè è strano ed ha perduta la memoria, e dice una cosa centomila volte, che è un fastidio a sentirlo ragionare».

⁸⁹⁷ Cfr. RASTORGUEV 2018. Questo contributo è stato pubblicato mentre le ricerche di chi scrive erano già in atto e dunque risultano rispondenti sotto molteplici aspetti; l'autore, curatore del Dipartimento di Pittura Antica del museo Pushkin di Mosca, ha saputo ricostruire con filologica attenzione tutte le vicende relative al passaggio di opere tra l'antico Kaiser Friedrich Museum ora Bode Museum di Berlino e la sua istituzione museale.

⁸⁹⁸ Cfr. BODE 1896.

collezionista privato, inglese ma di origine tedesca, Henry Pfunst (1844-1917). Nei cataloghi del museo, tanto nella prima edizione del 1904 quanto in quella del 1930, e nella versione di Fritz Goldschmidt del 1914, il busto berlinese viene sempre descritto come un ritratto di Francesco del Nero, reputato di qualità superiore a quello della Minerva – giudicato una copia di poco successiva – e identificato con quello menzionato da Bocchi nel palazzo dei Del Nero (poi Torregiani) a Firenze.⁸⁹⁹ Tuttavia, come ricostruito da Rastorguev, è nelle memorie edite nel 1930⁹⁰⁰ che Bode rivelò la vera provenienza, ricordando di averlo comprato direttamente dalla collezione Torregiani, insieme a un medaglione di Luca della Robbia, per una somma di circa 50.000 franchi; secondo lo studioso russo, è assai probabile che il ruolo di Pfunst fosse stato quello di facilitare l'esportazione dall'Italia del pezzo ma che il vero orchestratore della vendita fosse da riconoscersi in Stefano Bardini.⁹⁰¹

Nel frattempo, nel 1907 Ernst Steinmann recuperò la menzione vasariana – ipotizzando però un *lapsus* dell'aretino sul materiale – e riconobbe in Mazzoni l'autore del prototipo bronzeo, da cui la versione marmorea sarebbe stata derivata solo in seguito.⁹⁰² La maggior qualità dell'esemplare della Minerva e l'autorità di Vasari convinsero invece August Grisebach, e ancora prima Arturo Pettorelli, a restituire la primogenitura al busto in marmo e a confermarne la paternità mazzoniana.⁹⁰³

Per la successiva storia del ritratto berlinese vale ancora una volta la preziosa ricostruzione di Rastorguev: collocato in un deposito speciale durante la Seconda Guerra Mondiale, fu considerato una delle opere perdute in seguito all'incendio occorso nel 1945, mentre in realtà fu trasferito a Mosca l'anno seguente in condizioni di forte degrado e tenuto sostanzialmente segreto per quasi settant'anni, finché, nell'ambito di una collaborazione tra le istituzioni museali russe e tedesche, si è deciso di esporlo nuovamente, dopo un accurato restauro, insieme a un calco in gesso tratto nel 1899.⁹⁰⁴ [Figg. 497 b-498] Proprio le operazioni di pulitura hanno svelato una serie di difetti di fabbricazione che hanno spalancato molti dubbi sull'autografia e sulla cronologia dell'opera.⁹⁰⁵

⁸⁹⁹ Cfr. BODE – KNAPP 1904, p. 2, n. 224; BODE 1930, p. 2, n. 5; GOLDSCHMIDT 1914, p. 2, n. 5.

⁹⁰⁰ Cfr. BODE 1930, p. 140

⁹⁰¹ Cfr. RASTORGUEV 2018, p. 7.

⁹⁰² Cfr. STEINMANN 1907.

⁹⁰³ Cfr. GRISEBACH 1936, p. 17, 80-83; PETTORELLI 1922, pp. 14-15.

⁹⁰⁴ Cfr. RASTORGUEV 2015. Il busto Del Nero fu presentato, insieme ad altri 53 oggetti, durante una conferenza congiunta tenuta dai curatori del museo di Mosca e di Berlino, rispettivamente Vasily Rastorguev e Neville Rowley: *Da Berlino a Mosca. Sculture italiane del Tre e del Quattrocento, perdute e ritrovate (1945–2016)*, svoltasi presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze il 3 maggio 2016.

⁹⁰⁵ La relazione di restauro è disponibile all'URL:

http://www.museumconservation.ru/data/works/nero/restavraciya_byusta_franchesko_del_nero/index.php?lang=en: «The bronze bust had two types of defects. The first type was related to technological errors made when pouring metal into a mold. Such defects usually appear when there are not enough channels for feeding molten metal into the mold. It is also possible that the metal was not heated enough before molding, its streams did not merge properly, which led to forming of the through holes. At the front side of the sculpture such hole was covered

Il 24 settembre 2017 è passato in asta un busto in bronzo pressoché identico a quello del museo Pushkin: [Fig. 499] si tratta di un pezzo che già nel 1986 era apparso sul mercato⁹⁰⁶ e che Rastorguev mette in stretta relazione con una copia in gesso scoperta in un edificio prospiciente l'antica abitazione dei Del Nero, palazzo Mozzi, oggi sede dell'Archivio Storico Eredità Bardini. [Fig. 500] Lo studioso, che sembrerebbe aver condotto un'analisi non autoptica ma basata sulle fotografie, riconosce nell'esemplare francese tracce di saldature multiple che non coincidono con quelle del busto Pushkin, ma che gli risultano tecnicamente affini al gesso Mozzi: dalla caratteristica forma a V delle giunzioni presenti sulla tempia sinistra deduce infatti che i due esemplari hanno avuto la medesima origine, con la conseguenza di dover datare il pezzo in bronzo all'Ottocento.⁹⁰⁷

Se dunque molti dubbi permangono sugli esemplari in bronzo, non si può dire altrettanto per il busto della Minerva, che si dimostra di qualità molto alta e comparabile con le altre sculture note di Mazzoni: convince l'attenzione analitica con la quale sono descritti i dettagli anatomici del volto, lo scavo psicologico, l'espressività dei tratti facciali; [Figg. 501a-504] è persuasivo il modo di panneggiare, alternando, allo stesso modo, morbidi rigonfiamenti e ripiegamenti dalle creste rigide, all'insegna di una sovrabbondanza dei tessuti. [Fig. 501b-502]

Sono senz'altro validi i confronti che la critica ha istituito con le sculture della cerchia di Daniele da Volterra, e in particolare con i busti di Michelangelo, eppure sembra che Mazzoni sia in grado di ottenere gli stessi effetti di realismo e intensità – adottando i medesimi accorgimenti tecnici (come sottolineare le rughe di espressione e calcare a fondo le cavità) – senza indulgere nell'espressionismo a tratti eccessivo di quelle, raggiungendo al contrario risultati di aulica compostezza. Lo dimostra anche nel busto Del Nero, dove fu probabilmente la destinazione funeraria a convincere Mazzoni della necessità di non cogliere la viva realtà di un gesto ma di conferire al volto una solenne serenità, sollevando lo sguardo verso un punto indefinito. Sebbene Vasari specifichi che la scultura fu tratta «dal naturale», è evidente il ricorso al filtro offerto dal modello classico, operato da Giulio per celebrare, eternandolo nel marmo, il ricordo visivo di Francesco Del Nero.

In occasione della mostra *Principi, letterati e artisti nelle carte di Casa Vasari*, svoltasi ad Arezzo nel 1981, il ritratto scultoreo di Giorgio Vasari [Fig. 503] che campeggia oggi in una nicchia ovale sopra la porta d'ingresso della Sala della Fama, fiancheggiato da due putti dipinti

with a patch and survived the fire. At the same time, the same type of hole on the chin of the plaster copy was missing, which means that it was either filled with burnt mastic or low-melting solder».

⁹⁰⁶ I riferimenti sono: Sotheby's Monaco, *Bel Ameublement*, domenica 30 Novembre 1986, lotto 1053 (stimato 60.000/80.000 franchi). L'asta del 2017 si è svolta a Louviers, in Francia, per conto della Société de Ventes Volontaires Jean Emmanuel Prunier; il titolo dell'asta era *Splendeurs de la Haute Époque* e il lotto era il 115 (stimato 50.000/60.000 euro) ma è andato invenduto. Ringrazio M. Prunier per avermi gentilmente fornito le fotografie del busto.

⁹⁰⁷ Cfr. RASTORGUEV 2018, pp. 9-11.

(di fattura molto più tarda) rappresentanti la Pittura e l'Architettura, venne posto su una *console* nella stanza delle Virtù. Spesso citato ma piuttosto trascurato dalla critica, come notava Charles Davis «a terra il busto si rivela di qualità molto alta, e si può annoverare tra i più interessanti busti-ritratto del tardo Cinquecento italiano».⁹⁰⁸ La descrizione che lo studioso ne faceva è difficilmente superabile in termini di esaustività ed efficacia: attraverso un'analisi dei particolari tecnici e stilistici, ne circoscriveva la realizzazione alla cerchia di Daniele da Volterra, suggerendo la possibilità che potesse trattarsi di un'opera di Giulio Mazzoni.⁹⁰⁹ A sostegno della proposta si fornivano dati di contesto: il busto può essere infatti datato sicuramente dopo il giugno 1571, in ragione della presenza dell'onorificenza dello Speron d'oro corredata dello stemma di papa Pio V Ghislieri. Si viene così a delineare un intervallo di tempo (tra la seconda metà del 1571 e il 1574, anno di morte di Giorgio) in cui i due artisti poterono effettivamente tornare a frequentarsi, in ragione della concomitante attività nei cantieri vaticani: Vasari era infatti occupato con la realizzazione delle già menzionate cappelle nella Torre Pia, dove ricorse alle competenze plastiche del piacentino Ferrante Moreschi, fidato compagno di Giulio.⁹¹⁰

Davis riscontrava una forte consonanza di modi tra questo busto di Vasari e quello della tomba Del Nero, sottolineando con convinzione le virtù dell'artefice e suggerendo l'opportunità di riconoscere a Giulio Mazzoni un'abilità notevole nel realizzare immagini di forte realismo, a tratti crudo ed epidermico, e nel conferire un'intensa carica emotiva all'effigiato, attraverso l'insistenza nella definizione dei tratti degli occhi e delle peculiarità espressive del volto.

Sebbene la sfortunata collocazione e la densa patina di sporcizia compromettano una sicura lettura dell'opera, la scultura di casa Vasari sembra poter entrare di diritto nel catalogo del piacentino, per tutti i caratteri messi in luce da Davis – le orbite realisticamente marcate, la

⁹⁰⁸ DAVIS 1981.

⁹⁰⁹ Ivi, p. 310-311: «il busto di Vasari non è vicino alle opere degli scultori fiorentini a lui legati in quegli anni, quali Ammannati, Giovanni Bologna e Battista Lorenzi e non trova riscontro neppure con le opere degli altri noti maestri fiorentini dell'epoca. Alcuni aspetti dell'opera giustificerebbero maggiormente una origine romana: il marcato realismo in contrasto con il blando idealismo allora in auge a Firenze; l'ampio taglio del busto, che richiama la foggia dei busti ecclesiastici romani del tardo rinascimento, e l'impronta lombarda, forse post Guglielmo della Porta, della testa [...] l'impostazione rievoca i ritratti di Dosio e del Calcagni ma entrambi questi scultori hanno una tendenza ad una maniera di modellare più sottile, più elegantemente incisa, in netto contrasto con il busto di Vasari, "con barba e capelli a grossi trucioli" (Venturi, X, 3, p. 957) [...] Un'ulteriore caratteristica indirizza verso Roma: il lembo prominente del tessuto, dal bordo ondulato, che ricade sulle spalle e giù per il busto, echeggia (quasi certamente intenzionalmente) una caratteristica tipica dei busti in bronzo di Michelangelo, allora molto richiesti, prodotti nella cerchia di Daniele da Volterra [...]. Un'altra peculiarità del busto di Vasari, i bottoni rotondi con un chiodino conficcato al centro, ricorre in più d'uno fra i busti di Michelangelo del da Volterra [...]. Era accaduto però, che Vasari, fin dall'inizio del 1567, fosse in attrito con gli eredi (o "creati") di Daniele da Volterra, che vennero anche biasimati nelle *Vite* per aver rifiutato di fornire a Vasari un ritratto del loro maestro, morto nel 1566, da usare per il libro».

⁹¹⁰ Cfr. infra. Si può osservare inoltre che le attività di Vasari a Roma proseguirono sino al 1573, con il completamento della decorazione della sala Regia e l'avvio dei lavori nella cappella Paolina. Sembra però opportuno pensare che il busto venisse compiuto a ridosso dell'ottenimento del prestigioso riconoscimento, nel giugno 1571.

rete di rughe che si irradia dall'angolo degli occhi, i cerchi che compongono le palpebre inferiori; [Figg. 501a-503] il lembo prominente del tessuto, dal bordo ondulato; i bottoni "inchiodati" –, per il trattamento dei panneggi [Figg. 503-505] e per alcuni accorgimenti, come l'uso del trapano, di cui spesso sono lasciati a vista i profondi buchi. [Figg. 504-506a-b]

In attesa di ulteriori termini di paragone che sanciscano definitivamente la paternità mazzoniana, si deve rilevare l'assenza di menzioni di busti-ritratto nell'inventario *post-mortem* di Vasari, sia nella casa di Firenze che in quella di Arezzo.⁹¹¹

5.3 Le cappelle in San Giacomo degli Spagnoli

5.3.1 La cappella del Castillo

Lo scavo documentario condotto da Gonzalo Redín Michaus nell'Archivio di Stato di Roma, in quello Capitolino e nei fondi di Santa Maria di Monserrato ha fornito nuove informazioni sull'attività di Giulio Mazzoni tra gli interventi in palazzo Capodiferro Spada e il 1563 – anno dei pagamenti per due figure in stucco nella sala Regia –, rendendo noto un lungo e proficuo rapporto lavorativo con la comunità spagnola, che si concretizzò tanto nell'esecuzione della decorazione monumentale di due cappelle nella chiesa nazionale di San Giacomo degli Spagnoli quanto con la realizzazione di opere mobili, come documentato dall'inventario dei beni di Bernardino de Sandoval, compilato il 15 luglio 1572, in cui è ricordato «un salvador con la cruz a cuestras de mano de Julio Placentino en lienzo».⁹¹²

Esistono dunque attestazioni d'archivio per gli interventi di Mazzoni in San Giacomo, confortate da sporadiche menzioni nelle guide, mentre purtroppo l'interno dell'edificio è stato talmente stravolto dapprima dall'incuria e poi da massicci interventi di trasformazione al punto da cancellare integralmente qualsiasi testimonianza. L'antica chiesa della nazione spagnola [Fig. 508a-b] corrisponde infatti all'edificio attualmente dedicato a Nostra Signora del Sacro Cuore, una grande fabbrica che affaccia sia sua piazza Navona che su corso Rinascimento, di proprietà dei Padri Missionari francesi dal 1878.⁹¹³ Padre Chevalier, fondatore della Congregazione, incaricò Luca Carimini e Joseph Vuillaume di restaurare, modificando in maniera sostanziale, l'intero edificio: fu in questo momento che venne invertito l'orientamento

⁹¹¹ Cfr. BALDINI 2015.

⁹¹² Cfr. REDÍN MICHAUS 2003, la menzione dall'inventario è a p. 61, nota 30. È necessario segnalare che molte imprecisioni presenti in questo contributo sono state corrette dall'autore in REDÍN MICHAUS 2007, pp. 198-199.

⁹¹³ Per la storia della chiesa e tutta la documentazione delle trasformazioni cfr. CURRÒ 2007. Prima ancora degli stravolgimenti di fine Ottocento, grossi danni al patrimonio artistico si cominciarono ad avere a partire dall'occupazione francese: le limitate risorse economiche della comunità spagnola resero necessario scegliere di abbandonare una delle due chiese nazionali e si optò per mantenere Santa Maria in Monserrato. Negli anni Venti dell'Ottocento, San Giacomo fu quindi soggetta a vere e proprie spoliazioni per trasferire gli arredi e gli oggetti artistici di maggior valore a Monserrato. Rimasta per diversi decenni sconosciuta e abbandonata, fu usata come magazzino e impiegata come rimessa per i carrettini che servivano ai raccoglitori di immondizia.

(poi ripristinato nel secolo scorso) e si trasformò la prima cappella a destra, dedicata all'Assunta e decorata dapprima da Gaspar Becerra e poi da Mazzoni, in sagrestia; il locale venne poi sacrificato, insieme al resto della prima campata, negli anni Trenta del Novecento per l'apertura di corso Rinascimento.

La fonte più ricca di dettagli utili ai tentativi di ricostruzione dei complessi decorativi è il noto manoscritto 25499 dell'Archivio Capitolino di Roma, che conserva una memoria seicentesca sulla chiesa.⁹¹⁴ In esso è riportata una puntuale descrizione dell'ultima cappella del lato destro (entrando da via della Sapienza), dedicata ai santi Pietro e Paolo e registrata in tutte le guide – da Celio in avanti – come opera di Mazzoni. Questo sacello però, come dimostrano i due contratti pubblicati da Redín Michaus, non venne messo in opera prima del 1572, e dunque non può essere riconosciuto in quello che all'altezza del processo del 1564 veniva dichiarato essere un lavoro concluso, avendo terminato quanto era stato cominciato dal «Bizerra».⁹¹⁵ Lo studioso spagnolo ha però rintracciato anche una ricevuta del 5 luglio 1557 per un pagamento a Mazzoni a parziale compenso di un intervento pittorico nella cappella di Costantino del Castillo. Di questo insigne personaggio della comunità spagnola a Roma, lo stesso Redín aveva già reso nota la committenza a Gaspar Becerra della decorazione della cappella dell'Assunta.⁹¹⁶ Lo studioso ha quindi ricostruito, con l'aiuto della descrizione seicentesca, le modifiche tra il progetto originariamente concepito dal pittore spagnolo e pattuito il 28 agosto 1553, e quanto effettivamente realizzato con il passaggio di testimone a Mazzoni.⁹¹⁷ Tenendo valide tutte le considerazioni riportate in quel contributo, come l'attestazione di una sincera stima e di una comunanza di orizzonte di ricerca tra lo spagnolo e il piacentino,⁹¹⁸ ulteriormente rimarcata nel 1567, quando Becerra, gravemente malato, indicava, oltre che in Girolamo Siciolante, proprio in Giulio Mazzoni un affidabile referente per reperire collaboratori romani da inviare in Spagna,⁹¹⁹ è opportuno aggiungere qualche osservazione.

Della cappella sopravvive un affresco strappato conservato nei depositi di Castel Sant'Angelo [Fig. 510] la cui provenienza è documentata da una fotografia che attesta la situazione del sacello dopo la trasformazione in sagrestia e la conseguente suddivisione in due livelli: entro una grande cornice esemplata su quelle della sala Regia vaticana è affrescata la *Discesa di Cristo al Limbo* [Fig. 509] sormontata da due efebi in stucco che reggono un grande stemma. Dallo scandaglio condotto da Redín e dalla scrivente nell'archivio dei padri missionari

⁹¹⁴ ASC, Biblioteca Romana, 25499, *Descrizione di San Giacomo* (carte non numerate).

⁹¹⁵ Cfr. LEPROUX 1991, pp. 130-131: nel più volte citato processo, è il pittore spagnolo Pietro Pisa a rilasciare questa testimonianza.

⁹¹⁶ Cfr. REDÍN MICHAUS 2002, il contratto è trascritto a p. 144.

⁹¹⁷ Cfr. REDÍN MICHAUS 2007, pp. 198-199.

⁹¹⁸ Non si può certo prescindere, per entrambi, da Vasari. Per Vasari e Becerra cfr. AGOSTI-BISCEGLIA 2002.

⁹¹⁹ Cfr. REDÍN MICHAUS 2003, pp. 56-57.

è risultato che anche un altro frammento di affresco strappato era stato preservato dalle demolizioni, benché fortemente pregiudicato dal punto di vista conservativo.⁹²⁰ Si trattava di una *Sant'Elena che ritrova la croce*, asportato in data 3 dicembre 1938 e fatto trasferire al Laboratorio di Restauro Pitture dei Musei Vaticani il 9 ottobre del 1940, allo scopo di restaurarlo e «non farlo finire di rovinare».⁹²¹ Complici i difficili anni del secondo conflitto mondiale, dovette giacere nei depositi vaticani senza ricevere grande attenzione⁹²² sino a che, l'8 ottobre 1945, padre Emilio Costansi, Procuratore Generale dei Missionari del Sacro Cuore, scrisse a Bartolomeo Nogara, Direttore Generale dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, chiedendone la restituzione. L'opera venne affidata per il trasferimento a Giovanni Micozzi, restauratore del Laboratorio, che ritirò l'affresco «in pessime condizioni di conservazione» dal Magazzino della Pinacoteca e lo consegnò ai padri, i quali, stando a Redín, lo vendettero dopo meno di una settimana al mercante Livio Michielini per 5000 lire e da allora il dipinto è irreperibile.⁹²³ Nella documentazione, l'affresco viene sempre menzionato con l'attribuzione a Perino del Vaga, evidentemente dedotta dalla guidistica;⁹²⁴ conoscendo ora le vicende della cappella del Castillo ne consegue invece che la paternità dell'opera sia da riconoscersi a Becerra o a Mazzoni, o ad entrambi per parti differenti, così come è stato proposto per il *Cristo al Limbo*.⁹²⁵ Tuttavia, l'osservazione diretta e dal vivo di quest'ultimo, [Fig. 511a-b] per quanto dalla leggibilità in più punti compromessa, non sembra concedere margini di attribuzione a Mazzoni nemmeno per singole figure, almeno sulla base di possibili confronti con il resto dell'esiguo catalogo. Inoltre, considerazioni di ordine pratico suggeriscono che Becerra avesse cominciato a lavorare dall'alto per poi scendere progressivamente, giustificando così, come si vedrà, anche gli scarti crescenti tra la descrizione riportata nel contratto del 1553 e quella del manoscritto seicentesco. Si aggiunga poi che effettivamente i due efebi reggitemma in stucco

⁹²⁰ Le informazioni che seguono sono tratte da Roma, Archivio Nostra Signora del Sacro Cuore (ANSSC), Serie I, busta II, fascicolo 9, 11. Un ringraziamento a padre Mario che ha permesso a me e a Cristina Conti di poter consultare l'archivio; un grazie davvero sentito a Cristina che ha materialmente individuato i documenti e li ha condivisi con me.

⁹²¹ ANSSC, Serie I, busta II, fascicolo 9, Foglietto rosa non firmato, datato 10 dicembre 1540: in esso si esprimeva la speranza che il Laboratorio operasse gratuitamente.

⁹²² I dati relativi al Vaticano si trovano in Città del Vaticano, Archivio Storico dei Musei Vaticani (ASMV), b. 91a, Movimenti, prot. 1750; b. 84a, fasc. 1, a. 1945, prot. 2373_32; b. 91b, Movimenti, prot. 2389; b. 91b, Movimenti, prot. 2390. L'opera non dovette nemmeno essere fotografata, mancando oggi qualsiasi documentazione al riguardo.

Per le ricerche in Vaticano desidero ringraziare Paolo Violini, Guido Cornini, Annalibera Caffo e Paola di Giammaria.

⁹²³ Cfr. REDÍN MICHAUS 2007, p. 193 e nota 171.

⁹²⁴ A partire da CELIO 1638, pp. 32-34: «pittura della Madonna assunta all'altare alla destra entrando di Francesco da Castello Fiamengo, quelle di sopra di fresco nella volta di Pierino del Vago».

⁹²⁵ La vicenda critica del dipinto è illustrata in REDÍN MICHAUS 2007, pp. 193-196.

visibili nella fotografia, per quanto totalmente coerenti con una tipologia diffusissima,⁹²⁶ non sembrano partecipare di quella sintesi tra definizione muscolare e ritmica grazia che contraddistingue la produzione plastica del piacentino.⁹²⁷ [Figg. 509-252-253]

Nell'attuale sagrestia è conservata una testa in stucco [Fig. 512] già individuata da Redín, che, sebbene non sembri coincidere esattamente con gli efebi reggistema immortalati nella foto, non faticherebbe a ricondursi a uno dei tanti altri elementi che componevano l'ornamentazione plastica di questa cappella e di quella voluta da Ramírez de Arellano, di cui a seguire. Come documenta un'incisione di Filippo Vasconi del 1724,⁹²⁸ [Fig. 508 b] la grande cartella che doveva ospitare il *Cristo al Limbo*, nella parte sommitale dell'arco d'accesso, era rinserrata da telamoni in stucco, sul modello, ribadito nuovamente, della sala Regia. [Fig. 256] In tema di frammenti superstiti di queste antiche decorazioni, si segnala uno scatto della fototeca Hertziana dove è documentata una porzione di modanatura sulla quale corre un nastro arricciato; la provenienza dalla sagrestia ottocentesca potrebbe far supporre un'originaria appartenenza proprio alla cappella dell'Assunta. [Fig. 513]

Comparando il contratto firmato da Becerra e il manoscritto capitolino, gli scarti maggiori si evidenziano nella parte più bassa e interna del vano: nel Seicento, sull'altare campeggiava la pala con l'*Assunzione della Vergine* dipinta da Francesco Castello e riallestita oggi in una delle cappelle di Santa Maria in Monserrato; si può immaginare che essa sia stata eseguita a sostituzione di quella richiesta a Becerra o in ragione di una mancata realizzazione di quella.⁹²⁹ Non rientrano nel contratto del 1553 i «quattro santini parimente a olio conclusi» ricordati da Giovanni Baglione ai lati della pala d'altare,⁹³⁰ che il biografo romano sembrerebbe attribuire al medesimo Castello, ma che l'anonimo cronista registra come: «ne fianchi dell'Altare quattro Santi figure in piedi fra questi S. Gerolamo S. Alfonso tutte a fresco di Pierino». L'attribuzione a Perino, come detto onnipresente nella letteratura, si può oggi giustificare conoscendo il diffuso convincimento che ne faceva l'interprete paradigmatico del genere decorativo che univa pittura e stucco; si aggiunga inoltre che, nell'ormai solida conoscenza della vera e propria egemonia esercitata dal Vaga nei decenni centrali del

⁹²⁶ Questi ignudi sono stati avvicinati alle figure che reggono lo stemma del card. Álvarez de Toledo nel frontespizio della *Storia del Corpo Umano* di Juan de Valverde, disegnati da Becerra cfr. FRACCHIA 1997-1998, p. 144.

⁹²⁷ Per quanto si possa ipotizzare che siano esistiti ulteriori pagamenti volti a retribuire Mazzoni anche per gli stucchi, va sottolineato che nell'emolumento per ora noto è specificamente ricompensato per le sole pitture.

⁹²⁸ Museo di Roma, Gabinetto Stampe, MR 15694.

⁹²⁹ Cfr. REDÍN MICHAUS 2002, p. 144: «Un quadro principal de altar, equal ha de ser de leno llamado albucio de buena madera que convenga dentro pintada la historia de la asuntion de Nuestra senora ornada de figuras con los doze apostles y lo demás como conviene a tal ystoria pintada a olio de colores buenas y recipientes».

⁹³⁰ BAGLIONE 1642, pp. 86-87.

Cinquecento, i caratteri stilistici di Becerra e di Mazzoni potevano agevolmente essere ricondotti a una maniera di matrice, direttamente o indirettamente, perinesca.

Nel costatare le variazioni tra il progetto pattuito e l'effettiva realizzazione – per quanto apprendiamo dal manoscritto – sembrerebbe potersi ipotizzare che in corso d'opera si decidesse di modificare lo spazio corrispondente alla lunetta con «Dios padre y el hijo y el spiritu santo con la corona, que encoronan a nuestra señora» per creare un «frontespicio aperto sopra due mensole e dentro al frontespicio un ovato tenuto da due Angeli di Stucco». Pare inoltre che le «dos figuras, [...] el angel y nuestra senora, que es la anunciada, con el spiritu sancti pintada en fresco» nei cantoni dell'arco, venissero sacrificate a favore di «due figure di stucco che tengono due festoni con un Ovato in mezzo entro al quale si legge ecce Constantinus Del Castillo v. S-Referendum.s Ipse quel pedibus teris stima vivens sacelli Huius Fundator Hic Deorum Humili orat Voto».

A completamento dell'insieme, il manoscritto ricorda la tomba terragna di Del Castillo, posizionata «In terra avanti alla p[rim]a Cappella con figura bella di mezzo rilievo» e corredata da un'iscrizione che ricordava la fondazione e la dedicazione del sacello alla Vergine, nell'anno 1552. Il vano era chiuso con una «balaustrata di marmo e balaustri di metallo». Tutti questi elementi, così come gli «ornati con fogliami et altri lavori di stucco disegni di Perino», potrebbero benissimo rientrare nel repertorio di Mazzoni, poiché anticiperebbero quanto poi realizzato per i Piccolomini d'Avalos e, nella stessa chiesa di San Giacomo, nella cappella Ramírez de Arellano, voluta esplicitamente «conforme la Capella del Signore decano de Conca [il Castillo]» e per la quale Giulio si impegnò a realizzare «una lapida di marmo con un morto di basso rilievo, una arme di marmo, uno epitafio di marmo cum le lettere, et un parapeto di marmo con li balaustri di metallo».⁹³¹

Concludendo questa difficile disamina del perduto, si deve registrare una curiosa aderenza iconografica tra la descrizione contenuta nel contratto di Becerra e un progetto di Perino attestato da un foglio del British Museum di destinazione ignota e che forse può aver trovato circolazione nell'ampia bottega di Daniele da Volterra e aver così suggestionato uno dei suoi tanti collaboratori.⁹³² [Fig. 514]

⁹³¹ La menzione è tratta dal contratto autografo di Giulio (cfr. REDÍN MICHAUS 2003, pp. 55-56: ASC, AU, sez. I, 863, f. 203 (senza data)) che ribadisce quanto espresso nel contratto siglato il 30 luglio 1572: «far una lapide di marmo con un morto di basso relevo et un arma di marmo e uno epitafio di marmo con le lettere. Item sia tenuto a far un parapetto di marmo cum li balaustri di metalo, con li sporteli di nuce intagliati, intorno a detta capella» (ASC, AU, sez. I, 863, ff. 204-206); nel primo contratto del 1571, come poi si spiegherà, era già prevista la medesima soluzione: «far un parapetto di marmor con li balaustri di metal con li suoi sporteli di nuce intagliati con l'arme di detto Alfonso et una lapida di marmo di basso rilievo con il morto in habito sacerdotale et il chiusino di marmo sopra la tomba, con la tomba et ~~una~~ due pietre di ~~quattro~~ duoi palmi, l'una con le littere intagliate de la memoria et dotatione di detta Capella».

⁹³² Inv. 1860,0811.10 cfr. PARMA ARMANI 1986, pp. 62, 259-260, A.VI, C.VI.

Appare infine piuttosto plausibile la proposta di Redín di riconoscere in Mazzoni il «Micer Julio» retribuito tra il 1558 e il 1559 con 60 scudi per un retablo con i santi Cosma e Damiano, forse destinato all'omonima cappella (non descritta nel manoscritto seicentesco, era la settima sul lato sinistro entrando dall'ingresso verso la Sapienza), e il «maestro Julio» che, nello stesso periodo, ne ricevette 27 per uno raffigurante San Michele.⁹³³ Più complesso far corrispondere il piacentino al «Julio architetto della casa» che, nel 1561, ricevette 4 scudi per un disegno della cappella di S. Ildefonso, la terza a sinistra, che nel Seicento appariva decorata con affreschi e stucchi di un certo «Gio. Piacere», non altrimenti chiarito; lo stesso studioso, d'altronde, tornando sul problema nel 2007, riteneva più opportuno identificare l'architetto in Giulio Merisi, regolarmente al servizio della nazione spagnola dal 1555.⁹³⁴

5.3.2 *La cappella Ramírez de Arellano*

A partire da Celio la guidistica ha sempre riconosciuto a Mazzoni l'esecuzione della sesta cappella sulla destra – la prima a sinistra accedendo da piazza Navona – [Fig. 508 a] dedicata ai santi Pietro e Paolo, per la quale Redín ha pubblicato diversi documenti comprovanti l'affidamento dell'incarico a Giulio.⁹³⁵ Con volontà testamentaria stesa il 30 maggio 1571, Alonso Ramírez de Arellano, protonotario apostolico e amministratore di San Giacomo, destinò i proventi di una vigna valutata 1000 scudi alla costruzione di una cappella da consacrarsi ai santi patroni di Roma.⁹³⁶ Tra gli esecutori testamentari – il già citato Bernardino de Sandoval, Jorge de Fonseca, il cardinale Pacheco, vescovo di Burgos, il cardinale Ugo Boncompagni, prossimo a divenire Gregorio XIII – fu il Sandoval a stipulare con Mazzoni un primo contratto il 18 agosto 1571.⁹³⁷ L'atto è piuttosto dettagliato e si riferisce però alla cappella di fronte a quella del Castillo, dunque la prima a sinistra da Via della Sapienza. I lavori cominciarono ma, con la morte dello stesso Sandoval nell'aprile del 1572 e presa in mano la situazione Jorge de Fonseca, si decise di commutarla con l'ultima cappella della navata destra, di dimensioni molto più contenute. Di conseguenza, Mazzoni fu retribuito 50 scudi per quanto sino ad allora compiuto, corrispondente con molta probabilità a una piccola parte della decorazione del

⁹³³ Rispettivamente Archivio Obra Pia (AOP), 529, Camerlengo di San Giacomo 1558, carte senza numerazione e AOP, 530, Camerlengo di San Giacomo, 1559, f. 105v cfr. REDÍN MICHAUS 2003, p. 54.

⁹³⁴ AOP, 530, Camerlengo di San Giacomo, 1559, p. 533 cfr. REDÍN MICHAUS 2003, p. 54. Poi REDÍN MICHAUS 2007, p. 199, nota 199.

⁹³⁵ Cfr. REDÍN MICHAUS 2003, pp. 54-59. I documenti che si citeranno a seguire sono ASC, AU, sez. I, 862, ff. 188-200, 30 maggio 1571; ASC, AU, sez. I, 862, ff. 312-314, 18 agosto 1571.

⁹³⁶ Cfr. REDÍN MICHAUS 2003, p. 61, nota 28: ASC, AU, sez. I, 862, ff. 188-200.

⁹³⁷ Ivi, nota 30: ASC, AU, sez. I, 862, ff. 312-314.

prospetto esterno, almeno per quanto lascia supporre la presenza, nell'incisione di Vasconi, di una grande cartella simile a quella della cappella del Castillo.⁹³⁸ [Fig. 508 b]

Il piccolo vano prescelto era coperto a botte e doveva ospitare un raffinato apparato d'altare in marmi policromi con due figure di dimensioni prossime al naturale:⁹³⁹ «san Pietro e san Paolo, quali sancti saranno duoi statue di marmo gentile di alteza di palmi otto in un tabernacholo di marmo bianco gentile e mischio, con doi contrapilastrì di marmo bianco e doi colone di marmo bianco». Si sarebbe dovuto poi realizzare in pittura «nel tondo sopra il tabernacolo di marmo una Pieta nel mezzo dell'arco, un Dio padre di qua et di la una salutatione con l'angelo, et di sotto l'arco, dalle bande un San Lorenzo et un Santo Alfonso». Nella letteratura periegetica queste decorazioni vengono genericamente ricordate facendo però riferimento solamente alle pitture, dando l'idea che, al momento dell'effettiva esecuzione, si fosse optato per una soluzione più economica, ottenuta con la sostituzione delle due statue a tutto tondo con un unico dipinto. Il manoscritto seicentesco non è chiaro a proposito, poiché nel ricordare «nell'altare un quadro di S. Pietro e S. Paolo in un Tabernacolo quadro con due Colonne d'ordine Dorico, con architrave fregio e frontespicio aperto tutto di marmo» potrebbe forse alludere a una sorta di retablo monumentale, coerente al gusto ispanico. Permangono ancora molti dubbi sull'esatto svolgimento delle vicende, perché, nonostante Redín segnalasse, senza trascriverla, una menzione inventariale di inizio Ottocento in cui si dichiarava che sull'altare si trovava «il dipinto [...] assegnato per errore a un tale Giulio fiorentino»,⁹⁴⁰ non si può trascurare il fatto che, nel rinnovare gli accordi, il 3 agosto 1574 Mazzoni si impegnava entro il giorno di Natale dello stesso a «dar finito lo stucco et la pittura et metter in opera lo tabernacolo de marmore nel altare di detta capella de S.ti Petro et Paulo secondo già sia convenuto con il seg.r don Georgio de Fonseca non alterando cosa alcuna de la detta convention». ⁹⁴¹

Che qualche mutamento fosse però occorso tra quanto pattuito e l'effettiva esecuzione, o in occasione di ulteriori interventi, lo testimonia ancora il manoscritto seicentesco in relazione alla presenza di altri due santi, «S. Gio: Evangelista e S. Giacomo Maggiore» posti «da i Lati», dunque presumibilmente sulle pareti laterali della cappella. Rispetto poi a quanto richiesto nel primo contratto, quello del 1571, si evidenziano alcuni scarti iconografici: nella cappella originaria si prevedeva «una madona col figliolo in braccio [...] fatta ad olio dipinta et di sopra

⁹³⁸ La rescissione del contratto della prima cappella cfr. ASC, AU, sez. I, 863, carta non numerata Cfr. REDÍN MICHAUS 2003, p. 61, nota 38; per la nuova cappella Redín ha rintracciato anche il contratto scritto da Mazzoni di suo pugno cfr. ASC, AU, sez. I, 863, f. 203; ai ff. 204-206 il contratto ufficiale da cui le citazioni a seguire.

⁹³⁹ In relazione all'affermazione di un gusto per i marmi policromi verso la fine del terzo decennio del Cinquecento cfr. BOSMAN 2005 e *Splendor Marmoris* 2016.

⁹⁴⁰ REDÍN MICHAUS 2003, p. 61, nota 31; sfortunatamente l'accesso all'archivio dell'Obra Pia è ora interdetto per ragioni di sicurezza e non è possibile, per il momento, verificare il testo esatto dell'inventario.

⁹⁴¹ ASC, Archivio Notarile Urbano, sez. I, 865, f. 195.

un tondo con ~~un dio padre~~ una pietà de un mezo Cristo morto» e nei pilastri quattro santi, ovvero San Lorenzo, i toledani Sant’Ildefonso e Sant’Eugenio martire, e Santa Caterina. Previste da tutte le risoluzioni e attestate dalle fonti sono invece le rappresentazioni pittoriche del martirio di San Pietro nel grande tabellone sopra l’arco esterno, e di quello di San Paolo, nel partimento della volta della navata contiguo alla cappella, ma soprattutto era considerato imprescindibile il ricco apparato di stucchi bianchi e dorati, che possiamo immaginare variamente articolato in motivi ornamentali e in statue a tuttotondo, in maniera simile alla cappella del Castillo.

Si può ragionare su un ultimo aspetto, ossia l’impegno assunto dall’artista col garantire, in chiusura di contratto e in riferimento a tutti i lavori elencati, che «la pittura sopradetta debia essere facta ad olio», intendendo quindi una realizzazione ad olio su muro, una tecnica che il piacentino aveva mostrato di padroneggiare già in palazzo Capodiferro. Non abbiamo conferma del fatto che tutti i dipinti fossero effettivamente così realizzati, ma va segnalato che Celio, nel manoscritto ritrovato da Gandolfi, a proposito di questa impresa scriveva: «Dipinse, [...] in S. Giacomo delli Spagnoli il fresco, et ad olio».⁹⁴²

Ci si può infine domandare se a una delle figure di santi dipinte nella cappella sia da ricondurre l’inedito frammento conservato in un corridoio del primo piano della sede dell’Iglesia Nacional Española, adiacente alla chiesa di Santa Maria di Monserrato, dove sono confluiti moltissimi dei pezzi originariamente in San Giacomo.⁹⁴³ [Figg. 515a-b] Lo stato di conservazione e le lacune non permettono di leggere con chiarezza né l’iconografia del santo né rendono ragione con sicurezza di caratteristiche stilistiche che possano essere illuminanti per confermare o smentire la supposizione. Si può genericamente osservare, a partire dal trattamento della barba, un’alta qualità pittorica – pur con alcuni drastici abbassamenti, come ad esempio nella modellazione del piede, che risulta abnorme – e una predilezione per i cromatismi intensi, coerente con un’esecuzione alla metà del XVI secolo.⁹⁴⁴

5.4 Lavori in Vaticano

5.4.1 La sala Regia

Si è già avuto modo di introdurre il grande cantiere della sala Regia vaticana, affrontando alcune delle problematiche connesse alla prima fase dei lavori, sotto papa Paolo III Farnese.⁹⁴⁵ Dopo un’interruzione coincidente con i pontificati di Giulio III, Marcello II e Paolo IV, gli interventi nella monumentale aula ripresero con Pio IV, Pio V e fu quindi portata a

⁹⁴² Cfr. GANDOLFI in cds.

⁹⁴³ Lo stato di conservazione e la collocazione non permettono di avere, per ora, sufficienti informazioni sulle caratteristiche tecniche.

⁹⁴⁴ Il frammento ricorda vagamente quelli perineschi oggi a Chartres sulla cui provenienza dalla cappella Massimo la critica non è concorde cfr. PARMA ARMANI 1986, pp. 284-286, n. A.XIII.

⁹⁴⁵ Cfr. paragrafo 3.3.

compimento da Gregorio XIII. Numerosi sono gli studi che hanno contribuito a dipanare la complessa matassa delle numerose campagne decorative, consentendo oggi di avere una buona – per quanto ancora aperta a nuove scoperte – conoscenza delle vicende relative ai dipinti,⁹⁴⁶ mentre non è stata riservata altrettanta attenzione all'apparato plastico, spesso trascurato anche nella letteratura più antica.

Dopo i rapidi cenni registrati nelle *Vite* di Vasari, la fonte che con più precisione si sofferma sulle fasi decorative implicanti l'uso dello stucco è il testo di Gaspare Celio, pubblicato nel 1638. Egli sostiene che «li stucchi della volta [...] sono di Pierino del Vago» e che si debbano assegnare a Daniele «le figure nude di stucco sopra li frontispitii attorno essa sala», e ai suoi discepoli «li ornamenti con le figure mezzo rilievo di stucco». Inoltre, e più specificamente, Celio afferma la paternità di Prospero Bresciano per «le due figure attorno l'arme di Gregorio decimo terzo di stucco», mentre sarebbero di Daniele «quelle dell'arme rincontro [cioè quella di Paolo III]».⁹⁴⁷ [Figg. 516-517]

Affidandosi alle indicazioni fornite da Celio, nel 1642 Giovanni Baglione⁹⁴⁸ confermava tanto l'arme quanto le due figure angeliche a Prospero Antichi detto il Bresciano.⁹⁴⁹ Questa attribuzione non può vantare alcuna documentazione archivistica a riprova: non è possibile infatti riferire allo stemma, chiaramente in stucco, il pagamento riportato da Antonino Bertolotti e relativo a un rogito del notaio Bulgo, risalente al 7 febbraio 1581, secondo il quale «Magister Prosper de Anticis scultore bresciano» e altri compagni sono pagati per una «magna marmorea insignia seu arma S.D.N.pap.Greg.XIII da loro fatta», essendo chiaramente un compenso per un grande stemma in pietra.⁹⁵⁰ Prima di affondare nell'indagine stilistica relativa ai due angeli che reggono l'arme Boncompagni, sembra allora opportuno passare in rassegna il corredo plastico della sala e le relative menzioni documentarie per ricostruire le fasi di lavoro e comprendere di conseguenza quali elementi possano ascrivere agli interventi di Daniele e collaboratori, quali a Mazzoni e Moreschi e quali agli artisti al servizio di Gregorio XIII. Dal resoconto vasariano⁹⁵¹ e dallo spoglio dei Camerali sappiamo che, tra il 1561 e il 1565, cioè sotto papa Pio IV, la decorazione a stucco, interrotta alla morte di Paolo III, riprese. Venne richiamato Daniele da Volterra, che, con molta probabilità, dovette limitarsi alla progettazione e all'avvio dei lavori, poi condotti da maestri della sua cerchia.⁹⁵² A sostenere questa ipotesi

⁹⁴⁶ Cfr. PARTRIDGE, STARN 1990; DE STROBEL, MANCINELLI 1992, pp. 73-77; BÖCK 1997 e COLZANI 2017.

⁹⁴⁷ CELIO 1638, p. 105.

⁹⁴⁸ BAGLIONE 1642, p. 43.

⁹⁴⁹ Cfr. NAVA CELLINI 1961; DORATI DA EMPOLI 1992.

⁹⁵⁰ BERTOLOTTI 1881, I, p. 205.

⁹⁵¹ VASARI 1966-1987, V, pp. 530-532, 548, 563-564; VI, pp. 150, 221.

⁹⁵² Dal giugno 1561 Daniele ricevette i primi acconti per il riavvio dei lavori. Il 5 novembre sono registrati i compensi a favore di due lavoranti a cottimo per lavori di stucco e doratura compiuti tra ottobre e la fine dell'anno.

valgono sia i contemporanei gravosi impegni assunti dal Ricciarelli, coinvolto nell'esecuzione del monumento equestre di Enrico II di Francia, che una serie di pagamenti percepiti da «lavoranti» e «mastri» stuccatori. Il 21 gennaio 1563 vennero consegnati ben 100 scudi a Giulio Mazzoni, «per intero pagamento di due figure di stucco, fatte nella sala Reggia»,⁹⁵³ e, due anni dopo, Ferrante Moreschi venne retribuito per «opere di stucco», di cui però non viene specificato né il numero né la tipologia, registrando solo il fatto che interessassero la «testa di contro la Cappella Paolina» e gli fruttassero 283 scudi.⁹⁵⁴ Teresa Pugliatti, all'opera per mettere ordine in questo complesso cantiere, credeva di dover individuare tale parete in quella verso nord,⁹⁵⁵ che, però, nei documenti è sempre indicata come «verso Torre Borgia».⁹⁵⁶ Si è così generato un equivoco che l'ha condotta ad assegnare a Moreschi la paternità degli efebi alati che sorreggono lo scudo Boncompagni. Chiarito l'errore, sembra comunque piuttosto arduo identificare nello stuccatore piacentino l'autore di queste sculture, se messe a confronto con i telamoni della cappella di Santa Vittoria in Santa Maria di Campagna a Piacenza, una delle rare realizzazioni dell'artista a noi note.⁹⁵⁷ Commissionata nel 1577, la decorazione del sacello [Fig. 518] è articolata secondo modelli romani e presenta figure virili dai caratteri spiccatamente differenti rispetto ai due angeli reggitemma della sala Regia. Gli esemplari piacentini hanno una muscolatura molto più esibita, sono atteggiati in pose più contorte e sofferte, e certamente possiedono membra meno allungate e aggraziate ma appaiono volontariamente così concepite per ispirare un'impressione di maggiore potenza. Piuttosto, le opere plastiche del cantiere vaticano pagate a Moreschi potrebbero essere individuate nei due telamoni accucciati agli angoli della parete «di contro» la cappella Paolina [Fig. 519] – come da menzione documentaria – ben apparentabili agli altri similmente disposti sulle due pareti lunghe. Entro questo gruppo stilisticamente coeso di figure caratterizzate da un'intensa carica espressiva, da un modellato anatomico fortemente scolpito, da una realizzazione tecnica che gioca sulla differenza tra elementi estremamente sporgenti – realizzati in tridimensione – e rilievi sottilissimi, [Fig. 520, 302] si dovranno ricercare anche le due pagate a Giulio Mazzoni, che ottenne forse un pagamento così cospicuo per due sole figure in quanto più integralmente coinvolto nella direzione del cantiere. Per concludere la disamina su Moreschi stuccatore va costatato come sia certamente vero che i due angeli che inquadravano l'altare di santo Stefano nell'omonima

Il 22 dicembre sono retribuiti dieci «lavoranti» e due «mastri che fan(n)o le figure», cfr. BERTOLOTTI 1884, pp. 19-20; SCHWAGER 1973, p. 91, nota 207; PUGLIATTI 1984, p. 188, note 525-527.

⁹⁵³ ASR, Camerale I, Fabbriche, vol. 1521, f. 81v cfr. BERTOLOTTI 1882, p. 60; PUGLIATTI 1984, p. 188, nota 528.

⁹⁵⁴ ASR, Camerale I, Fabbriche, vol. 1520, f. 248v cfr. BERTOLOTTI 1882, p. 64; PUGLIATTI 1984, p. 188, nota 533.

⁹⁵⁵ Già DAVIDSON 1976, p. 413 considerava la parete citata nei documenti come quella nord.

⁹⁵⁶ Si vedano, quali esempi, le menzioni in Archivio di Stato di Roma, Camerale I, Fabbriche, vol. 1511, ff. 87, 90v.

⁹⁵⁷ Cfr. oltre.

cappella nella Torre Pia non possiedono la stessa energia e la caricata espressività dei telamoni piacentini, ma si dovrà forse supporre che Moreschi lontano da Mazzoni non fosse riuscito a mantenere i livelli del maestro. [Fig. 521] La diversità qualitativa osservabile dal vivo tra i diversi elementi in stucco, lascia supporre che il piacentino non vi avesse lavorato da solo ma che si fosse avvalso di garzoni, almeno per la realizzazione dei putti. [Fig. 522]

Eletto papa nel maggio 1572, Ugo Boncompagni confermò a Giorgio Vasari l'incarico di portare a compimento la decorazione pittorica della sala Regia, allontanandosi dagli intenti del predecessore, Pio V, solo nelle scelte iconografiche.⁹⁵⁸ I due pagamenti per 90 scudi in totale, fatti a «mastro Giovanni Antonio Buzzi scultore a bon conto de tre figure che fa nella sala di re»,⁹⁵⁹ registrati tra l'agosto e il novembre del 1573, potrebbero essere intesi come una commissione attuata al fine di plasmare *ex-novo* oppure per ripristinare integralmente sculture già eseguite nelle campagne precedenti, forse trovate rovinate al momento dello smontaggio dei ponteggi usati per dipingere le pareti. La sala doveva infatti essere grossomodo terminata in tutte le sue parti già nell'estate, quando si versarono diverse rate a Matteo Bartolini da Castello per il pavimento. Si noti che quest'ultimo era stato incaricato di fornire la pavimentazione della chiesa di Santa Croce a Bosco Marengo, dove il Buzzi fece pervenire nel 1571 l'apparato scultoreo realizzato per la sepoltura del committente, papa Pio V.⁹⁶⁰ A questo scultore proveniente dall'area dell'attuale Canton Ticino,⁹⁶¹ definito da Guglielmo della Porta «mio creato»,⁹⁶² si propone di assegnare la paternità dei due telamoni angolari della parete nord. [Figg. 523a-b] Questi giovani strizzati entro nicchie si discostano dai precedenti in ragione delle evidenti differenze stilistiche, per l'assenza di espressività e per un trattamento tecnicamente differente dello stucco, come si vede nel minor gioco tra emergenza a tutto tondo e bassorilievo,⁹⁶³ manifestando dei caratteri che risultano ben spiegarsi con il «classicismo gelato»⁹⁶⁴ di Buzzi. Se ne vedano quali esempi le grandi protomi femminili che reggono l'organo di Santa Maria presso San Celso a Milano o il *Cristo risorto* del cenotafio di Bosco Marengo. [Figg. 524-525]

⁹⁵⁸ DE JONG 2003.

⁹⁵⁹ ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, vol. 1301, ff. 16, 33 («dare a di detto scudi cinquanta di moneta per ordine di nostro Signore a mastro Giovanni Antonio Buzzi scultore a bon conto de tre figure che fa nella sala di re scudi 50»), «A di detto scudi quaranta di moneta pagati per ordine di nostro signore a mastro giovanni antonio buzzi scultore per [resto] delle tre figure di stucco fatte nella sala di Re scudi 40») cfr. SCHWAGER 1973, p. 91, nota 208, PUGLIATTI 1984, pp. 192-194, nota 546, dove la studiosa offre una sintesi di tutta la letteratura critica che ha toccato (seppur marginalmente) la decorazione a stucco.

⁹⁶⁰ Cfr. IENI 1985a; IENI 1985b; EXTERMANN 2016.

⁹⁶¹ Cfr. FRATARCANGELI - LERZA 2009, p. 231.

⁹⁶² GRAMBERG 1964, pp. 122-127, n. 228.

⁹⁶³ La terza figura citata dal pagamento potrebbe essere quella al centro al di sopra delle edicole all'angolo tra la parete nord e la est, verso la Sala Ducale, tuttavia sarebbero necessarie fotografie migliori per poter debitamente valutare questa ipotesi.

⁹⁶⁴ AGOSTI 1996 (1997), p. 179.

Un'incisione riprodotte l'incoronazione a granduca di Cosimo I, avvenuta nel marzo del 1570, pur nella consapevolezza di non poterla intendere come una precisa trasposizione grafica della decorazione della sala a quelle date, deve essere valutata poiché nel registrare la presenza degli elementi in stucco su tutte le superfici non riporta la coppia di angeli reggitemma sulla parete nord.⁹⁶⁵ [Fig. 526]

Volendo allora dar credito alle guide seicentesche precedentemente menzionate, si può provare a confrontare questa coppia con i reggitorcia che l'Antichi realizzò nell'adiacente cappella Paolina, ugualmente caratterizzati da un aspetto longilineo e da anatomie tornite e morbide.⁹⁶⁶ Il 9 ottobre 1580, vennero infatti pagati 10 scudi a Prospero Bresciano «a buon conto delli 8 angeli da farsi da lui di stucchi nelle quattro contornate dell'ornamento della detta cappella Paolina».⁹⁶⁷ Il pagamento del 27 novembre consistente in 35,58 scudi dati «a maestro Pasquino e fratello chiavari per staffe, perni, ferri messi alle figure, verghe sottili de ferro, girelli et altri ferri minuti per servizio di detta capella Paolina»,⁹⁶⁸ ci fa comprendere che le statue dell'Antichi dovevano essere effettivamente già in esecuzione poiché figure in stucco a tutt'oggi necessitano di questo tipo di armature di sostegno. Il confronto può essere esteso anche alle sibille realizzate da Prospero nell'oratorio della Santissima Trinità di Siena e compiute tra il 1574 e il 1575,⁹⁶⁹ da avvicinare agli efebi della Sala Regia per il modo di plasmare il raccordo tra le spalle, il collo e la testa, per l'anatomia un po' schiacciata del torso sotto la pressione del braccio e per le arcate sopracciliari pesanti. [Figg. 527-528]

Con l'intervento dell'Antichi a posizionare lo stemma Boncompagni terminarono gli interventi in stucco nella sala Regia. Questa enorme aula, decorata in tutti i suoi particolari come uno scrigno prezioso, venne portata a compimento da Gregorio XIII, in questo vero erede di Paolo III e ultimo pontefice di una stagione artistica coincidente con il Pieno Rinascimento e con l'apprezzamento di determinate soluzioni decorative, tra le quali, lo stucco.

5.4.2 La chiesa di San Martino degli Svizzeri

Nel 1568, per ordine di papa Pio V, nel cortile degli Svizzeri in Vaticano venne costruita la piccola chiesa dedicata ai santi Martino e Sebastiano per lo svolgimento di funzioni destinate alle guardie e alle loro famiglie.⁹⁷⁰ I lavori di edificazione si svolsero con grande rapidità, tanto che già nel mese di luglio Mazzoni ricevette il primo di due pagamenti – il secondo riscosso il

⁹⁶⁵ Londra, British Museum, 1947,0319.26.26.

⁹⁶⁶ Per le riproduzioni fotografiche e il più aggiornato studio sulla cappella Paolina si veda *Michelangelo e la cappella Paolina* 2016.

⁹⁶⁷ ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, vol. 1308, f. 39 cfr. DE STROBEL - RODOLFO 2016, p. 209.

⁹⁶⁸ ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, vol. 1308, f. 44.

⁹⁶⁹ ANGELINI 2012, pp. 26-28.

⁹⁷⁰ Per la ricostruzione delle vicende e l'analisi architettonica della chiesa cfr. LEWINE 1969.

successivo 21 ottobre – per un totale di 45 scudi «pro mercede picture per ipsum facte in Cappella nuper constructa».⁹⁷¹ Sfortunatamente la chiesetta ha subito fortissime manomissioni, la più importante avvenuta nel 1906, in occasione del quattrocentesimo anniversario della fondazione della guardia pontificia svizzera, quando si procedette a intonacare e a ridipingere intere superfici. Nel 1967 si diede avvio a una campagna di restauri dell'ambiente che comportò la rimozione degli ultimi brani di affreschi superstiti e la completa ricreazione dello spazio.⁹⁷² [Fig. 529] Tra il 6 e il 28 luglio 1967 vennero strappati dall'area absidale l'*Annunciazione* [Fig. 531] che fungeva da pala d'altare e il *Padre Eterno benedicente* [Fig. 533] dipinto nella lunetta al di sopra, tre riquadri con motivi fitomorfi che ornavano il sottarco, *La carità di San Martino* [Fig. 534] e una rappresentazione di San Sebastiano dalle pareti ai lati dell'altare [Fig. 535], la *Madonna con il bambino e Sant'Anna* [Fig. 530] e la *Crocifissione tra i dolenti* [Fig. 532] dipinte sul muro di fondo ai lati del piccolo abside rettangolare. Dal report pubblicato da Gianluigi Colalucci si possono conoscere le condizioni dei dipinti al momento del restauro: lo stato conservativo pessimo era dovuto a segni evidenti di abrasioni, oltre che alla presenza di lacune; le efflorescenze saline avevano causato sbiancamenti, desquamazioni e cadute di colore; dappertutto si riscontravano interventi di ridipintura, particolarmente aggressivi nella *Madonna con il bambino e Sant'Anna* e nella *Crocifissione*.⁹⁷³ Anche in ragione di queste manomissioni, si fatica a inserire queste due pitture, così come l'*Annunciazione*, nel corpus pittorico di Mazzoni; diversamente, gli altri tre frammenti narrativi risultano contraddistinti da una medesima cifra stilistica, effettivamente riconoscibile in quella del piacentino per confronto con le opere già analizzate e per la peculiare rilettura del michelangiolismo – tutta in termini di allungamenti e di ritmo – che le caratterizza.

Difficile pensare che i 45 scudi andassero unicamente a coprire le spese occorse per tre brani di dimensioni così contenute, e si dovrà piuttosto ipotizzare che anche le altre scene fossero originariamente di mano di Mazzoni e poi pesantemente ritoccate se non addirittura eseguite *ex-novo*, oppure che l'intervento del piacentino fosse esteso ad altre superfici della chiesetta, magari sulla volta, per la quale non disponiamo di alcuna informazione. Non vi sono pagamenti che consentano di congetturare l'esistenza del consueto corredo di ornamenti plastici, e forse la volontà di disporre nel più breve tempo possibile dello spazio suggerì di ridurre l'uso dello stucco alle semplici incorniciature dei dipinti.

Come attestano queste prestigiose commissioni, alla fine degli anni Sessanta Mazzoni poteva certamente presentarsi come un artista affermato e versatile, capace di rispondere tanto

⁹⁷¹ Cfr. ASR, Camerale I, Mandati, busta 922, f. 213; busta 924, f. 246v cfr. BERTOLOTTI 1882, pp. 28-29; LEWINE 1969, p. 39.

⁹⁷² Cfr. JEHLE-GUARINO 2000.

⁹⁷³ Cfr. RUSSO 1983, pp. 198-200.

a richieste di natura pittorica quanto scultorea, e doveva essere percepito come un vero e proprio specialista della decorazione a stucco. Rendono ragione di questo *status* le retribuzioni ricevute in qualità di perito, chiamato a giudicare numerosi lavori in Vaticano: il 10 giugno 1563 venne incaricato, insieme a Daniele da Volterra e Guglielmo della Porta, di valutare «in Belvedere nell'appartamento nuovo appeso l'hemiciclo» le pitture di Orlando Parentini e gli stucchi del fratello Dante; nelle stanze al primo piano «del boschetto» (il casino di Pio IV) i lavori di Tommaso Boscoli, dello scultore Antonio da Carrara e di Santi di Tito, di Federico Barocci e Pierleone Zenga per «pittura, stucco et doratura».⁹⁷⁴

I tre artisti si ritrovarono ancora l'8 settembre ai fini di giudicare «pittura stucco et doratura nella quarta stanza ovvero galleria di sopra alle stanze del boschetto in Belvedere» realizzati da Giovanni da Cherso «venetiano pittore»⁹⁷⁵; per stimare quanto Giovanni Battista Santili «pittore detto il grasso» e Leonardo dal Borgo [Cungi] avevano compiuto in «pittura [...] alle stanze nuove nel sacro Palazzo», e quello che Federico Zuccaro e Lorenzo Costa per «più opere di pittura, stucco et doratura [avevano] fatto nell'opere palatine [...] la terza stanza di sopra nel boschetto in Belvedere di pittura stucco et oro et la logietta attaccata all'ovato in detto luogo da basso che guarda sopra la pescheria di pittura [...] et la metà della pittura nella sala accanto l'hemiciclo a man destra et la pittura intera di una stanza contigua a detta sala et ultimamente tutta la pittura di due camere di Torre Borgia et nella Rota due figure la giustitia et l'equità con duoi putti». Sulla base della loro perizia, Pietro Venale ricevette un «pagamento di più opere di pittura et doratura fatte nel sacro Palazzo Apostolico cioè nelle stanze dove abita Sua Santità et nell'appartamento di Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo il Cardinale Borromeo et alle stanze dove abita il Cardinale di Urbino et nel boschetto in Belvedere et in altri luoghi del sacro Palazzo»⁹⁷⁶ e Rocco scalpellino da Montefiascone fu retribuito per «tutta l'opera di stucco et di mosaico fatta da lui nel boschetto in Belvedere».⁹⁷⁷

Insieme al della Porta e a Pirro Ligorio, il 4 marzo 1564 Mazzoni fu incaricato di valutare Santi di Tito e Nicola d'Antonio «per l'opere di pittura fatte da loro per servizio di Nostro Signore nell'una delle sale della fabrica nuova in Belvedere accanto l'hemiciclo che guarda sopra il giardino delle statue», Orlando pittore e Dante Parentini scultore «fratelli et compagni» per «l'opera di stucco et doratura fatta da loro per servizio di Nostro Signore nell'una delle sale della fabrica nuova in Belvedere accanto l'hemiciclo qual guarda verso Prati cioè cornice et fregio di detta sala», Orazio Samacchini per «uno quadro di pittura fatto da lui nella sala Regia» e, nello stesso luogo, il 27 del mese, Livio Agresti per uno degli altri riquadri

⁹⁷⁴ ASR, Camerale I, Fabbriche, 1521, ff. 80-81v.

⁹⁷⁵ Per Giovanni da Cherso cfr. BORIC 2018.

⁹⁷⁶ Cfr. BERTINI in cds.

⁹⁷⁷ ASR, Camerale I, Fabbriche, 1521, ff. 88v-89v.

dipinti.⁹⁷⁸ Quasi un decennio dopo, il 26 maggio 1573, Giulio e Mercurio Raymondo, misuratore della Reverenda Camera, furono chiamati a stimare «certi lavori de stucho fatti da M.ro Lucio pitore nel sacro palazzo Apostolico» ovvero gli interventi di Luzio Luzi nel primo braccio della terza loggia.⁹⁷⁹

5.5 Gli ultimi anni romani e il ritorno a Piacenza

Il 29 dicembre 1576 Giulio Mazzoni si trovava nella città natia con la probabile intenzione di rimanervi stabilmente, così come lascia supporre la deliberazione degli Anziani della Comunità di Piacenza di affidare al «Pictor et Sculptor eximius, cuius virtutes et merita cum tanta et talia sint, et praesentim artis sculpturae» l'insegnamento della scultura a chiunque si dimostrasse interessato ad apprendere, per una retribuzione mensile di cinque scudi.⁹⁸⁰ L'assegnazione a Mazzoni si dovette iscrivere in un tentativo più esteso della comunità piacentina di attrarre in città personalità di spicco della cultura e dai profili professionali di alto livello; un proposito perseguito con il sostegno finanziario del Duca.⁹⁸¹

Il rientro in patria trovò le sue probabili premesse già nel 1575: due lettere recentemente individuate da Giuseppe Bertini testimoniano della volontà di Ottavio Farnese di avere Mazzoni al proprio servizio.⁹⁸² La prima, datata 2 febbraio e scritta da Guglielmo della Porta – che, come visto, poteva vantare una conoscenza profonda del piacentino avendo i due collaborato nel valutare i lavori in Vaticano nel biennio 1563-1564 – è una breve nota che accompagna «li capitoli fatti con mastro Iulio con l'intervento del suo creato Ms. Iosepho nelli quali Vostra Eccellentia potrà conoscere quanto se desidera servirla». Questa notizia ci informa principalmente di due cose: da un lato, lo stadio avanzato delle contrattazioni, che avevano già portato alla stipula di una sorta di contratto, da cui si può pensare che l'interesse dovesse risalire

⁹⁷⁸ Ivi, ff. 104v e 105.

⁹⁷⁹ BERTOLOTTI 1882, p. 30. Per Luzio in questo cantiere cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 60-61.

⁹⁸⁰ Cfr. ASPc, Consiglio generale dell'anzianato, Provvisgioni e riformagioni, anni 1572-1577, n. 20 (57-58), n. 58 Registro delle Provvisgioni dal 1575 al 1577, ff. 176r-v. Il documento è pubblicato in FIORI 1971, pp. 250-251. Rileggendo il primo dei documenti pubblicati da Fiori (p. 250), riferito alla deliberazione del 7 agosto 1576 (f. 142r), non sembra opportuno identificare in Mazzoni il «Julius de ... [sic] Placentinus, qui est multum de simili professione edoctus» citato nel testo, in quanto la decisione era finalizzata a «maximae utilitatis et honoris fore et esse quod in hanc civitatem introduceretur aliquis ingenierius et virtuosa persona tam pro induenda iuventute huius civitatis quam pro succurrendo prefatae Magnificae Comunitati et huic populo circa fabricationes pontium conductus acuarum et similium» mentre noi non disponiamo di altri dati che possano suggerire competenze ingegneristiche di Giulio.

⁹⁸¹ Nel documento si esplicita che l'assunzione sarebbe avvenuta «per prefatam Magnificam Comunitatem et ius Consilium ne ab hic Civitate amplius receda prout et summopere praeoptat Ill.mus, et Excell.mus DD. Dux Noster, cum et ipse assignavit quamdam provisionem occasione promissa, ad hoc ut dicta artem quoscumque volentes docere possit propterea hunc Consilium consulere decrevit, ut, quid faciendum sit, deliberare possit».

⁹⁸² Cfr. BERTINI 2013. Sono trascritte le lettere inviate da Roma al Duca, rispettivamente il 2 febbraio 1575 (Archivio di Stato di Parma (d'ora in poi ASPr), Carteggio Farnesiano Estero, 474) da Guglielmo della Porta, e il 3 febbraio 1575 dall'architetto Francesco Paciotto (ASNa, Archivio farnesiano, 254-255, 674-675). Sembra piuttosto indiscutibile riconoscere nel Giulio citato proprio Mazzoni, in ragione delle indicate competenze di pittore, scultore e plastificatore.

già al finire dell'anno precedente. Guglielmo poi non risparmiava una stoccata: «Il Moschino hoggi è venuto da me et io gl'ho mostrato li detti capitoli et visti et letti detti capitoli mi ha risoluto cosa alcuna, ma quando lui o altri degni di servire vostra Eccellentia faranno partiti honesti, gli darò ragguaglio secondo il mio iuditio». L'assenza del nome di Mazzoni tra quelli degli stipendiati del Duca negli anni seguenti lascerebbe intendere il fallimento degli accordi, e sarà stato forse in ragione dell'opposizione di Francesco Mosca detto Moschino, scultore di punta del duca Ottavio, probabilmente intimorito dalla versatile personalità artistica di Giulio, visto che proprio allora andava incentivando lo sviluppo della carriera del figlio Simone.⁹⁸³

La seconda informazione da registrare riguarda il «creato Ms. Iosepho», il quale, secondo Patrizia di Mambro, andrebbe ricollegato a quel Giuseppe Grattoni, noto a Piacenza per la fortunata attività di intagliatore, che assistette Mazzoni nella fase più tarda della sua attività e che fu esecutore testamentario dell'artista.⁹⁸⁴ La proposta si basa sull'osservazione dell'uso di «suo» invece del più formale «Vostro» richiesto a chi volesse parlare in riferimento al Duca. Differentemente, Bertini lo riconosceva nel pittore Giuseppe Fantuzzi o Fantucci.⁹⁸⁵ Poiché un «Ms. Gioseppo» viene menzionato anche nella seconda lettera e da essa si deduce che egli dovesse essere strettamente legato a Ottavio, sembra più opportuno accettare quest'ultima identificazione, ed effettivamente, scavando nell'*Epistolario scelto* dell'Archivio di Stato di Parma, si incontra una lettera indirizzata al Duca, scritta da Roma dal conte piacentino Ludovico Tedeschi il 15 aprile 1573, dalla quale si comprende come il Fantuzzi dovesse fare la spola tra l'Urbe e Parma.⁹⁸⁶

La seconda delle due missive indirizzate a Ottavio, stesa il giorno successivo alla prima, proveniva da Francesco Paciotto.⁹⁸⁷ Essa ci appare più ricca di informazioni, sebbene sia stata

⁹⁸³ Francesco Simoncelli figlio di Simone (Mosca), nato a Firenze attorno al 1531 e morto a Pisa nel 1578, fu al servizio del duca di Parma cfr. BELLESI 2012; anche il figlio Simone, nato a Orvieto nel 1553 e morto a Parma nel 1610, veniva chiamato Moschino e lavorò per i Farnese di Parma a partire almeno dalla morte del padre; egli è il principale responsabile della monumentale tomba di Margherita d'Austria in San Sisto a Piacenza cfr. LONGERI 1999, pp. 529-531.

⁹⁸⁴ Cfr. BERTINI 2013, p. 241; DI MAMBRO 2015b, p. 135, nota 15. Il Grattoni cominciò a espletare i legati testamentari di Mazzoni, «nuper defunctus», il 20 agosto 1590 (ASPc, Atti notarili, 8517, Not. Gian Francesco Boselli, fogli non numerati), cfr. FIORI 1980, pp. 69, 73-75, nota 30. Grattoni era già stato nominato erede nel testamento steso da Giulio il 28 luglio dello stesso anno (ASPc, Atti notarili, 8517, Not. Gian Francesco Boselli, fogli non numerati) cfr. FIORI 1980, pp. 73-75. L'intagliatore doveva essere stato al servizio di Giulio da molti decenni (è quindi possibile che lo fosse già a Roma) dal momento che l'8 ottobre 1578 è lui che prende in affitto per conto di Mazzoni la casa di una certa Elisabetta Vidalpa Capelli sull'attuale via Taverna (già strada Levata), in prossimità di San Sepolcro e Santa Maria di Campagna, cfr. FIORI 1983, p. 112, nota 14.

⁹⁸⁵ Fantuzzi collaborò con Girolamo Mirola nel palazzo del Giardino e fu senz'altro in rapporti personali con lui, come attesta la vendita di un appezzamento di terreno in zona San Leonardo, registrata il 14 aprile 1570, poco prima della morte del bolognese cfr. DE GRAZIA 1991, pp. 303-304.

⁹⁸⁶ Cfr. ASPr, Epistolario scelto, b. 19, Ludovico Tedeschi: «a Ms. Gioseffo Fantucci non mancarò di quanto mi ricercherà in nome di V. Ecc.a, come ho detto allui, et Don Giulio farà il bisogno delli disegni con Bart.o fiammingo, il q.li ha presso che finito il quadretto di V. Ecc.a, et l'istesso m. Gioseffo li potrà portarne».

⁹⁸⁷ Architetto urbinato, abile costruttore di fortificazioni, fu al servizio del duca di Parma dal 1551 pur viaggiando moltissimo tra il Nord Italia e le Fiandre, il territorio sabaudo, la Spagna e Roma, cfr. BRUNELLI 2014.

scritta da una persona che non ebbe un rapporto diretto con Giulio (l'architetto infatti dichiara: «Di vista non lo conosco») ma che riporta quelli che si direbbero pareri diffusi, raccolti nella Roma della metà degli anni Settanta. Il giudizio espresso è estremamente lusinghiero: «Con quante persone io ho parlato di ms. Giulio scultore con tutte ho trovato gran laude in lui et specialmente con quelli di disegno come sono scultori e pittori»; seguivano considerazioni sul carattere e lo stile di vita – «È solo e non ha altro per chi pensare che per la sua persona che vol dire qualche cosa a non haver il core a due cose et per quanto intendo oltra alla sua soficentia è il più modesto huomo del mondo. Si risolve più tosto a partire che ad essere importuno» – per concludersi con un paragone con uno degli artisti che erano stati a lungo al servizio di Ottavio: «me lo dipingono come un altro Mirola però più finito di lui nel viver cotidiano». ⁹⁸⁸

Nell'epistola Paciotto appare assolutamente convinto dell'opportunità di procedere ad assoldare Mazzoni, giudicato essere il migliore scultore sulla piazza e con il quale gli accordi parevano ormai solidi, tanto che, anche a fronte della possibilità di rivolgersi ad altri, «che sono buoni e veriano ma non migliorandosi, non so perchè mutare». Tra i tanti, «Vi è un ms. Giovanantonio dosia fiorentino cosa del Signor Giovan Giorgio Cesarini assai buon scultore et architetto e bellissimo disegnatore ma nella scultura non è tanto inante come ms. Giulio se bene è valentuomo. Vi è il cavaliere [Giovanni Battista della Porta], quello che ha fatte le sibille a Loreto, valente e da bene», ⁹⁸⁹ eppure Giulio rimaneva preferibile «per haver pratica nella pittura, stucchi et architettura». ⁹⁹⁰

La richiesta del Duca va circostanziata anche in relazione dell'invio a Roma, tra il 1574 e il 1575, di Giovanni Boscoli, al fine di reclutare stuccatori, fondamentali per portare a termine i lavori al palazzo del Giardino. ⁹⁹¹

Mancando qualsiasi attestazione da parte di documenti o dalle fonti, dobbiamo supporre che gli accordi con il Farnese saltarono e che Mazzoni non lavorò mai a Parma. Grazie alle ricerche di Valentina Balzarotti negli archivi della Veneranda Fabbrica di San Pietro, si può ora sostenere che ancora nel 1575 Giulio fosse a Roma: insieme al collega Ferrante Moreschi, Mazzoni è registrato tra i membri dell'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento per l'anno

⁹⁸⁸ La medesima voce dovette giungere a Celio, poiché nel manoscritto riporta: «fu huomo di buona conversazione, visse alegramente».

⁹⁸⁹ Stupiscono questi giudizi in considerazione della fortuna senz'altro maggiore conosciuta dalle opere scultoree di Dosio (cfr. *Giovanni Antonio Dosio* 2012) e della Porta (cfr. IOELE 2016).

⁹⁹⁰ In precedenza, nella lettera, Paciotto aveva scritto «io lo ritrovo anco bell'inventor delle cose dell'architettura»; come già accennato, non avendo a disposizione dati certi per ipotizzare un'attività di architetto per Mazzoni pare opportuno intendere questa affermazione in relazione alla progettazione di decorazioni monumentali e di partiti decorativi architettonico-scultorei.

⁹⁹¹ Cfr. CORNICE 1971. A seguito della scomparsa di Mirola fu certamente necessario provvedere con nuova forza lavoro; che Mirola si occupasse anche di decorazioni in stucco è confermato da una lettera di Giovanni Boscoli al duca Ottavio (ASNa, Archivio farnesiano, 286, f. 156, 1 novembre 1569).

giubilare.⁹⁹² Tutto da valutare è ora il ruolo avuto da questo sodalizio nel garantire ai due le successive committenze piacentine: come si vedrà, la prima opera eseguita da Giulio al suo rientro nella città natia fu la decorazione della cappella del Santissimo Sacramento nel duomo cittadino, promossa dal vescovo Paolo Burali d'Arezzo.⁹⁹³

Dunque, forse prossimo alla partenza, il 2 marzo 1576 Mazzoni nominò Jacopo del Duca – con il quale aveva condiviso l'esperienza nel cantiere di San Martino degli Svizzeri –⁹⁹⁴ suo procuratore per tutto quanto lasciato nell'Urbe.⁹⁹⁵

L'ultima opera realizzata da Mazzoni prima di partire da Roma è stata riconosciuta essere la tela rappresentante una scena infernale [Fig. 536] – variamente indicata come *Caduta degli Angeli ribelli*,⁹⁹⁶ *Le anime del Purgatorio*⁹⁹⁷ o *Demoni oranti*⁹⁹⁸ – collocata sulla parete destra della cappella Catalani, situata sulla sinistra del presbiterio di Santa Maria degli Angeli.⁹⁹⁹ Il sacello è stato oggetto di recenti studi che ne hanno illustrato il complesso significato iconografico: appartenuto alla famiglia Cinque, fu dedicato al Salvatore da Matteo Catalani, discepolo di Antonio del Duca e come lui devoto al culto dei Sette Angeli.¹⁰⁰⁰ Nella parete destra, in basso, un'iscrizione ricorda il privilegio concesso il 10 marzo 1574 da papa Gregorio XIII Boncompagni perché presso l'altare si tenessero messe per le anime purganti.

La mensa è sormontata da una pala d'altare raffigurante *Il Verbo adorato dagli angeli*, incorniciata da un ricco prospetto scultoreo terminante con un frontone spezzato entro cui si inseriscono due putti in stucco; la inquadrano ventiquattro riquadri con *Storie di Cristo* (se ne conservano solo ventuno) e l'accompagna una predella con la *Pentecoste*. La volta a botte è articolata in tre partimenti dove sono alloggiati altrettanti dipinti: la *Cacciata di Adamo ed Eva*, la *Cacciata degli angeli ribelli* e, al centro in un tondo, *Dio Padre*. Sulla parete laterali, a sinistra una rappresentazione di diverse figure oranti, veri e propri ritratti di personalità legate alla chiesa di Santa Maria degli Angeli e al pontificato Boncompagni, e a destra, appunto, la tela attribuita a Mazzoni. [Figg. 537-538-539-540]

⁹⁹² Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arciconfraternita del Santissimo Sacramento di San Pietro, SA 091 (ASS81D91), ff. 134v (Mazzoni), 155r (Moreschi). Il ringraziamento a Valentina per questa segnalazione si somma a tutti i numerosi altri che le devo per la nostra preziosa e continua collaborazione.

⁹⁹³ Cfr. QUAGLIAROLI 2014/2015 e QUAGLIAROLI 2015 (2016). A Piacenza la confraternita era già esistente, come attestano gli statuti risalenti al 1564, ma l'intervento del 1570 di Burali apportò significative integrazioni per adeguare la realtà piacentina a quella dell'Arciconfraternita romana.

⁹⁹⁴ Cfr. BENEDETTI 1987, pp. 245-254.

⁹⁹⁵ ASR, 30 notai capitolini, uff. 13, vol. 57, ff. 145-145v cfr. REDÍN MICHAUS 2007, p. 244.

⁹⁹⁶ STRINATI 1979, p. 35.

⁹⁹⁷ MATTHIAE 1982, p. 80.

⁹⁹⁸ *Arte in Roma* 1992, p. 211.

⁹⁹⁹ Cfr. PUGLIATTI 1984, pp. 203-204, con bibliografia precedente.

¹⁰⁰⁰ Per l'iconografia cfr. PIERGUIDI 2008; CALATI 2012. Matteo Catalani ebbe il patronato anche della cappella dirimpetto, dedicata alla Vergine (cfr. SICKEL 2013, pp. 81-82: nel testamento di Matteo Catalani, morto il 6 marzo 1603, si dichiara la volontà di essere sepolto tra le due cappelle erette da lui (ASR, Notai capitolini, uff. 10, vol. 711, fol. 432-433, 440)).

Nel 1966 fu condotto un restauro che riportò alla luce delle iscrizioni che erroneamente da allora nella letteratura critica sono state considerate essere le firme dei singoli artisti, ma che, con evidenza, si palesano come delle semplici indicazioni vergate da una stessa mano, forse quella di un sacrestano del Seicento. [Figg. 541-542-543-544] Queste “didascalie” assegnano a Domenico da Modena¹⁰⁰¹ la pala d’altare, a Hendrik van der Broeck alias Arrigo Fiammingo i dipinti della volta e a «IULIUS PLACENT» la tela con i demoni oranti. Lo spoglio delle fonti mette in luce che fu solamente a partire dalla prima guida di Titi che il nome di Mazzoni comparve in associazione a questa cappella¹⁰⁰² e, soprattutto, non pochi dubbi lascia l’esame autoptico dell’opera. Stante che ogni tipo di parere è pregiudicato dal terribile stato di conservazione dell’opera – abrasa, incompleta e virata verso toni rossicci – qualsiasi attribuzione che voglia andare oltre la constatazione di un esasperato ma generico michelangiolo rimane dubbia. Preferendo quindi sospendere il giudizio sull’autografia mazzoniana, si possono trarre alcune considerazioni per cercare di spiegare le ragioni che possono aver creato la suggestione dell’intervento del piacentino.

Oltre a registrare l’intensa attività di Jacopo del Duca per Santa Maria degli Angeli, è di fondamentale importanza ricordare quanto la chiesa fosse legata a Michelangelo e a Daniele da Volterra. Sebbene non risulti attestata alcuna opera direttamente ascrivibile al Ricciarelli, è proprio in questa chiesa che Daniele venne seppellito e altrettanto noti sono i lavori ivi condotti dai suoi allievi e collaboratori: Michele Alberti e Jacopo Rocchetti si impegnarono il 23 gennaio 1572 per la decorazione della cappella Ceuli, la prima a sinistra;¹⁰⁰³ Feliciano da San Vito, nel gennaio del 1579, firmò l’accordo tra Consalvo Alberti da un lato, e Cesare Nebbia e Hendrik van der Broeck dall’altro, per i lavori nella cappella dirimpetto.¹⁰⁰⁴ Ci si deve quindi domandare se il dipinto Catalani, per le sagome muscolose ma serpentine e guizzanti dei demoni e per l’intonazione latamente ricciarelliana, non si debba a uno degli altri «creati» di Daniele – forse proprio il Feliciano di cui non si conosce alcuna opera – e se invece gli antichi amatori e cronisti non abbiano ricondotto l’opera a Mazzoni in quanto più noto e apprezzato – anche dallo stesso Vasari – tra i membri dell’*entourage* del volterrano.

5.5.1 La cappella del SS. Sacramento in Duomo e la decorazione dei bracci di Santa Maria di Campagna

Non vi è una data precisa per l’avvio dei lavori nella cappella del Santissimo Sacramento

¹⁰⁰¹ Identificato con Domenico Carnevali (cfr. LUGLI 1977), cfr. STRINATI 1976 e VANNUGLI 2002, p. 127.

¹⁰⁰² TITI 1987, I, p. 152, 154.

¹⁰⁰³ Cfr per il contratto MASETTI ZANNINI 1974, pp. 93-95; per la cappella il contributo di Giulia Spoltore in QUAGLIAROLI – SPOLTORE in cds.

¹⁰⁰⁴ Cfr. SCHIAVO 1953, pp. 292-293; SICKEL 2013, p. 85.

nel Duomo di Piacenza, promossi dal vescovo Paolo Burali presumibilmente appena prima di lasciare la città per dirigersi a Napoli, nell'autunno del 1576. Nei verbali del processo di beatificazione del teatino ampio spazio è dedicato a testimonianze che documentano tale committenza: «che poi detto Cardinale habbia fatto fabricare la miglior parte del Vescovado, e dipingere, stuccare, et indorare la cappella del S.mo Sacr.mo nel Duomo a sue spese questo è cosa notoria, e so ch'egli faceva delli debiti co speranza di pagarli col favore di Dio».¹⁰⁰⁵ E ancora: «per l'honore e somma riverenza della SS.ma Eucarestia [il vescovo Burali] fece a sue spese dipingere, stuccare e indorare la cappella del SS.mo Sacramento in Duomo, com'è cosa notoria e al'hora pubblicamente si diceva».¹⁰⁰⁶ Su questo tasto batte anche l'estensore della biografia pubblicata in corrispondenza della beatificazione: «Nella Cattedrale volle a sue spese ornata a stucchi, e oro, ed a varie dipinture devote la Cappella del SS. Sacramento».¹⁰⁰⁷ Di questa cappella, che occupava l'abside centrale del transetto destro, si deve lamentare la perdita totale delle decorazioni a causa dei restauri promossi dal vescovo Scalabrini alla fine del XIX secolo. Oggi questo spazio appare completamente trasfigurato da un apparato pittorico di gusto neogotico eseguito allo scadere dell'Ottocento dal pittore romano Eugenio Cisterna.¹⁰⁰⁸ Anche le fotografie scattate precedentemente ai suddetti restauri non risultano di alcuna utilità per la conoscenza della *facies* cinquecentesca: l'archivio fotografico della Biblioteca Passerini Landi conserva una riproduzione che inquadra solamente la parte inferiore della cappella e l'incorniciatura all'altare, di foggia certo non cinquecentesca. [Fig. 545]

Le guide storico-artistiche locali tendono tutte a confermare la descrizione fatta nel 1780 da Carlo Carasi: «all'altare del Santissimo il quadro, che rappresenta il Salvatore quando si manifesta ai discepoli in Emaus nella frazione del pane, è bellissimo lavoro di Gio. Battista Tagliasacchi di Borgo S. Donnino. [...] Il dipinto a fresco sopra l'altare, cioè i Santi Dottori della Chiesa con alcuni angeli, e più in alto la Resurrezione del Redentore è opera del detto Fiammingo. Nella volta poi divisi in quattro scompartimenti vi sono li quattro Santi Evangelisti di Giulio Mazzoni piacentino».¹⁰⁰⁹ Dunque, il fiammingo Robert de Longe (Bruxelles 1645 – Piacenza 1709) affrescò in data non nota – tra l'arrivo a Piacenza nel 1685 e la morte – *Quattro*

¹⁰⁰⁵ Archivio Diocesano di Piacenza (ADPc), *Servi di Dio*, I, 79r.

¹⁰⁰⁶ *Ivi*, II, 195r.

¹⁰⁰⁷ BONAGLIA 1772-1773, p. 97.

¹⁰⁰⁸ Cfr. ad esempio CERRI 1908, pp. 37-38, 40, 41: «Nel secolo XVII e nel successivo altre deturpazioni eransi arrecate all'interno, ma tutte furono tolte ridonando alla chiesa la sua originaria fisionomia in seguito ai lavori di ripristino eseguiti negli anni 1897 – 1901 [...] Furono rimesse in pristino le due grandi absidi della traversa ch'erano state sfondate per oltre 80 cm. di spessore a scopo di innicchiarvi i due grandiosi altari del Ss. Sacramento e della Madonna del Popolo, lavori dell'epoca barocca. [...] ma durante questi lavori l'arte ebbe a deplorare gravi iatture, quali la distruzione dei pregevoli Evangelisti dipinti dal piacentino Mazzoni (sec. XVI), e della Resurrezione del Fiammingo (sec. XVII), questa esistente nel catino dell'abside del Sacramento, quelli nella volta contigua [...]. Le pitture dell'abside sono dello stesso Cisterna, tutte relative al SS. Sacramento».

¹⁰⁰⁹ CARASI 1780, pp. 11-12.

Padri della Chiesa e angeli nella fascia sopra l'altare e la *Resurrezione di Cristo* nel catino, andando ad alterare o semplicemente a completare la decorazione in stucco e pitture di Mazzoni.

È però vero che chi ebbe la fortuna di vedere gli *Evangelisti* di Giulio espresse un giudizio positivo, come Michelangelo Gualandi che li descriveva «disegnati e coloriti francamente alla Buonarrottesca e molto lodevoli»¹⁰¹⁰ o Stefano Ticozzi: «molto ben conservati, ed attestano la bravura del maestro».¹⁰¹¹ Ma è Luigi Ambiveri a descriverli più accuratamente:

Piacenza possiede del suo Mazzoni i quattro evangelisti dipinti sulla volta dell'altare del SS. Sacramento nella cattedrale, benissimo conservati e così belli da cattivarsi l'ammirazione, non dirò degli artisti soltanto, ma dei profani eziandio alle belle arti. Difatti chi non contemplerà senza grata impressione la faccia ispirata di S. Giovanni; l'attitudine meditativa e il ragionato sviluppo muscolare di S. Luca, che qualche cosa di Michelangiolesco ci richiama alla mente; la bella testa parlante e la viva espressione di S. Marco e la finezza di contorni di S. Matteo?¹⁰¹²

Possiamo forse immaginare che la composizione fosse simile a quella pensata per la cappella Theodoli ma ulteriormente impreziosita dall'ornamentazione in stucco dorato.

A suggerire l'effetto della riuscita commistione di decorazione pittorica e a stucco di cui Mazzoni si fece abilissimo interprete e diffusore nel territorio piacentino agisce ancora oggi la cupola della già menzionata cappella di Santa Vittoria nella chiesa di Santa Maria di Campagna.¹⁰¹³ [Fig. 546] Riportata all'attenzione grazie ad alcuni restauri compiuti nei primi anni Ottanta, essa risulta piuttosto trascurata dalle guide antiche, tanto che Arturo Pettorelli, primo biografo di Mazzoni, non la restituiva alla sua mano.¹⁰¹⁴ L'oratoriano Alessandro Borla, membro di una nobile famiglia piacentina,¹⁰¹⁵ prima di raggiungere Burali a Napoli prese accordi con Ferrante Moreschi affinché venisse decorata la cappella, dalla sommità sino all'imposta degli archi, lasciando fuori solamente la lanterna, nella quale oggi si scorge un angelo modellato in stucco.¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁰ GUALANDI 1840-1843, I, p. 166.

¹⁰¹¹ TICOZZI 1830-1833, II, voce Mazzoni Giulio.

¹⁰¹² AMBIVERI 1879, pp. 80-81.

¹⁰¹³ Cfr. ARISI 1985.

¹⁰¹⁴ PETTORELLI 1940, p. 26: «le pitture della volta, Storia di S. Vittoria e Profeti, sono attribuite ai fratelli Campi»; egli ripeteva forse quanto riportato da BUTTAFUOCO 1842 (p. 133): «la storia di Santa Vittoria e i profeti nell'alto di questa cappella, si dicono dei fratelli Campi, e fatti dipingere dall'ultimo Priore Commendatario della chiesa di detta Santa».

¹⁰¹⁵ Cfr. PONNELLE – BORDET 1986, pp. 364-365; per la famiglia, si veda la rispettiva voce in *Le antiche famiglie di Piacenza* 1979.

¹⁰¹⁶ Cfr. FIORI 1983, p. 112: il notaio Gaspare Moreschi il 6 maggio 1577 rogò l'atto che riguardava la «mesura fatta della capella quale m. Ferrando Moreschi dipinge a nome del Signor Alessandro Borla incominciando nella

La cupola risulta divisa in spicchi da costoloni sostenuti dagli otto telamoni ignudi per i quali già si è proposta la relazione con quelli della sala Regia. La ricca ornamentazione a stucco si compone di fasce decorate a ricci e girali, corone d'encarpi e nastri, eseguite a rilievo leggero; quattro coppie di putti, seduti sui timpani dei riquadri con i *Profeti*, appaiono vivacemente atteggiati in pose plastiche mentre i peducci della volta sono ornati da vittorie alate modellate con fine gusto all'antica, così come le esili figurette delle grottesche ad affresco. I partimenti che strutturano la cupola così come la più parte delle soluzioni descritte si direbbero una filiazione diretta delle cappelle del Monte e Ricci in San Pietro in Montorio, [Figg. 547-548] e così le decorazioni dei sottarchi e le iscrizioni entro cartelle appaiono piuttosto aderenti a quanto Moreschi eseguì sotto la regia di Vasari nella Torre Pia in Vaticano. [Figg. 549-550] Anche le pitture, che propongono quattro profeti entro cornici rettangolari alternati ad altrettante sibille in ovali e storie – piuttosto ammalorate – con la leggenda delle sante Vittoria e Anatolia ed episodi mariani, rimandando nei tipi, nei colori accesi, nelle scelte compositive alla cultura toscoromana.

A fronte della ben nota collaborazione tra Moreschi e Mazzoni, non sembra implausibile pensare di leggere la decorazione di questa cappella in relazione al grandioso ciclo di lavori di ornamentazione delle volte dei tre bracci della fabbrica che impegnò Giulio dal 1577 pressoché sino alla morte (1590).¹⁰¹⁷

Nel 1840 Michelangelo Gualandi riportava, a firma di Luciano Scarabelli – autore, l'anno seguente, di una guida artistica della città – il «Sommario delle spese fatte in ornare et pingere la gesia della beata vergine di S.ta Maria da Campagna», un lungo e ordinato elenco di pagamenti ricevuti da Mazzoni tra il primo gennaio 1577 e il febbraio 1587.¹⁰¹⁸ Scorrendoli, si può agevolmente seguire l'*iter* del cantiere: la decorazione prese avvio dal braccio immediatamente all'ingresso, di fronte all'area absidale, già decorata a partire dal 1571 dai fratelli Campi.¹⁰¹⁹ Per realizzare l'ornamentazione di questa superficie Giulio fu all'opera sino alla fine di febbraio 1581, per mettersi poi al lavoro sul braccio di destra, concluso nell'aprile

sommità della capella lassando fori il lanternino». Anche una cronaca del 1580, redatta da uno dei frati per conto del Padre Generale, attribuisce a Moreschi le pitture cfr. Archivio Provinciale Ordine Franciscano di Bologna, I.D, *Croniche delle Provincie di Bologna de' Frati Minori osservanti di San Francesco, raccolte da Frate Giovan Franc.o da Carpi del medesimo ordine, l'anno MDLXXX, per commissione del Rev.mo Padre Ministro Generale di tutta la Religione Franciscana, l'Ill.mo Frate Franc.o Gonzaga*: «tutta la capella di S.ta Vittoria e Anatolia, tanto nelle figure di stucco, quanto di pittura fu fatta et finita diligentemente et adornata nel 1579 di mano di messer Ferrante Moresco Piacentino quale ha dipinto più ordini in bellissime figure tutta la vita dell'una e dell'altra santa secondo che s'è potuto intendere per alcune scritture antiche di Roma».

¹⁰¹⁷ Il 7 maggio 1590 Mazzoni rilascia dichiarazione scritta di aver ricevuto il compenso finale di ben 1522 scudi da Palmiano de Paveris, tesoriere della fabbriceria di Santa Maria di Campagna (ASpC, Notai, Aurelio Lupi, 9148 (fogli non numerati).

¹⁰¹⁸ GUALANDI 1840-1843, I, p. 162-167: p. 166.

¹⁰¹⁹ Per l'incarico a Giulio Campi: Archivio di Santa Maria di Campagna (d'ora in poi ASMC), Istromenti, vol. I, n. 27, pubblicato in CORNA 1908, pp. 139-142; per il nuovo contratto con i fratelli Antonio e Vincenzo cfr. CORNA 1910, pp. 5-12.

1584, e quindi su quello di sinistra, che si auspicava fosse compiuto entro il 1587 ma che, più probabilmente, stando ai documenti, comportò un impegno almeno sino al 1589. Per la sontuosa opera di pittura e stucco Mazzoni ricevette enormi quantitativi di denaro, necessari tanto all'acquisto dei materiali quanto a retribuirlo per l'onerosa fatica. Tutte le forze socio-politiche della città vollero dare un contributo a questa che si attestava essere l'impresa più prestigiosa del secolo: a provvedere alla spesa concorsero la Magnifica Comunità di Piacenza, il duca Ottavio Farnese e i Fabbricieri di Santa Maria di Campagna, attraverso elemosine e legati.

Nulla rimane di questa estrema opera di Giulio; [Fig. 551] si può solamente cercare di venire a conoscenza dei caratteri principali della magniloquente decorazione attraverso i dati tecnici deducibili dai pagamenti e per mezzo delle descrizioni reperibili nelle fonti.

Per quello che se ne sa, il Mazzoni aveva decorate le botti con rabeschi su fondo oro e con grandi figure, ispirandosi forse a quanto il Parmigianino aveva fatto nella Steccata. Da quel grande scultore che era, egli volle anche porre sulla cornice della trabeazione parecchie statue in plastica che rompessero, a suo avviso, la monotonia di quelle linee nude e severe.¹⁰²⁰

A partire dal XVIII secolo cominciarono a gravare su queste volte giudizi molto negativi, che, come già anticipato, pare avessero preso avvio dal Carasi, il quale scrisse:

la volta della chiesa fu dipinta da Giulio Mazzoni nel 1583. A dir vero queste pitture neppure da principio eran gran fatto piacevoli, poiché tra le altre cose il Mazzoni non intendeva le leggi del sotto in su: con tuttociò perchè erano assai annerite ed affumicate, l'occhio de' riguardanti ne rimaneva disgustato. Laddove essendo ora state così indegnamente rifatte palesano una intollerabile deformità [...] Del medesimo Mazzoni sono quelle statue sedenti in varj luoghi del cornicione; dubito molto se convengano alla decenza d'una Chiesa, essendo d'uomini grandi al naturale, ignudi, e là collocati senza verun bisogno.¹⁰²¹

Un giudizio che certo mancava di obiettività, soprattutto perché le pitture rovinate dal tempo erano state malamente ridipinte da un artista locale: «la volta della chiesa fu dipinta nel 1583 da Giulio Mazzoni con figure ed arabeschi su fondo oro; ma col tempo presero un velo

¹⁰²⁰ PETTORELLI 1940, 38-39.

¹⁰²¹ CARASI 1780, pp. 53-54.

nerastro e furono ritoccati da mano inesperta, da un certo Antonio Cavatorta nel 1729, che le ridusse in una miserrima condizione».¹⁰²²

Ancora Scarabelli soccorre con un resoconto degli accadimenti successivi:

Il dipinto del volto di Campagna che era a figure grandiose, e rabeschi e ad oro presto scurò: mano sacrilega il ritoccò, lo trasse a peggio; il Carasi che il vide nel 1780 desiderò che si cancellasse, e il volto fosse modernamente dipinto ma a cassettoni alla mosaica, per armonia dell'edificio. Il voto del Carasi fu sentito; e Giambattista Ercole professore d'ornato e d'architettura in patria, che di Piacenza era egli pure, lo mise a cassettoni d'una meraviglia la più grande. Ma egli aveva nemici molti, e più nei pochi artisti che allora vivevano in Piacenza, e infiniti nella ignoranza di chi pagava. Onde allo scoprir ch'egli fece il suo lavoro, con gran diligenza tenuto occulto sino alla fine niuno fu che se ne contentasse; e aggiungendo lo schermo allo scontento martellarono sì l'amor proprio dell'artista, che ne morì. Venuto a Piacenza Mauro Braccioli nel 1804 per dipingere i scenarii pel nuovo teatro che allora si compiva da una società di quattro cittadini, e andato per caso in s. M. di Campagna, e fermato sotto la cupola che è in mezzo dell' edificio da cui appunto partono le visuali de cassettoni, levati gli occhi e visto lo stupendo lavoro gridò che pareva invasato in suo dialetto «Oh c... io non dipingerò in un paese in cui è un pittore di tanta valentia» Tutti allora videro quel che prima non avevano potuto vedere; ma l'infelice Ercole non era più.¹⁰²³

La mancanza totale di attestazioni visive che possano rendere conto della morfologia, dell'estensione e della qualità delle decorazioni di Santa Maria di Campagna crea un'enorme lacuna nel catalogo del piacentino, ma soprattutto rende difficoltoso misurare la ricaduta del suo operare nel contesto padano. La critica ha giustamente evidenziato una somiglianza ai modi mazzoniani per la cappella della Madonna di Loreto nella chiesa di Sant'Agostino: Ferdinando Arisi riscontrava in essa un intervento assegnabile per lo meno all'*entourage* mazzoniano: [Fig. 551]

la pittura di Mazzoni, più compatta, con figure rossastre, spesso in controluce, mi sembra vicina a quella degli affreschi realizzati negli intradossi degli archi [...] In questa cappella mi sembrano del Mazzoni anche gli stucchi, a cominciare dall'angelo della lanterna, gemello di quello di Santa Vittoria. Dovremmo essere tra il 1580 ed il 1590, quando la chiesa, pur non essendo ancora terminata, era già parzialmente officiata, come risulta dalla

¹⁰²² CORNA 1928, p. 34; ma anche CERRI 1889, p. 77: «Ritoccati e guasti questi lavori da mano inesperta nel 1770, furono sostituiti otto anni dopo i cassettoni “alla mosaica”, così li chiama il Carasi, ad opera di G. Battista d'Ercole».

¹⁰²³ GUALANDI 1840-1843, I, p. 162-167: p. 166 (firmato da Luciano Scarabelli).

visita del Castelli nel 1579.¹⁰²⁴

Nella medesima chiesa lateranense, oggi sconsacrata e fortemente compromessa dal punto di vista dello stato conservativo delle opere, attira l'attenzione l'ornamentazione a stucco del capo del transetto di destra, da intendersi come una grande cappella dedicata all'Immacolata Concezione, commissionata da Silvio Borla, parente del già citato Alessandro. [Fig. 553] Non conosciamo il nome dello stuccatore che collaborò con Giovanni Battista Trotti detti il Malosso alla ricca decorazione, da ritenersi eseguita tra il 1591 e il 1594.¹⁰²⁵ I riferimenti alla plastica mazzoniana sono evidenti nelle figure dei cornicioni così come in quelle semidistese lungo i timpani spezzati della serliana e nei putti reggitemma, ma è in generale l'organizzazione delle partiture architettoniche, scultoree e pittoriche a rimandare ai grandi modelli romani importati da Giulio. [Figg. 554-555]

A fronte delle distruzioni, delle manipolazioni e dell'incuria subite dalle creazioni piacentine di Giulio, si potrà solamente concludere constatando come, ancora una volta, la vicenda personale e artistica di Mazzoni risulti paradigmatica per tentare di illustrare la sfortunata ricezione dei grandi complessi decorativi dell'età della Maniera.

¹⁰²⁴ ARISI 1999, p. 409.

¹⁰²⁵ Per l'apparato in stucco cfr. LONGERI 1999, p. 553; per Malosso cfr. ARISI 1985, pp. 97-109.

Conclusioni

Il lavoro condotto, pur avendo preso le mosse dalla constatazione dell'opportunità di aggiornare il profilo artistico di Giulio Mazzoni alla luce delle acquisizioni documentarie e critiche emerse negli ormai quattro decenni che hanno fatto seguito al fondamentale contributo di Teresa Pugliatti, ha superato notevolmente l'orizzonte di studi originariamente stabilito per affrontare questioni che, in forma più estensiva, riguardano la cultura artistica del Cinquecento. Nel corso delle ricerche, infatti, si è andata sempre più affermando la necessità di rileggere le testimonianze – figurative, documentarie e di letteratura – relative al piacentino inserendole entro l'ampio dibattito, a tratti ancora in corso, sulla Maniera. In questo modo – analizzando le singole attestazioni in relazione al precipuo contesto storico e calandole sempre entro un quadro interpretativo dotato di uno sguardo sull'intero XVI secolo – si è cercato di rendere conto, in modo quanto più attento, della fortuna critica dell'artista nei secoli, per giungere a chiarirne il valore allo stato attuale della disciplina storico-artistica.

Il riesame così condotto ha permesso di riflettere su una pluralità di temi, variamente intrecciati, e tutti diversamente incidenti nel percorso mazzoniano. L'aspetto su cui maggiormente ci si è concentrati – e che è stato assunto come secondo termine di ricerca – è quello inerente lo studio dei cantieri decorativi. Si è cercato di dimostrare come la rivoluzione storiografica inaugurata negli anni Sessanta del Novecento abbia generato uno scarto rispetto alle posizioni precedenti e quanto la percezione attuale e le conseguenti possibilità di lavoro in materia di decorazione in età manierista debbano al superamento dei vecchi paradigmi tutti focalizzati su supposte crisi esistenziali e su un programmatico anticlassicismo. Attraverso continue riflessioni su problematiche di vasta ricaduta e sulle quali il dibattito è sempre acceso – come il complesso rapporto tra Raffaello e Michelangelo, tra Raffaello e gli allievi, tra gli artisti della metà del secolo e il Buonarroti; come la problematicità del concetto di “ornato” e la sua presenza o meno nell'orizzonte artistico michelangiotesco o le criticità connesse al rapporto tra progettazione ed esecuzione dei grandi cicli decorativi e alla circolazione delle soluzioni formali – si è dimostrato come Giulio Mazzoni si fosse guadagnato un posto nient'affatto secondario nella Roma dei decenni centrali del Cinquecento.

Facendo fronte alle ingenti perdite, alle copiose trasformazioni o ai restauri impropri subiti dalle creazioni mazzoniane, si è lavorato sulle fonti e sulla grafica, per comparazione con episodi coerenti cronologicamente e stilisticamente, ai fini di ritessere la trama delle vicende dell'artista, giungendo a nuove acquisizioni e a una più integrale messa a fuoco.

Grazie alla rilettura dell'esperienza condotta sotto Giorgio Vasari, si sono approfonditi alcuni aspetti dell'attività dell'aretino a Napoli che non sembravano aver trovato sufficiente

spazio nelle molte trattazioni sul tema, portando come conseguenza una vera e propria scoperta del ruolo di Vasari nella formazione di Mazzoni, con un'incidenza nel suo fare artistico ben maggiore di quanto in precedenza creduto. Ulteriori scavi sono stati condotti nella relazione con Daniele da Volterra, già ben chiara alla critica ma qui aggiornata alla luce delle sempre crescenti attenzioni al Ricciarelli e alla cerchia dei suoi allievi e collaboratori.

Per la principale e la più nota realizzazione del piacentino, palazzo Capodiferro Spada, la lettura – dettaglio per dettaglio – della decorazione e l'incrocio con le altre esperienze della Roma dei pontificati Farnese e Del Monte ha permesso di proporre un inquadramento cronologico e una descrizione dello svolgimento dei lavori che appare più definito rispetto allo stato degli studi, ponendo l'accento sulla centralità del magistero di Perino del Vaga.

La rilettura dei documenti, l'esame autoptico delle opere, lo scandaglio dei contesti per far emergere i connotati della committenza e le interrelazioni, sono state operazioni fondamentali per poter ricostruire un catalogo (per quanto, purtroppo, spesso privo di sopravvivenze) che renda ragione della posizione di tutto rispetto riconosciuta a Mazzoni sia nell'Urbe che nella natia Piacenza, riconoscendogli qualità in tutti gli ambiti di esercizio: come pittore, come stuccatore e come scultore (quest'ultimo certamente l'aspetto maggiormente trascurato dagli studi).

Il lavoro ha inteso contraddistinguersi per un'attenzione del tutto inedita allo stucco e alle forme di decorazione da esso discendenti. Lo studio di questo tipo di ornamentazione plastica ha voluto lasciare il generico piano di lettura per scendere nell'analisi dei dettagli stilistici, cercando di ricostruire la complessa trama delle influenze tra le personalità e i contesti artistici (ragionando *in primis* sul perduto) e ponendo al centro dell'indagine la gestione del cantiere, nella consapevolezza che un siffatto approccio porta con sé questioni e considerazioni sulle relazioni reciproche tra gli artisti e il rapporto tra essi e le esigenze pratiche, economiche e ideologiche della committenza. Di non secondaria importanza è l'attenzione costante riservata ai materiali e alle tecniche, ma anche alla storia dei manufatti e alla natura dei restauri.

In conclusione, questa tesi ha avuto lo scopo di restituire un profilo quanto più completo dell'artista ma anche di interrogarsi sul sistema dei cantieri decorativi nell'età della Maniera, in quanto contesto privilegiato di sviluppo delle doti e di esercizio delle abilità di Mazzoni.

Regesto della vita e delle opere di Giulio Mazzoni

1518/1519

Giulio Mazzoni nasce presumibilmente a Piacenza: non si hanno informazioni dirette, ma la data si desume da un documento del 1589 che lo dice di 71 anni (Cfr. FIORI 1971, p. 76). Per lungo tempo invece si è riportato come anno di nascita il 1525 e il 1618 come quello di morte.

1540

Sino alla fine di maggio 1540 Giorgio Vasari è a Bologna. Durante questo soggiorno emiliano visita Faenza e Ferrara. Rientra a Firenze e comincia a meditare la spedizione a Venezia. Porta a termine i lavori a Camaldoli, rinforzando i legami con Bindo Altoviti che gli commissiona l'*Immacolata Concezione* per la cappella ai Santi Apostoli (AGOSTI 2016, p. 43-44).

1541-1542

Tra la seconda metà di ottobre 1541 e l'estate del 1542 Vasari è a Venezia lavorando per Francesco Leoni e realizzando, dietro spinta dell'Aretino, l'apparato dei Sempiterni. Durante il viaggio di andata Vasari sosta a Bologna, Modena, Parma, Mantova, Verona, Vicenza. L'arrivo a Venezia risale al primo dicembre 1541; gli aiuti che porta con sé sono Stefano Gherardi, Leonardo Cungi e Sebastiano Fiori (AGOSTI 2016, p. 53).

1542-1544

Alla fine dell'estate del 1542 Vasari è ad Arezzo dove lavora alla decorazione della casa. La partenza per Roma avviene entro la fine dell'anno; nel frattempo gli vengono richieste dall'Opera del Duomo di Pisa due pale: l'una è finita già nel 1543.

Tra l'autunno del 1542 e l'estate del 1544 Vasari soggiorna sporadicamente a Roma realizzando per Altoviti la *Pietà* e una copia dalla *Venere e Cupido*; lavora anche per altri committenti fiorentini come Galeotto Gironi, Andrea Boni, Raffaello Griselli, e per Tiberio Crispo (AGOSTI 2016, pp. 60-62).

1543

All'inizio del 1543 Vasari viene introdotto al cardinale Alessandro Farnese, che gli commissiona la *Giustizia*.

Almeno dall'autunno, Giulio Mazzoni è a Firenze al lavoro con Vasari alle tavole con l'*Immacolata Concezione* e due santi destinate alla cappella del Sacramento nella chiesa di San Pier Cigoli a Lucca, su commissione di Biagio Mei (HÄRB 2015, pp. 217-219). In una lettera dell'11 novembre, Fra Miniato Pitti scrive a Giorgio Vasari, che si trova a Roma presso i Farnese, di aver visitato Biagio Mei per rassicurarlo sulla qualità dell'opera e sul ritorno di Vasari entro il maggio successivo (FREY 1923-1930, I, pp. 128-129).

1544

Una lettera del 21 luglio, scritta da Vasari a Francesco Leoni a Venezia, annuncia che circa da due settimane si trova a Lucca per sistemare la tavola di Biagio Mei, completata già l'autunno precedente (ivi, pp. 131-133); si può presumere che Mazzoni lo accompagni. Il 9 agosto Vasari riferisce di essere tornato da Lucca a Firenze la sera prima, a seguito della morte di Biagio Mei. Preannuncia che la seconda tavola per Pisa forse riuscirà a cominciarla e finirla prima della partenza per Napoli (ivi, pp. 133-134).

Il 7 novembre viene siglato da Vasari il contratto per la tavola *Presentazione di Gesù al Tempio* per Santa Maria di Monteoliveto a Napoli (LEONE DE CASTRIS 1981). A Napoli Vasari è chiamato da Gian Matteo Cristiani d'Aversa, generale degli Olivetani, dietro spinta di don Miniato Pitti: il 20 novembre sottoscrive il contratto per la decorazione del refettorio della medesima chiesa (decorazione della volta, pitture e stucchi, e due pareti con tavole) (AGOSTI 2016, p. 63).

1545

Il 20 gennaio Stefano Veltroni e Raffaellino del Colle raggiungono Vasari a Napoli; è forse possibile che anche gli altri aiuti, nominati solo nelle successive lettere, tra cui Giulio Mazzoni, arrivino in questo momento.

Una lettera del 7 febbraio di don Ippolito ricorda che la *Presentazione di Gesù al tempio* è già sull'altare dal 2 febbraio (FREY 1923-1930, I, p. 144) e nel marzo sono terminate tutte le tavole per gli olivetani. È assai probabile che tra marzo e aprile sia terminata anche la decorazione a stucco e pitture del soffitto del refettorio, in quanto il primo aprile Miniato Pitti scrive a Vasari menzionando una nuova commissione: la decorazione del lavatoio, ugualmente con stucchi e pitture; saluta i collaboratori, senza menzionare Giulio (ivi, pp. 146-147) che appare invece a partire dal primo maggio.

Nella lettera dell'8 maggio di don Miniato, sono comunicati a Vasari i desideri di Gian Matteo Cristiani, in quel momento alla casa madre di Monteoliveto, per la decorazione del soffitto della foresteria (ivi, p. 150).

Il 22 giugno Miniato Pitti scrivendo a Vasari lamenta che i suoi collaboratori sono impegnati in altri lavori durante la settimana e solo al sabato si dedicano al convento, mentre Vasari è assorbito dalle opere per Girolamo Seripando (ivi, pp. 153-154).

Il primo agosto Miniato Pitti chiede a Vasari di portare i suoi saluti «al gramo Zulio», presumibilmente Mazzoni (ivi, pp. 156-157).

Il 6 agosto viene allogata a Vasari una *Resurrezione* per l'abate del convento, Girolamo Capace, oggi nei depositi di Capodimonte (LEONE DE CASTRIS 1981).

Il 15 agosto una lettera di Miniato a Vasari rende noto che il padre generale vorrebbe, oltre ai lavori nella foresteria, stucchi e pitture nell'atrio davanti alla chiesa e un quadro con la *Navicella*, raccomandandosi che siano eseguiti di sua mano (FREY 1923-1930, I, pp. 159-160). Di tali lavori Miniato chiede conto in una lettera del 23 novembre quando Vasari è già a Roma e nella quale saluta Mazzoni (ivi, p. 162) menzionato insieme a Raffaello da Montelupo e Simone Botti.

Durante il soggiorno napoletano, Vasari e aiuti sono al servizio del Vicerè don Pedro Álvarez de Toledo, realizzando lavori (perduti) nella residenza di Pozzuoli.

Vasari, di rientro a Roma, esegue le ante d'organo per il duomo di Napoli, su commissione di Ranuccio Farnese e completa le commissioni per San Giovanni a Carbonara. La sorpresa di Ippolito da Milano di trovare Vasari al servizio del cardinale e non del duca Farnese a Piacenza è espressa il 17 dicembre (ivi, pp. 162-164; ROMANI 2013b, p. 112-113). È possibile che, a seguito dell'istituzione del Ducato di Piacenza e Parma, Mazzoni, così come Girolamo Siciolante, si trasferisca a Piacenza (almeno temporaneamente).

1546

Il 13 novembre si concludono i lavori nella sala dei Cento Giorni nel palazzo della Cancelleria, dove non sembra che Mazzoni sia impiegato da Vasari.

Non sembra opportuno identificare Giulio Mazzoni nel «Machone scalpellino» pagato tra maggio e settembre per alcuni lavori fatti insieme ad altri compagni alle porte della sala Regia in Vaticano (REDÍN MICHAUS 2003, p. 52).

1547

Il 10 settembre Pierluigi Farnese viene ucciso da una congiura nobiliare e la città di Piacenza è controllata da Ferrante Gonzaga. Giulio Mazzoni potrebbe seguire altri artisti e intellettuali nel loro esodo verso Parma, Bologna e Roma.

Alla morte di Perino del Vaga (19 ottobre), Daniele da Volterra subentra nella conduzione dell'ampia manodopera impegnata nella decorazione della sala Regia in Vaticano, dove si lavora sin dal 1542 (DAVIDSON 1976). Si può ipotizzare che Mazzoni faccia parte della numerosa schiera di aiuti.

1548

Il 20 settembre 1548 si stipula un accordo tra il cardinale Girolamo Capodiferro e i parenti per ottenere una parte delle proprietà condivise e procedere alla trasformazione in un unico sontuoso palazzo (NEPPI 1975, p. 16). Il 3 dicembre l'architetto Bartolomeo Baronino entra ufficialmente al servizio del cardinale (CANNATÀ 1984, p. 101, nota 3).

1547-1549

Dovrebbero essere questi gli anni in cui, stando al racconto vasariano, Giulio Mazzoni collabora con Daniele da Volterra, impegnato nella sala Regia in Vaticano, nella cappella Orsini a Trinità de Monti, nello studiolo per Margherita d'Austria, nella stanza di Bacco in palazzo Farnese (PUGLIATTI 1984, pp. 49-60; ROMANI 2016).

1550

Il 13 marzo il pittore Giovan Battista di Francesco de Arcangelis di Faenza viene incaricato di dipingere in palazzo Capodiferro una stanza con le storie di Callisto (BERTOLOTTI 1878, pp. 112-113). Il 14 aprile un *Motu proprio* di Giulio III concede al Capodiferro la facoltà di aprire una piazza davanti al suo palazzo (NEPPI 1975, p. 256, doc. 3). Il 26 aprile Francesco de Credenza venne ingaggiato per dipingere e indorare il soffitto della sala d'angolo (verso palazzo Farnese); per la medesima stanza, quattro giorni dopo, Girolamo Siciolante da Sermoneta stipula un contratto per la decorazione delle pareti. (IAZURLO 2009, pp. 69-70, nn. 2, 4).

L'11 maggio, Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, e il 14 maggio, Leonardo Sormani e Tommaso Boscoli ricevono l'incarico di decorare con stucchi e pitture le quattro pareti del cortile (CANNATÀ 1991, p. 88).

1552

Il 10 dicembre il Vicario Generale della Congregazione di Lombardia concede la facoltà agli Agostiniani di Santa Maria del Popolo di assegnare due cappelle ancora prive di titolari: la prima è situata «apud cappella Fusari vulgariter nuncupata la Madonina» e viene richiesta dal nobile milanese Traiano Alicorni (BENTIVOGLIO - VALTIERI 1976, p. 94, 170-171; TOSINI 2009, p. 491)

1553

Il 16 maggio viene firmato un contratto da Francesco de Credenza per «indorare capellam seu sacellum existens in palatio eiusdem R.mi Car.lis iuxta designationem a magistro Julio placentino scultor» (IAZURLO 2009, pp. 70-71, n. 5): si ritiene perciò già conclusa la decorazione della cappella di palazzo Capodiferro.

Il 27 giugno la cappella della Madonnina in Santa Maria del Popolo viene assegnata all'Alicorni, che la dota di 35 scudi annui «cum facultate quod possit illi invocationem quam voluerit imponere et eam ornare et aptare et sepulturam et sepulchrum in ea construere [...] ad beneplacitum dicti Reverendi» (BENTIVOGLIO - VALTIERI 1976, p. 171; TOSINI 2009, p. 491)

1555

Il 15 ottobre Mazzoni si impegna ad eseguire la decorazione della cappella del Castillo («ornare, depingere de pictura et scultura, ac auro et coloribus finis et bonis») per la somma di 800 scudi, secondo i disegni e i modelli eseguiti su quattro fogli di carta e mostrati al committente, e a consegnarla finita entro due anni (REDÍN MICHAUS 2003, p. 49)

1557

Il 5 luglio «Giulio piacentino» riceve 25 scudi da Costantino del Castillo consegnatigli da Bautista del Castillo come parte dei pagamenti di un dipinto nella cappella di famiglia, nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli (REDÍN MICHAUS 2003, p. 49).

1558

Ferrante Moreschi e il fratello Giulio Cesare si trovano a Roma (FIORI 1983, p. 110, nota 5).

1559

Un saldo di pagamento di 60 scudi viene registrato negli archivi dell'Obra Pia di San Giacomo degli Spagnoli per conto di un «Micer Julio» per aver realizzato un *retablo* con i santi Cosma e Damiano, pagato sin dal maggio dell'anno precedente; altri 27 scudi per un *retablo* raffigurante San Michele sono pagati a «maestro Julio» (REDÍN MICHAUS 2003, p. 54).

1561

Riprendono i lavori di decorazione della sala Regia in Vaticano sotto la direzione di Daniele da Volterra (DAVIDSON 1976).

1563

Il 21 gennaio 1563 Giulio Mazzoni viene retribuito per aver realizzato due figure in stucco nella sala Regia. Il 10 giugno viene incaricato, insieme a Daniele da Volterra e Guglielmo della Porta, di valutare «in Belvedere nell'appartamento nuovo appeso l'hemiciclo» le pitture di Orlando Parentini e gli stucchi del fratello Dante; nelle stanze al primo piano «del boschetto» (il casino di Pio IV) i lavori di Tommaso Boscoli, dello scultore Antonio da Carrara e di Santi di Tito, di Federico Barocci e Pierleone Zenga per «pittura, stucco et doratura» (ASR, Camerale I, Fabbriche, 1521, ff. 80-81v). I tre artisti si ritrovano ancora l'8 settembre ai fini di giudicare «pittura stucco et doratura nella quarta stanza ovvero galleria di sopra alle stanze del boschetto in Belvedere» realizzati da Giovanni da Cherso «venitiano pittore»; per stimare quanto Giovanni Battista Santili «pittore detto il grasso» e Leonardo dal Borgo hanno compiuto in «pittura [...] alle stanze nuove nel sacro Palazzo», e quello che Federico Zuccaro e Lorenzo Costa per «più opere di pittura, stucco et doratura [hanno] fatto nell'opere palatine [...] la terza stanza di sopra nel boschetto in Belvedere di pittura stucco et oro et la logietta attaccata all'ovato in detto luogo da basso che guarda sopra la pescheria di pittura [...] et la metà della pittura nella sala acanto l'hemiciclo a man destra et la pittura intera di una stanza contigua a detta sala et ultimamente tutta la pittura di due camere di Torre Borgia et nella Rota due figure la giustitia et l'equità con duoi putti». Sempre sulla base della loro perizia, Pietro Venale riceve un «pagamento di più opere di pittura et doratura fatte nel sacro Palazzo Apostolico cioè nelle stanze dove abita Sua Santità et nell'appartamento di Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo il Cardinale Borromeo et alle stanze dove abita il Cardinale di Urbino et nel boschetto in Belvedere et in altri luoghi del sacro Palazzo» e Rocco scalpellino da Montefiascone è retribuito per «tutta l'opera di stucco et di mosaico fatta da lui nel boschetto in Belvedere» (ASR, Camerale I, Fabbriche, 1521, ff. 88v-89v) (parzialmente resi noti da: BERTOLOTTI 1882, p. 62 e PUGLIATTI 1984, p. 188, nota 529).

Mazzoni realizza il busto marmoreo di Francesco del Nero prima della morte del fiorentino (11 luglio 1563); il ritratto orna la tomba Del Nero in Santa Maria sopra Minerva (DAVIS 1976; RASTORGUEV 2018).

1564

Insieme a Guglielmo della Porta e a Pirro Ligorio, il 4 marzo Mazzoni stima i lavori di Santi di Tito e Nicola d'Antonio «per l'opere di pittura fatte da loro per servizio di Nostro Signore nell'una delle sale della fabrica nuova in Belvedere acanto l'hemiciclo che guarda sopra il giardino delle statue», di Orlando pittore e Dante Parentini scultore «fratelli et compagni» per «l'opera di stucco et doratura fatta da loro per servizio di Nostro Signore nell'una delle sale della fabrica nuova in Belvedere acanto l'hemiciclo qual guarda verso Prati cioè cornice et fregio di detta sala», di Orazio Samacchini per «uno quadro di pittura fatto da lui nella sala Regia» e, nello stesso luogo, il 27 del mese, di Livio Agresti per uno degli altri riquadri dipinti (ASR, Camerale I, Fabbriche, 1521, ff. 104-105)

Nel frattempo, Mazzoni viene accusato di non aver assolto le rate di iscrizione all'Accademia di San Luca; durante il processo i testimoni assicurano che il piacentino sta dipingendo «al presente al Populo un'altra cappella che non è scoperta» e che già ha lavorato come pittore durante il papato di Paolo III e in relazione a Daniele da Volterra, oltre che per il cardinale Capodiferro nel suo palazzo e in una cappella di San Giacomo degli Spagnoli (LEPROUX 1991, pp. 115-118, 129-131).

1565

Il 12 agosto 1565 Ferrante Moreschi viene retribuito per non meglio specificate realizzazioni in stucco nella sala Regia nella «testa di contro alla Cappella Paolina»; il 6 dicembre riceve il compenso finale di 283 scudi (ASR, Camerale I, Fabbriche, vol. 1520, c. 248v; BERTOLOTTI 1882, p. 64; PUGLIATTI 1984, p. 188, nota 533).

1566

Il 27 maggio Giulio Mazzoni e lo scarpellino comasco Battista de Gioldis si accordano con il duca di Amalfi, Innico IV Piccolomini d'Aragona, affinché realizzino a Roma una sepoltura con cancellata e rilievo marmorei destinati alla madre, Costanza d'Avalos (il complesso funerario verrà poi allestito in Sant'Anna dei Lombardi a Napoli). L'improvvisa morte del duca il 29 agosto dello stesso anno rallenta i lavori rendendo necessaria una revisione della commissione: il 7 novembre i due artisti si accordano nuovamente con il fratello di Innico, Giovanni Carlo Silverio, perché si consegni il lavoro completo nel gennaio 1567:

ASR, 30 notai capitolini, uff. 13, b. 25, ff. 71v – 73v.

[f. 71v] Die lune XXVII maii 1566 indictione nona Pontificatus Pii V anno primo.

In praesentia mei notarii et cetera personaliter constituti discreti viri magister Baptista de Gioldis quondam domini Ambrosiis de Gioldis comensis scultor et scarpellinus respective et dominus Iulius quondam Andreae Mazzoni de Placentia pictor et scultor etiam respective sponte et cetera omni modo meliori, promiserunt et quilibet ipsorum insolidum promisit Illustrissimo et Excellentissimo viro domino Indico Piccolomineo de Aragonia duci Amalfiae ibidem presenti et cetera facere [f. 72r] condere construere et vulgariter loquendo sculpire unum sepulcrum marmoreum pro Illustrissima et Excellentissima domina Constantia ducissa Amalfiae matre dicti Illustrissimi domini Ducis secondo il disegno fatto per li detti mastro Baptista et Iulio et al dicto signor Duca monstrato il quale disegno per l'observatione di quanto si promette per loro de mano de me notario sarra segnato et sotto scripto, et sarra sculpito et facto nel modo che in quello si vede con ogni diligentia et bellezze et qualita come in esso appare la quale seppultura con una cancellata dinanzi essa et con le figure di terzo rilievo si come in dicto disegno si vede con tutte le qualita et conditioni describe et designate in quello, detti Baptista et Iulio promettano et ciaschuno de essi insolido promette de farle de scultura de intaglio et tutto sia de marmo [f. 72v] fino netto bianco del piu eccellente che si trova et non sia venato et dicta opera farla et darla fatta qui in Roma nel termine infrascripto cioe, la seppultura insieme con la cancellata promettano darla fatta fra doi mesi da incominciarsi dal giorno de hoggi et le figure con tutto il resto secondo la forma de dicto disegno darle fatte et finiti fra cinque mesi li quali in tutto faranno sette mesi, qui Illustrissimus dominus Indicus dux ut supra vice versa eadem sponte et cetera promisit praenominatis magistris Baptista et Iulio praesentibus et cetera pro huiusmodi opere fiendo solvere et satisfacere modo et forma infrascriptis videlicet nunc manualiter et in contanti scuta centum pro quibus dedit et consignavit predictis magistris praesentibus et recipientibus unam cedulam directam heredibus quondam Iulii del Vecchio mercatoribus [f. 73r] in urbe Roma in via Banchorum et alios scutos centum solvere et satisfacere etiam hic in urbe Roma infra dictos duos menses et finita dicta sepultura et cancellata, et finito toto opere prefato solvere totum illud quod extimatum fuerit dictum opus per duos peritos comuniter eligendos, qui magistri Baptista et Iulius cedulam prefatam ad se receperunt ad effectum exigendi dictas pecunias et illis habitis et receptis promiserunt facere quietantiam penes dictos mercatores quia sic actum et cetera que omnia et cetera rata et cetera habere et cetera promiserunt et non contra facere

et cetera sub poena refectionis damnorum et cetera in quibus et cetera de quibus et cetera quod iuratum et cetera pro quibus observandis et cetera se se et cetera et omnia bona et cetera in ampliori forma Camerae Apostolicae et cetera cum clausulis solitis et cetera obligarunt et cetera et factis et cetera iurarunt et cetera rogarunt et cetera actum Romae in regione Sancti Eustachii in domo habitationis dicti Illustrissimi domini ducis in loco vulgariter nuncupato il pozzo delle [f. 73v] cornachie praesentibus ibidem dominum Joannes Vincenzo Candido quondam domini Ottaviani Candidi de Buchianico Aprutinae diocesis et provinciae et domino Joanne Domenico Bevilacqua cive neapolitano testibus et cetera.

ASR, 30 Notai capitolini, uff. 13, b. 26, ff. 110v-112r

[f. 110v] Die iovis 7 novembris 1566 indictione nona Pontificatus Pii V anno eius primo In praesentia mei notarii personaliter constitutus Illustrissimus dominus Silverius de Piccolominibus vice et nomine Illustrissimae dominae Constatiae ducissae Amalfiae et de suis propriis pecuniis, ut asseruit coram me notario et testibus dedit, et numeravit domino Iulio Placentino [f. 111r] pictori, et magistro Baptista Gioldo comense scarpellino ibidem praesentibus et recipientibus scutos centum de moneta in tot testonibus argenti vulgariter nuncupatibus de iulii tre l'uno ad bonum computum sepulchri marmorei quod praenominati Iulius et Baptista, facere construere et sculpire promiserunt quondam Illustrissimo Domino Indico de Piccolominibus duci Malfiae nuper defuncto et in instrumento de supra rogato per me notarium die 27 mensis maii proxime praeteriti praesentis anni et quos centum scutos dictus bonae memoriae Illustrissimus dominus Indicus de Piccolominibus dux Amalfiae noviter in urbe Roma defunctus prenominatis Iulio et Baptista solvere promiserat infra duos menses incipiendos a dicto die 27 maii, et dictus dominus Silverius protestatus fuit contra eosdem Iulium et Baptistam qui si defecerint tradere dictum sepulchrum marmoreum perfectum iuxta designationem de qua fit mentio in dicto instrumento per totum mensem Ianuarii [f. 111v] proxime futuri anni 1567 et non intendit recipere dictum sepulchrum neque dictam suam personalem aliquo modo teneri ad illius receptionem immo intendit repetere pecunias eisdem magistris solutis. Et quamvis tempus supra traditione et perfectione dicti sepulchri fuerit in dicto instrumento convenutum per totum mensem decembris proxime futuri nihilominus dictus dominus Silverius prorogavit terminum prefatum usque et per totum mensem prefatum Ianuarii, et vice versa praenominati Iulius, et Baptista dictos scutos centum ad se traxerunt, et receperunt et post dictam manualementem habitationem vocarunt se de illis bene contentos et cetera renuntiarunt et cetera quietarunt et cetera per pactum et contra dictam protestationem dixerunt et promiserunt dictum opus perficere et perfectus tradere per totum dictum mensem Ianuarii, et [f. 112r] quod contenta in dicto instrumento sibi observeretur eo modo, et forma prout conventum fuit inter ipsos et prefatum quondam Illustrissimum Indicum ducem Amalfiae, et praemittit defunctum quae omnia et cetera rata habere et cetera et non contra facere et cetera promiserunt sub poena et cetera refectionis omnium damnorum et cetera in quibus et cetera de quibus et cetera quod iuratum et cetera pro quibus observandis et cetera se se et cetera et bona et cetera in ampliori forma camerae Apostolicae cum clausulis solvitis et cetera obligaverunt et cetera obligaverunt et cetera et tactis iuravunt et cetera actum in Palatio dicti Illustrissimorum domini Silverii prope forum Sanctae Mariae de Populo praesentibus et cetera domini Aurelio Cerronio de Faentia, et Francesco de Plano casalensis diocesis familiaribus dicti domini Silverii testibus et cetera.

Con una lettera del 7 dicembre 1566, Vasari, a Firenze, scrivendo a Leonardo Buonarroti a Roma, raccomanda di consegnare un'«inclusa a messer Giulio Piacentino pittore, procurando da quello la risposta» (FREY 1923-1930, II, pp. 282-283). Già Frey in nota ipotizzava che fossero informazioni sulla vita di Daniele da Volterra per la seconda redazione delle *Vite*.

1567

Una lettera del 16 giugno reca l'ordine di Filippo II d'Asburgo al suo ambasciatore a Roma di inviare in Spagna due pittori da scegliersi, su richiesta di Gaspar Becerra, affidandosi al parere di Girolamo Siciolante e Giulio Mazzoni (REDIN MICHAUS 2003, p. 57).

1568

Due pagamenti a Giulio Mazzoni, alle date del 29 luglio e del 21 ottobre, ne attestano l'esecuzione delle pitture della cappella di San Martino degli Svizzeri in Vaticano (BERTOLOTTI 1882, pp. 28-29; LEWINE 1969, p. 39).

1569

Girolamo Theodoli, vescovo di Cadice, in data 24 dicembre, ottiene la cappella già degli Alicorni in Santa Maria del Popolo ed esprime l'intenzione di farla decorare e d'intitolarla a San Girolamo (BENTIVOGLIO - VALTIERI 1976, p. 95, 173-174; TOSINI 2009, p. 491).

1571

Nell'agosto del 1571 Bernardino de Sandoval stipula un primo contratto con Mazzoni per la realizzazione di una cappella secondo la volontà di Alonso Ramírez de Arellano (REDÍN MICHAUS 2003, p. 61, nota 30).

Dall'8 febbraio al 16 settembre Ferrante Moreschi viene retribuito per stucchi eseguiti in Vaticano, nelle cappelle delle «stanze nuove sopra Torre Borgia», identificate nelle tre cappelle commissionate da Pio V a Vasari: Santo Stefano, San Pietro martire, San Michele arcangelo (AURIGEMMA 2009-2010, p. 81)

1572

Con la morte di Bernardino Sandoval, avvenuta nel mese di aprile, Jorge de Fonseca, nuovo esecutore testamentario di Ramírez de Arellano, decide di commutare la precedente cappella con l'ultima della navata destra, di dimensioni molto più contenute; di conseguenza, Mazzoni viene retribuito 50 scudi per quanto compiuto (REDÍN MICHAUS 2003, p. 61, nota 38) e stipula un nuovo contratto, concluso con l'impegno assunto da Moreschi a completare l'opera nel caso Giulio ne sia in qualche modo impossibilitato.

Nell'inventario dei possedi di Bernardino de Sandoval si cita un dipinto di Mazzoni (REDÍN MICHAUS 2003, p. 61, nota 30).

1573

Il 26 maggio Mazzoni, insieme a Mercurio Raimondo, misuratore della Camera Apostolica, è chiamato a stimare la decorazione a stucco realizzata da Luzio Luzi nel primo braccio della terza loggia in Vaticano (BERTOLOTTI 1882, p. 30).

1574

Il 3 agosto Giulio Mazzoni riceve gli ultimi 100 scudi di pagamento per i lavori nella cappella Ramírez de Arellano, con l'obbligo di consegnarla completa entro Natale (REDÍN MICHAUS 2003, p. 56).

1575

Una lettera da Roma del 2 febbraio, indirizzata a Ottavio Farnese e scritta da Guglielmo della Porta, informa di trattative condotte dal frate con «maestro Julio» per farlo entrare al servizio del Duca. Il giorno seguente l'architetto urbinato Francesco Paciotto, scrivendo anch'egli a Ottavio, esprime un parere estremamente favorevole sulle capacità di Mazzoni (BERTINI 2013). In entrambi i casi, viene affermata la volontà di Giulio di concludere l'accordo.

In questo anno giubilare, Giulio Mazzoni e Ferrante Moreschi sono registrati fra i membri dell'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento di San Pietro (Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arciconfraternita del Santissimo Sacramento di San Pietro, SA 091 (ASS81D91), ff. 134v, 155r, segnalazione di Valentina Balzarotti).

1576

Forse approssimandosi la partenza da Roma, il 2 marzo Mazzoni nomina Jacopo del Duca suo procuratore nell'Urbe (REDÍN MICHAUS 2007, p. 244).

Il 29 dicembre la Comunità di Piacenza assegna a Giulio Mazzoni, «Pictor et Sculptor eximius», uno stipendio di 5 scudi d'oro per l'accettazione dell'incarico di insegnare scultura (FIORI 1971, p. 250). Mazzoni dovrebbe già essere impegnato nella decorazione della cappella del Santissimo Sacramento nel duomo cittadino (QUAGLIAROLI 2015 (2016)).

1577

Il primo gennaio Giulio Mazzoni comincia a ricevere i pagamenti per l'enorme lavoro di decorazione delle volte dei tre bracci di Santa Maria di Campagna che continua sino al 1590 (GUALANDI 1840-1843, I, p. 162-167).

Un rogito dello stesso primo gennaio attesta l'avvenuto accordo tra Alessandro Borla, titolare della cappellania di Santa Vittoria nella stessa Santa Maria di Campagna, e Ferrante Moreschi, che si impegna a dipingere la cupola (FIORI 1983, nota 12).

1578

L'8 ottobre, il discepolo e futuro erede Giuseppe Grattoni prende in affitto per conto di Mazzoni una casa sull'attuale via Taverna (in prossimità di Santa Maria di Campagna) (FIORI 1983, p. 113, nota 14).

1581

Il primo aprile Giulio Mazzoni incarica Ferrante Moreschi di vendere alcune statue di sua proprietà depositate a Roma presso lo scultore Francesco da Pietrasanta (Fiori 1983, p. 112, nota 14). Evidentemente Moreschi si reca in viaggio nell'Urbe, dove, il 23 aprile, riceve, in vece di Mazzoni, «scudi vinticinque de moneta [...] per il costo de un pezzo di marmo gentile bianco havuto da lui per farne membretti delle porte della cappella gregoriana in San Pietro» (BERTOLOTTI 1882, p. 61)

Il 3 luglio, con una nuova procura, Mazzoni incarica Giacomo Rocca di vendere le sue opere rimaste a Roma (FIORI 1983, p. 113, nota 14).

1584

Una procura del 18 settembre è fatta da Mazzoni a un certo prete Ardimani, parente di Moreschi, per vendere le opere ancora a Roma (FIORI 1983, p. 113, nota 14).

1587

Mentre Mazzoni continua a lavorare in Santa Maria di Campagna, il 12 febbraio, in seguito alla morte di Ferrante Moreschi, i suoi beni e il materiale dello studio vengono distribuiti tra gli eredi (FIORI 1983, p. 113, nota 15).

1589

Lo stato delle anime della parrocchia di San Sepolcro, alla data del 13 febbraio, registra «in casa del signor Giulio delli Mazoni. Il signor Giulio di anni 71, Antonio Maria suo servo di anni 28» (FIORI 1971, p. 76)

1590

Mazzoni termina di percepire pagamenti per i lavori eseguiti in Santa Maria di Campagna: il 7 maggio Mazzoni rilascia una dichiarazione scritta di aver ricevuto il compenso finale di ben 1522 scudi da Palmiano de Paveris, tesoriere della fabbrica di Santa Maria di Campagna (ASPc, Notai, Aurelio Lupi, 9148 (fogli non numerati). Il 28 luglio è siglato il testamento dell'artista. Il 20 agosto, Giuseppe Grattoni, esecutore testamentario, inizia a pagare gli eredi di Giulio che a questa data risulta «nuper defunctus» (FIORI 1980, pp. 73-76 e nota 30).

Bibliografia

Accurata e succinta descrizione 1766

Accurata e succinta descrizione topografica e storica di Roma Moderna, Roma, 1766

ACIDINI LUCHINAT 1982

C. Acidini Luchinat, LA GROTTESCA, in *Storia dell'arte italiana. Forme e modelli*, III.4, 1982, pp. 159-200

ACKERMAN 1954

J. S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Roma, 1954

ACKERMAN 1968

J. S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, Torino, 1968

ADAMS-FROMMEL 1999-2000

N. Adams, C. L. Frommel, *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, Cambridge, 1994-2000, 2 voll.

ADORNI 1985

B. Adorni, *Alessio Tramello architetto della chiesa di San Sisto a Piacenza*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello*, Piacenza, 1985, pp. 50-83

ADORNI BRACCESI 2009

Voce Mei, Vincenzo (figlio di Biagio), a cura di S. Adorni Braccesi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII (2009)

AGOSTI 1996 (1997)

B. Agosti, *Colossi di Lombardia*, in "Prospettiva", 83/84, 1996 (1997), pp. 177-182.

AGOSTI 2000

B. Agosti, *Qualche nota su Paolo Giovio ("gonzaghissimo") e le arti figurative*, in "Prospettiva", 97, 2000, pp. 51-62

AGOSTI 2011a

B. Agosti, *Intarsi dell'Aretino nella Torrentiniana*, in "Prospettiva", 141-142, 2011, pp. 158-163.

AGOSTI 2011b

B. Agosti, *Per una geografia e storia della Torrentiniana*, in *Forma e storie. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma, 2011, pp. 525-536

AGOSTI 2012

B. Agosti, *Intorno alla cappella Guidiccioni in Santo Spirito in Sassia*, in «*Conosco un ottimo storico dell'arte ...*», a cura di M. M. Donato e M. Ferretti, Pisa, 2012, pp. 259-265

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. Gavrilovich, C. Occhipinti, D. Orecchia, P. Parenti, 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 2016a

B. Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle vite*, Milano, 2016

AGOSTI 2017

B. Agosti, *Vasari su Daniele*, in *Daniele da Volterra. I dipinti d'Elci*, catalogo della mostra a cura di B. Agosti e V. Romani, (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, 16 febbraio – 7 maggio 2017), Monaco di Baviera 2017, pp. 11-17

AGOSTI in cds

B. Agosti, *Una precisazione sullo "scrittoio" di Margherita d'Austria*, in corso di stampa

AGOSTI-BALZAROTTI 2016

B. Agosti, V. Balzarotti, *Nuove ipotesi per la cappella del Santissimo Sacramento nella basilica di San Pietro in Vaticano*, in "Bollettino d'Arte", 30, 2016, pp. 71-84

AGOSTI-BISCEGLIA 2012

B. Agosti, A. Bisceglia, *Per Giorgio Vasari e Gaspar Becerra. Il caso della Pazienza della Galleria Palatina*, in "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", 72/73, 2010/11 (2012), pp. 73-88

AGOSTI-GRISOLIA-PIZZONI 2016

B. Agosti, F. Grisolia, M. R. Pizzoni, *Le postille di padre Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Milano, 2016

Alessandro Vittoria 2001

Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera, atti del convegno internazionale di studi (Università di Udine, 26 - 27 ottobre 2000), a cura di L. Finocchi Ghersi, Udine, 2001

ALVERI 1664

G. Alveri, *Roma in ogni stato*, Roma, 1664, 2 voll.

AMAYDEN 1910

T. Amayden, *La storia delle famiglie romane*, Roma, 1910

AMBIVERI 1879

L. Ambiveri, *Gli artisti piacentini. Cronaca ragionata*, Piacenza, 1879

AMENDOLAGINE 2011

F. Amendolagine, *Jacopo Barozzi da Vignola, ovvero il decoro come nostalgia*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Roma, 2011, pp. 63-82

AMMIRATO 1615

S. Ammirato, *Delle famiglie nobili fiorentine*, Firenze, 1615

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 in Siena e la sua decorazione artistica*, Siena, 2012, pp. 23-37

ANGIOLINI 2008

F. Angiolini, voce *Martini, Luca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXI, 2008

ARCANGELI 1946

F. Arcangeli, recensione a G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, in "Leonardo", giugno 1946, pp. 156-160

ARGAN 1934

G. C. Argan, voce *Maniera e Manierismo*, in *Enciclopedia Treccani*, 1934

ARISI 1977

R. Arisi, *La chiesa ed il monastero di S. Sisto a Piacenza*, Piacenza, 1977

ARISI-ARISI 1984

F. Arisi, R. Arisi, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Piacenza, 1984

ARISI 1985

F. Arisi, *Considerazioni su Ferrante Moreschi e la diffusione della Maniera romana a Piacenza*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, Parma 1985, pp. 161-170.

ARISI 1999

F. Arisi, *La pittura*, in *Storia di Piacenza. Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, a cura di P. Castignoli, Piacenza, Cassa di risparmio di Piacenza, Tip.Le.Co, 1999-2000, 2 voll., I, 1999, pp. 845-885

ARMENINI 1988

G. B. Armenini, *De veri precetti della pittura* (1586), ed. a cura di M. Gorreri, Torino, 1988

Arte in Roma 1992

D. Gallavotti Cavallero, F. d'Amico, C. Strinati, *Arte in Roma nel secolo XVI. La pittura e la scultura*, Bologna, 1992

ASKEW 1956

P. Askew, *Perino del Vaga's decorations for the Palazzo Doria Genoa*, in "The Burlington Magazine", 98, 1956, pp. 46-53

ATTARDI 2007

L. Attardi, *Da Roma a Fontainebleau. Alessandro Vittoria e Bartolomeo Ridolfi scultori*, in *Palazzo Thiene a Vicenza*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, F. Rigon, Milano, 2007, pp. 193-207

AURIGEMMA 2009-2010

M. G. Aurigemma, *Torre Pia in Vaticano. Architettura, decorazione, committenza, trasformazioni di tre cappelle vasariane*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 39, 2009-2010, pp. 65-163

BAKER-BATES 2017

P. Baker-Bates, *Sebastiano del Piombo and the world of Spanish Rome*, London-New York, 2017

BAGLIONE 1642

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino ai tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642

BAGNOLI 1990

A. Bagnoli, *La scultura di Domenico Beccafumi*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 16 giugno – 4 novembre 1990), Milano, 1990, pp. 520-539

BALDINI 1981

U. Baldini, *Michelangelo scultore*, Firenze, 1981

BALDINI 2015

N. Baldini, "Con molte altre nobili pitture, sculture e marmi antichi". *Le vicende della collezione di opere d'arte di Giorgio Vasari attraverso nuovi documenti d'archivio*, in *Giorgio Vasari: la casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno di studi (Firenze-Arezzo, 24-25 novembre 2011), a cura di S. Baggio, P. Benigni, D. Toccafondi, Firenze, 2015, pp. 53-131

BALZAROTTI in cds

V. Balzarotti, *Pellegrino Tibaldi e la decorazione a stucco tra Roma, Bologna e le Marche*, in «*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*, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, Roma (in corso di stampa)

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

BAROCCHI 1950

P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, Roma, 1950

BAROCCHI 1951

P. Barocchi, *Precisazioni sul Primaticcio*, in “*Commentari*”, 2, 1951, pp. 203-223

BAROCCHI 1960-1962

P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari, 1960-1962

BAROCCHI 1962

P. Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, Firenze, 1962, 2 voll.

BAROCCHI 1964

P. Barocchi, *Michelangelo e il manierismo*, in “*Arte antica e moderna*”, 1964, pp. 260-280

BAROCCHI 1984

P. Barocchi, *Studi vasariani*, Torino, 1984

BAROCCHI 1990

P. Barocchi, *Appunti sulla fortuna di Beccafumi da Vasari a Romagnoli*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 16 giugno – 4 novembre 1990), Milano, 1990, pp. 17-25

BAROLSKY 1969

P. Barolsky, *A fresco decoration by Pellegrino Tibaldi*, in “*Paragone*”, 20, 237, 1969, pp. 54-59

BAROLSKY 1979

P. Barolsky, *Daniele da Volterra. A Catalogue raisonné*, New York, 1979

BAROLSKY 1986

P. Barolsky, Recensione a Pugliatti, Teresa, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, in “*The Art Bulletin*”, 68, 1986, pp. 334-336

BARTALINI 1996

R. Bartalini, *Le occasioni del Sodoma dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, 1996

BARTALINI 2001

R. Bartalini, *Sodoma, the Chigi and the Vatican Stanze*, in “*The Burlington Magazine*”, 143, 2001, pp. 544-553

BASSAN 1992

E. Bassan, *La decorazione cinquecentesca della dimora di Girolamo Capodiferro*, in *Palazzo Spada. Arte e storia*, Roma, 1992, pp. 25-30

Bastianino 1985

Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1 sett. - 15 nov. 1985), a cura di Jadranka Bentini, Bologna, 1985

BATTISTI 1956

E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, in "Commentari", 7, 1956, pp. 86-104

BATTISTI 1960

E. Battisti, *Sfortune del Manierismo*, in *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, pp. 216-237

BATTISTI 1967

E. Battisti, *Storia del concetto di manierismo in architettura*, in "Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio", 9, 1967, pp. 204-210

BAZZOTTI 2004

U. Bazzotti, *Primaticcio a palazzo Te*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra (Bologna, 30 gennaio – 10 aprile 2005), a cura di D. Cordellier, Milano, 2005, pp. 67-71

BECHERUCCI 1944

L. Becherucci, *Manieristi toscani*, Bergamo, 1944

BECHERUCCI 1962

L. Becherucci, *Maniera e manieristi*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia-Roma, VIII, 1962, coll. 802-813

BÉGUIN 1960

S. Béguin, *L'École de Fontainebleau: le manierisme à la Cour de France*, Paris, 1960

BÉGUIN 1975

S. Béguin, *Remarques sur la Chambre du Roi*, in *Actes du Colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Paris, 1975, pp. 199-230

BELLESÌ 2012

S. Bellesi, voce *Mosca, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, 2012

BELLUZZI-FORSTER 1989

A. Belluzzi, K. W. Forster, *Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, 1 settembre - 12 novembre 1989), a cura di E. H. Gombrich, Milano, 1989, pp. 177-226

BELTING 1990

H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, 1990

BENATI 2018

D. Benati, *Genga e il cantiere decorativo dell'Imperiale: protagonisti e comparse*, in *Girolamo Genga, una via obliqua alla Maniera*, a cura di B. Agosti, A. M. Ambrosini Massari, M. Beltramini, S. Ginzburg, Milano, 2018, pp. 237-252

BENEDETTI 1968

S. Benedetti, *Santa Maria di Loreto*, Roma, 1968

BENEDETTI 1980

S. Benedetti, *Architettura come metafora: Pietro da Cortona "Stuccatore"*, Bari, 1980

BENEDETTI 1987

S. Benedetti, *Addizioni a Giacomo del Duca*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1/10, 1983/87(1987), pp. 245-260

BENEDETTI 2006

S. Benedetti, *Pietro da Cortona: piccole e grandi architetture: modelli, rilievi, celebrazioni*, Roma, 2006

BENTIVOGLIO 2009

E. Bentivoglio, *Santa Maria del Popolo. Le tombe terragne. "Parole e forme"*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani e M. Richiello, Roma, 2009, 2 voll., I, pp. 325-345

BENTIVOGLIO-VALTIERI 1976

E. Bentivoglio, S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo (con una appendice di documenti inediti sulla chiesa e su Roma)*, Roma, 1976

BERLINER 1925

R. Berliner, *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Lipsia, 1925

BERNARDINI 2012

M.G. Bernardini, *La politica artistica di Gregorio XIII*, in *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, a cura di C. Cieri Via, I.D. Rowland, M. Ruffini, Pisa, 2012, pp. 57-70

BERTINI 1987

G. Bertini, *La galleria del duca di Parma*, Bologna, 1987

BERTINI 2013

G. Bertini, *Giulio Mazzoni (1519 – 1590) in una lettera di Francesco Paciotto ad Ottavio Farnese*, in "Bollettino Storico Piacentino", 108, 2, 2013, pp. 241-247

BERTINI in cds

F. Bertini, *Pietro Venale e lo stucco*, in «*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*, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, Roma (in corso di stampa)

BERTOLOTTI 1878

A. Bertolotti, *Speserie segrete e pubbliche di papa Paolo III*, in "Atti e memorie delle Regie Deputazioni di Storia Patria per le province dell'Emilia", N. S., III, 1, 1878, pp. 169-212

BERTOLOTTI 1881

A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Milano, 1881, 2 voll.

BERTOLOTTI 1882

A. Bertolotti, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Modena, 1882

BERTOLOTTI 1883

A. Bertolotti, *Giunte agli artisti lombardi in Roma*, in «Archivio storico lombardo», 10, 1883, pp. 98-120

BERTOLOTTI 1884

A. Bertolotti, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Venezia, 1884.

BIANCO-GRISOLIA-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017

Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma, 2017

BICHI RUSPOLI in cds

I. Bichi Ruspoli, *Lo stucco a Siena nel Cinquecento. Dal trionfo dei modelli romani al monopolio dei ticinesi Dalla Monna*, in «*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*, a cura di S. Quagliarioli, G. Spoltore, Roma (in corso di stampa)

BISCEGLIA 1999-2000

A. Bisceglia, *Relazioni artistiche tra Italia e Spagna 1540-1568: Pedro de Rubiales e Gaspar Becerra*, tesi di Dottorato di Ricerca in Discipline Storiche dell'Arte Medievale, Moderna e Contemporanea, Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università degli Studi di Napoli Federico II, XII ciclo, relatore prof. F. Sricchia Santoro, 1999-2000.

BLANC 2007

N. Blanc, *Le stuc dans l'art romain. Origine et développement d'une technique décorative. Ier siècle avant et IIème siècle après Jésus-Christ*, Tesi di dottorato, Université Paris IV - Sorbonne, relatore R. Turban, 2007

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

BOCCARDO 1989

P. Boccardo, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma, 1989

BÖCK 1997

A. Böck, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim, 1997

BODE 1896

W. von Bode, *Die Bronzestatuette des Francesco del Nero im Berliner Museum*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XVII, 1896, pp. 235-238

BODE 1930

W. von Bode, *Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Die italienischen Bildwerke der Renaissance und des Barock, Zweiter Band: Bronzestatuetten, Büsten und Gebrauchsgegenstände*, Berlin-Leipzig, 1930

BODE-KNAPP 1904

W. von Bode, F. Knapp, *Die italienischen Bronzen. Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, II, Berlin, 1904

BOISSARD 1597

J. J. Boissard, *Romanae urbis topographiae & antiquitatum, qua succincte & breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur anim-adversione digna. I. Pars Romanae urbis topographiae et antiquitatum*, Francoforte, 1597

BOLOGNA 1959

F. Bologna, *Roviale Spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli, 1959

BOLOGNA 1971

F. Bologna, *Il soggiorno napoletano di Girolamo da Cotignola con altre considerazioni sulla pittura emiliana del Cinquecento*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli, 1971, pp. 147-159

BONAGLIA 1772-1773

G. B. Bonaglia, *Vita del Beato Paolo Burali d'Arezzo Chierico Regolare Cardinale di S. Pudenziana*, Napoli-Torino, 1772-1773

BONAVITA 2013

A. Bonavita, *Villa Trivulzio alle sorgenti di Salone. Il ritiro di un cardinale milanese nella campagna romana*, tesi di dottorato (IUAV Venezia), 2013

BONAVITA 2016

A. Bonavita, *How Cardinal Agostino Trivulzio's collection of statues entered the Farnese collection*, in "The Burlington magazine", 158, 2016, pp. 4-9

BORA 1976

G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo, 1976

BORGHINI 1584

R. Borghini, *Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze, 1584

BORIĆ 2018

L. Borić, *Forgotten "Schiavone": A Reconstruction of the Artistic Profile of Ivan Gapić (Giovanni da Cherso), Vasari's «assai buon maestro delle grottesche»*, in *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage. Supplementi (Visualizing Past in a Foreign Country: Schiavoni/Illyrian Confraternities and Colleges in Early Modern Italy in comparative perspective)*, edited by G. Capriotti, F. Coltrinari, J. Gudelj, 7, 2018, pp. 119-136

BOSMAN 2005

L. Bosman, *Spolia and Coloured Marble in Sepulchral Monuments in Rome, Florence and Bosco Marengo. Designs by Dosio and Vasari*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 49, 3, 2005, pp. 353-376

BRANCHETTI-BELLI BARSALI 1975

M. G. Branchetti, I. Belli Barsali, *Ville della Campagna romana*, Milano, 1975

BRENTANI 1937-1963

L. Brentani, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, Como, 1937-1963, 7 voll.

BRIGANTI 1945

G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945

BRIGANTI 1961

G. Briganti, *La Maniera italiana*, Roma, 1961

BRUNELLI 2014

G. Brunelli, voce *Paciotto, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, 2014

BULST 1970

W. A. Bulst, *Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 14, 1970, 4, pp. 369-392.

BUONO 2007

C. Buono, *Il complesso Toledo in Pozzuoli. Storia e conservazione di un sito monumentale nel quadro delle trasformazioni ambientali*, Napoli, 2007

BURCKHARDT 1952

Burckhardt, *Il Cicerone, guida al godimento delle opere d'arte in Italia* (1855), a cura di P. Mingazzini e F. Pfister, Firenze, 1952

BUTTAFUOCO 1842

G. Buttafuoco, *Nuovissima guida della città di Piacenza con alquanti cenni topografici, statistici e storici*, Piacenza, 1842

Buttner 1970

F. Buttner, *Der Umbau des Palazzo Medici-Riccardi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 14, 1970, 4, pp. 393-414

CAGLIOTI 1991

F. Caglioti, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignai: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, in "Bollettino d'Arte", 67, 1991, pp. 19-86

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

CAIATI 2012

A. Caiati, *La cappella del Salvatore nella basilica di Santa Maria degli Angeli in Roma*, in *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572 - 1585)*, a cura di C. Cieri Via, I. D. Rowland, M. Ruffini, Pisa, 2012, pp. 299-310

CALÌ 1980

M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino, 1980

CAMERA 1881

M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi cronologicamente ordinate e continuate sino al secolo XVIII*, Salerno, 1881, 2 voll.

CAMPBELL 1977

M. Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace: A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton, 1977

CAMPIGLI 2006

M. Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo*, in "Nuovi Studi", 11, 2006, pp. 85-116

CAMPIGLI 2008

M. Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo II. Oltre la Sagrestia Nuova*, in "Nuovi Studi", 13, 2008, pp. 69-90

CAMPIGLI 2011

M. Campigli, *Girolamo da Treviso, Perin del Vaga, Pordenone e Beccafumi. Quattro artisti per un ciclo di affreschi genovese*, in "Nuovi Studi", 16, 2011, pp. 37-50

CANNATÀ 1980

R. Cannatà, *Un'annunciazione giovanile di Giuseppe Valeriano*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 10, 1980, pp. 113-116.

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

L'opera di Giulio Mazzoni da Piacenza, pittore e scultore, nel palazzo Capodiferro, in *Palazzo Spada. Arte e storia*, Roma, 1992, pp. 31-38

CANNATÀ-VICINI 1992

R. Cannatà e M. L. Vicini, *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Roma, 1992

CARASI 1780

C. Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, 1780

CARDELLA 1792-1797

L. Cardella, *Memorie storiche dei Cardinali della Santa Romana Chiesa*, Roma, 1792-1797, 9 voll.

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", n.s. 2, 2016, pp. 58-73

Carteggio 1965-1983

Il carteggio di Michelangelo, ed. postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, Firenze, 1965-1983, 5 voll.

CARUNCHIO 2005

T. Carunchio, *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitanti*, Roma, 2005

CATALUCCI 2013

V. Catalucci, *La famiglia Del Nero di Firenze. Proprietà, patrimonio e collezioni ; il palazzo Del Nero (oggi Torrigiani in piazza dei Mozzi). Prima parte*, in "Studi di storia dell'arte", 24, 2013, pp. 147-180

CATALUCCI-CIPPARRONE 2007

V. Catalucci, A. Cipparrone, *La decorazione del piano nobile di palazzo Ricci-Sacchetti a Roma*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 91/92, 2007, pp. 93-105

CAVALCASELLE-CROWE 1864-1866

G.B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *A New History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century*, London, Murray, 1864-1866, 3 voll.

CAVALCASELLE-CROWE 1871 (1912)

Cavalcaselle, Crowe, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia ; from the fourteenth to the sixteenth century*, 1871, ed. 1912, 3 voll.

CAVALCASELLE-CROWE 1884-1891

G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze, 1884-1891, 3 voll.

CECCHI 1983

A. Cecchi, *Le perdute decorazioni fiorentine di Giovanni da Udine*, in "Paragone", 34, 1983, 399, pp. 20-44

CECCHI 2001

A. Cecchi, *Gli anni fiorentini di Perino*, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo – 10 giugno 2001), a cura di E. Parma, Milano, 2001, pp. 39-50

CELANO 1692

Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate, 1692, risorsa on line:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/2_CELANO_GIORNATA_II_DE_MIERI_DE_ROSA.pdf

CELIO 1638

G. Celio, *Memoria fatta dal signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Napoli, 1638

CENNINI 1913

C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di R. Simi, Lanciano, 1913

CENSIMENTO 2013

Censimento del patrimonio architettonico e artistico. La cattedrale e il palazzo vescovile di Piacenza, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio, Tip.Le.Co, Piacenza, 2013.

CERASARO in cds

C. Cerasaro, *Una nota su Francesco Menzocchi stuccatore*, in «*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*, a cura di S. Quagliarioli, G. Spoltore, Roma (in corso di stampa)

CERRI 1889

L. Cerri, *Guida di Piacenza monumentale, artistica e commerciale*, Piacenza, 1889

CERRI 1908

L. Cerri, *Piacenza nei suoi monumenti*, Piacenza, 1908

CHASTEL 1964

A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino, 1964

CHASTEL 1983

A. Chastel, *Il sacco di Roma*, Torino, 1983

CHENEY 1981

I. Cheney, *Les premières decorations: Daniele da Volterra, Salviati et les frères Zuccari*, in *Le palais Farnèse*, Roma, 1981, I, 1, pp. 243-267

CHLEPA 1988

H. A. Chlepa, *La casa Crivelli in via dei Banchi Vecchi a Roma*, in "Palladio", N.S. 1, 1988, pp. 85-98

CIARDI-MORESCHINI 2004

R. P. Ciardi, B. Moreschi, *Daniele Ricciarelli, da Volterra a Roma*, Milano, 2004

CIERI VIA 1991-1992

C. Cieri Via, *Origine e sviluppi della decorazione profana fra Quattrocento e Cinquecento*, in *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento, funzione e decorazione* (Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, corso di iconografia e iconologia a.a. 1991-1992), Roma, 1991-1992, pp. 7-22

CIOFETTA-VICINI 1991

S. Ciofetta, M. L. Vicini, *Di alcuni temi ovidiani nel piano nobile del palazzo Capodiferro. Iconografia e significato*, in "Bollettino d'Arte", 70, 1991, pp. 105-119

CIRILLO-GODI 1982

G. Cirillo, G. Godi, *Di Orazio Samacchini e altri Bolognesi a Parma*, in "Parma nell'arte", 14.1982, pp. 7-46

CLAPP 1914

F. M. Clapp, *Les dessins de Pontormo: catalogue raisonné précédé d'une étude critique*, Parigi, 1914

COHEN 1996

C. E. Cohen, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between Dialect and Language*, Cambridge, 2 voll., 1996

COLETTI 1948

L. Coletti, *Intorno alla storia del concetto di manierismo*, Torino, 1948

COLLARETA 1983

M. Collareta, *Introduzione*, in J. Shearman, *Il manierismo*, Firenze, 1983, p. VII-XXIII

COLZANI 2017

C. Colzani, *Pellegrino Tibaldi nel cantiere pittorico della sala Regia vaticana: documenti e disegni*, in «Prospettiva», 165-166, 2017, pp. 96-99

CONFORTI 2011

C. Conforti, *1550-1552: la cappella Del Monte a San Pietro in Montorio*, in *Giovanni Antonio Dosio*, a cura di E. Barletti, Firenze, 2011, pp. 183-203

CORDON 2013

N. Cordon, *Stuc et ornement dans les décors italiens du XVI^e siècle. Le cas de la Galleria degli Stucchi du palais Capodiferro à Rome*, in *Questions d'ornements*, sous la dir. de R. Dekoninck, C. Heering et M. Lefftz, Turnhout, 2013, pp. 212-220

CORDON 2016 (2017)

N. CORDON, *Artifices et paradoxes. Daniele da Volterra et les décors de stuc en très haut relief*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, Roma 2016 (2017), pp. 83-100.

CORDON-DEGANS 2013.

N. Cordon, E. Degans, *À travers le cadre: fenestres, stuc et ornement sur les façades du palais Capodiferro*, in "Histoire de l'art", 72, Giugno 2013, pp. 57-68

CORNA 1908

A. Corna, *Storia ed arte in S. Maria di Campagna*, Bergamo, 1908

CORNA 1910

A. Corna, *Le pitture dei fratelli Campi di Cremona in S. Maria di Campagna e la loro distruzione*, in "Bollettino storico piacentino", anno V, 1910, f. 1, pp. 5-12

CORNA 1928

A. Corna, *Guida storico-artistica di S. Maria di Campagna*, Bologna, 1928

CORNA 1930

A. Corna, *Dizionario della storia dell'arte in Italia. Seconda edizione corretta e aumentata*, Piacenza, 1930

CORNICE 1971

A. Cornice, *Boscoli, Giovanni, detto Giovanni della Fontana o Nanni da Montepulciano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, 1971

CORSO 2014

M. Corso, *Jacopino del Conte nel contesto artistico romano tra gli anni trenta e gli anni cinquanta del Cinquecento*, tesi di dottorato in Culture della trasformazione della città e del territorio, Storia e

conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, Università degli Studi Roma Tre, XXVI ciclo (2014), tutor prof.ssa S. Ginzburg

CORSO 2015

M. Corso, *Con Jacopino del Conte (e Perino del Vaga) nell'Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *Francesco Salviati "spirito veramente pellegrino ed eletto"*, a cura di A. Geremicca, Roma, 2015, pp. 53-63

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 Salviati a Genova in un documento inedito*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 55, 2013, 2, pp. 286-295

COX REARICK 1964

J. Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo*, Cambridge, 1964

CREMONA 2009

A. Cremona, *Il Palazzo di Eurialo Silvestri ad Templum Pacis. Cronologia e fasi edilizie, progettisti e direttori dei lavori, artisti impegnati nella decorazione del complesso*, «Ricerche di storia dell'arte», 97, 2009, pp. 17-34

CURRÒ 2007

G. Currò, *Nostra Signora del Sacro Cuore a piazza Navona. Storia e trasformazioni*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", N.S. 44/50, 2004/2007 (2007), pp. 469-484

CUSTOZA 1996

G. C. Custoza, *Giovanni da Udine, la tecnica della decorazione a stucco alla "romana" nel Friuli del XVI secolo*, Pasian di Prato (UD), 1996

DACOS 1962

N. Dacos, *Les stucs du Colisée. Vestiges archéologiques et dessins de la Renaissance*, in «Latomus», XXI, 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 2012

N. Dacos, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel Cinquecento*, Milano 2012.

Daniele da Volterra 2003

Daniele da Volterra amico di Michelangelo, catalogo della mostra, a cura di V. Romani, Firenze, 2003.

D'après Michelangelo 2015

D'après Michelangelo, la fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento, catalogo della mostra, a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, Venezia, 2015

Da Tiziano a El Greco 1981

Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia (1540-1590), catalogo della mostra (Venezia, Settembre - Dicembre 1981), Milano, 1981

DAVIDSON 1959

B. F. Davidson, *Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria, Genoa*, in "The Art Bulletin", 41, 1959, pp. 315-326

DAVIDSON 1966

B. F. Davidson, *Some early works by Girolamo Siciolante da Sermoneta*, in in "The Art Bulletin", 48, 1966, pp. 55-64

DAVIDSON 1967

B. Davidson, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – II*, in "The Burlington Magazine", 109, 1967, pp. 552-559

DAVIDSON 1976

B. Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in "The Art Bulletin", 58, 1976, pp. 395-423.

DAVIDSON 1990

B. F. Davidson, *The cope embroideries designed for Paul III by Perino del Vaga*, in "Master Drawings", 28, 1990, 2, pp. 123-141

DAVIS 1976

C. Davis, *Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero*, in "The Burlington Magazine", 118, 1976, 880, pp. 472-484

DE GRAZIA 1991

D. De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese Court*, Bologna, 1991

DE GRAZIA-MEIJER 1987

D. De Grazia, B. W. Meijer, *Mirola and Bertoia in the Palazzo del Giardino, Parma*, in "The Art Bulletin", 69, 1987, pp. 395-406

DE JONG 2003

J. De Jong, *The Painted Decoration of the Sala Regia in the Vatican. Intention and Reception, in Functions and Decorations, Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di T. Weddingen, S. Blaauw, B. Kempers, Turnhout, 2003, pp. 153–168

DELLA TORRE-SCHOFIELD 1994

S. Della Torre, R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione costruzione di una chiesa esemplare*, Milano, 1994

DE LELLIS [1689]

C. de Lellis, *Aggiunta alla "Napoli sacra" dell'Engenio Caracciolo* [1689], Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", mss. X.B.20- X.B.24, risorsa on line:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/DE_LELLIS_AGGIUNTA_TOMO_IV.pdf

DELL'ACQUA 1935

G. A. dell'Acqua, *L'arte italiana nella critica di Max Dvořák*, Firenze, 1935

DE MARCHI 2016

A. G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo-Milano, 2016

D'ENGENIO CARACCILO 1623

C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli, 1623

Descrizione di Roma Moderna 1697

Descrizione di Roma Moderna formata nuovamente con le Autorità del Cardinal Baronio, Alfonso Ciaconio, d'Antonio Bosio, Ottavio Panciroli, e d'altri celebri Autori, Roma, 1697

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

DE STROBEL, RODOLFO 2016

A.M. De Strobel, A. Rodolfo, *La cappella Paolina attraverso i documenti*, in *Michelangelo e la cappella Paolina: riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, a cura di A. Paolucci, S. Danesi Squarzina, Città del Vaticano, 2016, pp. 203-227

DE TOLNAY 1948

C. de Tolnay, *The Medici Chapel*, Princeton, 1948

DESEINE 1713

F. Deseine, *Rome moderne, Première Ville de l'Europe, avec toutes ses magnificences et ses delices*, Leide, 1713

DI MAMBRO 2015a

P. di Mambro, "Bisogna metter le mani per da vero a queste cose di Ravenna". Un carteggio inedito del vicelegato pontificio del 1555, in "Romagna Arte e Storia", 103, 2015, pp. 75-94

DI MAMBRO 2015b

P. di Mambro, *La sala degli Elementi di Palazzo Capodiferro tra "complexio sanguinea" dei corpi e regola del disegno architettonico: nuove considerazioni su Giulio Mazzoni*, in *In corso d'opera*, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Roma, 2015, pp. 129-135

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

DIONISOTTI 1987 (1995)

C. Dionisotti, *I due Vasari*, in "L'indice dei libri del mese", IV, 1987, pp. 4-5, ried. in *Appunti su arti e lettere*, Roma, 1995

DIVENUTO 2005

F. Divenuto, *L'avventura napoletana di Giorgio Vasari nel racconto del protagonista*, in "Studi Rinascimentali", 3, 2005, pp. 87-96

DOLCE 1960-61

L. Dolce, *L'Aretino*, in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari, 1960-1962, I, pp. 141-206

Domenico Beccafumi e il suo tempo 1990

Domenico Beccafumi e il suo tempo, catalogo della mostra (Siena, 16 giugno – 4 novembre 1990), Milano, 1990.

DORATI DA EMPOLI 1992

M. C. Dorati da Empoli, ad vocem *Antichi, Prospero, gen. Il Bresciano*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler*, München-Leipzig, IV, 1992, pp. 260-261

DREYER 1968

P. Dreyer, *Giulio Mazzoni as a Draughtsman*, in “Master Drawings”, 6, 1968, pp. 21-26

DU BOS 1746

J. B. Du Bos, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris, 1746

DUMONT 1966

C. Dumont, *Le Maniérisme, état de la question*, in “Bibliothèque d’humanisme et Renaissance”, 28, 1966, pp. 439-457

DUMONT 1973

C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Roma, 1973

DVOŘÁK 1928

M. Dvořák, *Über Greco und den Manierismus*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1928 pp. 259-276

DVOŘÁK 2004

M. Dvorak, *Geschichte der Italienische Kunst im Zeitalter der Renaissance*, Wien, 2004

EKSERDJIAN 2016

D. Ekserdjian, *Correggio e Parmigianino: il Cinquecento a Parma*, in *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Roma, 13 marzo – 26 giugno 2016), a cura di D. Ekserdjian, Cinisello Balsamo-Milano, 2016, pp. 13-35

ELAM 1979

C. Elam, *The site and early building history of Michelangelo’s new sacristy*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 23, 1979, pp. 155-186

EXTERMANN 2016

G. Extermann, *Marmi romani in Piemonte: Pio V e il cantiere di Santa Croce a Bosco Marengo*, in *Splendor marmoris*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma, 2016, pp. 69-86

FABRICZY 1896

C. von Fabriczy, *Das Landhaus des Kardinals Trivulzio am Salone*, in “Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen”, 17, 1896, pp. 186-205

FALABELLA 2006

S. Falabella, voce *Luzi, Luzio, detto Luzio Romano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, 2006

FALCIANI 1995

C. Falciani, *Memoria del Rosso negli stucchi della cappella Cesi*, in «Artista. Critica dell’arte in Toscana», 1995, pp. 126-137

FATTORINI 2014

G. Fattorini, voce *Pastorini, Pastorino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXI, 2014

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 delle mostre (Montepulciano, San Quirico d’Orcia, Pienza, 18 marzo – 30 giugno 2017), Pisa, 2017, pp. 113-136

FATUZZO 2017

S. Fatuzzo, *Per una storia delle committenze dei Pallavicino di Cortemaggiore (1479-1585)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2017

FERRARI 1910

G. Ferrari, *Lo stucco nell'arte italiana*, Milano, 1910

FERRERIO 1653

P. Ferrerio, *Palazzi romani dei più celebri architetti*, Roma, 1653

FINOCCHI GHERSI 1998

L. Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine, 1998

FIORANI 1983

L. Fiorani, *Lettere di Girolamo Siciolante nell'Archivio Caetani di Roma e notizia del ritrovamento di un'opera di Tullio Siciolante*, in *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521 - 1575). Storia e critica*, a cura di J. Hunter, T. Pugliatti, L. Fiorani, Roma, 1983, pp. 109-140

FIORI 1971

G. Fiori, *Documenti su pinacoteche e artisti piacentini*, in *Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*, Piacenza, 1971, pp. 223-263

FIORI 1980

G. Fiori, *Notizie biografiche di Gian Antonio ed Eugenio Bianchi, Francesco Mochi e Giulio Mazzoni*, in «*Bollettino storico piacentino*», 75, 1980, pp. 63-75

FIORI 1983

G. Fiori, *Notizie biografiche di Ferrante Moreschi, Orazio Bramieri, Gerolamo Dalla Valle Leoni e di altri pittori attivi a Piacenza dal XVI al XVIII secolo*, in «*Bollettino storico piacentino*», 78, 1983, pp. 110-118

FIORI 1999

G. Fiori, *Carlo Carasi, le sue fonti artistiche e la critica pittorica piacentina tra il Settecento e l'Ottocento*, in «*Archivio storico per le Province Parmensi*», 51, 1999, pp. 291-315

Fontainebleau e la maniera italiana 1952

Fontainebleau e la maniera italiana, Napoli, 1952, catalogo a cura di F. Bologna e R. Causa, Firenze, 1952

FORCELLA 1869-1884

V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri raccolte e pubblicate da Vincenzo Forcella*, Roma, 1869-1884, 14 voll.

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

FORNARI SCHIANCHI 2003

L. Fornari Schianchi, *La scuola di Parma del XVI secolo: fondatori e continuatori*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra (Parma, 8 febbraio – 15 maggio 2003), a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 107-117

FRACCHIA 1997-1998

C. Fracchia, *La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga*, in «*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid*», 9-10, 1997-1998, pp. 133-151

FRAGNITO 1975

G. Fragnito, voce *Capodiferro, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, 1975, pp. 626-629

FRAGNITO 2014

G. Fragnito, voce *Paolo III, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, 2014

Francesco Salviati 1998

Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera, catalogo della mostra (Roma-Parigi 1998), a cura C. Monbeig Goguel, Milano, 1998

Francesco Salviati 2015

Francesco Salviati "spirito veramente pellegrino ed eletto", a cura di A. Geremicca, Roma, 2015

FRANCIA 1977

E. Francia, *1506-1606. Storia della costruzione del nuovo San Pietro*, Roma, 1977

FRANCISCO DE HOLLANDA 1993

Francisco de Hollanda, *Dialoghi di Roma*, introduzione, commento e note di R. Biscetti, Roma, 1993

FRANGENBERG 2002

T. Frangenberg, *Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's Lives (1550)*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 65, 2002, pp. 244-258

FRANKLIN 2013

D. Franklin, *Raffaellino del Colle and Giulio Romano*, in *Late Raphael* (Proceedings of the International Symposium), a cura di M. Falomir, Madrid, 2013, pp. 100-105

FRATARCANGELI-LERZA 2009

M. Fratarcangeli, G. Lerza, *Architetti e maestranze lombarde a Roma (1590-1667). Tensioni e nuovi esiti formativi*, Pescara, 2009

FREDERICKSEN-ZERI 1972

B. B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Collections*, Cambridge, 1972

FREEDBERG 1950

S. J. Freedberg, *Parmigianino. His work in painting*, Cambridge, 1950

FREY 1923-1930

K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, 1923-1930, 2 voll.

FRIEDLÄNDER 1925 (1957)

W. Friedländer, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 46, 1925, (consultata nella traduzione inglese: *The Anticlassical Style in Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1957, pp. 1-43)

FRIEDLÄNDER 1929 (1957)

W. Friedländer, *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältniss zum Übersinnlichen in "Vorträge der Bibliothek Warburg"*, 1928/29, pp. 214-243 (consultata nella traduzione inglese: *The Anticlassical Style in Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1957, pp. 47-83)

FROHLICH-BUME 1921

L. Frohlich-Bume, *Parmigianino und der Manierismus*, Wien, 1921

FROMMEL 1963

Ch.L. Frommel, *Miszellen zu Sangallo dem Jüngerem, Rosso und Montelupo in S. Maria della Pace in Rom*, «Il Vasari», 4, 1963, pp. 144-148

FROMMEL 1964

Ch. L. Frommel, *Antonio da Sangallo Cappella Paolina. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Vatikanischen Palasts*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 27, 1964, pp. 1-42

FROMMEL 1973

Ch. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973, 3 voll.

FROMMEL 2003

Ch. L. Frommel, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano, 2003

FUMAGALLI 2005

E. Fumagalli, *Il Palazzo Madama*, in *Palazzo Madama*, Roma, 2005, pp. 41-137

FURLAN 1988

C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano, 1988

FURLAN 2016

C. Furlan, voce *Ricamatore, Giovanni, detto Giovanni da Udine*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVII, 2016, pp. 123-128

GANDOLFI in cds

R. Gandolfi, *Le vite degli artisti del cavalier Gaspare Celio*, in corso di stampa

GATTI 1996

S. Gatti, *Un amico del Bambaia. Monsignor Traiano da San Celso*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, a cura di M. L. Gatti Perer e A. Rovetta, Milano, 1996, pp. 149-170

GAUDIOSO 1976

R. Gaudio, *I lavori farnesiani a Castel sant'Angelo*, in «Bollettino d'Arte», 61, 1976, pp. 26- 29

Genua Picta 1982

Genua Picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte, catalogo della mostra (Genova, 15 aprile - 15 giugno 1982), a cura di P. Boccardo, Genova, 1982

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 1971

J. A. Gere, *I disegni dei maestri. Il manierismo a Roma*, Milano, 1971

GERE-POUNCEY 1983

John A. Gere, P. Pouncey, *Italian drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, London, 1983, 2 voll.

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, *Aristotile 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

GHISSETTI GIAVARINA 2008

A. Ghisetti Giavarina, *Tommaso Boscoli. Note documentarie sull'attività di scultore, scalpellino e stuccatore*, in "Opus", 9, 2008, pp. 21-26

GINZBURG 2007

S. Ginzburg, «*Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nelle genesi della Torrentiniana*», in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 147-203

GINZBURG 2010

S. Ginzburg, *Intorno al cantiere della Torrentiniana. Il modello di Bembo*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno (13 - 17 febbraio 2008, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut), a cura di K. Burzer, Ch. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia, 2010, pp. 21-25

GINZBURG 2013

S. Ginzburg, *Vasari e Raffaello*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, Venezia, 2013, pp. 29-46

GINZBURG 2015

S. Ginzburg, *Perino del Vaga e la generazione di Salviati*, in *Francesco Salviati "spirito veramente pellegrino ed eletto"*, a cura di A. Geremicca, Roma, 2015, pp. 41-51

GINZBURG in cds

S. Ginzburg, *La cesura del 1527 nella periodizzazione di Giorgio Vasari*, in *Il sacco di Roma*, in corso di stampa

Giorgio Vasari 1981

Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, catalogo della mostra (Arezzo, 26 settembre 1981-3 gennaio 1982), Firenze, 1981.

Giovanni Antonio Dosio 2012

Giovanni Antonio Dosio, a cura di E. Ferretti, Firenze, 2012

GIOVANNONI 1959

G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, 1959, 2 voll.

Giulio Romano 1989

Giulio Romano, catalogo della mostra (Mantova, 1 settembre - 12 novembre 1989), a cura di E. H. Gombrich, Milano, 1989

Giulio Romano 1992

Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie, a cura di D. Ferrari, Roma, 1992, 2 voll.

Gli affreschi di Paolo III 1981

Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, 1543 - 1548, catalogo della mostra (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma, 16 novembre 1981 - 31 gennaio 1982), a cura di F. M. Aliberti Gaudio, E. Gaudio, Roma, 1981

GNANN 2007

A. Gnann, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, Petersberg, 2007, 2 voll.

GOGUEL 1978

C. Goguel, *Francesco Salviati e il tema della Resurrezione di Cristo*, in "Prospettiva", 13, 1978, pp. 7-23

GOGUEL 2001

C. Goguel, *Perino del Vaga o "la bontà di disegno"*, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo – 10 giugno 2001), a cura di E. Parma, Milano, 2001, pp. 57-78

GOGUEL 2015

C. Goguel, *Dans le cercle de Giorgio Vasari une proposition pour Sebastiano Vini*, in J. Lalande Biscontin, *Feuilles de mémoire. Un carnet de dessins florentins du Musée du Louvre de l'Académie du dessin à Filippo Baldinucci*, Mainz, 2015, pp. 323-356

GOLDSCHMIDT 1914

F. Goldschmidt, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. Büsten, Statuetten und Gebrauchsgegenstände*, 1914

GOMBRICH 1963

E. H. Gombrich, *Introduction: the Historiographic Background*, in *The Renaissance and Mannerism*, Acts of the 20th International Congress of the History of Art, Princeton, 1963, 2 voll., II, pp. 163-173

GRAMBERG 1964

W. Gramberg, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, 3 voll., Berlino, 1964

GRASSO 2000

M. Grasso, voce *Gherardi, Cristofano, detto il Doceno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, 2000

GRAUL 2009

J. Graul, "...fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione": *i due bassorilievi in stucco di Daniele da Volterra per la cappella Orsini*, in "Prospettiva", 134/135, 2009, pp. 141-156

GRISEBACH 1936

A. Grisebach, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Leipzig, 1936

GRISOLIA 2018

F. Grisolia, "*Trattenimenti pittorici*". *I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma, 2018

GROSSO 2016

M. Grosso, *Su alcuni aspetti della biografia vasariana di Battista Franco "pittore veneziano"*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", 40, 2016, pp. 29-46

GUALANDI 1840-1843

M. Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti*, Bologna, 1840-1843, 2 voll.

GUAZZO DA TRINO 1545

M. Guazzo da Trino, *Historie di tutte le cose degne di memoria, qual dei anno 1524 sino questo presente sono occorso nell' Europa nella India et altre luoghi. ...*, Venezia, 1545

GURLITT 1887

C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1887

GUZZO 1994

E. M. Guzzo, voce *Falconetto, Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, 1994

HÄRB 1998

F. Härb, *Modes and Models in Vasari's Early Drawing Œuvre*, in *Vasari's Florence. Artists and literati at the Medicean Court*, a cura di P. Jacks, Cambridge (MA), 1998, pp. 83-110

HÄRB 2005

F. Härb, "Dal vivo" or "da se". *Nature Versus Art in Vasari's Figure Drawings*, in «Master Drawings», 43, 2005, 3, pp. 326-338

HÄRB 2015

F. Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma, 2015

HARTT 1958

F. Hartt, *Giulio Romano*, New Heaven, 1958, 2 voll.

HARTT 1971

F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London, 1971

HAUSER 1955

A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1955

HAUSER 1965

A. Hauser, *Il Manierismo: la crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, 1965

HAUSER 1967

A. Hauser, *L'ambiente spirituale del Manierismo*, in "Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio", 9, 1967, pp. 187-197

HELPER 2009

Y. Helfer, *Guglielmo della Porta, dal Duomo di Genova al Duomo di Milano*, in "Prospettiva", 132, 2009, pp. 61-77

HENDY 1931

P. Hendy, *The Isabella Stewart Gardner Museum. Catalogue of the exhibited paintings and drawings*, Boston, 1931

HENDY 1974

P. Hendy, *The Isabella Stewart Gardner Museum. European and American paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 1974

HERNANDEZ 1972

R. Hernandez, *Juan Alvarez de Toledo*, in Q. Aldea Vaquero, T. Marin Martinez, J. Vives Gatel, *Diccionario de Historia Ecclesiastica de Espana*, Madrid, 1972, 4 voll.

HIRST 1964

M. Hirst, *Rosso: a Document and a Drawing*, in "The Burlington Magazine", 106, 1964, pp. 120-126

HIRST 1966

M. Hirst, *Perino del Vaga and his circle*, in "The Burlington Magazine", 108, 1966, pp. 398-405

HIRST 1967

M. Hirst, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel - I: The Chronology and the Altarpiece*, in "The Burlington Magazine", 109, 1967, pp. 498-509

HIRST 2004

M. Hirst, *Michelangelo e i suoi primi biografi (1995)*, in *Tre saggi su Michelangelo*, traduzione di B. Agosti, Firenze, 2004

HOPE 1995

C. Hope, *Can you trust Vasari?*, in "The New York Review of Books", 5 october 1995, pp. 10-13

HOPE 2005

C. Hope, *Le Vite vasariane: un esempio di autore multiplo*, in *L'autore multiplo*, a cura di A. Santoni, Pisa, 2005, pp. 59-74

HÖRNER 1928

M. Hörner, *Der Manierismus als künstlerische Anschauungsform*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 22, 1928, pp. 200-210

HUNTER 1984

J. Hunter, *The Architectus Celeberrimus of the Palazzo Capodiferro at Rome*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», vol. XXI, 1984, pp. 397-403

IAZURLO 2009

P. Iazurlo, *La Venere Barberini: un dipinto di Giulio Mazzoni da Palazzo Capodiferro*, in "Storia dell'Arte", 122/123, 2009, pp. 59-92

IENI 1985a

G. Ieni, «*Una superbissima sepoltura*»: *il mausoleo di Pio V*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria– Bosco Marengo, 12 aprile – 26 maggio 1985), a cura di C. Spantigati, G. Ieni, Alessandria, 1985, pp. 31-48

IENI 1985b

G. Ieni, «*Un bello et honorato pavimento*»: *un progetto sfumato e un onorevole ripiego*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria– Bosco Marengo, 12 aprile – 26 maggio 1985), a cura di C. Spantigati, G. Ieni, Alessandria 1985, pp. 26-30.

I Campi 1985

I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, catalogo della mostra (Cremona 1985), a cura di M. Gregori, Milano, 1985

Il buon secolo 2017

Il buon secolo della pittura senese dalla maniera moderna al lume caravaggesco, catalogo delle mostre (Montepulciano, San Quirico d'Orcia, Pienza, 18 marzo – 30 giugno 2017), Pisa, 2017

Il Cinquecento a Bologna 2002

Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto, catalogo della mostra (Bologna, 18 maggio - 18 agosto 2002), a cura di M. Faietti, Milano, 2002

Il complesso di Monteoliveto 1999

Il complesso di Monteoliveto a Napoli. Analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi, a cura di C. Cundari, Roma, 1999

Il complesso napoletano 2010

Il complesso napoletano di Monteoliveto: restauri dal 1996 al 2008, a cura di C. Cundari e A. Venditti, Roma, 2010

I palazzi dei mercanti 1980

I palazzi dei mercanti nella libera Lucca del Cinquecento. Immagine di una città-stato al tempo dei Medici, catalogo della mostra (Lucca, 28 giugno / 29 settembre 1980), a cura di I. Belli Barsali, Lucca, 1980

IOELE 2016

G. Ioele, *Giovanni Battista Della Porta scultore (1542-1597). Prima di Bernini*, Roma, 2016

JAFFÈ 1991

D. Jaffè, *Daniele da Volterra's satirical defence of his art*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 54, 1991, pp. 247-252

JEHLE-GUARINO 2000

A. Jehle, A. Guarino, *Die Kapelle der Schweizergarde von 1568 bis 1999*, Roma, 2000

JENKINS 2017

C. Jenkins, *Prints at the court of Fontainebleau, c. 1542-47*, Ouderkerk aan den IJssel, 2017, 3 voll.

JESTAZ 1993

B. Jestaz, *Les Italiens à Fontainebleau*, in *Künstlerischer Austausch* (Akten des XXVIII Internationaler Kongress für Kunstgeschichte, 15 – 20 Juli 1992, Berlin), a cura di T. W. Gaehtgens, 1993, 3 voll., I, pp. 93-104

JOANNIDES 1972

P. Joannides, *Michelangelo's Medici Chapel*, in "The Burlington Magazine", 114, 1972, pp. 541-551

JOANNIDES 1996

P. Joannides, *Michelangelo, The Magnifici Tomb and the Brazen Serpent*, in "Master Drawings", 34, 1996, pp. 148-167

JOANNIDES 2003

P. Joannides, *Galleria del Disegno. Michelangelo*, Milano, 2003

JOANNIDES-VACCARO 2018

P. Joannides, M. Vaccaro, *The Orsini Chapel reconsidered and two new drawings by Daniele da Volterra*, in "Master Drawings", 56, 2018, pp. 291-307

JOBST 1992

C. Jobst, *Die Planungen Antonios da Sangallo des Jüngeren für die Kirche S. Maria di Loreto in Rom*, Worms, 1992

JOPPI 1887

V. Joppi, *Nuovo contributo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia, 1887

JOYCE 2004 (2006)

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.

KAPPLER 2014 (2015)

F. Kappler, *Una nota di cronologia sui disegni di Michelangelo per la pala Cesi di Santa Maria della Pace*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 66, 2014 (2015), pp. 355-360

KAPPLER 2016

F. Kappler, *Su Simone Mosca in santa Maria della Pace*, in "Horti Hesperidum", 6, 2016, pp. 253-262

KAPPLER 2018

F. Kappler, *Antonio da Sangallo il Giovane e la cappella Cesi in Santa Maria della Pace*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione tra Leone X e Paolo III*, a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano, 2018, pp. 79-108

KEAVENEY 1984

R. Keaveney, *Sciolante at the Palazzo Spada. Scipio Africano or Alexander the Great*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 1984, 2 voll., I, pp. 401-405

KLIEMANN 1985

J. Kliemann, *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite sulle sue "invenzioni"*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno (Como, 3 - 5 giugno 1983), Como, 1985, pp. 197-223

KUNTZ 1999

M. A. Kuntz, *Federico Zuccari, Gregory XIII, and the vault frescoes of the Cappella Paolina*, in *Der Maler Federico Zuccari*, a cura di M. Winner e D. Heikamp, München, 1999, pp. 221-229

LABORDE 1877-1880

L. de Laborde, *Les Comptes des Bâtiments du Roi (1528-1571)*, Paris, 1877-1880, 2 voll.

La conoscenza 1994

La conoscenza delle esperienze figurative. Paola Barocchi intervistata da Luisa Passerini e Maria Perosino, The J. Paul Getty Trust, 1994

La Crocifissione 2012

La Crocifissione di Giorgio Vasari nella chiesa di Santa Maria del Carmine di Firenze. Studi e restauro, a cura di D. Rapino, Firenze, 2012.

La Madonna per San Sisto 1985

La Madonna per San Sisto di Raffaello, atti di convegno (Piacenza, 10 dicembre 1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma, 1985

LAMO 1884

P. Lamo, *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture e architettura di detta città fatta l'anno 1560 dal pittore Pietro Lamo*, Bologna, 1884

LANDUCCI 1646

A. Landucci, *Origine del tempio dedicato in Roma alla Vergine Madre di Dio Maria presso alla Porta Flaminia, detto hoggi del Popolo, divisa in sei giornate*, Roma, 1646

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

LANZI [1808] 1968-1974

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo [1808]*, a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1974, 3 voll.

La scuola emiliana 1994

La scuola emiliana. I dipinti, i disegni (La collezione Farnese, Museo di Capodimonte), a cura di N. Spinosa, Napoli, 1994

LATELLA 2015

M. Latella, *Gli affreschi della facciata del Palazzetto Massimo Istoriato: un disegno di Polidoro da Caravaggio per le "Storie di Giuditta"*, in "Bollettino d'Arte", 24 (2014), 2015, pp. 61-84

LAVAGNINO 1962

E. Lavagnino, *La chiesa di Santo Spirito in Sassia e il mutare del gusto a Roma al tempo del Concilio di Trento*, Roma, 1962

Le antiche famiglie di Piacenza 1979

Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi, Piacenza, 1979

LEFEVRE 1973

R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma, 1973

LEONE DE CASTRIS 1981

P. Leone De Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in "Bollettino d'arte", 66, 1981, pp. 59-88

LEONE DE CASTRIS 1996

P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540 – 1573. Fasto e devozione*, Napoli, 1996

LEONE DE CASTRIS 2001

P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio, l'opera completa*, Napoli, 2001

LEONE DE CASTRIS 2016

P. Leone de Castris, *Napoli 1532-1553: pittori toscani, spagnoli, fiamminghi al servizio del viceré Pedro de Toledo*, in “Rinascimento meridionale”, diretto da E. Sánchez García, Napoli, maggio 2016, pp. 523-543

LEPROUX 1991a

G. Leproux, *Les peintres romains devant le Tribunal du Sénateur 1544-1564*, in “Monuments et mémoires publié par l'Académie des inscriptions et belles-lettres”, 72, 1991, pp. 115-131

Lettere di Giovanbattista Busini 1860

Lettere di Giambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze, corrette ed accresciute di alcune altre inedite per cura di G. Milanese, Firenze, 1860

LEWINE 1969

M. J. Lewine, *Nanni, Vignola, and S. Martino degli Svizzeri in Rome*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, 28, 1969, pp. 27-40

LEYDI 1999

S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, 1999

Le triomphe du maniérisme 1955

Le triomphe du maniérisme européen de Michel-ange au Greco, catalogo della mostra (Amsterdam, 1 luglio – 16 ottobre 1955), Amsterdam, 1955

LOFFREDO 2011

F. Loffredo, *La villa di Pedro de Toledo a Pozzuoli e una provenienza per il "Fiume" di Pierino da Vinci al Louvre*, in “Rinascimento meridionale”, 2, 2011, pp. 93-113

LOMBARDI 1993

S. Lombardi, *Francesco (Cecchino) di Pietrasanta (Francesco Stagi?)*, in *Roma di Sisto V: le arti e la cultura*, a cura di M. L. Madonna, Roma, 1993, pp. 557-558

LONGERI 1999

C. Longeri, *La scultura tra maniera e barocco*, in *Storia di Piacenza. IV. Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, a cura di P. Castignoli, Piacenza, 1999-2000, 2 tomi, I, 1999, pp. 525-592

LONGHI 1928

R. Longhi, *Precisazioni nelle Gallerie Italiane: La Galleria Borghese*, Roma, 1928

LONGHI 1934

R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934

LONGHI 1951 (1976)

R. Longhi, recensione a Barocchi, Paola, *Il Rosso Fiorentino*, in “Paragone”, 13, 1951, pp. 58-62, ried. in *Opere complete di Roberto Longhi. Cinquecento Classico e Cinquecento manieristico. 1951-1970*, VIII/ 2, 1976, pp. 99-102

LONGHI 1953

R. Longhi, *Comprimari spagnoli della maniera italiana*, in “Paragone”, 43, 1953, pp. 3-15

LONGHI 1953 (1976)

R. Longhi, *Ricordo dei manieristi*, in "L'approdo", 2, 1953, fasc. 1, gennaio-marzo, pp. 55-59, in *Opere complete di Roberto Longhi. Cinquecento Classico e Cinquecento manieristico. 1951-1970*, VIII/ 2, 1976, pp. 83-87

LONGHI 1964 (1976)

R. Longhi, *Due pannelli di Daniele da Volterra*, in "Paragone", 179, 1964, pp. 32-37, ried. in *Opere complete di Roberto Longhi, Cinquecento classico e Cinquecento manieristico, 1951-1970*, VIII/ 2, Firenze 1976, pp. 113-117

LONGHI 1966 (1994)

R. Longhi, *Hermann Voss e la pittura italiana*, in "Paragone. Arte", XVII, 1966, ried. in H. Voss, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, 1994, pp. XVII-XXIV

LONGSTREET 1935

G. W. Longstreet, *Isabella Stewart Gardner Museum. General Catalogue*, Boston, 1935

Lo stucco 2001

Lo Stucco. Cultura, tecnologia, conoscenza, atti del convegno di studi (Bressanone, 10-13 luglio 2001) a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia, 2001

LUGLI 1977

A. Lugli, voce *Carnevale, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, 1977

LUPORINI 1957

E. Luporini, *Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio*, in "Critica d'Arte", 24, 1957, pp. 442-467

MAFFEI 1999

S. Maffei, *Paolo Giovio. Scritti d'arte, lessico ed ecfrasi*, Pisa, 1999

MAIETTA 2010

I. Maietta, *I dipinti di Giorgio Vasari per la sagrestia di San Giovanni a Carbonara*, in *Vasari a Napoli. I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara: il restauro, gli studi, le indagini*, catalogo della mostra (Napoli, 17 dicembre 2010 – 27 marzo 2011), a cura di I. Maietta, Pozzuoli, 2010, pp. 31-39

MALVASIA 1686

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686

MANCINI 1956-1957

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. critica e introd. di A. Marucchi, L. Salerno, Roma, 1956-1957, 2 voll.

Manierismo, Barocco, Rococò 1962

Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Relazioni e discussioni, atti del convegno internazionale (Roma 21-24 aprile 1960), Roma, 1962

MARIETTE 1966

Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, a cura di Ph. De Chennevières and A. de Montaiglon, Parigi, 1857-58 (facs. ed. 1966), 6 voll.

MARTINELLI 1658

F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito & nella scuola di tutti gli antiquarij...*, Roma, 1658

MASETTI ZANNINI 1974

G. L. Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma: documenti e registi*, Roma, 1974

MATTHIAE 1982

S. Matthiae, *Santa Maria degli Angeli*, Roma, 1982

MCALLISTER JOHNSON 1969

W. McAllister Johnson, *Les débuts de Primatice à Fontainebleau*, in "Revue de l'Art", 6, 1969, pp. 51-54

MERKEL 1976

E. Merkel, *Giorgio Vasari e gli artisti del Cinquecento a Venezia, limiti e aporie di un critico moderno*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del convegno internazionale di studi sul Rinascimento nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, 1976, pp. 457-467

MCTAVISH 1981

D. McTavish, *Vasari e Pietro Aretino*, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo, 26 settembre - 29 novembre 1981), Firenze, 1981, pp. 108-111

MICHALSKI 1933

E. Michalski, *Das Problem des Manierismus in der italienischen Architektur*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 2, 1933, pp. 88-109

Michelangelo 2016

Michelangelo e la cappella Paolina: riflessioni e contributi sull'ultimo restauro, a cura di A. Paolucci, S. Danesi Squarzina, Città del Vaticano 2016

Michelangelo, Vasari 2008

Michelangelo, Vasari, and their Contemporaries. Drawings from the Uffizi. The Role of Disegno in the Sixteenth Century Decoration of Palazzo Vecchio, catalogo della mostra (New York, 25 gennaio - 20 aprile 2008), a cura di A. Petrioli Tofani, New York, 2008

MILIZIA 1787

F. Milizia, *Roma delle belle arti*, Bassano, 1787

Minimalismo della "terribilità" 2016

Minimalismo della "terribilità": i disegni del Pordenone in Ambrosiana, catalogo della mostra (Milano, 22 marzo - 18 settembre 2016), a cura di E. Villata, Milano, 2016

MISEROTTI 2011

G. P. Miserotti, *Il Taccuino lombardo di Lanzi e Le pubbliche pitture di Piacenza di Carasi*, in "Bollettino storico piacentino", 106, 2, 2011, pp. 271-285

MOCCI 1996

L. Mocchi, *L'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Decollato in Roma*, in "Bollettino d'Arte", 81, 1996, pp. 127-132

MORELLI 1937

G. Morelli, *Le corporazioni romane di arti e mestieri dal XIII al XIX secolo*, Roma, 1937

MORESCHINI 2000

B. Moreschini, *Un edificio da salvare: Villa Trivulzio a Salone*, in "Commentari d'arte", 6, 2000, pp. 29-38

MORTARI 1975

L. Mortari, *Gerolamo Siciolante a Palazzo Spada Capodiferro*, in "Commentari", 26, 1975, pp. 89-97

MORTARI 1992

L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma, 1992

MORTE GARCÍA 2004

C. Morte García, *Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón*, in *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 315-430

Mostra di disegni 1964

Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1964), a cura di P. Barocchi, Firenze, 1964

Mostra di disegni di Perino 1966

Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1966), a cura di B. Davidson, Firenze 1966

MUCCINI-CECCHI 1991

U. Muccini, A. Cecchi, *Le stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Firenze, 1991

Museo di Villa Guinigi 1968

Museo di Villa Guinigi. La villa e le collezioni, a cura di L. Bertolini Campetti, Lucca, 1968

MUSI 1991

A. Musi, *Mezzogiorno spagnolo: la via napoletana allo stato moderno*, Napoli, 1991

MUTINI 1962

C. Mutini, voce *Avalos, Costanza d', duchessa d'Amalfi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, IV, 1962

NALDI 2005

R. Naldi, *Magnificenza del marmo: tavole scolpite a Napoli nell'età di Ferdinando il Cattolico (1503 - 1516)*, in *El arte en la corte de los Reyes Católicos*, a cura di F. Checa e B. J. García García, Madrid, 2005, pp. 61-73

NALDI 2009

R. Naldi, *Il Crocifisso per Girolamo Seripando e il suo contesto*, in *Marco Cardisco, Giorgio Vasari*, a cura di R. Naldi, Napoli, 2009, pp. 106-135

Napoli nel Cinquecento 1980

Napoli nel Cinquecento e la Toscana dei Medici, Napoli, 1980

NATALI 2006

A. Natali, *Rosso Fiorentino: leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Cinisello Balsamo, 2006

NAVA CELLINI 1961

A. Nava Cellini, voce *Antichi, Prospero, detto il Bresciano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, 1961, p. 448

NAVONE 2011

N. Navone, *Alle origini dell'impresa Fontana*, in *Studi su Domenico Fontana 1543 - 1607*, convegno internazionale di studi (Mendrisio, 13-14 settembre 2007), a cura di G. Curcio, N. Navone, S. Villari, Mendrisio, 2011, pp. 61-73

NEGRI ARNOLDI 1997

F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia meridionale*, Napoli, 1997

NEPPI 1975

L. NEPPI, *Palazzo Spada*, Roma, 1975

NESI 2016

A. Nesi, voce *Raffaello del Colle, detto Raffaellino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVI, 2016

NESSELRATH 1986

A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, Torino, Einaudi, 1986, pp. 87-147

NICCO FASOLA 1947

G. Nicco Fasola, *Pontormo*, Firenze, 1947

NOCCHI in cds

L. Nocchi, *Artisti e maestranze per la decorazione del cortile e della facciata di palazzo Capodiferro Spada*, in «*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*, a cura di S. Quagliarioli, G. Spoltore, Roma (in corso di stampa)

NOVA 1984

A. Nova, *The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, in "The Art Bulletin", 66, 1984, pp. 150-154

OBERHUBER 1966

K. Oberhuber, *Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman*, in «Master Drawings», 4, 1966, 2, pp. 170-18

OCCHIPINTI 2006

C. Occhipinti, *Artistes italiens à Fontainebleau. Expositions récentes*, in "Perspective", 2, 2006, pp. 324-329:

OCCHIPINTI 2010

C. Occhipinti, *Primaticcio e l'arte di gettare le statue in bronzo. Il mito della "seconda Roma" nella Francia del XVI secolo*, Roma, 2010

OCCHIPINTI 2011

C. Occhipinti, *Su l'Unione feconda di Vetumno e Pomona della Galerie Gismondi. Primaticcio e Rosso e la cultura artistica di Fontainebleau*, in *Primaticcio e le arti alla corte di Francia*, atti dell'incontro di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 10 - 11 ottobre 2008), Roma, 2011, pp. 33-64

OLSZEWSKI 2008

E. J. Olszewski, *A corpus of drawings in Midwestern collections. Sixteenth-century Italian drawings*, London, 2008, 2 voll.

ORVIETO 1974

P. Orvieto, voce *Cambi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, 1974

OSSOLA 1971

C. Ossola, *L'autunno del rinascimento. "Idea del tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, 1971

OST 1971

H. Ost, *Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von Santa Maria della Pace*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 13, 1971, pp. 231-286

PAGLIARA 1976

P. N. Pagliara, *Due documenti per l'architettura del '500 a Roma: Palazzo Farnese e Palazzo Branconio dell'Aquila*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 1-2, 1976, pp. 257-275

PAGLIARA 1985

P. N. Pagliara, *Nuove fonti per la storia di palazzo Branconio dell'Aquila*, in "Architettura", 1, 1985, pp. 49-78

PAGLIARA 1986

P. N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, Torino, Einaudi, 1986, pp. 5-85

PAGLIARA 1991

Pagliara, *Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche*, in *Les chantiers de la Renaissance*, Paris, 1991, pp. 51-69

Palazzi del Cinquecento 2016 (2017)

Palazzi del Cinquecento a Roma, a cura di C. Conforti, G. Saporì, Roma 2016 (2017)

Palazzo Spada. 1992

Palazzo Spada. Arte e Storia, a cura di R. Cannatà, Roma, 1992

Palazzo Spada 1995

Palazzo Spada. Le decorazioni restaurate, a cura di R. Cannatà, Milano, 1995

PALMERIO-VILLETTI 1989

G. Palmerio, G. Villetti, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma, 1275 - 1870*, Roma, 1989

PANOFSKY 1930

E. Panofsky, *Das erste Blatt aus dem "Libro" G. Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis*, in "Städel-Jahrbuch", 6, 1930, pp. 25-72

PAOLUCCI-PANTANELLA 2009

A. Paolucci, C. Pantanella, *I Musei Vaticani nell'ottantesimo anniversario della firma dei Patti Lateranensi 1929-2009*, Firenze - Città del Vaticano, 2009

PARMA ARMANI 1986

E. Parma Armani, *Perin del Vaga: l'anello mancante. Studi sul manierismo*, Genova, 1986

Parmigianino e il manierismo europeo 2003

Parmigianino e il manierismo europeo, catalogo della mostra (Parma, 8 febbraio – 15 maggio 2003), a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo, 2003

Parmigianino tradotto 2003

Parmigianino tradotto. la fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento, catalogo della mostra (Parma, 29 marzo – 27 settembre 2003), a cura di M. Mussini, G. M. De Rubeis, Cinisello Balsamo, 2003

PARTRIDGE-STARN 1990

L. Partridge, R. Starn, *Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican*, in «All the World's a Stage...». *Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*, a cura di S. Scott e B. Wisch, Pennsylvania, 1990, pp. 22-81

PASCOLI 1992

Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed architetti moderni*, (Roma, 1730-1736), ed. Perugia, 1992

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), Roma, 2011, pp. 331-352

PEDROCCHI 2009

A. M. Pedrocchi, *Artisti, artigiani e maestranze pigionanti e non del convento di Sant'Agostino in Roma*, in *La Chiesa, la Biblioteca Angelica, l'Avvocatura Generale dello Stato. Il complesso di Sant'Agostino in Campo Marzio*, Roma, 2009, pp. 373-422

PERFETTI 1990

P. Perfetti, *Le vicende costruttive del palazzo Ricci-Paracciani a Roma*, in "Rassegna di architettura e urbanistica", 23, 1990, pp. 55-62

Perino del Vaga 2001

Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra (Mantova, 18 marzo – 10 giugno 2001), a cura di E. Parma, Milano, 2001

PERROTTA-TADDEO in cds

M. Perrotta, I. Taddeo, «Nella quale fece bellissimi partimenti di stucchi»: Francesco Salviati e la cappella del Pallio, in «*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*, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, Roma (in corso di stampa)

PETRIOLI TOFANI 2014,

A. Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni. Trascrizione e commento*, Firenze, 2014, 4 voll.

PETTORELLI 1921

A. Pettorelli, *Giulio Mazzoni da Piacenza: pittore e scultore*, Roma, 1921

PETTORELLI 1940

A. Pettorelli, *La chiesa di S. Maria di Campagna*, Piacenza, 1940

PICARDI 2012

P. Picardi, *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio, circolazione e uso dei modelli dall'antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, Roma, 2012

PIERGUIDI 2008

S. Pierguidi, *I Demoni oranti di Giulio Mazzoni e il tema dei Tre Regni inginocchiati di fronte al Nome di Gesù*, in "Arte cristiana", 96, 2008, pp. 211-216

PIETRAFITTA 1986

F. I. Pietrafitta, *Palazzetto Spada a Via Capodiferro in Roma*, in "Architettura", 1, 1986, pp. 40-66

PIETROBELLI in cds

G. Pietrobelli, *Tiziano Minio e gli stucchi dell'Odeo Cornaro a Padova*, in «*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*, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, Roma (in corso di stampa)

PINELLI 1981

A. Pinelli, *La maniera: definizione del campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, 6, 1, 1981, pp. 87-181

PINELLI 1993

A. Pinelli, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, 1993

PINEROLO 1700

G. Pinerolo, *Trattato delle cose più memorabili di Roma, tanto antiche, come moderne*, Roma, 1700

PIZZONI 2012

Maria Rosa Pizzoni, *Resta e Bellori, intorno a Correggio*, in “Studi di Memofonte”, 8, 2012, pp. 57-78

POINT-WAQUET 1978

Point-Waquet, *Les Botti. Fortunes et culture d'une famille florentine (1550-1621)*, in “Mélanges de l'école française de Rome”, 90.2, 1978, pp. 689-713

PONCIROLI-POSTERLA 1725

O. Ponciroli, F. Posterla, *Roma Sacra e moderna, Roma 1725*

PONNELLE-BORDET 1986

L. Ponnelle, L. Bordet, *San Filippo Neri e la società romana del suo tempo (1515-1595)*, Firenze, 1986

POPHAM 1957a

A. E. Popham, *Correggio's Drawings*, London, 1957

POPHAM 1957b

A. E. Popham, *The Drawings of Parmigianino*, London, 1957

POPHAM 1971

A. E. Popham, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, New Heaven, 1971, 3 voll.

POPP 1922

A. Popp, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München, 1922

PORTOGHESI 1971

P. Portoghesi, *Roma nel Rinascimento*, Roma, 1971

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

PREVITALI 1964

G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1964

PREVITALI 1976

G. Previtali, *Il Vasari e l'Italia meridionale*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del convegno internazionale di studi sul Rinascimento nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 691-699

PREVITALI 1978

G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino, 1978

Primiticcio 2005

Primiticcio. Un bolognese alla corte di Francia, catalogo della mostra (Bologna, 30 gennaio – 10 aprile 2005), a cura di D. Cordellier, Milano, 2005

Primitice 2004

Primitice. Maître de Fontainebleau, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 settembre 2004 – 3 gennaio 2005) a cura di D. Cordellier, Paris, 2004

PRINCIPI 2017

L. Principi, *Silvio Cosini: moto e spirito nella scultura del primo Cinquecento*, tesi di dottorato, XXIX ciclo, Università degli studi di Genova

PRODI 2014

P. Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, 2014

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Addenda a Luzio Luzzi disegnatore*, in “Bollettino d’arte”, 86, 2001, 116, pp. 39-78

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il codice Resta di Palermo*, 2007

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014 (2015)

S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Carlo Maratti nelle collezioni pubbliche italiane. Bilancio e precisazioni*, in “Bollettino d’Arte”, 98, 19/20, 2014 (2015), pp. 73-98

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Sebastiano Resta e i due esemplari delle Vite di Vasari alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Le postille di Padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti e S. Prosperi Valenti Rodinò, Città del Vaticano, 2015, pp. 3-33.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017

Prosperi, *Le Maratti s’amuse*, in *Studi di storia dell’arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di A. Agresti, F. Baldassarri, Roma, 2017, pp. 251-256

PUGLIA 2005

Ilaria Puglia, *I Piccolomini d’Aragona duchi d’Amalfi (1461 - 1610): storia di un patrimonio nobiliare*, Napoli, 2005

PUGLIA 2006

I. Puglia, *Per la storia dei fedecommessi: il “palazzo di Siena” dei Piccolomini (1450 - 1582)*, in “Città e storia”, 1, 2006, pp. 35-51

PUGLIATTI 1984

T. Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma, 1984

PUPPI 1976

L. Puppi, *Le fortune delle Vite nel Veneto dal Ridolfi al Temanza*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del convegno internazionale di studi sul Rinascimento nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 405-437

QUAGLIAROLI 2014/2015

S. Quagliaroli, *Arte e Riforma tridentina nella Piacenza del vescovo Paolo Burali d’Arezzo (1568-1576)*, tesi di Specializzazione, relatore A. Morandotti, correlatore A. Rovetta, Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a. a. 2014/2015

QUAGLIAROLI 2015 (2016)

S. Quagliaroli, *Confraternal Gleanings from Post-Tridentine Piacenza: Bishop Paolo Burali d’Arezzo and the Confraternity of the Most Holy Sacrament*, in “Confraternitas. Society for Confraternity Studies”, vol. 26, n. 2, Fall 2015, pp. 17-46

QUAGLIAROLI 2018a

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 e C. Conti, Milano, 2018, pp. 33-42

QUAGLIAROLI 2018b

S. Quagliaroli, *In margine alla ‘Sacra Famiglia’ Spada restaurata. Giulio Mazzoni tra Napoli, Roma e Piacenza*, in *L’autunno della Maniera. Studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, a cura di M. Corso e A. Ulisse, Milano, 2018, pp. 49-56

QUAGLIAROLI 2018c

S. Quagliaroli, *Un progetto per Palazzo Capodiferro Spada e alcune riflessioni su Giulio Mazzoni disegnatore*, in "Paragone", maggio/luglio 2018, pp. 65-74

QUAGLIAROLI in cds

S. Quagliaroli, *La decorazione a stucco tra Roma e Fontainebleau: problemi storiografici e circolazione delle soluzioni decorative*, in «*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*, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, Roma (in corso di stampa)

QUAGLIAROLI-SPOLTORE in cds

S. Quagliaroli, G. Spoltore, *Stucco e ornamento nel pontificato Boncompagni*, in *Gregorio XIII*, a cura di C. Occhipinti, in cds:

S. Quagliaroli, *Giulio Mazzoni, 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*

«*Quegli ornamenti...* in c.d.s.

«*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*, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, Roma (in corso di stampa)

QUINTERIO 2007-2008 (2010)

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

Raffaello architetto 1984

Raffaello architetto, a cura di C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano, 1984

RAINERI 2004

A. F. Raineri, *Cento sonetti*, Torino, 2004

RASTORGUEV 2018

V. A. Rastorguev, *Francesco del Nero: the Art of Multiplication*, in "Kunsttexte.de", 1. 2018, pp. 1-14

RAVA 1986

A. Rava, *Restauro 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

RAVELLI 1978

L. Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio. 1. disegni di Polidoro. 2. copie da Polidoro*, Bergamo, 1978

REDÍN MICHAUS 2002

G. Redín Michaus, *Sobre Gaspar Becerra en Roma: la capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los Españoles*, in "Archivo español de arte", 75, 2002, pp. 129-144

REDÍN MICHAUS 2003

G. Redín Michaus, *Giulio Mazzoni e Gaspar Becerra a San Giacomo degli Spagnoli: le cappelle del Castillo e Ramírez de Arellano*, in "Bollettino d'arte", 87, 120, 2002, pp. 49-62

REDÍN MICHAUS 2007

G. Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma*, Madrid, 2007

REDÍN MICHAUS 2010

G. Redín Michaus, *El testamento y otros documentos sobre Daniele da Volterra*, «Archivo Espanol de arte», 83 (2010), pp. 235-248

Renaissance and Mannerism 1963

The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art, acts of the XXth International Congress of the History of Art, II, Princeton, New Jersey, 1963

Restauri 1972

Restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Roma (1970-'71), Roma, 1972

RICCARDI 1981

M.L. Riccardi, *La chiesa e il convento di Santa Maria della Pace. V. Costruzione della cupola e intervento di Antonio da Sangallo il Giovane*, «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», 163-168, 1981, pp. 35-39

RICHARDSON 1722

J. Richardson, *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy, etc., with remarks*, London, 1722

Ricordanze 1527-1573

Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari, risorsa on-line:

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ricordanze.pdf

RIDOLFI 1924

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, a cura di D. von Hadeln, Berlin 1924, 2 voll.

RIEGL 1908

A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom, akademische Vorlesungen*, Wien, 1908

RIGA 2016

P. G. Riga, voce *Raineri, Anton Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVI, 2016.

Ritratto di un banchiere 2004

Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini, catalogo della mostra (Boston, 1 marzo – 15 giugno 2004), A cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano, 2004

Roma e lo stile classico 1999

Roma e lo stile classico di Raffaello: 1515 – 1527, catalogo della mostra (Mantova, 20 marzo - 30 maggio 1999, Vienna, 23 giugno - 5 settembre 1999), a cura di K. Oberhuber, A. Gnann, Milano, 1999

Roma sacra e moderna 1707

Roma sacra e moderna: abbellita di nuove figure di rame, e di nuovo ampliata ed accresciuta con le più fedeli autorità del Baronio, del Ciaconio, del Panciroli, e d'altri gravi autori, Roma, 1707

ROMANELLI 1815

D. Romanelli, *Napoli Antica E Moderna*, Napoli, 1815

ROMANI 1984

V. Romani, *Lelio Orsi*, Modena, 1984

ROMANI 1988

V. Romani, *Problemi di Michelangiolismo 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 (PD), 1997

ROMANI 2005

V. Romani, *Primaticcio pittore e disegnatore*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra (Bologna, 30 gennaio – 10 aprile 2005), a cura di D. Cordellier, Milano, 2005, pp. 21-35

ROMANI 2010

V. Romani, *Daniele da Volterra nella camera di Bacco e del liocorno*, 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, Firenze, 2010, pp. 73-79

ROMANI 2013a

V. Romani, *Osservazioni su alcuni disegni di Michelangelo del terzo decennio del Cinquecento*, in *Michelangelo als Zeichner*, a cura di C. Echinger-Murach, A. Gnann e J. Poechke, (Atti del convegno internazionale di studi, Vienna 19-20 novembre 2010), Münster 2013, pp. 313-328

ROMANI 2013b

V. Romani, *Su Vasari e i pittori veneziani*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, Venezia, 2013, pp. 105-109

ROMANI 2016

V. Romani, *Un "Ratto delle Sabine" attribuibile a Girolamo Mirola*, in *Uno sguardo verso Nord*, a cura di M. Pietrogiovanna, Padova, 2016, pp. 363-369

ROMANI 2017

V. Romani, *I dipinti d'Elci*, in *Daniele da Volterra. I dipinti d'Elci*, catalogo della mostra a cura di B. Agosti e V. Romani, (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, 16 febbraio – 7 maggio 2017), Monaco di Baviera 2017, pp. 27-87

ROMANO 1982

G. Romano, *Il cinquecento di Roberto Longhi*, in "Ricerche di storia dell'arte", 17, 1982, pp. 5-27

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

RUBIN 1995

P. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Heaven, 1995

RUFFINI 2011

M. Ruffini, *Art Without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York, 2011

RUSCHI 2007

P. Ruschi, *Michelangelo - architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, Firenze, 2007

RUSSO 1983

L. Russo, *Decorazione ad affresco della chiesa di San Martino degli Svizzeri*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", 4, 1983, pp. 179-197

SALERNO-SPEZZAFERRO-TAFURI 1973

L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia. Un'utopia urbanistica del Cinquecento*, Roma, 1975

SALVAGNI 2012

I. Salvagni, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma 1478-1588*, Roma, 2012

SAPORI 2007

G. Saponi, *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560 - 1600*, Milano, 2007, pp. 84-88

SAPORI 2010

G. Saponi, *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 e F. Bardati, Genève 2010, pp. 69-83

SAPORI 2013

G. Saponi, *Lo specchio di Perino. La biografia di Perino del Vaga nell'edizione delle Vite di Vasari del 1550*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti di convegno a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), Venezia 2013, pp. 75-89

SAPORI 2016 (2017)

G. Saponi, *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. Saponi, Roma 2016 (2017), pp. 1-52

SASSI 2001

R. Sassi, *L'Ultima Cena di Bernardo Castello, il collezionista Bernardo Morando e i rapporti tra Piacenza e Genova nel primo quarto del Seicento*, in "Strenna Piacentina", 2001, pp. 32-46

SCARABELLI 1841

L. Scarabelli, *Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza*, Lodi, 1841

SCHWAGER 1973

K. Schwager, *Die Porta Pia in Rom: Untersuchungen zu einem «verrufenen Gebäude»*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 24, 1973, pp. 33-96

Sebastiano del Piombo 2008

Sebastiano del Piombo 1485 – 1547, catalogo della mostra, a cura di C. Strinati e B. W. Lindemann, Milano, 2008.

SERAFINI 1915

A. Serafini, *Girolamo da Carpi, pittore e architetto ferrarese (1501 - 1556)*, Roma, 1915

SERAFINI-GERMANÒ 2016

I. Serafini, D. Germanò, *Il drammatico destino di un gioiello rinascimentale: palazzo Alicorni*, in *La Spina, dall'agro vaticano a via della Conciliazione*, catalogo della mostra (Roma 22 luglio 2016 – 8 gennaio 2017), Roma, 2016, pp. 101-108

SERLIO 1537

S. Serlio, *Regole generali sopra le cinque maniere...*, Venezia, 1537

SEVERINI 2005

V. Severini, *Giacomo Triga, profilo di un artista*, in "Lazio ieri e oggi", 41, 2005, pp. 88-91

SCHIAVO 1953

A. Schiavo, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Roma, 1953

SHEARMAN 1963

J. Shearman, "Maniera" as an Aesthetic Ideal, in *The Renaissance and Mannerism*, Acts of the 20th International Congress of the History of Art, Princeton, II, 1963, pp. 200-221

SHEARMAN 1965

J. Shearman, *In Search of a Definition. Three Books on Mannerism*, in "Apollo", 81, 1965, pp. 73-77

SHEARMAN 1967

J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967

SICKEL 2013

L. Sickel, *Jacopo Rocchetti alias Giacomo Rocca. Ein Protagonist der frühen Sammlungsgeschichte von Michelangelos Zeichnungen*, in *Michelangelo als Zeichner*, atti del colloquio internazionale (Vienna 2010), a cura di C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke, Münster, 2013, pp. 73-96

SICKEL 2016

L. Sickel, *Jacopo Rocchetti as Beneficiary of Michelangelo's Drawings*, in *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, a cura di M. S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, Roma, 2016, pp. 82-99

SIGISMONDO 1788-1789

G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano*, Napoli, presso i Fratelli Terres, 1788-89, 3 voll.

SIMONE 2013

G. Simone, *"Di legname più eccellenti che fusseno in Roma". L'intagliatore Flaminio Boulanger e le maestranze attive nei suoi cantieri*, Firenze, 2013

SIMONETTI 2005

C. M. Simonetti, *La vita delle Vite vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005

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

SMYTH 1962

C. H. Smyth, *Mannerism and "maniera"*, Locust Valley, N.Y., 1962

SMYTH 1963

C. H. Smyth, *Mannerism and Maniera*, in *The Renaissance and Mannerism, Studies in Western Art*, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Princeton, 1963, pp. 174-196

SPEAR 1972

R. E. Spear, *Renaissance and baroque paintings from the Sciarra and Fiano collections*, Roma, 1972

Splendor marmoris 2016

Splendor marmoris, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma, 2016

SPOLTORE 2011/2012

G. Spoltore, *Venusti oltre Michelangelo: proposte per una revisione della cronologia e del percorso stilistico del pittore*, Tesi di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte Moderna, relatore S. Ginzburg, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2011/2012

SPOLTORE in cds

G. Spoltore, *I cantieri di Domenichino: fonti e modelli per una rilettura critica*, in «*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*, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, Roma (in corso di stampa)

SRICCHIA SANTORO 1967

F. Sricchia Santoro, *Daniele da Volterra*, in "Paragone", 18, 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 1990

F. Sricchia Santoro, *Giorgio di Giovanni (documentato dal 1538 - morto nel 1559)*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 16 giugno – 4 novembre 1990), Milano, 1990, pp. 344-365

SRICCHIA SANTORO 1993

F. Sricchia Santoro, *Del Franciabigio, dell'indaco e di una vecchia questione*, in "Prospettiva", 70, 1993, pp. 22-49

STEINMANN 1907

E. Steinmann, *Studien zur Renaissanceskulptur in Rom. I. Die Büsten des Francesco del Nero*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1, 1908, p. 633-637

STRAZZULLO 1992

Franco Strazzullo, *I Lombardi a Napoli sulla fine del '400*, Napoli, Edizioni Fondazione Pasquale Corsicato, 1992.

Storia di Piacenza 1999

Storia di Piacenza. Dai Farnese ai Borbone (1545-1802), a cura di P. Castignoli, Piacenza, Cassa di risparmio di Piacenza, Tip.Le.Co, 1999-2000, 2 voll., I, 1999

STRINATI 1974

C. Strinati, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, in "Storia dell'Arte", 21, 1974, pp. 85-117

STRINATI 1976

C. Strinati, *Marcantonio Del Forno nell'Oratorio del Gonfalone a Roma*, in "Antichità viva", 15, 1976, pp. 14-22

STRINATI 1979

C. Strinati, *Giulio Mazzoni da Piacenza nella Roma di metà Cinquecento*, in "Bollettino d'Arte", 64, 1979, pp. 27-36

TERZAGHI, 1958

A. Terzaghi, *La nascita del Barocco e l'esperienza europea di Federico Zuccari*, in "Actes du XIX Congrès International d'Histoire de l'Art", Parigi, 1958, pp. 285-297

The Renaissance and Mannerism 1963

The Renaissance and Mannerism, Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Princeton, 1963

THODE 1913

H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, 1913, 3 voll.

TICOZZI 1830-1833

S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni eta e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi...*, Milano, 1830-1833, 4 voll

TIETZE 1913

H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte: ein Versuch*, Leipzig, 1913

TITI 1763

F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, Roma, 1763

TITI 1987

F. Titi, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma*, ed. comparata a cura di B. Contardi, S. Romano, Firenze, 1987, 2 voll.

Tiziano e il manierismo europeo 1978

Tiziano e il manierismo europeo, a cura di R. Pallucchini, Firenze, 1978

TOLENTANO 1538

F. Tolentino, *La Triomphale Nitrata della S. Di Papa Paulo III in la nobile Città di Piacenza, con il significato de li Epetaphii, che contine in li Archi Triomphali, et il gran apparato fatto da Cittadini Piacentini*, Roma 1538:

<https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/BookDetails.aspx?strFest=0187>

TOMASSETTI 1913

G. Tomassetti, *La campagna romana antica, medioevale e moderna: Vie Cassia e Clodia, Flaminia e Tiberina, Labicana e Prenestina*, Roma, 1913

TOSINI 2004

P. Tosini, *Giulio Romano, Perin del Vaga, Luzio da Todi: episodi di pittura raffaellesca a Palazzo Cenci*, in *Curia Senatus Egregia. I palazzi del Senato*, a cura di R. di Paola, Roma, 2004, pp. 137-149

TOSINI 2009

P. Tosini, *La cappella Alicorni Theodoli e la decorazione di Giulio Mazzoni da Piacenza*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani e M. Richiello, Roma, 2009, II, pp. 489-507

TOSINI 2018

P. Tosini, *In cerca di Diana, il mito della dea nelle residenze del Lazio nel Cinquecento*, in *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica*, a cura di G. Barberi Squarotti, A. Colturato, C. Goria, Firenze, 2018, pp. 103-122

TOTTI 1638

P. Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, 1638

TURNBULL 1741

R. Turnbull, *A curious collection of ancient paintings*, London, 1741

TURNER 1994

N. Turner, *The Study of Italian Drawings. The Contribution of Philip Pouncey*, London, 1994

TURNER 1999

N. Turner, *Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700*, London, 1999, 2 voll.

ULISSE 2018

A. Ulisse, *Girolamo Siciolante da Sermoneta nella Cultura Artistica della Maniera moderna: opere, committenza e cronologia*, tesi di dottorato in Storia Critica e Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Padova, tutor prof.ssa V. Romani, XXXI ciclo, 2018

ULISSE in cds

A. Ulisse, *Novità sulla cappella del Presepe in Santa Maria della Pace: un caso di committenza Caetani*, in "Bollettino d'arte", in corso di stampa

URBAN 1961

G. Urban, *Die Cappella Cesi in S. Maria della Pace und die Zeichnungen des Antonio da Sangallo*, in "Miscellanea Bibliothecae Hertzianae", 1961, pp. 213-238

URCIOLI 2017

S. Urcioli, *Palazzo Spada. Nuovi studi sulle decorazioni cinquecentesche*, Roma, 2017

VAN DAM VAN ISSELT 1961

H. van Dam van Isselt, *Wie is de architect van Palazzo Spada te Rome?*, in "Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome", 31, 1961, pp. 213-230

VANNUGLI 2002

A. Vannugli, *L'oratorio del Gonfalone: cronologia e stato degli studi*, in *L'oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di M. G. Bernardini, Cinisello Balsamo-Milano, 2002, pp. 119-133

VANNUGLI 2005

A. Vannugli, *Un' altra "Lettera rubata". La decorazione della cappella di S. Maria Maddalena nella SS. 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

VARELA MERINO 2001

L. Varela Merino, *La venide a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Lucena en Gijadalajara*, in "Boletín del Museo e Istituto 'Camón Aznar'. Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja", 84, 2001, pp. 175-184.

VASARI 1759-1760

G. Vasari, *Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architetti, corrette da molti errori e illustrate con note*, pubblicato da G. Bottari, Roma, 1759-1760, 3 voll.

VASARI 1878-1885

Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Firenze, 1878-1885, 9 voll.

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, 8 voll.

Vasari et son temps 1972

Dessins italiens du Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens. Vasari et son temps: maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600, a cura di C. Monbeig Goguel, Paris, 1972

Vasari, gli Uffizi 2011

Vasari, gli Uffizi e il Duca, catalogo della mostra (Firenze, 14 giugno – 30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti, Firenze, 2011

VENDITTI 1999

A. Venditti, *La fabbrica nel tempo*, in *Il complesso di Monteoliveto a Napoli. Analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, a cura di C. Cundari, Roma, 1999, pp. 37-116.

VENDITTI 2006

M. Venditti, *Una presenza vicereale a Pozzuoli: la dimora fortificata di don Pedro de Toledo*, in "Archivio Storico per le province napoletane", 124, 2006, pp. 272-285

VENTURELLI 1999

R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma (1560 - 1570). Programmazione artistica e identità culturale*, Roma, 1999

VENTURI 1901-1940

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1901-1940, 11 voll.

VIVOLI 1989

C. Vivoli, voce *Dell'Antella, Giovanni* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, 1989

VOSS 1994

H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* [1920], *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Donzelli, Roma, 1994.

WALLACE 1987

W. E. Wallace, *Two presentation drawings for Michelangelo's Medici Chapel*, in "Master Drawings", 25, 1987, pp. 242-260

WALLACE 1994

W. E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo: the genius as entrepreneur*, Cambridge, 1994

WARWICK 2000

G. Warwick, *Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge, 2000

WASSERMAN 1961

J. Wasserman, *Palazzo Spada*, in "The Art Bulletin", 43, 1951, pp. 58-63

WEISBACH 1919

W. Weisbach, *Der Manierismus*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 30, 1919, pp. 161-183

WILDE 1953

J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and His Studio*, London, 1953

WILDE 1955

J. Wilde, *Michelangelo's designs for the Medici tombs*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 18, 1955, pp. 54-64

WINCKELMANN 1830-1834

J. J. Winckelmann, *Opere*, Prato, 1830-1834, 12 voll.

WÖLFFLIN 1888 (1928)

H. Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888 (ed. cons. *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. di Luigi Filippi, Firenze, 1928)

WOLK-SIMON 2011

L. Wolk-Simon, *The Lost Decoration of the Chapel of the Magdalene by Giulio Romano and Giovanni Francesco Penni in SS. Trinità dei Monti in Rome: Some New Drawings*, in "Master Drawings", 49, 2011, pp. 147-158

ZERI 1954

F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma: catalogo dei dipinti*, Firenze, 1954

ZERI 1955

F. Zeri, *Giuseppe Valeriano*, in "Paragone", 61, 1955, pp. 35-46.

ZERI 1957

F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino, 1957

Zeza 1999

A. Zeza, Giovan Battista Castaldo e la chiesa di Santa Maria del Monte Albino : un tondo di Raffaello, un dipinto di Marco Pino e un busto di Leone Leoni a Nocera de' Pagani, in "Prospettiva", 93/94, 1999, pp. 29-41

ZEZA 2003

A. Zeza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli, 2003

ZEZA 2013

A. Zeza, *Per Vasari a Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, Venezia, 2013, pp. 147-165

ZOCCA 1979

E. Zocca, voce *Celio, Gaspare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, 1979

ZUCCARI 2012

A. Zuccari, *Sistemi progettuali ed esecutivi nei cantieri pittorici di Gregorio XIII*, in *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, a cura di C. Cieri Via, I.D. Rowland, M. Ruffini, Pisa, 2012, pp. 71-88

Tavole

- Fig. 1 a-b: Giovanni Antonio de' Sacchis detto Pordenone, 1530-1532 ca., Piacenza, Santa Maria di Campagna, cupola
- Fig. 2: Giorgio Vasari, *Allegoria della Concezione con Sant'Eustachio e San Biagio*, 1543, già Lucca, San Pier Cigoli, cappella Mei, ora Lucca, Museo di Villa Guinigi
- Fig. 3: Giorgio Vasari, *Allegoria della Concezione*, 1541, Firenze, Santi Apostoli, cappella Altoviti
- Fig. 4: Giorgio Vasari, *Allegoria della Concezione e laterali con Sant'Eustachio e San Biagio*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2197.
- Fig. 5: Giorgio Vasari, *Allegoria della Concezione con Sant'Eustachio e San Biagio*, 1543, già Lucca, San Pier Cigoli, cappella Mei, ora Lucca, Museo di Villa Guinigi, part.
- Fig. 6: Giorgio Vasari, *Allegoria della Concezione*, 1541, Firenze, Santi Apostoli, cappella Altoviti, part.
- Fig. 7: Antonio Allegri detto Correggio, *Venere e cupido spiati da un satiro*, 1524-1527, Parigi, Musée du Louvre
- Fig. 8: Giorgio Vasari, *Allegoria della Concezione con Sant'Eustachio e San Biagio*, 1543, già Lucca, San Pier Cigoli, cappella Mei, ora Lucca, Museo di Villa Guinigi, part.
- Fig. 9: Perino del Vaga, *San Matteo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2815
- Fig. 10: Giorgio Vasari, *Religione*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FN 2941 (vol. 2503)
- Fig. 11: Giorgio Vasari e aiuti, *Religione*, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, sagrestia, volta, part.
- Fig. 12: Giorgio Vasari, *San Biagio*, 1543, già Lucca, San Pier Cigoli, cappella Mei, ora Lucca, Museo di Villa Guinigi
- Fig. 13: Giorgio Vasari, *Sant'Eustachio*, 1543, già Lucca, San Pier Cigoli, cappella Mei, ora Lucca, Museo di Villa Guinigi
- Fig. 14: Giorgio Vasari, *Sant'Eustachio*, Collezione privata
- Fig. 15: Giorgio Vasari, *Allegoria della Concezione e laterali con Sant'Eustachio e San Biagio*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2197, part.
- Fig. 16: Giorgio Vasari, *Allegoria della Concezione con Sant'Eustachio e San Biagio*, 1543, già Lucca, San Pier Cigoli, cappella Mei, ora Lucca, Museo di Villa Guinigi, part.
- Fig. 17: Giorgio Vasari, *Presentazione al tempio*, 1544-1545, già Napoli, Santa Maria di Monteoliveto (Sant'Anna dei Lombardi), refettorio, ora Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 18: Giorgio Vasari e aiuti, 1545, Napoli, Santa Maria di Monte Oliveto, sagrestia, volta
- Fig. 19: Giorgio Vasari, *Cristo Crocifisso*, 1545, Napoli, San Giovanni a Carbonara
- Fig. 20: Giorgio Vasari e aiuti, 1545, Napoli, Santa Maria di Monte Oliveto, sagrestia, volta
- Fig. 21: Giulio Romano e collaboratori, 1540 ca, San Benedetto Po, abbazia di San Benedetto in Polirone, navata centrale, volte
- Fig. 22: Giulio Romano, *Caduta dei Giganti*, 1532-1535, Mantova, Palazzo del Te, sala dei Giganti
- Fig. 23: Giulio Romano, *Circoncisione*, 1522-1523, Parigi, Musée du Louvre
- Fig. 24: Giorgio Vasari e Raffaellino del Colle, *Resurrezione*, 1545, Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 25: Giorgio Vasari, *Cristo che salva Pietro dalle acque*, 1545, Digione, Musée des beaux-arts
- Fig. 26: Georges Reverdy da Perino del Vaga, *Pesca miracolosa*, incisione
- Fig. 27: Giorgio Vasari e aiuti, *Monaco alla finestra*, 1545 ca., Napoli, Sant'Anna dei Lombardi
- Fig. 28: *Suonatori*, già Napoli, ignota provenienza, ora Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
- Figg. 29 a-b-c: Giorgio Vasari e collaboratori, 1545-1546, già Napoli, San Giovanni a Carbonara, sagrestia, ora Napoli, Museo di Capodimonte
- Figg. 30 a-b: Giorgio Vasari e collaboratori, *Riposo durante la fuga in Egitto e Re David, I santi patroni di Napoli*, 1545-1546, Napoli, duomo
- Fig. 31: Giorgio Vasari e aiuti, *Cena in casa di Levi* (pannelli laterali), 1545, già Napoli, Santa Maria di Monteoliveto (Sant'Anna dei Lombardi), refettorio, oggi Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 32: Giorgio Vasari e aiuti, *Raccolta della manna* (pannelli laterali), 1545, già Napoli, Santa Maria di Monteoliveto (Sant'Anna dei Lombardi), refettorio, oggi Palermo, palazzo Abatellis
- Fig. 33: idem, part.
- Fig. 34: Giorgio Vasari, *Raccolta della manna*, Parigi, École des Beaux-Arts, inv. 1629
- Fig. 35: Giulio Mazzoni e aiuti, *Strage degli innocenti*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella, part.
- Fig. 36: Giulio Mazzoni, *Callisto e le ninfe alla fonte*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto

- Fig. 37: Giulio Mazzoni e aiuti, *Trionfo di Romolo*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei
- Fig. 38: Giorgio Vasari, *Cena in casa di Levi*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1951:1
- Fig. 39: Giorgio Vasari e aiuti, *Cena in casa di Levi* (pannelli laterali), 1545, già Napoli, Santa Maria di Monteoliveto (Sant'Anna dei Lombardi), refettorio, oggi Napoli, Museo di Capodimonte, part.
- Fig. 40: Giulio Mazzoni e aiuti, *Strage degli innocenti*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella
- Fig. 41: Giorgio Vasari e Raffaellino del Colle, *Adorazione dei Magi*, 1545, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana
- Fig. 42: Giorgio Vasari e bottega, *Adorazione dei Magi*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 56507
- Fig. 43: Giorgio Vasari, *Adorazione dei Magi*, Collezione Privata
- Fig. 44: Giulio Mazzoni e aiuti, *Adorazione dei Magi*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella
- Fig. 45: Parmigianino, *Adorazione dei Magi*, Weimar, Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung, Inv. N. KK 7393
- Fig. 46: Baldassarre Peruzzi, *Adorazione dei Magi*, Londra, British Museum, inv. 1994,0514.49
- Fig. 47: Giorgio Vasari e Raffaellino del Colle, *Adorazione dei Magi*, 1545, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, part.
- Fig. 48: Giorgio Vasari, *Adorazione dei Magi*, 1547-1548, Rimini, Santa Maria Annunziata Nuova di Scolca, part.
- Fig. 49: Giorgio Vasari, *Anania restituisce la vista a San Paolo*, 1551-1552, Roma, San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, part.
- Fig. 50: Francesco Salviati, *Conversione di Saulo*, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, part.
- Fig. 51: Giorgio Vasari, *Adorazione dei Magi*, Collezione Privata, pat.
- Fig. 52: Perino del Vaga, *Giosuè ferma il sole*, 1517-1519 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, loggia di Leone X
- Fig. 53: Giulio Mazzoni e aiuti, *Cristo consegna le chiavi a Pietro*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella
- Fig. 54: Perino del Vaga, *Cristo consegna le chiavi a Pietro*, Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 64
- Fig. 55: Giorgio Vasari e aiuti, *San Giovanni Evangelista*, 1551-1552, Roma, San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, arco d'accesso
- Fig. 56: Giorgio Vasari, *San Giovanni Evangelista*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 14274 F
- Fig. 57a-b: Giulio Mazzoni e aiuti, *San Marco e San Luca*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella, volta
- Fig. 58: Giulio Mazzoni e aiuti, *Sposalizio della Vergine*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella, volta
- Fig. 59: Giorgio Vasari, *Decollazione del Battista*, 1552, Roma, San Giovanni decollato
- Fig. 60: Giulio Mazzoni e aiuti, *Angelo annunciante*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella, volta
- Fig. 61: Cerchia vasariana, *Vergine annunciata e Angelo annunciante*, anni Quaranta del XVI secolo, collezione privata
- Fig. 62: Giulio Mazzoni e aiuti, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella, volta
- Fig. 63: Giulio Mazzoni e aiuti, *San Giovanni Evangelista*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella, volta
- Fig. 64: Giulio Mazzoni (con ridipinture seicentesche), *San Giovanni Evangelista*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, volta
- Fig. 65: Roma, Domus Aurea, volta dorata
- Fig. 66: Luzio Luzi, *Studio della decorazione a stucco del Colosseo*, 1550-1575 ca., Palermo, Biblioteca Comunale
- Fig. 67: Michelangelo, 1508-1512, Città del Vaticano, palazzi apostolici, cappella Sistina, volta
- Fig. 68: Parmigianino, studi per la decorazione della volta della Steccata, Londra, British Museum, inv. 1918-6-15-3
- Fig. 69: Raffaello e collaboratori, 1517-1519 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, loggia di Leone X
- Fig. 70: Raffaello e collaboratori, 1517-1519 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, loggia di Leone X, sottarco, part.
- Fig. 71: Giulio Romano, Giovanni da Udine e collaboratori, 1520-1523 ca., Roma, Villa Madama, loggia

- Fig. 72: Giulio Romano, Giovanni da Udine e collaboratori, 1520-1523 ca., Roma, Villa Madama, loggia, sott'arco e imposta della cupola
- Fig. 73: Giulio Romano, Giovanni da Udine e collaboratori, 1520-1523 ca., Roma, Villa Madama, loggia e atrio
- Fig. 74: Giulio Romano, 1520-1524 ca., Roma, villa Lante, salone
- Fig. 75: Giovanni da Udine, 1520-1524 ca., Roma, villa Lante, loggia
- Fig. 76: Giulio Romano, Giovanni da Udine e collaboratori, 1520-1523 ca., Roma, Villa Madama, atrio, part.
- Fig. 77: Giulio Romano, Giovanni da Udine e collaboratori, 1520-1523 ca., Roma, Villa Madama, loggia, part.
- Fig. 78: Raffaello e collaboratori, 1517-1519 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, loggia di Leone X, part.
- Fig. 79: (attr.) Giovanni Battista Naldini, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 230 A recto
- Fig. 80: Roma, palazzo Capodiferro Spada, facciata
- Fig. 81: *Cortile di palazzo Branconio*, Biblioteca Nazionale di Firenze, II-I-429, f. 4r
- Fig. 82: Raffaello e collaboratori, 1517-1519 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, loggia di Leone X, volta
- Fig. 83: Collaboratori di Perino del Vaga, 1530 ca., Genova, villa Doria, loggia degli Eroi, volta
- Fig. 84: Collaboratori di Francesco Salviati, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, volta
- Fig. 85: Copia dalla volta della cappella Massimo, Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820
- Fig. 86: Giulio Romano, Giovanni da Udine e collaboratori, 1520-1523 ca., Roma, Villa Madama, loggia, part.
- Fig. 87: Francesco Primaticcio e collaboratori di Giulio Romano, 1527-1528, Mantova, palazzo Te, camera delle Aquile, part.
- Fig. 88: Giulio Romano e collaboratori, 1520-1524, Roma, villa Lante, salone
- Fig. 89: Francesco Primaticcio e collaboratori di Giulio Romano, 1527-1528, Mantova, palazzo Te, camera delle Aquile, part.
- Fig. 90: Collaboratori di Giulio Romano, 1527-1528, Mantova, palazzo Te, camera dei Venti
- Fig. 91: Raffaello e collaboratori, 1517-1519 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, loggia di Leone X, part
- Fig. 92: Collaboratori di Perino del Vaga, 1530 ca., Genova, villa Doria, loggia degli Eroi, part.
- Fig. 93: Collaboratori di Giulio Romano, 1527-1528, Mantova, palazzo Te, sala di Psiche
- Fig. 94: Francesco Primaticcio e collaboratori, 1930-1940 ca., Reggia di Fontainebleau, camera della duchessa d'Étampes, part.
- Fig. 95: Firenze, Sagrestia Nuova, fotomontaggio cfr. POPP 1922
- Fig. 96: Michelangelo (attr.), studi per la Sagrestia Nuova, Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 837, part.
- Fig. 97: Michelangelo (attr.), studio per la Sagrestia Nuova, Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 838, part.
- Fig. 98: (già attr.) Michelangelo, studio della decorazione di un partimento, Firenze, Casa Buonarroti, 127 A
- Fig. 99: Francesco Primaticcio, studio per la camera del Re, Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 3497
- Fig. 100: Collaboratori di Giulio Romano, 1530 ca., Mantova, palazzo Te, giardino segreto
- Fig. 101: Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio e collaboratori, 1533-1539, Reggia di Fontainebleau, galleria di Francesco I
- Fig. 102: Raffaello e collaboratori, 1517-1519 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, loggia di Leone X, part.
- Figg. 103-104-106: Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio e collaboratori, 1533-1539, Reggia di Fontainebleau, galleria di Francesco I
- Figg. 105-107: Collaboratori di Giulio Romano, anni Trenta, già Mantova, palazzo ducale, appartamento di Isabella d'Este, ora Mantova, palazzo Te, camera delle Cariatidi
- Figg. 108-109: Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio e collaboratori, 1533-1539, Reggia di Fontainebleau, galleria di Francesco I, part.
- Fig. 110: Francesco Primaticcio e collaboratori di Giulio Romano, 1527-1528, Mantova, palazzo Te, camera delle Aquile, part.
- Fig. 111: Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio e collaboratori, 1533-1539, Reggia di Fontainebleau, galleria di Francesco I, part.
- Fig. 112: Michelangelo, 1508-1512, Città del Vaticano, palazzi apostolici, cappella Sistina, volta, particolari
- Fig. 113: Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio e collaboratori, 1533-1539, Reggia di Fontainebleau, galleria di Francesco I, part.

- Fig. 114: Michelangelo (attr.), studio per la Sagrestia Nuova, Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 838, part.
- Fig. 115: Girolamo Siciolante e collaboratori (con integrazioni seicentesche), 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 116: 1546 ca., *ignudo*, Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 117: Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, dettaglio della saldatura tra parete laterale e muro di fondo
- Fig. 118: Girolamo Siciolante e collaboratori (con ridipinture seicentesche), *Adorazione dei magi*, 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 119: Girolamo Siciolante e collaboratori (con ridipinture seicentesche), *Fuga in Egitto*, 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 120: Girolamo Siciolante e collaboratori (con ridipinture seicentesche), *Strage degli innocenti*, 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 121: Stuccatore seicentesco, conchiglia e cornici in stucco, Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 122: Pittore seicentesco, *Assunzione della Vergine*, Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 123: Girolamo Siciolante e collaboratori (con integrazioni seicentesche), 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 124: Daniele da Volterra e collaboratori, 1551-1553 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala della Cleopatra, volta
- Fig. 125: Giulio Mazzoni, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, volta
- Fig. 126: *Putto*, 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 127: Perino del Vaga e collaboratori, *putto*, 1545-1546, Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina, volta
- Fig. 128: Ghirlanda in stucco, 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 129: Collaboratori di Francesco Salviati, ghirlanda in stucco, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, volta
- Fig. 130: *Mascherone grottesco*, 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 131: Giulio Mazzoni, *Mascherone grottesco*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi
- Fig. 132: Luzio Luzi e collaboratori, *Mascherone grottesco*, 1544-1545, Roma, Castel Sant'Angelo, Biblioteca
- Fig. 133: *Testa femminile*, 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 134: Luzio Luzi e collaboratori, *Testa femminile*, 1544-1545, Roma, Castel Sant'Angelo, Biblioteca
- Fig. 135: Collaboratori di Francesco Salviati, *Mascherone grottesco*, stucco, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio
- Fig. 136: 1546 ca. (con integrazioni seicentesche), Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 137: *Mascherone grottesco*, 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 138: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, *Mascherone grottesco*, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest
- Fig. 139: *Mascherone grottesco*, 1546 ca., Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi, volta
- Fig. 140: Tommaso Boscoli, Leonardo Sormani e aiuti(?), 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete nord-ovest, part. del registro più alto
- Fig. 141: Daniele da Volterra e collaboratori, 1551-1553 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala della Cleopatra, volta, part.
- Fig. 142: Rosso Fiorentino, studio per un tabernacolo, Londra, British Musuem, Inv. Pp.2.119
- Fig. 143: Giorgio di Giovanni, *Divinità fluviale*, Siena, Palazzo Guglielmi al Casato, volta
- Fig. 144: Baldassarre Peruzzi, progetto per la decorazione dell'abside del duomo di Siena, Vienna, Albertina, n. 96
- Fig. 145: Domenico Beccafumi, *Vittoria alata*, stucco, 1535 ca., Siena, duomo, arco absidale
- Fig. 146: Gian Maria Stella (?), Daniele da Volterra e collaboratori di Baldassarre Peruzzi, 1537 ca., Salone, villa Trivulzio, androne d'ingresso, volta
- Fig. 147: Anonimo del XVI secolo, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 53 O
- Fig. 148: Luzio Luzi e collaboratori, 1544-1545, Roma, Castel Sant'Angelo, Biblioteca, volta, part.
- Fig. 149: Gian Maria Stella (?), Daniele da Volterra e collaboratori di Baldassarre Peruzzi, 1537 ca., Salone, villa Trivulzio, cappella, volta
- Fig. 150-151: Gian Maria Stella (?), Daniele da Volterra e collaboratori di Baldassarre Peruzzi, 1537 ca., Salone, villa Trivulzio, sala d'angolo al pianterreno, volta

- Figg. 152-153: Gian Maria Stella (?), Daniele da Volterra e collaboratori di Baldassarre Peruzzi, 1537 ca., Salone, villa Trivulzio, saletta al primo piano, volta
- Fig. 154: Raffaello e collaboratori, 1517-1519 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, loggia di Leone X, part.
- Fig. 155: Giovan Angelo Montorsoli e collaboratori, 1530/1540 ca., Genova, San Matteo, cupola
- Fig. 156: Giovan Angelo Montorsoli, studio per la decorazione della cupola di San Matteo, 1535 ca., Madrid, Biblioteca Nacional, inv. Album Casale, B 16-49, Inv. Dib/16/49/81/1
- Fig. 157: Perino del Vaga, *Putti*, 1534, già Pisa, duomo, ora Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno
- Fig. 158: 1537-1540 ca., Roma, palazzo Crivelli, facciata, part. della decorazione a stucco
- Fig. 159: 1537-1540 ca., Roma, palazzo Crivelli, facciata
- Fig. 160-161: Raffaello e collaboratori, 1517-1519 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, loggia di Leone X, particolari
- Fig. 162: Perino del Vaga e Daniele da Volterra, 1540 ca., Roma, palazzo Massimo, salone, part. del fregio
- Fig. 163: idem
- Fig. 164: Perino del Vaga, progetto per la decorazione di una parete della cappella Massimo, Budapest, Szépmvészeti Múzeum, inv. 1838
- Fig. 165: Perino del Vaga, progetto per la decorazione di una parete della cappella Massimo, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 2270
- Figg. 166-167-168: Copia dalla volta della cappella Massimo, Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820, intero e particolari
- Fig. 169: Giulio Romano, Giovanni da Udine e collaboratori, 1520-1523 ca., Roma, Villa Madama, loggia, part.
- Fig. 170: idem
- Fig. 171: Copia dalla volta della cappella Massimo, Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820, part.
- Fig. 172: Copia dalla volta con decorazione a stucco e pittura della cappella Orsini, Roma, Trinità de Monti, Berlino, Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, OZ109, f. 77v
- Fig. 173: Daniele da Volterra e aiuti, particolare della volta, 1548 ca.-1550 ca., Roma, Trinità de Monti, cappella Della Rovere
- Fig. 174: Copia dalla volta della cappella Massimo, Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820, part.
- Fig. 175: Giulio Mazzoni, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi, part. della decorazione a stucco
- Fig. 176: Copia dell'arco d'accesso della cappella Massimo, Cambridge, Fogg Art Museum, n. 1998.128
- Fig. 177: Perino del Vaga, progetto per la decorazione di una parete della cappella Massimo, Budapest, Szépmvészeti Múzeum, inv. 1838, part.
- Fig. 178: Collaboratori di Francesco Salviati, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, arco absidale
- Fig. 179: Perino del Vaga, progetto per la decorazione di una parete della cappella Massimo, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 2270, part.
- Fig. 180: Michelangelo (attr.), studi per la Sagrestia Nuova, Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 838
- Fig. 181: Collaboratori di Perino del Vaga, part. del basamento con cariatide, 1541, Città del Vaticano, palazzi apostolici, stanza della Segnatura
- Fig. 182: Perino del Vaga, progetto per la decorazione di una parete della cappella Massimo, Budapest, Szépmvészeti Múzeum, inv. 1838, part.
- Fig. 183: Studi dalla cappella Massimo, Madrid, Biblioteca Nacional, inv. Album Casale, B 16-49, f. 130
- Fig. 184: Giovanni Francesco Penni (attr.), Monumento funebre per Francesco Gonzaga, Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 1420
- Fig. 185: Collaboratori di Perino del Vaga, 1545 ca., Roma, Castel Sant'Angelo, Adrianeo, part. del fregio
- Fig. 186: Michele Grechi e collaboratori (Battista Ippoliti?), *Putti danzanti*, 1548-1550 ca., 1548-1550, Roma, Santo Spirito in Sassia, cappella Guidiccioni, volta
- Fig. 187: Marcello Venusti(?) e collaboratori di Perino (con molte ridipinture), 1543 ca., Roma, Santo Spirito in Sassia, cappella Landi, volta
- Fig. 188: Raffaello e aiuti, 1520 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Chigi, volta
- Fig. 189: Michele Grechi e collaboratori (Battista Ippoliti?), *Putti danzanti*, 1548-1550 ca., 1548-1550, Roma, Santo Spirito in Sassia, cappella Guidiccioni, volta, part.

- Fig. 190: Michele Grechi, *Putti danzanti*, 1542-1543, già Roma, palazzo di Paolo III al Campidoglio, ora Accademia di Belle Arti, in deposito presso la Caserma Carlo Acqua
- Fig. 191: Michele Grechi e collaboratori (Battista Ippoliti?), 1548-1550 ca., 1548-1550, Roma, Santo Spirito in Sassia, cappella Guidiccioni, volta, part.
- Fig. 192: Perino del Vaga e collaboratori, 1545-1546, Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina, volta, part.
- Fig. 193: idem
- Fig. 194: Michele Grechi e collaboratori (Battista Ippoliti?), 1548-1550 ca., 1548-1550, Roma, Santo Spirito in Sassia, cappella Guidiccioni, volta, part.
- Fig. 195: Ambito romano, 1540-1550 ca., Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 42254
- Fig. 196: Copia dalla volta con decorazione a stucco e pittura della cappella Orsini, Roma, Trinità de Monti, Berlino, Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, OZ109, f. 77v
- Fig. 197: Luzio Luzi e collaboratori, 1544-1545, Roma, Castel Sant'Angelo,
- Fig. 198: Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia
- Fig. 199: Daniele da Volterra e aiuti, 1547-1549 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia, part. del fregio
- Fig. 200: Antonio da Sangallo il Giovane, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 1234 A
- Fig. 201: Antonio da Sangallo il Giovane, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 714 A
- Fig. 202: Antonio da Sangallo il Giovane, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 1234 A, part.
- Fig. 203: Perino del Vaga e collaboratori, 1542-1545, Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia
- Fig. 204: Perino del Vaga, *Lotta di tritoni*, Christ Church, Oxford, N. 138
- Fig. 205: Perino del Vaga, *Tritone*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 1596 E
- Fig. 206: Perino del Vaga, *Bue marino*, Windsor Castle, inv. 0502
- Fig. 207: Perino del Vaga e collaboratori, 1545-1546, Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina, volta, part.
- Fig. 208: inizio anni Cinquanta, Ancona, palazzo Ferretti, salone
- Fig. 209: Collaboratori di Prospero Fontana, 1553 ca., Roma, villa Giulia, saletta destra al pian terreno
- Fig. 210: inizio anni Cinquanta, Ancona, palazzo Ferretti, stanza al piano nobile
- Fig. 211: Bartolomeo Ammannati e aiuti, 1553 ca., Roma, palazzo Firenze, loggia la primo piano, soffitto
- Fig. 212: Perino del Vaga, *Cariatide alata*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 999 Ea
- Fig. 213: Perino del Vaga, *Cariatide alata*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 999 Eb
- Fig. 214: Perino del Vaga, *mascherone grottesco*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 998 Ea
- Fig. 215: Perino del Vaga, *mascherone grottesco*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 999 Eb
- Fig. 216: (già attr.) Pellegrino Tibaldi, Francoforte, Städelsches Kunstinstituts, n. 55
- Fig. 217: (già attr.) Pellegrino Tibaldi, Ashmolean Museum, Small Talman album, fol. 117(b), No. 476
- Fig. 218-219: Copia da Perino del Vaga, studio per la decorazione di una finestra, Parigi, collezione privata (Davidson, *The Decoration of the Sala Regia* 1976, p. 403, n. 23)
- Fig. 220: Collaboratori di Perino del Vaga, 1542-1545 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia, volta, stemma in marmo
- Fig. 221: Collaboratori di Francesco Salviati, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, sottarco, part.
- Fig. 222: idem
- Fig. 223: Daniele da Volterra e aiuti, particolare della volta, 1548 ca.-1550 ca., Roma, Trinità de Monti, cappella Della Rovere, sottarco d'accesso, part.
- Fig. 224: Collaboratori di Francesco Salviati, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio
- Fig. 225: Luzio Luzi e collaboratori, 1544-1545, Roma, palazzo Massimo di Pirro, salotto Rosso, part.
- Fig. 226: Collaboratori di Francesco Salviati, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, volta, part. a stucco
- Fig. 227: Luzio Luzi e collaboratori, 1544-1545, Roma, Castel Sant'Angelo, Biblioteca, part.
- Fig. 228: Collaboratori di Francesco Salviati, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, volta, part. a stucco
- Fig. 229: Luzio Luzi e collaboratori, 1544-1545, Roma, Castel Sant'Angelo, Biblioteca, part.
- Fig. 230: Collaboratori di Francesco Salviati, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, part. a stucco
- Fig. 231: Collaboratori di Perino del Vaga, 1542-1545 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia, volta, part.

- Fig. 232: Collaboratori di Francesco Salviati, 1548-1550 ca., Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, part. a stucco
- Fig. 233: Cerchia di Francesco Primaticcio, *Costume da festa*, Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 1638
- Fig. 234: 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Perseo, part.
- Fig. 235: Prospero Fontana e aiuti, 1552 ca., Roma, villa Giulia, sala delle vedute di Roma, part.
- Fig. 236: Pellegrino Tibaldi, 1551 ca., Bologna, palazzo Poggi, salone di Polifemo, part. a stucco
- Fig. 237: Leonardo Ricciarelli e Giovanni Boscoli, 1558-1561 ca., Firenze, palazzo Vecchio, stanza di Clemente VII, part. a stucco
- Fig. 238: Girolamo Mirola, VII decennio del XVI secolo, Parma, palazzo del Giardino, sala di Ariosto, part.
- Fig. 239: Perino del Vaga, progetto per la decorazione di una parete della cappella Massimo, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 2270, part.
- Fig. 240: Daniele da Volterra e aiuti, 1547-1549 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia, part. del fregio
- Fig. 241: Luzio Luzi e collaboratori, 1544-1545, Roma, Castel Sant'Angelo, Biblioteca
- Fig. 242: Daniele da Volterra e aiuti, 1547-1549 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia, part. del fregio
- Fig. 243: Perino del Vaga e collaboratori, 1545-1546, Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina, volta, part.
- Fig. 244: Daniele da Volterra e aiuti, 1547-1549 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia, part. del fregio
- Fig. 245: Perino del Vaga e collaboratori, 1545-1546, Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina, volta, part.
- Fig. 246: Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia, pareti nord ed est
- Fig. 247: Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio, 1533-1539, Reggia di Fontainebleau, galleria di Francesco I
- Fig. 248: Michelangelo, 1508-1512, Città del Vaticano, palazzi apostolici, cappella Sistina, volta, part.
- Fig. 249: Michelangelo, *La Notte e il Giorno*, 1524-1527 ca., Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova
- Fig. 250: Giovanni Antonio Dosio, *parete della sala Regia*, ante 1561 (?), Modena, Biblioteca Estense, inv. YZ. 2.2 , f. 110 r.
- Fig. 251: Daniele da Volterra e aiuti, *ignudo reggitemma*, 1547-1549 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia
- Fig. 252: Giulio Mazzoni, particolare del fregio, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto
- Fig. 253: Giulio Mazzoni, particolare con angeli in stucco e *San Giovanni Battista*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 254: Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia, volta
- Fig. 255: Giulio Mazzoni, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi
- Fig. 256: Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia, parete ovest
- Fig. 257: Giulio Mazzoni, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi
- Fig. 258: Daniele da Volterra e collaboratori, 1548 ca., Roma, palazzo Farnese, stanza di Bacco
- Fig. 259: Daniele da Volterra, 1536-1538 ca., Salone di Roma, Villa Trivulzio
- Fig. 260: Daniele da Volterra e collaboratori, 1548 ca., Roma, palazzo Farnese, stanza di Bacco, part.
- Fig. 261: Palazzo Capodiferro Spada
- Fig. 262: Palazzo Capodiferro Spada nel contesto urbanistico
- Fig. 263: pianta del piano nobile di palazzo Capodiferro Spada
- Fig. 264: ante 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, androne destro
- Fig. 265: (attr.) Giovanni da Udine, 1518 ca., Roma, palazzo Baldassini, cosiddetta stanza di Giovanni da Udine
- Fig. 266: ante 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, androne destro, part. del fregio
- Fig. 267: Luzio Luzi e collaboratori, 1545 ca., Roma, palazzo Cenci Maccarani Stati, salotto, part.
- Fig. 268: Perino del Vaga e collaboratori, 1540 ca., Roma, palazzo Massimo, salotto d'ingresso, part.
- Fig. 269: 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, androne sinistro
- Figg. 270a-b: 1547-1548 ca., Roma, Castel Sant'Angelo, sala di Apollo, part.
- Figg. 271a-b: 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stufetta
- Fig. 272: Luzio Luzi e aiuti, decorazioni a grottesche, 1545-1546, Roma, Castel Sant'Angelo, Cagliostro, stanza dello Struzzo, part.
- Fig. 273: Anonimo francese, facciata di palazzo Capodiferro, New York, Metropolitan Museum, inv. 49.92.79

- Fig. 274: *ante* 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, facciata, part. con *Fede e Carità* ai lati dello stemma
- Fig. 275: *ante* 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, facciata
- Fig. 276: Tommaso Boscoli, Leonardo Sormani e aiuti(?), 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete nord-ovest
- Fig. 277: *ante* 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, facciata
- Figg. 278a-b: *Cortile di palazzo Branconio*, Biblioteca Nazionale di Firenze, II-I-429, f. 4r
- Fig. 279: Figg. 291a-b: Perino del Vaga, progetto per la decorazione di una parete della cappella Massimo, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 2270, part.
- Figg. 280-281: particolari della decorazione a stucco del cortile durante i restauri
- Fig. 282: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ove
- Fig. 283: Tommaso Boscoli, Leonardo Sormani e aiuti(?), particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-est
- Fig. 284: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, *ignudi reggitemma*, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest
- Fig. 285: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *Ignudi reggitemma*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Achille
- Fig. 286: Pellegrino Tibaldi, *Figure reggitemma*, 1550, Città del Vaticano, palazzi apostolici, appartamenti di Giulio III, corridoio del Belvedere
- Fig. 287: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra (con rifacimenti), *ignudo reggitemma*, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest
- Fig. 288: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest
- Fig. 289: idem
- Fig. 290: idem
- Figg. 291a-b: Perino del Vaga, progetto per la decorazione di una parete della cappella Massimo, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 2270, part.
- Fig. 292: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest
- Fig. 293: Perino del Vaga, *Giudizio e martirio dei diecimila martiri*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 2933 SL 384
- Fig. 294: 1547 ca., Roma, Castel Sant'Angelo, sala di Apollo, part.
- Fig. 295: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest, registro più alto
- Fig. 296: Tommaso Boscoli, Leonardo Sormani e aiuti(?), particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-est, registro più alto
- Fig. 297: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest
- Fig. 298: Tommaso Boscoli, Leonardo Sormani e aiuti(?), particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-est
- Fig. 299: Tommaso Boscoli, Leonardo Sormani e aiuti(?), particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete nord-ovest
- Fig. 300: Giulio Mazzoni (attr.), *Ercole*, stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile
- Fig. 301: Giulio Mazzoni, particolare della decorazione a stucco, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi
- Fig. 302: Giulio Mazzoni e collaboratori (?), telamoni, 1563 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, Sala Regia
- Fig. 303: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest
- Fig. 304: Giulio Mazzoni (attr.), *Marte*, stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile
- Fig. 305: Giulio Mazzoni e aiuti, *La terra*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi
- Fig. 306: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest
- Fig. 307: Giulio Mazzoni e aiuti, *Giustizia*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi, part.
- Fig. 308: Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala di Siciolante, soffitto

- Fig. 309: Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto, soffitto
- Fig. 310: Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Enea, soffitto
- Fig. 311: Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Achille, soffitto
- Fig. 312: Girolamo Siciolante, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala di Siciolante, parete nord-est
- Fig. 313: Girolamo Siciolante, part. della decorazione con cariatidi, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala di Siciolante
- Fig. 314: Collaboratori di Perino del Vaga, part. del basamento con cariatide, 1541, Città del Vaticano, palazzi apostolici, stanza della Segnatura
- Fig. 315: Fregio, 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, ambiente al piano nobile
- Fig. 316: Luzio Luzi e aiuti, decorazioni a grottesche, 1545-1546, Roma, Castel Sant'Angelo, Cagliostro, ambiente centrale, part.
- Fig. 317: Fregio con *Storie di Psiche*, 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Psiche, part.
- Fig. 318: Perino del Vaga, *Storie della Vergine*, III decennio del XVI secolo, Roma, Trinità de Monti, cappella Pucci
- Fig. 319: Raffaello e aiuti, 1520-1524 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala di Costantino, part.
- Fig. 320: dettagli del fregio e delle finestre, 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Psiche
- Fig. 321: Perino del Vaga, progetto per la spalliera sistina, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 726 E
- Fig. 322: Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Psiche, soffitto
- Fig. 323: Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Perseo, soffitto
- Fig. 324: dettagli del fregio e delle finestre, 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Psiche
- Fig. 325-326: dettagli del fregio e delle finestre, Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Enea
- Fig. 327: Fregio con *Storie di Perseo*, 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Perseo
- Fig. 328: *Partenza di Perseo*, 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Perseo
- Fig. 329: Perino del Vaga, *Partenza di Perseo*, Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 621
- Fig. 330: Saggi di restauro sul fregio della stanza di Perseo, 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada
- Fig. 331: Riflettografia su un particolare di *Perseo e le Nereidi*, 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Perseo
- Fig. 332: *Partenza da Cartagine*, 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Enea, fregio, part.
- Fig. 333: Copia da Polidoro da Caravaggio, palazzo Gaddi (cfr. RAVELLI 1978, p. 343)
- Fig. 334: Roma, palazzo Massimo di Pirro, salotto con *Storie di Roma*, fregio, part.
- Fig. 335: Roma, palazzo Ricci Sacchetti, stanza delle Stagioni, fregio, part.
- Fig. 336: Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Enea, fregio, part.
- Fig. 337: Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile (fotografia di data non nota, ante 1975)
- Fig. 338: 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Enea, soffitto, part.
- Fig. 339: Girolamo Mirola (?), *Enea agli inferi*, 1550-1553 ca. (?), Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei
- Fig. 340: Daniele da Volterra, *Fabio Vibulano fa giurare i soldati che sarebbero tornati vincitori dalla battaglia*, 1540 ca., Roma, palazzo Massimo alle Colonne, salone
- Fig. 341: Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei, soffitto
- Fig. 342: Girolamo Mirola (?), *Riconciliazione*, 1550-1553 ca. (?), Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei
- Fig. 343: Daniele da Volterra, *Quinto Fabio Massimo si riconcilia con Minucio*, 1540 ca., Roma, palazzo Massimo alle Colonne, salone
- Fig. 344: Girolamo Mirola, *Intervento delle donne sabine*, VI decennio del XVI secolo (?), Bologna, Collezioni Comunali d'Arte
- Fig. 345: Girolamo Mirola, *Intervento delle donne sabine*, VI decennio del XVI secolo (?), Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 346: Girolamo Mirola (?), *La presa di Troia*, 1550-1553 ca. (?), Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei
- Fig. 347: Girolamo Mirola, *Intervento delle donne sabine*, VI decennio del XVI secolo (?), Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, part.
- Fig. 348: idem, part.

- Fig. 349: Girolamo Mirola (?), *Enea ed Evandro*, 1550-1553 ca. (?), Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei
- Fig. 350: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *Lotta tra romani e sabini*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei
- Fig. 351: Michele Grechi, *Salita al Calvario*, 1548-1550, Roma, Santo Spirito in Sassia, cappella Guidiccioni
- Fig. 352: Collaboratori di Perino del Vaga, *Storie di Scipione*, 1543 ca., Roma, palazzo dei Conservatori, sala degli Arazzi
- Fig. 353: Girolamo Mirola, *Intervento delle donne sabine*, VI decennio del XVI secolo (?), Bologna, Collezioni Comunali d'Arte
- Fig. 354: Girolamo Mirola, *Intervento delle donne sabine*, VI decennio del XVI secolo (?), Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 355: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *La Verità svelata dal Tempo*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi, part.
- Fig. 356: Giulio Mazzoni e aiuti, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi, volta, part.
- Fig. 357: Giulio Mazzoni (attr.), studio per decorazioni, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 2000-1902, KdZ 25287, recto, part.
- Figg. 358a-b: Collaboratori di Giulio Mazzoni (e Girolamo Mirola?), *efebi volanti*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi, volta
- Figg. 359a-b: Girolamo Mirola, *angeli*, inizio anni Cinquanta del XVI secolo, Bologna, Santa Maria dei Servi, cappella Gozzadini, volta
- Fig. 360: Girolamo Mirola (?), *Perseo e le Nereidi*, 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Perseo
- Figg. 361-362: Girolamo Mirola, VII decennio del XVI secolo, Parma, palazzo del Giardino, sala di Ariosto, particolari
- Fig. 363: Girolamo Mirola (?), 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Perseo, part.
- Fig. 364: Girolamo Mirola, VII decennio del XVI secolo, Parma, palazzo del Giardino, sala di Ariosto, part.
- Fig. 365: Girolamo Mirola (?), 1550 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Perseo, part.
- Fig. 366: Girolamo Mirola, VII decennio del XVI secolo, Parma, palazzo del Giardino, sala di Ariosto, part.
- Fig. 367: Giuseppe Valeriano (attr.), *Sacra Famiglia con S. Giovannino*, ante 1572, già Roma, Palazzo Capodiferro Spada
- Fig. 368: Girolamo Mirola (?), *Sacra Famiglia*, 1550 ca., Palazzo Capodiferro Spada, Stanza del Presidente del Consiglio di Stato
- Fig. 369: Daniele da Volterra, *Testa maschile incappucciata*, Londra, British Museum
- Fig. 370: da Michelangelo, *Madonna del Silenzio*, Welbeck, The Portland Collection, Harley Gallery
- Fig. 371: da Michelangelo, *Testa ideale di donna*, Londra, British Museum
- Fig. 372: Sebastiano del Piombo, *Madonna col bambino*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, part.
- Fig. 373: Daniele da Volterra, *Madonna con il bambino*, studio per la *Pala di Ulgiano*, 1545 ca., Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi
- Fig. 374: Sebastiano del Piombo, *Madonna col bambino*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, part.
- Fig. 375: Sebastiano del Piombo (già attr. Daniele da Volterra), *Sacra Famiglia con San Giovannino*, 1545 ca., Roma, Galleria Doria Pamphilij
- Fig. 376: Girolamo Mirola, *Banchetto di Alcina*, VII decennio del XVI secolo, Parma, palazzo del Giardino, sala di Ariosto, part.
- Fig. 377: Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto
- Fig. 378: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *Callisto che fugge*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto, particolare della decorazione a stucco del fregio con un ignudo
- Fig. 379: Michelangelo, *Gli arcieri*, Windsor, Royal Collection, RCIN 912778
- Fig. 380: Giulio Mazzoni, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto, particolare della decorazione a stucco del fregio con un ignudo
- Fig. 381: Giulio Mazzoni, particolare con angeli in stucco e *San Giovanni Battista*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 382: Giovanni Battista de Arcangelis, *Diana e Callisto*, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto
- Fig. 383: Giulio Mazzoni, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto, particolare della decorazione a stucco del fregio

- Fig. 384: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *Ignudi reggitemma*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Achille
- Fig. 385: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *Nascita di Achille*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Achille
- Fig. 386: Giulio Mazzoni, *Sibille e profeti (?)*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 387: Gaspar Becerra, *Nascita della Vergine*, 1548-1550 ca., Roma, Trinità de Monti, cappella Della Rovere
- Fig. 388: Luzzo Luzi, *Arrivo di Enea alla reggia di Didone*, 1540 ca., Roma, palazzo Massimo di Pirro, stanza di Enea
- Fig. 389: Giulio Mazzoni, *La Verità svelata dal Tempo*, Londra, British Museum, inv. T, 11.75
- Fig. 390: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *La Verità svelata dal Tempo*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi
- Fig. 391 a-b: Giulio Mazzoni (attr.), studi per decorazioni, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 2000-1902, KdZ 25287
- Fig. 392: Giulio Mazzoni, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi, volta
- Fig. 393: Giulio Mazzoni, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, volta, part.
- Fig. 394 a-b: Giulio Mazzoni (qui attr.), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6626 F, *recto-verso*
- Fig. 395: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *Trionfo di Romolo*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei
- Fig. 396: Giulio Mazzoni (qui attr.), *Ratto delle Sabine*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6626 F *recto*
- Fig. 397: Giulio Mazzoni (qui attr.), studio di cornice, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6626 F *verso*, part.
- Fig. 398: Giulio Mazzoni (qui attr.), studio di teste femminili, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6626 F *verso*, part.
- Fig. 399: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *Trionfo di Romolo*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei, part.
- Fig. 400: Michelangelo, *La conversione di Saulo*, 1542-1545 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, cappella Paolina
- Figg. 401-402-403: Giulio Mazzoni (qui attr.), *Ratto delle Sabine*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6626 F *recto*, particolari
- Figg. 404a-b: Già attr. a Giulio Mazzoni, *La Speranza (recto)*, *La Fede (verso)*, Galerie Bassenge, 1 giugno 2018, lotto 6504
- Fig. 405: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *La Speranza*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei
- Fig. 406: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *La Fede*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei
- Fig. 407: Giulio Mazzoni (qui attr.), *Guerriero nudo di schiena*, Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 2785
- Fig. 408: Collaboratori di Giulio Mazzoni, *La punizione di Tarpea*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei
- Fig. 409: Giulio Mazzoni, *L'acqua*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi, part.
- Fig. 410: Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, particolare della decorazione a stucco, 1550, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, facciata sud-ovest
- Fig. 411: Giulio Mazzoni, *La Verità svelata dal Tempo*, Londra, British Museum, inv. T, 11.75, part.
- Fig. 412: Giulio Mazzoni (qui attr.), *Ratto delle Sabine*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6626 F *recto*, part.
- Fig. 413: *Fuga in Egitto*, ridipinture post 1635, Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella
- Fig. 414: Giulio Mazzoni e collaboratori, *Sposalizio della Vergine*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella
- Fig. 415: Marco Pino, *Sposalizio della Vergine*, 1548-1550 ca., Roma, Trinità de Monti, cappella Della Rovere
- Fig. 416: Giulio Mazzoni e collaboratori, *Visitazione*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella
- Fig. 417: Marco Pino, *Visitazione*, 1545, Roma, Santo Spirito in Sassia
- Fig. 418: Giulio Mazzoni, *San Paolo*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella
- Fig. 419: Giulio Mazzoni, *San Pietro*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella

- Fig. 420: Giulio Mazzoni, *San Paolo*, stucco, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 421: Giulio Mazzoni, *San Pietro*, stucco, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 422: Giulio Mazzoni, particolare della decorazione a stucco, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi
- Fig. 423: Città del Vaticano, palazzi apostolici, sala Regia, part.
- Fig. 424: Giulio Mazzoni, particolare della decorazione a stucco, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi
- Fig. 425: Giulio Mazzoni, particolare della decorazione a stucco, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi
- Fig. 426: Perino del Vaga (attr.), studio per decorazioni a grottesche, Torino, Biblioteca Reale
- Fig. 427: Già attr. a Giulio Mazzoni, *Sibilla (?)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 261
- Fig. 428: Giulio Mazzoni e aiuti, *Morte di Adone*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi
- Fig. 429: Michelangelo, *Pietà*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. 1.2.o.16
- Fig. 430: Michelangelo, *Caduta di Fetonte*, Windsor, Royal Collection, RCIN 912766, part.
- Fig. 431: Giulio Mazzoni, *Venere*, 1550-1553 ca., olio su muro staccato, già Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi, ora palazzo Barberini
- Fig. 432: Michelangelo, *L'aurora*, 1524-1527 ca., Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova
- Fig. 433: Giulio Mazzoni, *L'acqua*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi
- Fig. 434: Michelangelo, *Caduta di Fetonte*, Windsor, Royal Collection, RCIN 912766
- Fig. 435: Giulio Mazzoni, *La terra*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi
- Fig. 436: Michelangelo, *Resurrezione*, Windsor, Royal Collection, RCIN 912767
- Fig. 437: Michelangelo, *Giudizio Universale*, 1537-1541, Città del Vaticano, cappella Sistina, part.
- Fig. 438: Michelangelo, *Cristo risorto*, Londra, British Museum
- Fig. 439: Giulio Mazzoni, *Bacco*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi
- Fig. 440: Giulio Mazzoni e aiuti, *Narciso alla fonte*, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi
- Fig. 441: Collaboratori di Girolamo Siciolante (?), 1547-1549 ca., Roma, palazzo Silvestri Rivaldi, stanza di Psiche, part.
- Fig. 442: Perino del Vaga e collaboratori, 1545-1546 ca., Roma, Castel Sant'Angelo, stanza di Perseo, part.
- Fig. 443: Pianta del piano nobile del palazzetto Spada (cfr. PIETRAFITTA 1986, p. 49, fig. 9)
- Fig. 444: Roma, palazzetto Spada, saletta, part. del fregio durante il restauro
- Fig. 445: Roma, palazzetto Spada, saletta
- Fig. 446: Roma, palazzetto Spada, saletta, part. del fregio
- Fig. 447: Perino del Vaga (attr.), studio per decorazioni a grottesche, Torino, Biblioteca Reale
- Figg. 448 a-b: Roma, palazzetto Spada, salone
- Fig. 449: Perino del Vaga e collaboratori, 1545-1546 ca., Roma, Castel Sant'Angelo, stanza di Psiche, part.
- Fig. 450: Perino del Vaga e collaboratori, 1540 ca., Roma, palazzo Massimo, salotto d'ingresso, part.
- Fig. 451 a-b: Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 452: Giacomo Triga (ridipintura su originiale di Giulio Mazzoni, 1569-1571 ca), *Vergine annunciata, ante* 1715, Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, volta
- Fig. 453: Giulio Mazzoni (con ridipinture), *Angelo annunciante*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 454: Michelangelo, *Annunciazione*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 229 F
- Fig. 455: Giulio Mazzoni, *Santa Caterina*, marmo, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, part.
- Fig. 456: Giulio Mazzoni (con ridipinture), 1553 ca. - 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, volta
- Fig. 457: Giulio Mazzoni, *Sibille e profeti (?)*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli

- Fig. 458: Giulio Mazzoni (con ridipinture), *Sibille e profeti (?)*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 459: Giulio Mazzoni, *San Matteo*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 460: Giulio Mazzoni, *San Marco*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 461: Giulio Mazzoni, particolare della volta, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 464: Daniele da Volterra e aiuti, particolare della volta, 1548 ca.-1550 ca., Roma, Trinità de Monti, cappella Della Rovere
- Fig. 463: Giulio Mazzoni (?), 1580-1590 ca., Piacenza, Sant'Agostino, cappella Anguissola, particolare dell'angelo in stucco nella cupoletta
- Fig. 464: Giulio Mazzoni, particolare della decorazione a stucco con ignudi, 1550-1553 ca., Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi
- Fig. 465: Giulio Mazzoni, *Colomba dello Spirito Santo e angeli*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 466: Copia dalla volta con decorazione a stucco e pittura della cappella Orsini, Roma, Trinità de Monti, Berlino, Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, OZ109, f. 77v
- Fig. 467: Giulio Mazzoni, particolare con angeli in stucco e *San Giovanni Battista*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 468: Giulio Mazzoni, particolare della decorazione a stucco con calici, 1569-1571 ca., ivi
- Fig. 469: Giulio Mazzoni, particolare della decorazione a stucco della volta, 1569-1571 ca., ivi
- Fig. 470: Giorgio Vasari e collaboratori, particolare della decorazione a stucco, 1570 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, cappella di San Pietro Martire
- Fig. 471: Giulio Mazzoni (con ridipinture), *Dio Padre e angeli*, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 472: Giulio Mazzoni, *Dio Padre*, 1569, già Città del Vaticano, cappella dei Santi Martino e Sebastiano degli Svizzeri, ora palazzi Apostolici
- Figg. 473 a-b: Giorgio Vasari e collaboratori, *San Paolo e San Pietro*, 1570-1571, Città del Vaticano, palazzi apostolici, cappella di San Pietro Martire
- Figg. 474 a-b: Leonardo Sormani e Daniele da Volterra (attr.), *San Paolo e San Pietro*, 1556-1566 ca., Roma, San Pietro in Montorio, cappella Ricci
- Fig. 475: Giulio Mazzoni, *Santa Caterina*, 1569-1571 ca., marmo, Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli,
- Fig. 476: Giulio Mazzoni, *Crocifissione*, 1566-1567, marmo, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona
- Fig. 477: Pianta della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, Napoli (cfr. *Il complesso napoletano di Monteoliveto* 2010, p. 31)
- Fig. 478: Ricostruzione grafica della cappella Piccolomini d'Aragona, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi (cfr. *ibidem*)
- Fig. 479: Giulio Mazzoni e Battista de Gioldis, tomba di Costanza d'Avalos Piccolomini d'Aragona, 1566-1567, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona
- Fig. 480: ivi, part. pavimentazione in cotto
- Fig. 481: ivi, part. balaustra in marmo
- Fig. 482: Giulio Mazzoni, *Crocifissione*, 1566-1567, marmo, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona (fotografia Alinari 1920-1930 ca.)
- Fig. 483: Ambrogio Monteverocchi, *Crocifissione*, 1504, Piacenza, duomo
- Fig. 484: Diego de Siloe e Bartolomeo Ordenez, *Adorazione dei Magi*, 1516 ca., marmo, Napoli, S. Giovanni a Carbonara
- Fig. 485: Giulio Mazzoni, *Crocifissione*, 1566-1567, marmo, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona
- Fig. 486: Pietro Bernini, *L'elemosina di San Martino*, 1596-'98, marmo, Napoli, Museo Nazionale di S. Martino
- Fig. 487: Giulio Mazzoni, *Crocifissione*, 1566-1567, marmo, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona, part.
- Fig. 488: Giulio Mazzoni, *Santa Caterina*, 1569-1571 ca., marmo, Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, part.
- Fig. 489: Giulio Mazzoni, *Crocifissione*, 1566-1567, marmo, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona, part.

- Fig. 490: Giulio Mazzoni, *San Pietro*, 1569-1571 ca., stucco, Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, part
- Fig. 491: Giulio Mazzoni, *Crocifissione*, 1566-1567, marmo, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona, part.
- Fig. 492: Giulio Mazzoni, *Santa Caterina*, 1569-1571 ca., marmo, Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, part.
- Fig. 493: Idem.
- Fig. 494 a-b-c-d: Giulio Mazzoni, *Crocifissione*, 1566-1567, marmo, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona, particolari
- Figg. 495 a-b: Bartolomeo Ammannati, Giulio Mazzoni, tomba di Francesco del Nero, 1558 ca. - 1563 ca., Roma, Santa Maria sopra Minerva
- Fig. 496: Bartolomeo Ammannati, progetto per la tomba di Francesco del Nero, 1558 ca., Firenze, Biblioteca Riccardiana, f. 47v
- Fig. 497 a: Giulio Mazzoni (copia da?), *Francesco del Nero*, bronzo, già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum (foto ante 1545)
- Fig. 497 b: Giulio Mazzoni (copia da?), *Francesco del Nero*, bronzo, già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, ora Mosca, Museo Pushkin
- Fig. 498: Copia in gesso di un busto di *Francesco del Nero*, 1899-1912, Mosca, Museo Pushkin
- Fig. 499: Copia da (?) Giulio Mazzoni, *Francesco del Nero*, proprietà Société de Ventes Volontaires Jean Emmanuel Prunier
- Fig. 500: Copia in gesso di un busto di *Francesco del Nero*, Firenze, palazzo Mozzi
- Fig. 501 a – b: Giulio Mazzoni, *Francesco del Nero*, 1563 ca., marmo, Roma, Santa Maria sopra Minerva
- Fig. 502: Giulio Mazzoni, *Crocifissione*, 1566-1567, marmo, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona, part. *Maddalena*
- Fig. 503: Giulio Mazzoni (attr.), *Giorgio Vasari*, marmo, 1571-1574, Arezzo, Casa Vasari
- Fig. 504: Giulio Mazzoni, *San Pietro*, stucco, 1569-1571 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli
- Fig. 505: Giulio Mazzoni, *Crocifissione*, 1566-1567, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona, part. *Maddalena*
- Fig. 506: Giulio Mazzoni (attr.), *Giorgio Vasari*, marmo, 1571-1574, Arezzo, Casa Vasari, part.
- Figg. 507 a-b: Giulio Mazzoni, *Crocifissione*, 1566-1567, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona, part. *San Giovanni* e part. *Maddalena*
- Fig. 508 a: *Planta dela Real Yglesia De Santiago y S. Ildefonso dela Nación Española co la del Tumulo en medio y Pilares formados al reror dela misma*, Ferdinando Fuga inv. Joannes Petreschi sculp., Roma 1746 (Archivio Missionari del Sacro Cuore, Provincia Italiana)
- Fig. 508 b: Antonio Canevari, Filippo Vasconi, *Catafalco di Luigi Ire di Spagna in San Giacomo degli Spagnoli*, 1724, acquaforte (Roma, Museo di Roma, Gabinetto Stampe, inv. MR 15694)
- Fig. 509: Gaspar Becerra, *Cristo al Limbo*, 1553-1555 ca., Roma, San Giacomo degli Spagnoli, cappella del Castillo (fotografia ante anni Quaranta del XX sec.)
- Figg. 510-511 a-b: Gaspar Becerra, *Cristo al Limbo*, 1553-1555 ca., già Roma, San Giacomo degli Spagnoli, cappella del Castillo, ora Roma, Castel Sant'Angelo
- Fig. 512: Testa in stucco, Roma, San Giacomo degli Spagnoli, sagrestia
- Fig. 513: Frammento di decorazione in stucco, Roma, San Giacomo degli Spagnoli, sagrestia
- Fig. 514: Perino del Vaga, progetto per la decorazione di una cappella con storie della Vergine, Londra, British Museum, inv. 1860,0811.10
- Fig. 515: *Santo*, già Roma, San Giacomo degli Spagnoli (?), ora Iglesia Nacional Española
- Fig. 516: Prospero Bresciano (qui attr.), angeli reggitemma, 1581-1582 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, Sala Regia, parete Nord
- Fig. 517: Daniele da Volterra e collaboratori, angeli reggitemma, 1547-1549 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, Sala Regia, parete sud
- Fig. 518: Ferrante Moreschi, 1577, Piacenza, Santa Maria di Campagna, cappella di Santa Vittoria
- Fig. 519 a-b: Ferrante Moreschi (qui attr.), telamoni, stucco, 1565 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, Sala Regia, parete Sud
- Fig. 520: Giulio Mazzoni e collaboratori (?), telamoni, 1563 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, Sala Regia
- Fig. 521: Ferrante Moreschi e collaboratori, angeli reggitemma, 1570, Città del Vaticano, palazzi apostolici, cappella di Santo Stefano

- Fig. 522: Ferrante Moreschi e collaboratori, decorazione in stucco, 1570, Città del Vaticano, palazzi apostolici, cappella di Santo Stefano
- Fig. 523 a-b: Giovanni Antonio Buzzi (qui attr.), telamoni, 1573, Città del Vaticano, palazzi apostolici, Sala Regia, parete Nord
- Fig. 524: Giovanni Antonio Buzzi, cariatide, marmo, settimo decennio del XVI sec., Milano, S. Maria presso S. Celso, controfacciata
- Fig. 525: Giovanni Antonio Buzzi, *Resurrezione* (part.), marmo, 1569-1571, Bosco Marengo (AL), S. Croce
- Fig. 526: Etienne Dupérac, *L'incoronazione di Cosimo I come Gran Duca di Toscana nella Sala Regia in Vaticano*, *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1573-1577, Londra, British Museum, inv. 1947,0319.26.26
- Fig. 527: Prospero Bresciano, *Sibilla*, 1574-1575, Siena, Oratorio della Santissima Trinità
- Fig. 528: Prospero Bresciano (qui attr.), angelo reggistemma, 1581-1582 ca., Città del Vaticano, palazzi apostolici, Sala Regia, parete Nord
- Fig. 529: Città del Vaticano, cappella dei Santi Martino e Sebastiano degli Svizzeri, vista dell'abside *ante* 1967
- Fig. 530: *Madonna con il bambino e Sant'Anna*, già Città del Vaticano, cappella dei Santi Martino e Sebastiano degli Svizzeri, ora palazzi Apostolici
- Fig. 531: *Annunciazione*, ivi
- Fig. 532: *Crocifissione tra i dolenti*, ivi
- Fig. 533: Giulio Mazzoni, *Dio Padre*, 1569, ivi
- Fig. 534: Giulio Mazzoni, *La carità di San Martino*, ivi
- Fig. 535: Giulio Mazzoni, *San Sebastiano*, ivi
- Fig. 536: Roma, Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, cappella Catalani, fianco destro con *Scena infernale*, già attr. a Giulio Mazzoni, 1574 ca.
- Fig. 537: ivi, volta con *Cacciata di Adamo ed Eva, Dio padre e Cacciata degli angeli ribelli*, (attr. a) Hendrik van der Broeck, 1574 ca.
- Fig. 538: ivi, (attr. a) Domenico da Modena, *Il Verbo adorato dagli angeli*, 1574 ca.
- Fig. 539: ivi, dettaglio dell'incorniciatura dell'altare con putti in stucco
- Fig. 540: ivi, fianco sinistro
- Fig. 541: ivi, dettaglio iscrizione su *Scena infernale*
- Fig. 542: ivi, dettaglio iscrizione su *Il Verbo adorato dagli angeli*
- Fig. 543: ivi, dettaglio iscrizione su *Cacciata di Adamo ed Eva*
- Fig. 544: ivi, dettaglio iscrizione su *Dio padre*
- Fig. 545: Piacenza, duomo, cappella del SS. Sacramento [fotografia della fine del XIX sec.]
- Fig. 546: Ferrante Moreschi, Piacenza, Santa Maria di Campagna, cappella di Santa Vittoria, 1577
- Fig. 547: Ferrante Moreschi, Piacenza, Santa Maria di Campagna, cappella di Santa Vittoria, dettaglio della cupola, 1577
- Fig. 548: Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati e collaboratori, Roma, San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, dettaglio della volta, 1550-1552
- Fig. 549: Ferrante Moreschi, Piacenza, Santa Maria di Campagna, cappella di Santa Vittoria, dettaglio del sottarco d'accesso, 1577
- Fig. 550: Giorgio Vasari e collaboratori (stucchi di Ferrante Moreschi), Città del Vaticano, palazzi apostolici, cappella di San Pietro Martire, volta absidale, 1570-1571
- Fig. 551: Piacenza, Santa Maria di Campagna, vista dell'angolo Nord delle volte cassettonate, con, a destra, la cupola centrale (Pordenone) e, a sinistra, la cupoletta della cappella di Santa Vittoria
- Fig. 552: Piacenza, Sant'Agostino, cappella Anguissola
- Fig. 553: Piacenza, Sant'Agostino, transetto destro, cappella dell'Immacolata Concezione
- Fig. 554: ivi, dettaglio dell'ornamentazione a stucco (*Adamo*), ignoto plastificatore dell'ultimo decennio del XVI sec.
- Fig. 555: ivi, dettaglio dell'ornamentazione a stucco con angeli e ignudi, ignoto plastificatore dell'ultimo decennio del XVI secolo

Un sentito ringraziamento a:

Michela di Macco, Alessandro Morandotti, Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Maria Beltramini, Francesco Grisolia, Maurizio Ricci, Patrizia Tosini, Francesco Benelli, Alberto Felici, Giacinta Jean, Letizia Tedeschi, Maria Cristina Terzaghi, Antonio Brighi, Dino Anelli, Francesco Caglioti, Maria Castellino, Anna Còccioli Mastroviti, Angela Maria D'Amelio, Federico De Martino, Lia Di Giacomo, Grégoire Extermann, Manuela Gianandrea, Riccardo Naldi, Miria Nardi, Carmelo Occhipinti, Susanna Pighi, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Vittoria Romani, Marco Ruffini, al personale del Consiglio di Stato e alla direttrice della Galleria Spada, Adriana Capriotti, Gloria Antoni, Manuel Carrera, Cristina Conti, Michela Corso, Carola Delpino, Daniele di Cola, Mauro Vincenzo Fontana, Riccardo Gandolfi, Antonio Geremicca, Bianca Hermanin, Federica Kappler, Silvia Leggio, Luca Pezzuto, Maria Rosa Pizzoni, Matteo Procaccini, Sergio Ramiro Ramírez, Jores Rossetti, Antonella Sciancalepore, Alessia Ulisse, Stefania Ventra, Ilaria Bichi Ruspoli, Claudia Cerasaro, Nicolas Cordon, Francesco Marcorin, Marta Perrotta, Ilaria Taddeo, Simone Zacchini, Giulia Daniele, Monica Latella, Maria Onori, Camilla Parisi, Tancredi Farina, Livia Nocchi, Giulia Spoltore, Carlotta Brovadan, Dario Beccarini, Camilla Colzani, Vittoria Brunetti, Alessandra Cosmi, Niccolò D'Agati, Luca Esposito, Valentina Balzarotti, Sara Brunetti, Davide Carrà, Silvia Fermi, Alberto Maggi, Simone Romani, Fabrizio Bergonzoli, alla mia famiglia.